

د. سيد محمد باقر
د. فرید محمد بروی النکلاهی
د. عبدالمکرم محمد اهی



الباب الثالث

البنية النصويّة

وتحتة ثلاثة فصول

الفصل الأول: النّصوير البياخي

الفصل الثاني: المعنى الشعري
بين الإصابة والإخلاء

الفصل الثالث: المعنى الشعري
بين الإبداع والاتباع

٤٢٨٩ ر



الباب الثالث

البنية التصويرية

إذا كان البحث قد كشف عن قيمة المياغة الفنية فى لغة الشعر عند البيانيين، وأوضح ذلك الجهد المميز الذى بذله القوم رحمهم الله فى فلسفة تلك المياغة ، واستجلاء كثير من أسرارها ، فإنه سيكشف هنا عن قيمة المعنى فى لغة الشعر ، وموقف البيانيين منه .

والمعنى الشعرى لاقيمة له بعيدا عن المياغة الفنية التى حملته ، "فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسخ ، وجنس من التصوير" (١) .

ولذا لا يصح تجريد المعنى من مياغته ، والتعبير عنه بألفاظ أخرى ، ولا يمكن ترجمته ؛ لأنه يفقد كثيرا من جمالياته التى تنطوى عليها لغته وإيقاعه .

وطرق التعبير عن المعنى فى الشعر تتعدد وتختلف ، ولكنها بعد ذلك تفضى إلى أمر واحد هو مجافاة المباشرة ، والبعد عن التصريح .

وقد قام البحث برصد المآخذ التى أخذها البيانيون على "المعنى الشعرى" وتصنيفها ، واستقراء بنياتها بما يتفق وطبيعة الشعر ، وغايته التى يهدف إليها . ويمكن حصر تلك المآخذ فيما يلى :

(١) الحيوان ١٣١/٣ ، ١٣٢ .

(١) التصوير البياني .

(٢) الإصابة والإخلاء .

(٣) الإبداع والاتباع .

ومناقشة مآخذ البيانيين على المعنى الشعري ، إنما
تصح بالنظر إلى أن المعنى في الشعر ليس صورة فحسب ، ولالغة
فحسب ، فلا يمكن دراسة فن تصوير المعنى ، بمعزل عن بنيته ؛
لأن الدراسة التي تعزل المعاني عن بنيتها ، لا تستطيع أن
تقدم أكثر من رؤية جزئية وناقصة .

فالواجب أن يبقى المعنى ضمن تكوين شامل ، وأن ينظر
(١)
إليه من هذه الجهة .

(١) الصورة والبناء الشعري ، د. محمد حسن عبد الله ،
القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١م ، ص ١٩ .

الفصل الأول

النَّصُورِ الْبَيَانِي

الفصل الأول

التصوير البياني

يكاد يكون التعبير بالصورة خاصية شعرية ، فالشعر فن جوهره التصوير . وقد كانت الصورة فى التراث البيانى عند العرب موضع تقدير فى البحث عن القيمة فى النص ، وكانت موضع نقد كما كانت موضع تقدير .

فالبحث فى السرقات كان يتكئ كثيرا على الصور ، كما أن تقديم شاعر على آخر كان يكمن فى تمكنه من التصوير بناء ورؤية .

وإنما أثر الشعر الصورة ؛ لأنه فن قوامه الإيحاء ، والصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية لغة فنية تجنح إلى الإيحاء . ولقد أدرك القدماء هذه القيمة فأجمع الجميع "على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية وفضلا ، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة" (١) .

وبما أن هذه الأساليب تنطوى على هذه القيم "قال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن" (٢) .

واستعملت العرب المجاز كثيرا ، وعدته من مفاخر كلامها . (٣)

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٠ .

(٢) العمدة ١٢٢/١ .

(٣) المصدر نفسه ٢٦٥/١ .

(١) التشبيه :

كان التشبيه يمثل عند العرب قيمة معرفية وفنية تبلغ الذروة فى الفطنة بإدراك حقائق الأشياء فكان من أشرف كلامهم "وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم ، وكلما كان المشبه منهم فى تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف ، وكلما كان إلى المعنى أسبق كان بالحدق أليق" .^(١)

وكثيرا ما قدم شاعر على آخر ؛ لأنه أحسن طبقته تشبيها^(٢) وذلك لأن التشبيه من أصعب أنواع الشعر ، وأبعدها متعاطى . فهو لا يقع إلا لمن أحسن النظر ، وأطال التأمل ، فأدرك العلاقات الخفية بين الأشياء .

والتشبيه عند البلاغيين علاقة بين شيئين أو أكثر فى صفة أو أكثر ، ولا خلاف فى هذا ، وإنما الخلاف فى مقدار الاتفاق والاختلاف فى تلك الصفة الجامعة .

فهناك من رأى أن أحسن التشبيه ما وقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد . ومن هؤلاء من يرى أن المشبه به يجب أن يكون أعرف بجهة التشبيه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها .^(٣)

وهذه الفلسفة الجمالية التى أقامها القوم لطبيعة العلاقة بين طرفى الصورة التشبيهية تتكىء على نوع من التناسب المنطقى بين ركنى التشبيه (المشبه والمشبّه به) ،

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٣٠ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٥/١ .

(٣) العمدة ٣٢٦/٢ .

(٤) نقد الشعر ص ١٠٩ .

(٥) مفتاح العلوم ، السكاكى ، بيروت ، المكتبة العلمية الجديدة ، بدون تاريخ ص ١٥٧ .

ولا يكاد يتحقق هذا التناسب حين يدق النظر عند المبدع ،
فتختل كمّية الصفات وكيفيتها .

وهناك من ربط قيمة التشبيه بما يكتنفه من إحياء
وغموض وعقد صلة بين المتنافرات ، فكلما كان المشبه به
أبعد كان التشبيه المستخرج منه أفخم وأغرب ، وكان في
المبالغة أدخل وأعجب .^(١)

وتتجلى الشعرية وفق هذا التصور في أزهى صورها ،
عندما يقوم الشعر على الفطنة ، وإدراك العلاقات بين
الكائنات ، "وإنما الصنعة والحقق ، والنظر الذى يلفظ ويدق
فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربة ، وتعقد
بين الأجنيبات معاقد نسب وشبكة ، وماشرفت صنعة ولاذكر
بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ، ولطف النظر
ونفاذ الخاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهم ، ويحتكمان على من
زاولهما ، والطالب لهما من هذا المعنى ما لا يحتكم ما عداهما
ولا يقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات" .^(٢)

والمتمثل يجد أن التشبيهات المعيبة ، كان سبب عيبها
جِدَّتْهَا وتجاوزها لما هو سائد فى وصف الأشياء ، أو لما استقر
فى أذهان كثير من البيانيين من التناسب الذى يقف على
الظاهر .

وكان من أبرز عيوب التشبيه الإخلال بما هو مثالى فى
الواقع فإذا كانت النجائب عند العرب لاتوصف إلا "بدقة الذنب
وخفته" فإنه لا يصح قول طرفة فى صفة ناقته :^(٣)

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، الفخر الرازى ،
تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائى ، ومحمد بركات حمدى
عمان ، دار الفكر ١٩٨٥ م ، ص ١٠٥ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٦ .
(٣) عيار الشعر ص ١٦٤ .

كَأَنَّ جَنَاحِي مَفْرَجِي تَكْنَفَا

(١)
حَفَافِيهِ، شُكَا فِي الْعَسِيبِ بِمَسْرَدِ

(٢)
لأنه جعله "كثيفا طويلا عريضا".

ومثله قول الطَّرِمَّاح في وصف الناقة :

تَمَسَّحَ الْأَرْضَ بِمَعْنَوَيْنِ مِثْلَ مِثْلَةِ النَّيَاحِ الْقِيَامِ
(٣)

(٤)
لأنه "أفصح بأن الذنب يمس الأرض".

وخطأ الأصمعي بشامة بن الغدير في وصفه لراحلته بقوله :

وَصَدْرٌ لَهَا مَهْيِجٌ كَالْخَلِيفِ تَخَالُ بِأَنَّ عَلَيْهِ شَلِيلًا
(٥)

فقد وصفها بكثرة الوبر ، وهذا ضد صفة الكرام من

(٦)
النجائب "الآن من صفة النجائب قلة الوبر".

وهذا النظر الذي بمقتضاه عيبت هذه التشبيهات ، يستند

على ركيزة من ركائز عمود الشعر وهي الإصابة في الوصف

"وعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز ، فما وجداه

صادقا في العلوق ، ممازجا في اللصوق ، يتعسر الخروج عنه ،

(٧)
والتبرؤ منه ، فذلك سيماء الإصابة فيه".

(١) الديوان ص ١٤ .

(٢) عيار الشعر ص ١٦٤ .

(٣) الديوان ص ٤١٠ وفيه الفئام : أي الجماعة .

(٤) الموشح ص ٣٢٧ .

(٥) المفضليات ص ٥٧ ، العمدة ٢٤٨/٢ .

(٦) العمدة ٢٤٨/٢ .

(٧) شرح ديوان الحماسة ٩/١ .

والذكاء وحسن التمييز اللذان يتكئ عليهما المرزوقى
فى بحثه عن جماليات التشبيه هنا لايلبث بريقهما أن يتلاشى
حين نعرضهما على كثير من النماذج التى عيبت ، بسبب من
الحرص على عيار الإصابة فى الوصف . والإصابة فى الوصف عند
المرزوقى وعند من سبقه تكاد تكون بيّنة عقلية تصبح صور
الأشياء بموجبها فى الشعر هى صورها فى الواقع . ويغدو
الشعر نقلا فوتوغرافيا لما هو كائن ، وهذا أمر يطمس جانبا
من محاسن الشعر .

فالشعر عطاء مخيلة لايمكن أن يحصر فى وصف الأشياء على
ماهى عليه فحسب ، بل مبناه على الادعاء ، وإضفاء قيم جديدة
على الموصوفات ، من خلالها يتضح الشاعر الفطن من الناظم
المدعى "وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع
الشيئين فى وصف علة لحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك فى
المعقول ومقتضيات العقول ، ولايؤخذ الشاعر بأن يصحح كون
ماجعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ،
وأن يأتى على ماصيره قاعدة أو أساسا ببنية عقلية بل تسلم
مقدمته التى اعتمدها بلا بيّنة" (١) .

وعلى هذا فطرفة والطرمّاح وبشامة بن الغدير وغيرهم من
الشعراء ليسوا مطالبين بمراعاة صفات الأشياء ؛ لأنهم متى
فعلوا ذلك ، أخلوا بفطنة الشعر .

وما الذى يمنع أن يكون شعر ذنب الناقة عند طرفة مثل
جناحي النسر العتيق ، وناقته غاية فى الكمال ، أو أن يكون
الذنب يمس الأرض عند الطرمّاح وكأنه الخرقة التى تمسكها

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤٨ .

المرأة إذا قامت للنياحة . ومثل ذلك يمكن قوله مع
بشامة .

الواقع شيء والشعر شيء آخر ، لاشك أنه "يستحب من
المهاري أن تقصر أذنانها ، وقلما ترى مهريا إلا ورأيت ذنبه
أعْمَل ، كأنه أفعى" ^(١) . لكن هذه المهرية التي يصفها طرفة
تتلبس أجمل الصفات فهي عوجاء مرقال ، أمون كالواح الأران ،
جمالية وجناء ، كقنطرة الرومي التي أقسم ربها لَتَكْتَنَفَنَّ حتى
تشاد بقرمد .

وجماليات الذنب الذي يأخذ من النسر الأبيض قوته لايمكن
نزعه من سياقه ، فهي تتقى به روعات فحل ضارب إلى السواد ،
ذو وبر ملبد ، وطورا تضرب به موضع الرديف ، وتارة تضرب به
على ضرعها المتقبض .

ومثل هذا يمكن قوله في بيت الطرمّاح . على أن طول شعر
الذنب إذا كان عيبا فيما لا يحلب فإنه "يمدح في ذوات الحلب
سبوغ الأذنان ، وكثرة هلبها" ^(٢) ، وإلى هذا ذهب الأصمعي ،
وبهذا وصف كثير من الشعراء الأذنان ، "وقال غيره : كل
الفحول من الشعراء وصف الأذنان بكثرة الهلب ، منهم امرؤ
القيس ، وطرفة ، وعتيبة بن مرداس وغيرهم" ^(٣) .

وما قيل في صفة الذنب يصح قوله في صفة الصدر ،
والمذبح ، فالشاعر يرسم «مِثَالِي فِي شَعْرِهِ لِلنَّجِيبَةِ ، يَرَاهُ غَايَةَ
فِي الْكَمَالِ وَالْإِتْقَانِ . كما رسم العربي مثالا للنجيبية في عالم
الواقع .

(١) شرح القمائد العشر ص ١٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٨ . وهلبها : شعرها .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٨ .

وكما عيب طول ذنب الناقة وكثرة شعره ، عيب طول ذنب

الفرس فى قول امرئ القيس :

لَهَا ذَنْبٌ مِّثْلُ ذَيْلِ الْعُرُوسِ تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرِ^(١)

وفى قول البحتري :

ذَنْبٌ كَمَا سَحَبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عَنْ

عُرْفِ^(٢) ، وَعُرْفٌ كَالْقِنَاعِ الْمَسْبُلِ

فهذا خطأ فى الوصف "لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان

عيبا فكيف إذا سحبه ، وإنما الممدوح من الأذنان ما قرب من

الأرض ولم يمسه كما قال امرؤ القيس :

بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ^(٣)

فقال : فوق الأرض : أى فوق الأرض بقليل^(٤) .

وذيل العروس يخط فى الأرض "ولا يجب أن يكون ذنب الفرس

^(٥)

طويلا مجرورا ولاقصيرا " .

والآمدى الذى يعيب بيت البحتري ينفى العيب عن بيت

امرئ القيس الذى شبه فيه ذنب الفرس بذيل العروس بحجة أن

امرأ القيس لم يرد الطول ، "وإنما أراد السبوغ والكثرة

والكثافة ألا تراه قال : تسد به فرجها من دبر ، وقد يكون

الذنب طويلا يكاد يمس الأرض ولا يكون كثيفا ، بل يكون رقيقا

نزر الشعر خفيفا فلايسد فرج الفرس ، فلما قال : تسد به

فرجها علمنا أنه إنما أراد الكثافة والسبوغ مع الطول ،

فإنما أشبه الذنب الطويل ذيل العروس من هذه الجهة ، وكان

(١) الديوان ص ١٦٤ .

(٢) الديوان ١٧٤٢/٣ .

(٣) الديوان ص ٢٣ ومصدره : وأنت إذا استدبرته سد فرجه .

(٤) الموازنة ص ٣٣٩ .

(٥) الموشح ص ٣٩ .



(٢٨٦)

فى الطول قريبا منه ، فالتشبيه صحيح ، وليس ذلك بموجب
للعيب ، ولأن يكون ذنب الفرس من أجل تشبيهه بالذيل مما
يحكم على الشاعر أيضا أنه قصد إلى أن الفرس يسحب على
(١)
الأرض .

ونفى العيب عن البيت عند الأمدى ليعنى أنه أدراك
لخصوصية الشعر فى الوصف ، ولكنه مقارنة بين الوصف والواقع
فالتشبيه لا يراد منه الطول المفرط ، وإنما يراد منه
الكثافة والسبوغ ، وعلى هذا يظل النظر إلى الشعر على أنه
يجب أن يتقيد بالمحة فيما يصف ، والصحة والإصابة لاتعنى
أكثر من الحفاظ على صور الأشياء وهيئاتها فى الواقع
الخارجى .

ومحة التشبيه قوامها المقاربة والمشابهة بين الواقع
والمتخيل "لأن الشئ إنما يشبه بالشئ إذا قرب منه ، أو
دنا من معناه ، فإذا أشبهه فى أكثر أحواله فقد صح التشبيه
(٢)
ولا ق به " .

إن ذنب فرس امرئ القيس لا يشكل إلا جزءا من حسنها ،
فهى خيافانة سريعة كسا وجهها سعف منتشر .
وَأَرْكَبُ فِي الرَّوْعِ خَيْفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعْفٌ مُنْتَشِرٌ
وهذا عيب أيضا فى الخيل لأنه "إذا غطى الشعر العين لم
(٣)
يكن الفرس كريما" وهذا هو الغمم فى الخيل ، إلا أن هناك من
(٤)
قبل المعنى ؛ لأنه وصف الشعر بأنه منتشر ، فأزال العيب .

(١) الموازنة ص ٣٤٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٠ .

(٣) عيار الشعر ص ١٦٤ ، الوساطة ص ١٠ ، الموشح ص ٣٩ .

(٤) مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ص ٩٢ .

وحافرها مثل قعب الوليد ، وشعراتها التى خلف رسغها
كخوافى العقاب ، وكعبا ساقياها أصمعان ليسا برهلين ،
وعجزها كمفاة المسيل ، وشعرات آخر العرف "العذر" كأنها
قرون النساء ، وعنقها كالشجرة الطويلة ، وجهتها كظهر القرس ،
ومنخرها كوجار السباع ... الخ .

وعلى هذا فالعلاقة بين طرفى التشبيه لاتقف عند حدود
الوصف بالطول أو السبوغ ، فالفرس تأخذ من العروس خيلاءها
وزهوها .

وكما أخذت فرس امرئ القيس من العروس هذا الزهو ،
أخذ حصان عنقرة العيسى من الغنى كبرياءه ، وغناه .

وَلَهُ عَسِيبٌ ذُو سَبِيبٍ سَابِغٌ

(١) مِثْلُ الرِّدَاءِ عَلَى الْغَنَى الْمَفْضِلِ

(٢) وطول الذنب مما تمدح به الخيل "ويسمى الذيل" .

قال النابغة :

وَكُلُّ مَدَجٍّ كَاللَّيْثِ يَسْمُو
(٣) عَلَى أَوْصَالٍ ذِيَالٍ رَفِنٌ

وقال خداح بن زهير :

لَهَا ذَنْبٌ مِثْلُ ذَيْلِ الْهَدْيِ
(٤) إِلَى جَوْجُوٍّ أَيْدٍ الزَّافِرِ

وإذا كان الأمدى لم يجد عذرا للبحترى ، فإن الشريف
المرتضى يحمل بيت البحتري على المبالغة فى الوصف ، لأن
العرب تفعل ذلك .

-
- (١) الديوان ص ٢٦١ .
(٢) الخيل ، أبو عبيدة معمر بن المثنى ، الهند ، مطبعة
مجلس دائرة المعارف العثمانية ، ط ٢ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨١م ،
ص ١١١ . وانظر أدب الكاتب ص ١١٥ .
(٣) الديوان ص ١٢٨ وفيه بكل مجرب . والاتصال : القطام .
ورفن : ضاف .
(٤) المعانى الكبير ١/ ١٤٩ ، الموازنة ص ٣٤٠ ، أيد : شديد
الزافر : الصدر .

"وإنما أراد البحتري بقوله : ذنب كما سحب الرداء ،
المبالغة في وصفه بالطول والسبوغ، وأنه قد قارب أن ينسحب ،
وكاد يمس الأرض ، ومن شأن العرب أن تجرى على الشيء الوصف
الذى قد كان يستحقه ، وقرب منه القرب الشديد فيقولون : قد
قتل فلانا هوى فلانه ، ودلّ عقله ، وأزال تمييزه ، وأخرج
نفسه ، وكل ذلك لم يقع ، وإنما أرادوا المبالغة ، وإفادة
المقاربة والمشارفة ، ونظائر ذلك أكثر من أن تحصي" (١) .

والآمدى لم يقبل بيت البحتري ؛ لأنه يأخذ الشعر مأخذ
الحقائق والشعر لا يلزم أن يؤتى من هذا الباب ، فلغته
مجازية ، جوهرها الخيال الذى لا يحمل نتاجه على أنه حقيقة ،
وهو ما أدركه الشريف المرتضى فى دفاعه عن بيت البحتري .
ومن عيوب التشبيه عدم الدقة فى إدراك العلاقة بين

الطرفين كقول الشماخ فى وصف ناقته :

فَنِعَمَ الْمَعْتَرَى رَكَدَتْ إِلَيْهِ رَحَى حَيَزُومِهَا كَرَحَى الطَّحِينِ (٢)

فقد عابه الأصمعى ؛ لأنه وصف الكركره بالعظم ، وهى

(٣)

إنما توصف بالصغر واللطافة .

ولكن ابن الاعرابى يخطئ الأصمعى فيقول : "الشماخ مصيب

والأصمعى مخطئ ؛ لأن الشماخ لم يشبه الكركرة بالرحى فى

(٤)

العظم ، وإنما شبهها بها فى الاستدارة " .

(٥)

وقيل : شبهها بالرحى لصلابتها .

(١) أمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ،
القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ط ١ ، ١٣٧٣هـ /
١٩٥٤م ، ٩٦٠٩٥/٢ .

(٢) الديوان ص ٣٢٤ . وفيه رحلت إليه .

(٣) عيار الشعر ص ١٥٨ ، الصناعتين ص ١٢٠ .

(٤) التنبيه على حدوث التصحيف والتحريف ص ١١٩ .

(٥) الصناعتين ص ١٢٠ ، العمدة ٢٤٦/٢ .

والذى جعل العلاقة بين الطرفين الاستدارة ، أو الصلاية
أقرب إلى دائرة الفن ؛ لأنه يعتدّ بلغة الشاعر بعيداً عن
إدراك عمق الرؤية ؛ لأن العلاقة بين الكركرة والرحى لا تقف
عند هذا الحد ، فالكركرة تأخذ من الرحى ضرباً من القوة فى
الطحن . وهذا يعنى أن الناقاة قوية حين تطحن بكركرتها
الحمى .

إِلَيْكَ بَعَثْتُ رَاحِلَتِي تَشْكِي
كُلُّوْمًا بَعْدَ مَقْعِدِهَا السَّمِينِ
فَنِعْمَ الْمَعْتَرَى رَكَدَتْ إِلَيْهِ
رَحَى حَيْزُومِهَا كَرَحَى الطَّحِينِ
إِذَا بَرَكْتُ عَلَى عَلِيَاءَ أَلْقَتْ
عَسِيبَ جَرَانِهَا كَعَصَا الْهَجِينِ
وَإِنْ ضَرَبْتَ عَلَى الْعِلَاتِ حَظَّتْ
إِلَيْكَ حِطَاطُ هَادِيَةِ شُنُونِ (١)

وهذا معروف فى شعر العرب . قالت ليلى الأخيلية :

كَأَنَّ فَتَى الْفِتْيَانِ تَوْبَةً لَمْ يُنْحَ
قَلَائِصُ يَفْحَصُنَ الْحَمَى بِالْكَرَاكِرِ (٢)

ومن عيوبه الجهل بحقيقة المشبه به كقول المسيب بن علس

يصف عنق ناقته :
وَكَأَنَّ غَارِبَهَا رِبَاوَةٌ مَخْرَمٌ
وَتَمْدُ ثَنَى جَدِيلِهَا بِشِرَاعِ (٣)

(١) الديوان ص ٣٢٦ . المقعد : السنام . والحيزوم : المصدر
عسيب الجران : باطن العنق الذى يمس الأرض . الهجين :
العبد . والعلات : مشقة السفر والجوع والظمأ .
الهادية الشنون : أتان حمار الوحش السمين . شبه
سرعتها إلى الممدوح بسرعة الأتان السمين .
(٢) الديوان ، جمع وتحقيق خليل وجيل العطية ، بغداد ،
دار الجمهورية ، ط ٢ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م ، ص ٨١ .
(٣) الموازنة ص ٣٤ ، الوساطة ص ١٢ .

(١)

"أراد أن يشبه عنقها بالدقل فشبهها بالشراع".

ومثله قول طرفة :

وَأَتَلَعُ نَهَاضًا إِذَا مَعَدَّتْ بِهِ
كُسَّانٍ بَوْمِيٍّ بِدَجَلَةٍ مَّعْدٍ (٢)

فقد شبه عنق الناقة بذنوب السفينة ، وإنما يريد

(٣)

الدقل .

وما بدا جهلا بحقيقة المشبه به هنا يمكن تخريجه على وجه حسن ، فتشبيه العنق بالشراع لم يكن نتيجة جهل بالدقل أو بالشراع ، لاسيما وأن الأول من شعراء بكر بن وائل - أهل اليمامة - ، والآخر من أبناء هجر أهل السفن وركوب البحر ، وكلاهما يعرف السفينة .

والمسيب لا يجد في الدقل (الصارى) من الدلالات ما يجده في الشراع ، كما أن طرفة لا يبحث إلا عن جزء في السفينة عليه تقوم الحركة وتنقاد ، وشراع السفينة وذنوبها هما المقود الذى يوجه السفينة ، ولا فرق في هذا بين العنق والشراع أو بين العنق والذنوب .

ومن الطريف أن الشرّاع في العربية اسم من أسماء العنق يقال للبعير إذا رفع عنقه : رفع شرّاعه ، قال أبو حاتم (٤)
العنق يقال له : الشرّاع والهادى .

وسعة العربية تبيح للشاعر تسمية الأشياء بأسماء غيرها إذا كانت بسبب منها ، أو معها ومن هذا قول أبى النجم يصف الناقة :

(١) الصناعتين ص ٧٧ .
(٢) الديوان ص ٢١ .
(٣) الوساطة ص ١٢ . والدقل : خشبة تشد في وسط السفينة لينشر عليها الشرّاع .
(٤) شرح القصائد العشر ص ١١٥ .

كَأَنَّ أَهْدَامَ النَّسِيلِ الْمُنْسَلِ
عَلَى يَدَيْهَا وَالشَّرَاعِ الْأَطْوَلِ
(٢)

فقد سمى العنق شراعا .

والعلاقة بين حركة النوق وحركة السفن شديدة في الشعر
العربي ، وهي ذات دلالات عميقة تحتاج إلى كثير من التأمل
لكشف أبعادها .

ومن عيوب التشبيه البعد بين طرفي التشبيه كقول زهير
في صفة العقاب :

فَزَلَّ عَنْهَا وَأَوْقَى رَأْسَ مَرْقَبَةٍ
كَمَنْصِبِ الْعِثْرِ دَمَى رَأْسِهِ النَّسْكَ
(٣)
(٤)

فهذا من البعيد الذي لم يلطف أصحابه فيه .

والقول بالبعد مرده عدم إدراك المناسبة التي سوغت
لزهير عقد صلة بين رأس العقاب ومنصب العثر .
وهذه الحالة التي آل إليها العقاب لاتفهم حق فهمها
مالم يوقف على دراما الموقف ، فزهير يشبه فرسه بأنها قطعة
جونية ، مترفة كأنها حصاة القسَم ، لاتلبث صوارف الزمان أن
تنغص عليها هباءها ، حين يفجأها عقاب أسفع الخدين ، فتدور
بينهما معركة حامية ، يكاد العقاب فيها أن يمسك بذنب
القطاة ويمطادها ، ولكنها تلوذ بأعشاب الوادي المتشابكة
فيزل العقاب عنها ، ويمطدم بالأرض ، ويصعد على رأس صخرة
وقد عُلَّتْ رأسه الدماء بعد ذلك الصراع الخاسر .

(١) الطرائف الأدبية ص ٦٦ .

(٢) الشعر والشعراء ١٧٧/١ .

(٣) شرح شعر زهير بن أبي سلمى ص ١٣٥ وفيه : ووافى .

(٤) عيار الشعر ص ١٤٨ ، الموشح ص ١٣٠ .

والشاعر الجاهلى كثيرا ما يشبه فرسه بالقطاة ، أو بالعقاب ، ومتى شبهها بالعقاب أدرك العقاب القطاة وفتك بها ، وإذا شبهها بالقطاة - كما صنع زهير - انتصرت القطاة (١) وخسر العقاب . وقد يقال : إن فى هذا انتصارا للفرس ، ولكن هذا وقوف على دلالات الشعر الأولى .

والعقاب فى الشعر العربى رمز للجبروت والظلم ، لا يذكر إلا فى سياق الدم ، والطرود ، والخوف .

قال امرؤ القيس :

كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا
لَدَى وَكْرِهَا الْعَنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي (٢)

وقال الشماخ يصف وكره :

تَرَى قِطْعًا مِنَ الْأَحْنَاشِ فِيهِ
جَمَاعِمُهُنَّ كَالْخَشْلِ النَّزِيعِ (٣)

لكن هذه القوة الظالمة لا تلبث عند زهير - داعية العدل - أن تؤول إلى ضعف ؛ لأن تلك القوة قائمة على الجور فمصير العقاب هو مصير الظلم والطغيان لاسيما وأن العلاقة بين العقاب ومَنْصِبِ العتر تقوى المعنى ، فالْمَنْصِبِ الذى يعتر عليه الجاهليون نسكهم لا يملك أن يدفع عن نفسه وضر الدماء . ورحم الله ابن طباطبا حين قال : "فإن اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لا تتلقاه بقبول ، أو

(١) الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد الحديث
الدكتور نصرت عبد الرحمن ، عمان ، مكتبة الإقصى ، ط ٢

١٩٨٢م ، ص ٨٦ .

(٢) الديوان ص ٣٨ .

(٣) الديوان ص ٢٣٢ ، والخشل : رؤوس الاسورة ، وقيل :
المقل اليابس .

وانظر كثيرا من هذه النماذج فى المعانى الكبير ٢٨١/١

حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أشرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته " .^(١)

وكلام ابن طباطبا مبنى على إدراك ماينطوى عليه البعد من رؤية شعرية تتجاوز الظواهر وتنسرب إلى الأعماق ، وفى هذا الكشف متعة للنفس الإنسانية لاتحد ، حين يؤلف الشاعر بين المتنافرات ، ويعقد بينها صلة لاتخطر على البال "وهكذا إذا استقرت التشبيهات ، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتآلف المتنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤلفين مختلفين " .^(٢)

(١) عيار الشعر ص ١٦ .

(٢) أسرار البلاغة ص ١١٦ .

(٢) الاستعارة :

"ولكن أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة ، فإن هذا الأسلوب وحده هو الذى لا يمكن أن يستفيدة المرء من غيره وهو آية الموهبة . فإن إحكام الاستعارة معناه البصر بوجوه التشابه " (١) .

بهذه الكلمات يجعل أرسطو الاستعارة جوهر الشعر، فيها تقول اللغة ما عجزت عن قوله بالحقائق المجردة ، ومن خلالها يتوقى الشعر الانزلاق فى التجريد والمباشرة . واهتمام البيانيين بالاستعارة والكشف عن أسرارها أمر لا يحتاج إلى تأكيد ؛ إلا أن اهتمامهم بها لم يكن فى مستوى اهتمامهم بالتشبيه ، وبخاصة فى القرون الثلاثة الأولى على الأقل ، إذ لم تظفر الاستعارة - بوصفها فنا بيانيا - بالعناية إلا مع ظهور قضية القديم والجديد . أما فكرة التناسب بين طرفى الاستعارة فقد كانت محور الخلاف بين البيانيين ، وظلت طبيعة العلاقة تركز على مبدأ المشابهة والمقاربة ، حفاظا على تقاليد عمود الشعر فى بناء الاستعارة عند أكثرهم .

"وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لا تعلق بالشئ الذى استعيرت له وملائمة لمعناه " (٢) .

(١) فى الشعر ، أرسطوطاليس ص ١٢٨ .
(٢) الموازنة ص ٢٣٤ ، وانظر : نقد الشعر ص ١٧٧ ، الوساطة ص ٤٢٩ ، الصناعتين ص ٢٧٤ .

فالاستعارة لها حد تقف عنده ، هذا الحد أساسه العقل ،
ومتى تجاوزته الشاعر أدى به إلى الإفراط "وماوقع الإفراط في
شيء إلا شأنه ، وأعاد إلى الفساد صحته ، وإلى القبح حسنه
(١)
وبهائه " .

وهناك من جعل قيمة الاستعارة في عقدتها ملائمة بين
المتنافرات ، وإن كان شرط ذلك العقد أن يكون له أصل في
(٢)
العقل .

"ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من
مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ،
(٣)
كانت صباغة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر " .
ومع إيمان البيانيين بقيمة هذه المواءمة بين
المتباعدات ، فإن جل النماذج المعيبة ، هي نماذج تتأسس
فيها الرؤية على تخطي ماله أصل في الواقع الخارجى ، ولذا
وصفت بالفساد .

(٤)
فمن ردى الاستعارة قول الحطيئة :
سَقُوا جَارَكَ الْعِيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ
(٥)
وَقَلَّصَ عَنْ بَرْدِ الشَّرَابِ مَشَافِرَهُ

وإنما عيب بيت الحطيئة ؛ لأنه جعل المشفر في موضع
(٦)
الشفة . وكأنه لامسوغ للحطيئة يجعله يستعير المشفر للشفة ،
حتى عد ابن طباطبا هذه الكلمة "مشافره" في حيز القوافي
القلقة .

-
- (١) الموازنة ص ٢٢٧ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ١١٨ .
(٤) عيار الشعر ص ١٧١ ، الموازنة ص ٤٣ ، الموشح ص ٨٨ ،
الصناعتين ص ٣١٠ .
(٥) الديوان ص ٣١ وفيه قروا ... لَمَّا تركته .
(٦) الرسالة الموضحة ص ٧٢ .

وكلمة "مشافره" لايسد مكانها لفظ آخر . فالحطيئة يهجو
 الزَّبْرَقَان الذى سقاه الماء البارد الذى كان سببا فى تقلص
 شفتيه . والشفة هنا لاتبرز عظم الجرم الذى لحق بالحطيئة ،
 فالشفة قد تتقلص ، أما المشافر فهى شديدة تحتمل مثل هذا
 الموقف ، ولكنها مع هذا تتقلص ، ففى هذا تهكم بالزبرقان
 وسخرية منه ، وهذا ما أدركه الإمام عبد القاهر فجعل
 الاستعارة فى البيت "فى القبيل المعنوى ، وذلك أنه وإن كان
 عنى نفسه بالجار فقد يجوز أن يقصد إلى وصف نفسه بنوع من
 سوء الحال ، ويعطيها صفة من صفات النقص ليزيد بذلك فى
 التهكم بالزبرقان ، ويؤكد ما قصده من رميه باضاعة الضيف
 واطراحه وإسلامه للضر والبؤس" .^(١)

فالمشافر التى يؤثرها الحطيئة ، كلمة نافذة تستبطن
 الحدث وتسمو به ، لتجعل منه قضية لانسانية تنعدم فيها
 قيمة الإنسان وكرامته . فكلمة "مشافره" تعبير بليغ عن هذا
 الموقف المؤلم الذى ينتزع إنسانية الإنسان ، ويعبث بقيمتها
 بل ويقضى بمصنعه هذا الحطيئة عن عالم الإنسانية ، فلايكاد
 يدخل فيه .

ومثله قول جُبَيْهَاء الأشجعى :

فَمَا بَرَحَ الْوَلْدَانُ حَتَّى رَأَيْتَهُ

(٢)
 عَلَى الْبُكَرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ

وإنما كانت الاستعارة هنا فاحشة مستهجنة ؛ لأن الشاعر
 "إنما وصف رجلا أضيف وأكرم فقلـال : مابرح

(١) أسرار البلاغة ص ٣٥ .

(٢) نقد الشعر ص ١٧٧ ، الموشح ص ٨٨ ، الرسالة الموضحة
 ص ٧١ ، الصناعتين ص ٣١٠ .

الإماء والولدان يكرمنه حتى رأيته قد ركب راحلته ، وانصرف
شاكرًا عنهم فالمعنى فى نهاية الحسن ، إلا أنه قال فى آخر
البيت : يمرّيه بساق وحافر فقبح لما استعار للرجل موضع
(١)
قدمه حافرا .

وقبل الحكم على التحول الدلالى الذى سببته الاستعارة
يجب البحث فى إيشار التحول، ومن ثم الحكم عليه بعد ذلك .
يقول جبيهاء :

وَأُحْنَفَ مُسْتَرْخِي الْعَلَا بِي طَوَحَتْ
بِهِ الْأَرْضُ فِي بَادٍ عَرِيضٍ وَحَافِرٍ
فَأُبْمَرَ نَارِي وَهِيَ شَقْرَاءُ أَوْقَدَتْ
بِلِيلٍ فَلَاحَتْ لِلْعُيُونِ النَّوَاطِرُ
فَمَا بَرَحَ الْوَلَدَانُ حَتَّى رَأَيْتَهُ
عَلَى الْبُكَرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وَحَافِرٍ
كَلَّا عَقْبَيْهِ قَدْ تَشَعَّتْ رَأْسُهَا
(٢)
مِنَ الضَّرْبِ فِي جَنْبِي ثَقَالٍ مُبَاشِرٍ

فالمعاناة التى تتلبس هذا المسافر الأحنف ، الذى طوحت
به الأرض ، وقد تشعت عقيبُه من الضرب فى جنب البعير لا يمكن أن
تجسدها "قدم" التى أقيمت حافر مقامها أو كانت صفة نائبة
عنها ، بل إن هذه الكلمة قادرة على طمس كل جماليات
القصيد فهى محورها الذى يحركها ؛ لأن هذه القدم "الحافر"
لاتقف عند حدود استعجال الجمل البطيء على السير ، وإن كان
قد تشعت عقبها من كثرة الضرب ، ولكنها تشق لها طريقا تنفذ
من خلاله إلى عالم آخر بعيدا عن هذه المكابدة المميتة .

(١) الرسالة الموضحة ص ٧١ .
(٢) الحماسة ، ابن الشجرى ، تحقيق عبد المعين الملوحي
وأسماء الحمصى ، سوريا ، منشورات وزارة الثقافة
السورية ، ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، ٩٥٥/٢ .

وليس بالبعيد عند الإمام عبد القاهر "أن يكون الذى أفضى به إلى ذكر الحافر قمده أن يصفه بسوء الحال فى مسيره وتقاذف نواحى الأرض به ، وأن يبالغ فى ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره واستفراغ مجهوده فى سيره " (١) .

وازدادت الكلمة جمالا بوقوعها قافية ، فكانت تاجا للإيقاع ، وقرارا ينتهى إليه النغم ، فلم تكن سدا للخلل ، ولا إقامة للوزن ، وإنما كانت ذات معنى يحرك القصيدة كلها ، وكل قافية لاتحقق العلاقة بين الصوت والبناء النحوى ، فهى مجرد تخلخل ذهنى لاقيمة له . (٢)

ومن عيوب الاستعارة وصف الأشياء بما ليس فى حقيقتها كقول المتنبى فى مدح كافور الإخشيدي :

يَفْضَحُ الشَّمْسُ كُلَّمَا ذَرَّتْ الشَّمْسُ (م) بِشَمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءِ (٣)

" فكيف توصف الشمس - وصبغها البياض والضياء - بالسواد ؟ وماوجه استعارة الشمس للأسود " . (٤)

والحاتمي يدعى فى رسالته أنه لما غاب على المتنبى قوله هذا قال له المتنبى : إنما ذهبت إلى قول النابغة :

فَإِنَّكَ شَمْسٌ وَالْمُلُوكُ كَوَاكِبٌ إِذَا طَلَعَتْ لَمْ يَبْدُ مِنْهُنَّ كَوَكَبٌ (٥)

فيعترض الحاتمي على تفسير المتنبى للبعد الشاسع بين المعنيين "وأنت لم ترد إلا أن هذا الممدوح فى أوصافه يفضح الشمس طالعة ، وهو فى ذلك شمس سوداء ، والشمس لاتكون سوداء إلا فى حال كسوفها ، ولم تذهب فى هذا إلا إلى سواد جلده ،

(١) أسرار البلاغة ص ٣٦ .
 (٢) بناء لغة الشعر ، جون كوهين ، ترجمة الدكتور أحمد درويش ، القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥ م ، ص ٤٥ .
 (٣) الديوان ٣٤/١ .
 (٤) الرسالة الموضحة ص ٦٦ .
 (٥) الديوان ص ٧٤ وفيه بأك .

وقد أنبته فى ظاهر الكلام بقولك سوداء تأنيبا عاد معه
(١)
المدح هجاء " .

والذى احتج للمتنبى قال : "فقد يكون المشبه بالشمس
فى العلو والنباهة والنفع والجلالة أسود ، وقد يكون منير
الفعال كمد اللون ، واضح الاخلاق كاسف المنظر ، فهذا غرض
الرجل ، غير أن فى اللفظ بشاعة لاتدفع ، وبعدا عن القبول
(٢)
الظاهر " .

والعائب والمحتج يصدران فى حكمهما عن تصور واحد هو
الحرص على المطابقة ، حتى المحتج الذى احتمل المعنى لم
يسعفه حرمه على المطابقة باحتمال شناعة اللفظ .

والتشبيث بالمطابقة ، صرف الناس عن فهم بعض جماليات
الشعر وادراك أسرارها ، فالذى نظر الى بيت المتنبى من
زاوية المطابقة مع الواقع الخارجى وسم البيت بالخطأ ، لأن
الشمس بيضاء مضيئة ، ومن الخطأ وصفها بالسواد .

ومن تناوله من جهة المطابقة مع الاعتقاد الخاص
للشاعر ، بدا المتنبى عنده منافقا دجالا ، وأصبحت كلماته
سلعة رخيصة يمدح بها ويذم ، ومن هنا شاع أن مديح المتنبى
لكافور ضرب من الهجاء المقنع ، فكل تلك النعوت التى خلعها
(٣)
الشاعر على ممدوحه سوءات ومقابح أولها لونه الأسود .

وضاع سمو المعنى ، وجمال النسيج فى متاهة البحث عن
الصدق ، ومايهمنا هنا هو كيف بدا كافور بهذه الصورة
الفريدة .

(١) الرسالة الموضحة ص ٦٦ .

(٢) الوساطة ص ١٧٤ .

(٣) رؤية جديدة لشعرنا القديم ، الدكتور حسن فتح الباب ،
بيروت ، دار الحداثة ، ط ١ ، ١٩٨٤م ، ص ٢١٥ .

إن الشمس المنيرة السوداء لم تكن إلا لمحة بارقة من
الصورة التى تتشكل داخل اللغة ، بعيدا عن كونها صدقا أو
كذبا ، وإنما بوصفها كلاما مخيلا نافذا فى أعماق الأشياء .
فإذا كان المؤلف أن بساتين الناس هى الحقائق الغناء ،
وأن دورهم المنازل العامرة ، والقصور المنيفة ، وأريجهم
المسك والكافور ، وشمسهم المنيرة البيضاء ، فإن بساتين
كافور هى الجياد، والسمهرية السمراء ، وفخره العليا ،
وداره الهجاء والصوارم البيض ، ومسكه الثناء ، وشمسه
المنيرة السوداء .

وَبَسَاتِيْنُكَ الْجِيَادُ وَمَاتَحُ

جِلُّ مِنْ سَمَهْرِيَّةٍ سَمْرَاءِ

إِنَّمَا يَقْفُرُ الْكَرِيمُ أَبُو الْمَسِّ

لَكَ رِيْمًا يَبْتَنِي مِنَ الْعَلْيَاءِ

وَبِأَيَّامِهِ الَّتِي انْسَلَخَتْ عَنْهُ

لَهُ وَمَادَارُهُ سِوَى الْهَيْجَاءِ

وَبِمَا أَثَرَتْ صَوَارِمُهُ الْبِيْءَ

خُضْلَهُ فِي جَمَاجِمِ الْأَعْدَاءِ

وَبِمِسْكٍ يُكْنَى بِهِ لَيْسَ بِالْمِسِّ

فِي وَلَكِنَّهُ أَرِيْجُ الثَّنَاءِ

لَابِمَا تَبْتَنِي الْحَوَاضِرُ فِي التَّرِيفِ وَمَا يَطْبِي قُلُوبَ النَّسَاءِ

نَزَلْتُ إِذْ نَزَلَتْهَا الدَّارُ فِي أَحْسَنِّ مِنْهَا مِنَ السَّنَا وَالسَّنَاءِ

حَلَّ فِي مَنْبِتِ الرِّيَاحِيْنَ مِنْهَا

مَنْبِتِ الْمَكْرُمَاتِ وَالْأَلَاءِ

يَفْضَحُ الشَّمْسُ كُلَّمَا ذَرَّتِ الشَّمْسُ
(١) بِشَمْسٍ مُنِيرَةٍ سَوْدَاءِ

فكافور سواء أكان ذلك الرجل الذى نقرأ عنه فى صفحات التاريخ ، أم كافور/المثال الذى يرسمه المتنبى كما ينبغى أن يكون ، شخصية قوامها التميز والتكامل .
ودلالة السواد خفية ، فالسواد جماعة النخل والشجر لخضرته واسوداده ، وفلان له سواد : أى مال كثير ، والأسود : العظيم من الحيات ، وسواد القلب : حبه .
والإشارة فى "بشمس منيرة سوداء" تعنى أشياء كثيرة ، منها الصفاء الداخلى ، والبهجة ، فمسألة اللون لم تعد تمثل قيمة كبيرة ، فربما كان خلف الإضاءة حلقة وسواد ، ووراء السواد صفاء وإشراق .
وهذا البريق الخادع هو الذى يفضح الشمس ، وهو الذى لا تلبث أمامه الملوك البيض أن تتمنى انتزاع ذواتها من حلقة مميتة .

فالصفاء الداخلى هو القيمة الخالدة فى الإنسان .

إِنَّمَا الْجِلْدُ مَلْبَسٌ وَأَبْيَضًا (م)
ضُ النَّفْسِ خَيْرٌ مِنْ أَبْيَضِ الْقَبَاءِ
كَرَمٌ فِي شَجَاعَةٍ وَذِكَاءٌ
فِي بَهَاءٍ ، وَقُدْرَةٌ فِي وَقَاءِ
مَنْ لَبِئْسَ الْمُلُوكِ أَنْ تُبَدَلَ اللَّوْنُ
نَ بِلَوْنِ الْأَسْتَاذِ وَالسَّحْنَاءِ

فمن يحمل فى أعماقه كل هذه القيم والمعانى حراً أن يكون صاحب تلك الصفات السامية التى تمثل الإنسان فى أجمل صورته .

إِنَّ فِي ثُوبِكَ الَّذِي الْمَجْدُ فِيهِ حَلَفِيَاءُ يُزْرِي بِكُلِّ ضِيَاءٍ

وهذه القيمة هي التي سودت عنقرة مع سواده ، وجعلته

ملان القوم في وقت تبدت الرماح فيه وكأنها الحبال .

يَدْعُونَ عَنقَرًا ، وَالرَّمَا حَ كَأَنَّهَا أَشْطَانُ بِئْرٍ فِي لَبَانِ الْأَدْهَمِ (١)

وذهب سواد عنقرة وبقيت قيمه ومآثره البيضاء ناصعة

تغالب الفناء :

عَلَى قَمِيصٍ مِنْ سَوَادٍ وَتَحْتَهُ قَمِيصٌ بَيَاضٍ لَمْ تَخِيْطْ بَنَائِفَةً (٢)

وعلى هذا فالاستعارة عنصر من عناصر لغة الشعر لاتقف

عند حدود المألوف والواقع ، بل تسمو بالخيال الشعري إلى

آفاق جديدة هي لحمة الشعر وسداه ، وتتجلى من خلالها عبقرية

اللغة العربية في جانبها الفني بعيدا عن النمطية والتقليد

ولهذا عُدَّت "العربية" أنها لغة : الرمز والمجاز ، لالأن

المجاز وقف عليها وحدها دون سائر اللغات ، ولكن لأنها بلغت

في المجاز شأوا بعيدا .

(١) الديوان ص ٢١٦ . واللَّبَان : المصدر .

(٢) لسان العرب (سود) . ولم يرد في ديوانه .

الفصل الثاني

المعنى الشعري

بين

الإصابة والإخلاء

الفصل الثانى

المعنى الشعرى
بين الاصابة والاخلاء

ارتبطت جماليات المعنى الشعرى فى التفكير البيانى
بفكرة الاصابة التى يتم بها تحقيق الغاية المثلى فى
التموير والوصف ، قال الجاحظ :

"وهم يمدحون الحذق والرفق ، والتخلص الى حبات القلوب
والى اصابة عيون المعانى . ويقولون : أصاب الهدف ، اذا
أصاب الحق فى الجملة . ويقولون : قرطس فلان ، وأصاب
القرطاس ، اذا كان أجود اصابة من الاول . فان قالوا : رمى
فأصاب الغرة ، وأصاب عين القرطاس ، فهو الذى ليس فوقه
(١)
أحد" .

وتحقيق الغاية المثلى التى تعنيها الاصابة أمر يدركه
الذكاء وحسن التمييز "وعيار الاصابة فى الوصف الذكاء وحسن
التمييز فما وجداه صادقاً فى العلوق ممازجا فى الصوق ،
(٢)
يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه ، فذاك سيماء الاصابة" .

أما الشاعر الذى لاحظ له فى تطبيق المفصل واصابة
الغرة ، وعين القرطاس فهو "المخلى" قال المرزبانى :
"أخبرنى محمد بن يحيى ، قال : حدثنى عبد الله بن الحسين ،
قال : قال لى البحتري : دعانى على بن الجهم ، فمضيت اليه
وأفمننا فى أشعار المحدثين الى أن ذكرنا أشجع السلمى ،

(١) البيان والتبيين ١/١٤٧ .
(٢) شرح ديوان الحماسة ٩/١ .

فقال لى : إنه يخلى ، وأعادها مرات ولم أفهمها ، وأنفت أن أسأله عن معناها ، فلما انصرفت أفكرت فى الكلمة ونظرت فى شعر أشجع ، فإذا هو ربما مرت له الابيات مغسولة ليس فيها بيت رائع ، وإذا هو يريد هذا بعينه أنه يعمل الابيات ولا تصيب فيها بيتا نادرا . كما أن الرامى إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشئ قيل أخلى^(١) .

وإذا كان للإصابة عيار تعرض عليه كما ذكر المرزوقى آنفا، فإننا نريد أن نقف على ذلك العيار لامن خلال الكلام النظرى ، بل بعد استجلاء موقف النقد التطبيقى ، الذى يعد المحك الحقيقى للوقوف على مفهومى الإصابة، والإخلاء، ودرجة كل منهما .

والإصابة تُعنى بجوانب كثيرة فى المعنى الشعرى فهناك الإصابة فى البناء ونظام اللغة ، والإصابة فى اختيار الوزن والقافية ، ولكن الذى يهمنا بالدرجة الأولى فى هذا السياق هو الإصابة فى الرؤية ، أى فن النظر إلى الأشياء ، وطريقة تمويرها ، ولا يعنى أننا نغفل البنية التركيبية والإيقاعية فى البحث عن جماليات تموير المعنى فهذا أمر لا يصح اعتباره إذ لا قيمة للمعنى أو للصورة بمعزل عن بنيتها التركيبية والإيقاعية ، وإنما المعول عليه فى البحث هنا على طريقة النظر عند الشاعر إلى الأشياء، ومن ثم وصفها، والكشف عن أسرارها .

(١) الموشح ص ٤٥٢ .

فمن الإصابة لعيون المعانى أن تكون معانى الشاعر لاثقة
 بغرضه الذى يقول فيه، مؤسسة على نوع من الفطنة بملايسات الموقف
 ، فلا تنسيه دقة النظر إلى الاشياء الحفاظ على مبادئ اللياقة .
 فقدامه بن جعفر يعيب شعر أيمن بن خريم فى مدح بشر بن
 مروان الذى يقول فيه :

يا ابن الذوائب والذرى والارؤس
 والفرع من مضر العفرنى الأقعس
 وابن الكارم من قريش كلها
 وابن الخلايف ، وابن كل قلمس
 من فرع آدم كابرأ عن كابر
 حتى انتهيت إلى أبيك العنيس
 مروان إن قناته خطيئة
 غرست أرومتها أعز المفسر
 وبنيته عند مقام ربك قبة
 خمرأ كل تاجها بالفسفس
 فساؤها ذهب ، وأسفل أرضها

ورق تلالا فى البهيم الحنيس (١)

قال قدامة : "فما فى هذه الابيات شيء يتعلق بالمدح
 الحقى ، وذلك أن كثيرا من الناس لا يكونون كتاباتهم فى الفضل
 ولم يذكر هذا الشاعر شيئا غير الآباء ، ولم يصف الممدوح
 بفضيلة فى نفسه أصلا ، وذكر بعد ذلك بناءه قبة ، ثم وصف
 القبة بأنها من الذهب والفضة ، وهذا أيضا ليس من المدح ،

(١) نقد الشعر ص ١٩٠ ، الموشح ص ٣٤٧ ، الصناعتين ص ١٠٤ ،
 ١٠٥ . والعفرنى : الأسد القوى . الأقعس : الثابت .
 القلمس : البحر الزاخر . والعنيس : مفرد عنابس وهم
 أبناء أمية بن عبد شمس الأكبر من قريش .

لأن فى المال والثروة مع الضعة والفهة مايمكن معه بناء القباب الحسنة واتخاذ كل آلة فائقة ، ولكن ليس ذلك مدحا (١)
يعتد به ، ولانعتا جاريا على حقه " .

فأيمن لم يصب فى معناه عند قدامة أو لم يحقق الغاية المثلى فى مديح بشر بن مروان ، لأن تحقيق تلك الغاية لا يكون بوصف ماهو عرضى من مآثر الآباء والأجداد ، وترك ماهو جوهرى وهو ذكر الفضائل النفسية الخاصة ببشر ، فالآباء بمكانتهم لايرفعون الأبناء بوضاعتهم ، والفضائل النفسية التى يؤثرها قدامة فى البحث عن الاصابة "هى العقل والعفة والعدل (٢)
والشجاعة وماجانس ذلك ، ودخل فى جملته .

وقدامة - رحمه الله - يفرض على الشاعر - بهذا المعيار - تمورا غريب ينتزع منه حريته ، ونظره الخاص .
واذا كان ذكر الآباء والأجداد لايمثل فضيلة نفسية عند قدامة ، فأصبح بمنزلة العرضى الزائل ، فانه عند من يدرك قيمة النسب فى العربية يمثل أزكى الفضائل فقد كان "الغاية التى ذهب اليها العربى فى التاريخ لمعرفة ذاته ، واحياء الجزء الماضى من حياته ، يمحو به ليل الابهام كما تمحو آية النهار الظلام ، وقد كان يقال للرجل اذا سئل عن نسبه استنسب لنا حتى نعرفك ، كانه من غير النسب مجهول ، والمجهول لايزال ضعيفا ذليلا حتد ينتسب فاذا انتسب اشتد

(١) نقد الشعر ص ١٩٠، ١٩١ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٨٩ .

وتمكن كالريح تشتد وتستاف التراب والحمى إذا هي أنسبت ،
(١)
وإنما يتمكن المرء بالامتداد فى أفق الآباء والأجداد " .

لاسيما إذا كان هذا النسب يمتد عبر هذه السلسلة
الكريمة التى يرتفع بها عن النقص قربها من الله ، وذكرها
له ، وعبادتها إياه ، وكونها نبتة راسخة نبتت فى منابت
القنا الخطي الذى يذود عنها المكاره والانتقاص .

وأنكروا على الأعشى قوله فى مديح النعمان بن المنذر :
وَيَأْمُرُ لِلْيَحْمُومِ كُلِّ عَشِيَّةٍ بَقَتْ وَتَعْلِيْقٍ فَقَدْ كَانَ يَسْتَقِرُّ^(٢)

"يعنى باليحموم فرس الملك ، يقول : إنه يأمر لفرسه
كل عشية بقت وتعليق وهذا مما لايمدح به الملوك ، بل ولا رجل
(٣)
من خساس الجند " .

فماذا يعنى - فى مديح الرجال - أن الرجل يطعم فرسه ،
وهذا ملك .

والذين غابوا المعنى وأنكروا على الأعشى مديح الرجل
بمثل هذا يعزلون المعنى عن سياقه الفكرى والتاريخى ، إذ
لا يدركون معنى هذا ودلالاته الخبيثة ؛ لأنهم وقفوا على المعنى
الحرفى للبيت فلم يجدوا فيه قيمة تذكر .

فقيمة الفرس عند العربى لا يعرفها إلا من وقف على
علاقتهم بالخيل التى عقد الخير بنواصيها إلى يوم القيامة .
سئل عمر بن الخطاب عن معرفته بالخيل قال : معرفة

(١) عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء
والكواكب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، جدة ، منشورات
النابى الثقافى الأدبى ، ط ٢ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ص ١٠٥ .

(٢) الديوان ص ٣٣ .

(٣) المناعتين ص ٨٠ ، وانظر : العقد الفريد ٣٣١/٥ .

(١)

الإنسان بنفسه وأهله وولده .

وكان العرب على سخائهم بأموالهم وأنعامهم لايجودون
بالخيل ولا يعيرونها ، فهي نفيس لاتعار ولا تباع ، ويغارون عليها
(٢)
كالغيرة على العيال .

قال الشاعر :

وَحَالَفْنَا السَّيُوفَ وَمَافِنَاتٍ سواء هُنَّ فِينَا وَالْعِيَالُ (٣)

وكان الرجل يؤثر الفرس على نفسه وأهله وولده فيسقيه
(٤)
المحض ، ويشربه الماء القراح .

وقديما كان ملوك العرب لا يبيت أحدهم إلا وفرس موقف
بسرجه ولجامه قريب منه مخافة عدو يفجأه ، وذلك لشدة
(٥)
حزمهم ، ونظرهم في عواقب الأمور .

وكثيرا ما تمادح العرب بالقيام بالخيل ، وارتباطها
(٦)
بأفنية البيوت .

وعلى هذا فتعاهد النعمان لفرسه اليحموم شيمة من شيم
العرب ، إن دلت على شيء فإنما تدل على شجاعته ، وترقبه
لطوارق الليل ، وحفاظه على مصالح الرعية ، ومن كانت هذه
صفته مع هذا الفرس ، فهو مع رعيته أبلغ في الرعاية ،
وأكمل في أداء الحقوق .

وكما عيب على الأعشى امتداحه مراقبة النعمان لفرسه ،
واحتفاله بها ، عيب على مزرد بن ضرار وصفه درعا على أحد
الفرسان في قوله :

-
- (١) الخيل ، عبد الله بن محمد الغرناطي ، حقه محمد
العربي الخطابي ، بيروت ، دار الغرب الاسلامي ، ١٤٠٦هـ
١٩٨٦م ، ص ٤٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٠ .
(٣) البيت في الخيل للغرناطي ص ٤٠ بلا نسبة .
(٤) الخيل ، أبو عبيدة ص ١ .
(٥) الخيل للغرناطي ص ٤٠ .
(٦) العقد الفريد ٣٣١/٥ .

وَمُسْفُوحَةٌ فَضْفَاضَةٌ تَبَعِيَّةٌ
 وَآهَا الْقَتِيرُ، تَجْتَوِيهَا الْمَعَابِلُ
 دِلَاسٌ كَظْهِرِ النَّوْنِ لَا يَسْتَطِيعُهَا
 سَنَانٌ، وَلَا تِلْكَ الْخِطَاءُ الدَّوَاحِلُ
 مَوْشَحَةٌ بَيْضَاءُ دَانٍ حَبِيكُهَا
 لَهَا حَلَقٌ بَعْدَ الْأَنَامِلِ فَافِئِلُ^(١)

قال الأصمعي : "لئن كان أجاد فى وصف الدرع لقد عاب
 لابسها ؛ لأن فرسان العرب المذكورين لا يحفلون بسبوغ الدروع
 وحصانتها" .^(٢)

وكما أغفل بعض القوم السياق الفكرى لبيت الأعشى هناك
 أغفل الأصمعي السياق الفنى هنا فعاب المعنى ، حيث رأى أن
 سبوغ الدرع ومتانتها مما يتنافى ومقتضيات الإصابة ؛ لأن ذلك
 يشير من طرف خفى إلى جبن لابسها ، فلو لم يكن جباناً ،
 ما أجاد سردها بهذه الصورة .

وقد نقبض القاضى الجرجانى هذا الرأى الذى ذهب إليه
 الأصمعي ، وحمله على مذاهب العرب فى مديح الرجال وطريققتها
 فى وصف السلاح والخيـل ، فتارة يصف الشاعر خيل قومه وسلاحهم
 وهو بهذا يريد أنهم أهل حروب وغارات ، ولهم منعة ونجدة ،
 فهم يعدون لأعدائهم ما يستطيعون من القوة ومن رباط الخيل .

(١) المفضليات ، المفضل الضبى ، تحقيق أحمد شاكر وعبد
 السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٦٤م ،
 ص ٩٨ ، الوساطة ص ٤٣٥ . تَبَعِيَّةٌ : منسوبة إلى تَبَعَ .
 الْمُسْفُوحَةُ : المصبوبة . الْقَتِيرُ : المسامير . تَجْتَوِيهَا : تنبؤ
 عَنْهَا . الْمَعَابِلُ : السهام الطويلة . الْخِطَاءُ : السهام
 الصغيرة . مَوْشَحَةٌ : فيها طرائق نحاس . حَبِيكُهَا : نسجها
 (٢) الوساطة ص ٤٣٦ .

وتارة أخرى يصف الشاعر عدوه بذلك ، طلبا للغض منه
والنعمى عليه ، فهو يبدو هاربا مع أنه شاكى السلاح ، حديد
السيف ، وافر العدة .^(١)

ومزرد يمدح الفارس ، ويعلى من قدره ، على مذاهب
العرب قال الشاعر :

(٢)
وعلى سابغة كأن قتيورها حدق الاساود لونها كالمجول

وقال كعب بن زهير :
(٣)
بيض سوابغ قد شدت لها حلق كأنه حلق القفعاء مجدول
وقال عمرو بن كلثوم :

علينا كل سابغة دلاص

ترى فوق النطاق لها غفونا

علينا البيض واليلب اليماني
(٤)
وأسياف يقمين وينحزينا

ومن الاصابة في معانى النسيب والغزل أن تكون الالفاظ
عذبة رقيقة ، غير كزة ولاجاسية ، مظهرة للتودد والوجد
واللوعة "وأن يكون جماع الامر ماضد التحفظ والعزيمة ،
ووافق الانحلال والرخاوة " .^(٥)

وماخالف هذا فهو مانسميه "الاخلاء" كقول عبد الرحمن

القس :

-
- (١) المصدر السابق ص ٤٣٨ .
(٢) البيت في المعانى الكبير بلانسبة ١٠٣٨/٢ .
والمجول : الشوب .
(٣) شرح الديوان ص ٢٤ ، المعانى الكبير ١٠٣٨/٢ .
والقفعاء : ضرب من الحسك .
(٤) الديوان جمعه وحققه وشرحه الدكتور اميل يعقوب ،
بيروت ، دار الكتاب العربى ، ط ١ ، ١٤١١هـ / ١٩٩١م ،
ص ٨٤ .
(٥) نقد الشعر ص ١٢٤ .

سَلَامٌ لَّيَّتَ لِسَانًا تَنْطِقِينَ بِهِ
 قَبْلَ الَّذِي نَالَني مِنْ صَوْتِهِ قُطْعًا (١)

"فما رأيت أغلظ مِمَّنْ يدعو على معشوقته ، حيث أجادت في
 (٢) غنائها له ، بقطع لسانها" .

وقول جميل بثينة :
 رَمَى اللَّهَ فِي عَيْنِي بُثَيْنَةَ بِالْقَذَى
 (٣) وَفِي الْغُرِّ مِنْ أَنْيَابِهَا بِالْقَوَادِحِ

وقول جنادة بن نجبة :
 مِنْ حُبِّهَا أَتَمَنَّى أَنْ يُلَاقِيَنِي
 مِنْ نَحْوِ بِلَدَتِهَا نَاعٍ فَيَنْعَاهَا
 لَكِي أَقُولَ فِرَاقٌ لَإِلْقَاءِ لَهُ
 (٤) وَتُضْمِرُ النَّفْسُ يَأْسًا ثُمَّ تَسْلَاهَا

"فإذا تمنى المحب لحبيبتة الموت فما عسى أن يتمنى
 (٥) المبغض لبغيضته ؟" .

وموقف قدامة وأبى هلال من هذا الشعر هو موقف كثير من
 البيانيين المولعين بظواهر الكلام ، الذي بموجبه صار الغزل
 هجاء .

فجملة ما يمكن أن يقال في هذا الشعر إنه دعاء على
 المحبوب لايمح اعتباره داخلا في الغزل الجيد ، فالذي يدعو
 على لسان معشوقته بالقطع ، أو أن يرمى الله في عينيها
 بالقذى ، وفي أنيابها بالقوادح ، أو أن يأتي له من ينعاها

(١) نقد الشعر ص ١٩٨ ، الموشح ص ٣٥١ ، الصناعتين ص ٨٢ ،
 سر الفماحة ص ٢٥٨ .
 (٢) نقد الشعر ص ١٩٩ ، الموشح ص ٣٥١ .
 (٣) الديوان ص ٢٣ .
 (٤) الموشح ص ٢٤٧ ، الصناعتين ص ٨٢ وفيه لكى يكون .
 (٥) الصناعتين ص ٨٢ .

لا يمكن أن يكون مصيباً في إظهار لوعته وتودده .
فاليقظة التي بنى عليها الكلام في مثل هذا السياق
لا يمكن أن تنطوي على هذا النشاط .

وكل هذا فهم للشعر قد يتفق مع لغة الحديث العادي ،
ولكنه لا يتفق مع الشعر بأي حال من الأحوال ، وفوق هذا كله
فيه فصل بين المقدمات وما أفقت إليه من نتائج ، فالقسط يقول
" قبل الذي نالني من صوته " وجميل يقول : " في عيني بثينة " ،
و" في الغر " ، وجناده يقول : " من حبها " . إذن هناك مقدمات
عاطفية غامضة لاندرك أبعادها ؛ لأننا ننظر إليها من الخارج
الم يقل كثير :

لو يسمعون كما سمعت كلامها خروا لِعِزَّةِ رُكَّعًا وَسُجُودًا (١)

فلسان سلامة ، وعينا بثينة ، وأنيابها الغر ، وفرط
العلاقة بين جناده وصاحبه ، لاتمثل عند العائبين الغاية في
الكمال التي قلب الشعر حقائق الأشياء من أجلها .

فالدعاء غاية في إبراز ضعف النفس الإنسانية أمام
الجمال في أسمى صوره ، فهذا الدعاء شعريته في عنفه ؛ لأنه
كما يبرز ضعف النفس الإنسانية ، يكشف عن الجمال المثالي في
تلك الكائنات ، التي كان الدعاء عليها غاية في الكشف عن
قيمتها وأثرها معا .

قال البغدادي : " على أن الشيء إذا بلغ غايته يدعى
(٢)
عليه ، صونا عن عين الكمال " .

(١) الديوان ، جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس ، بيروت ،
دار الثقافة ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ٤٤٢ .
(٢) خزانة الأدب ٣ / ٣٩٨ .

ولم يقف البيانيون بمبادئ اللياقة والذوق الرفيع فى بحثهم عن القيمة فى المعنى الشعرى عند علاقة الانسان بأخيه الانسان ، فقد ترمى بهم الحرص على هذه المثل مع الحيوان الذى أنصفه البيانى كما أنصفه الشاعر من قبل فلم يرتض كثير من البيانيين قول الشماخ فى وصف ناقته :

إذا بلغتنى ، وحملت رحلى
(١)
عراة فاشرقى بدم الوتين

فقد "كان ينبغى أن ينظر لها مع استغنائها عنها ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم للأمازيقية المأسورة بمكة وقد نجت على ناقة لها ، فقالت : يا رسول الله انى نذرت ان نجوت عليها أن أنحرها ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : لبئس ماجزيتها " .
(٢)

والشماخ فى دعائه على ناقته يخفى قيمة لاتدرك الا ببذل الجهد ، وانعام النظر فى صيرورة المعنى وحركته فى الفكر الشعرى فلمعنى صورتان :

الأولى : أن يمتدح الشاعر ناقته ، ويعلى من قدرها ،
ويبشرها بالراحة . قال عبد الله بن رواحة :

إذا بلغتنى وحملت رحلى
مسيرة أربع بعد الحساء
فشأنك فأنعمى وخلاك دم
فلا أرجع الى أهلى وراثى
(٣)

وقال الفرزدق :
متى تأتى الرصافة تستريحى
من التهجير والدبر الدوامى
(٤)

-
- (١) الديوان ص ٣٢٣ وفيه وحططت ، الموشح ص ٩٤ .
(٢) الموشح ص ٩٤ ، والحديث فى صحيح مسلم كتاب النذر ١٢٦٣/٣ ونصه : "سبحان الله بنسما جزتها" .
(٣) الديوان ص ١٥١ . وفيه : إذا أديتنى . فشأنك أنعم : ولا أرجع .
(٤) الديوان ص ٥٩٩ .

وقال أبو نواس :

وَإِذَا الْمَطِيُّ بِنَا بَلَّغَنَ مُحَمَّدًا
فَظُهُورَهُنَّ عَلَى الرِّجَالِ حَرَامٌ
قَرَبْنَنَا مِنْ خَيْرٍ مَنْ وَطِئَ الْحَصَى
فَلَهَا عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامٌ^(١)

الأخرى : أن يدعو عليها ، أو يبشرها بالهلاك كما فعل

الشماع ، قال أبو دهب الجمحي :

يَأْنِاقُ سِيرِي وَاشْرَقِي
سَيْثِيْبَنِي أُخْرَى سِوَا
بَدَمٍ إِذَا جِئْتَ الْمَغِيرَةَ
كَ ، وَتَلَكَ لِي مِنْهُ يَسِيرَةَ^(٢)

وقال الفرزدق :

إِذَا قَطَنًا بَلَّغْتَنِيهِ ابْنَ مَدْرِكٍ
فَلَاقَيْتُ مِنْ طَيْرِ الْعَرَاقِيبِ أَخِيلاً^(٣)
وقال ذو الرمة :

إِذَا ابْنُ أَبِي مُوسَى بَلَائٌ بَلَّغْتِهِ
فَقَامَ بِفَأْسٍ بَيْنَ وَصْلَيْكَ جَازِرٌ^(٤)

وهذا الدعاء لايعنى حقيقة الدعاء بقدر مايومئ إلى غاية يرجو تحقيقها من الممدوح ، وفي هذا وصف للممدوح بالجوّد ، فاستغناء الشاعر عن ناقتة ثقة بالممدوح ، فقد بلغته غايته ، وهذا غاية في المديح لأن الممدوح يصبح هدفا تقف عند بلوغه آمال الشاعر وتطلعاته ، فيضحي من أجل الوصول إليه بكل مايملك ، حتى بالناقة التي حققت له

(١) الديوان ص ٤٠٨ .

(٢) الديوان ، رواية أبي عمرو الشيباني، تحقيق عبد العظيم عبد المحسن ، العراق ، مطبعة القضاء بالنجف الاشرف ، ط ١ ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ، ص ٩٦ .

(٣) الديوان ص ٤٧٨ .

(٤) الديوان ١٠٤٢/٢ .

الوصول إلى تلك الغاية ، وقد أدرك المبرّد هذا الخبىء الذى
يؤمىء إليه بيت الشماخ فقال : "وقد أحسن كل الإحسان فى
قوله :

إِذَا بَلَغْتَنِي وَحَمَلْتَ رَحْلِي

عَرَابَةً ، فَأَشْرَقِي بِدَمِ الْوَتِينِ
(١)

يقول : لست أحتاج إلى أن أرحل إلى غيره " .

ولقد كانت جوهريّة الشعر عند بعض البيانيّين تكمن فى
إعطاء غير الممكن صفة الممكن ، والنهائى دلالة اللانهاى ،
والمستحيل لغة المحتمل ، ولهذا استجادوا المبالغة "دخل
الأخطل على عبد الملك بن مروان فقال : يا أمير المؤمنين قد
امتدحتك فاستمع منى ، فقال عبد الملك : إن كنت إنما
شبهتني بالمقر والأسد فلاحاجة لى فى مدحك ، وإن كنت قلت كما
قالت أخت بنى الشريد لأخيها صخر فهات . فقال الأخطل :
وما قالت يا أمير المؤمنين ؟ قال : هى التى تقول :

وَمَا بَلَغْتَ كَفَّ أَمْرِي مَتَنَّاوِلِ

من المجد إلا حيثما نلت أطول

وَمَا بَلَغَ الْمُهْدُونَ فى القولِ مِدْحَةً

وإن أطنبوا إلا الذى فىك أفضل

وَجَارُكَ مَحْفُوظٌ مَنِيعٌ بِنَجْوَةٍ

من الضيم لا يبكى ولا يتذلل
(٢)

قال الأخطل : والله لقد أحسنت القول ، ولقد قلت فىك

بيتين ماهما بدون قولها ، فقال هات فأنشأ يقول :

(١) الكامل ١٦٨/١ .

(٢) ديوان الخنساء ، شرحه شعلب ، حققه الدكتور أنور أبو
سويلم ، عمان ، دار عمارة ، ط ١ ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م ،
ص ٣٢٠ ، ٣٢١ ، وفيه : فما بلغت . ولاصفة إلا الذى فىك ،
ومن الضيم لا يبزى : أى يقهر .

إِذَا مِتَّ مَاتَ الْجُودُ وَانْقَطَعَ النَّدَى
 مِنَ النَّاسِ إِلَّا مِنْ قَلِيلٍ مَمَرَّدٍ
 وَرَدَّتْ أَكُفُّ السَّائِلِينَ وَأَمْسَكُوا
 مِنَ الدِّينِ وَالْدُّنْيَا بِخُلْفٍ مُجَدِّدٍ (١)

وهذا - كما يقول قدامة هو مذهب أهل الفهم والشعر ،
 وهو أجود المذهبين ، وذلك لأن المبالغة تحقق قيمة جمالية
 لا يحققها الاقتصاد وهي تحقيق "المثل وبلوغ النهاية في
 (٢)
 (٣)
 النعت" .

على أن إيشار الغلو والمبالغة لايعنى انقطاع الصلة
 بين الشعر والواقع ، فللمبالغة رسوم "متى وقف الشاعر
 عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدها جمع بين القصد والاستيفاء ،
 وسلم من النقص والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية ،
 وأدت به الحالة إلى الإحالة ، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط ،
 (٤)
 وشعبة من الإغراق" .

وعلى هذا فالإصابة في المبالغة تعنى الاعتدال في وصف
 الأشياء ، فلا يبالغ الشاعر في الوصف فيخرج بالموصوف عما
 يقبله العقل ، ولا يصوره على ما هو عليه ويبالغ في الاقتصاد
 في تمويره فيفقد الشعر قيمته .

ولذا أخذ على النمر بن تولب قوله في صفة السيف :
 أبقي الحوادث والأيام من نمر
 أسبأ سيف قديم إشره بادري

(١) الشعر والقصة في المصون في الادب ص ٦٤، ٦٣ ، ولم يرد
 في ديوانه .
 (٢) نقد الشعر ص ٦٢ .
 (٣) المصدر نفسه ص ٦٢ .
 (٤) الوساطة ص ٤٢٠ .

تَظَلُّ تَحْفَرُ عَنْهُ إِنْ ضَرَبَتْ بِهِ
(١) بَعْدَ الذَّرَاعَيْنِ وَالسَّاقَيْنِ وَالْهَادِي

"ذكر أنه قطع ذلك كله ثم رسب في الأرض ، حتى احتاج
(٢) إلى أن يحفر عنه ، وهذا من الإفراط والكذب" .

وهذا البيت يضعه البلاغيون في باب المستحيل عقلا وعادة
المسمى "غلو" ، الذي اشترط كثير من المتأخرين لقبوله
اقتراحه بكاد ، أو لو ، أو يخيّل إلّى ، وإنّما أخذ البيت بما أخذ
به لأن الشاعر أخلّى وأفرط في الوصف .

"والغلو يراد به المبالغة في مجيء الشاعر بما يدخل
في المعدوم ، ويخرج عن الموجود ، وقد أثبت طائفة من
العلماء استحسان هذا الجنس لما كان بخلاف الحقائق ،
(٣) ولخروجه عن اللفظ الصادق" .

فالحقيقة والعقل والعادة تذكر أن يحفر عن السيف في
الأرض بعد الضرب به .

ووصف السيف بأنه قاطع شديد الفتك في الشعر العربى
حاضر لا يخفى ، فهو عند جنادة الهذلى يبلغ الهدف بلا نكال .
بِمُطَرِدٍ تَخَالُ الْإِثْرَ مِنْهُ مَدَبٌ غَرَانِقٍ خَاضَتْ نِقَاعًا
(٤) إِذَا مَسَّ الضَّرِيْبَةَ شَفَرَتَاهُ كَفَاكَ مِنَ الضَّرِيْبَةِ مَا اسْتَطَاعَا

وعند أبى العيال الهذلى يرسو في اللحم :

(٥) وَمُشَقُّوقُ الْخَشِيْبَةِ مَشْرِفِيَّ صَارِمٍ رَسَبَ

-
- (١) شعر النمر بن تولب صنعة د . نوري حمودي القيسى ،
بغداد ، مطبعة المعارف ، بدون تاريخ ص ٥٣ .
(٢) الشعر والشعراء ٣١١/١ ، وانظر : إعجاز القرآن ص ٧٧ .
(٣) المنصف ص ٧٨ .
(٤) المعانى الكبير ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ٢٣١/١ ،
٢٣٢ . والمدب : أشر السير .
(٥) المصدر نفسه ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ٤٢٩/١ .

وعند المتنخل الهذلى يرسب فى اللحم ويقطعه :
أَبْيَضُ كَالرَّجْعِ رَسَوْبٌ إِذَا
مَا شَاخَ فِي مُحْتَفَلٍ يَخْتَلِي (١)
وعند النابغة يقد الدروع التى ضوعف نسجها ، والفارس

والفرس ، ويقدح النار فى الحمى :
يَطِيرُ فُضَاً حَوْلَهَا كُلُّ قَوْنَسٍ
وَيَتَّبَعُهَا مِنْهُمْ فَرَّاشُ الْحَوَاجِبِ
تَقْدُّ السَّلَوقَى الْمُضَاعَفُ نَسْجَهُ
وَيُوقِدَنَّ بِالْمُفَاحِ نَارَ الْحُبَاجِبِ (٢)

وعند النمر بن تولب يحفر عنه فى الأرض ، ولذا لاغرابة
أن يقال عن هذا الشعر : إنه أبلغ ما قيل فى مضاء السيف . (٣)
وقد استحسنت قدامة بن جعفر هذا الشعر ؛ لأنه وإن بالغ
فى نعت مضاء السيف فإنه لم يأت بما يخرج عن طباعه "فليس
خارجاً عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادى ،
وأن يؤثر بعد ذلك ، ويغوص فى الأرض ، ولكنه مما لا يكاد أن
يكون" (٤) .

وإذا كان قدامة قد قال إن هذا ليس خارجاً عن طباع
السيف، ولكنه مما لا يكاد أن يكون فقد كان - إذا صححت
الرواية - فقد ورد فى الاثنائى عن الحسن بن محمد بن عبد
الله بن حسن بن حسن : أن أعرابياً أهدى والد الحسن سيفاً

-
- (١) المصدر السابق ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ١٢٦٠/٣ .
الرجع : الغدير .
(٢) المصدر نفسه ١٠٨٠/٢ ، الديوان ص ٤٤-٤٦ وفيه فضاها
بينها ، وتوقد .
والفضاض : القطع المتفرقة . القونس : أعلى الناصية .
الفراش : عظام رقيقة تلى الخياشيم . وهناك من رجح
الضمير فى قوله يوقدن : إلى الخيل .
(٣) ديوان المعانى ، أبو هلال العسكري ، بيروت ، عالم
الكتب ، بدون تاريخ ص ٥١ .
(٤) نقد الشعر ص ٢١٤ .

وجده ببطن "قَدِيد" وكان يعلوه الصدا ، دفع به عن نفسه صولة
 فحل قطم اشتد عليه ، وظل السيف عند فاطمة أخت الحسن ،
 فزارها يوما "بيزيع" ضيوف ، فأمرت مولى لها فنحر لها
 جزورا ، ورأت أن الجزور قد بردت وهى تُسلخ فدعت بالسيف
 وقالت يا حسن "فدتك أختك ، هذا سيف أبيك فخذ ، واجمع يديك
 فى قائمه ، ثم اضرب به أثناءها من خلفها - تريد عراقيبها
 وقد أثبتها للبروك ، وهى أربعة أعظم . قال : فأخذت السيف
 ثم مضيت نحوها ، فضربت عراقيبها فقطعتها والله أربعتها ،
 وسبقنى السيف فدخل فى الأرض ، فأشفقت عليه أن ينكسر إذا
 اجتذبتة ، فحفرت عنه حتى استخرجته قال : فذكرت حينئذ قول
 النمر ... " (١)

فإذا كانت هذه صورة السيف فى الواقع ، فإن صورته فى
 الشعر يجب أن تكون أبلغ ، وأعمق . لاسيما مع وجود تلك
 العلاقة الاثيرة بين النمر والسيف التى ارتفعت بالسيف عن
 أن يكون مجرد قطعة من الحديد ، وأعطته نفاسة كانت سببا فى
 البحث عنه ، وطلبه بمشقة .

والعلاقة بين الرجل والسيف قديمة فى تراث العرب قال

الشاعر :

كَأَنَّهُمْ أَسِيفٌ بَيْضٌ يَمَانِيَّةٌ عَضْبٌ مَّضَارِبُهَا ، بَاقٍ بِهِ الْآثَرُ

ويقال : رجل سيفان : إذا كان طويلا ممشوقا كالسيف ،

(٢)

كما يقال للأنثى سيفانة .

وعيب على النابغة قوله :

(١) الاغانى ٢٢/٢٩٩، ٣٠٠ .

(٢) لسان العرب (سيف) .

إذا ماغزا بالجيش حلق فوقه

عمائب طير تهتدى بعصائب

جوائح قد أيقن أن قبيله

(١)

إذا ماالتقى الجمعان أول غالب

لأنه "جعل الطير تعلم الغالب من المغلوب قبل التقاء

الجمعين ، والطير قد تتبع العساكر للقتلى ، ولكنها لاتعلم
(٢)
أيها تغلب" .

وايقان العمائب بالغلبة معناه ادعاء العلم بالغيب

عند ابن قتيبة ، لأنه أخذ الشعر مأخذ الحقيقة ، وهو مأخذ
لايفضى الا الى مثل هذا الحكم .

لقد اعتادت الطير على الوقوع على قتلى الأعداء ،

فالايقان مبنى على عادة مألوفة انتزع ابن قتيبة البيت من
عمقها وعابه ، قال النابغة :

لهن عليهم عادة قد عرفنها إذا عرض الخطى فوق الكواشب

وصورة العمائب الواشقة من لحوم قتلى الأعداء ، معنى

(٣)

شعري متوارث ، يشكل ركيزة من ركائز معانى المديح فى الشعر

العربى ، ذمها فى شعر النابغة ذم لشعر العرب كله ، وأول من

افترع هذه الصورة الأفوه الأودى بقوله :

(٤)

وترى الطير على آشارنا . رأى عين شقة أن ستمار

(١) الديوان ص ٤٣ وفيه إذا ماغزوا .. حلق فوقهم .

(٢) الشعر والشعراء ١٦٩/١ .

(٣) للاتساع انظر معاهد التزميم على شواهد التلخيص ، عبد

الرحيم العباسى ، حققه محمد محيى الدين عبد الحميد ،

بيروت ، عالم الكتب ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م ، ٩٩-٩٥/٤ .

(٤) الديوان ضمن الطرائف الأدبية ، صححه عبد العزيز

الميمنى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ ،

ص ١٣ .

وأخذ على أبي تمام قوله فى وصف امرأة :

مِنْ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَاخِلَ صِيرَتْ

(١) لَهَا وَشَحَا جَاءَتْ عَلَيْهَا الْخَلَاخِلُ

(٢)

فهذا ضد ما نطقت به العرب ، وأقبح ما وصف به النساء ؛

لأن الخلاخل تعض على الأعضاد والسواعد ، وتضييق فى السيقان

فإذا أصبحت الخلاخل وشحا بدت المرأة غاية فى القصر

(٣)

والدمامة .

ولذا يصح المعنى لو قال : إن الخلاخل صيرت لها حقبا

كما قال منصور النمرى :

فَلَوْ قَسَتْ يَوْمًا حِجْلَهَا بِحِقَابِهَا

(٤) لَكَانَا سَوَاءً ، لَا ، بَلِ الْحِجْلُ أَوْسَعُ

وإنما جعل الحجل أوسع ؛ لأن المحمود فى صفة النساء

امتلاء الساق ، ودقة الخمر .

وقد أنكر المرزوقى سوء فهم ابن عمار لبيت أبي تمام ،

وحمله على معنيين ، أحدهما غلظ الساق الذى يستدعى اتساعا

فى الخلخال بمقدار ذلك الغلظ .

الآخر : دقة الخمر حتى لو جعل الخلخال وشاحا لجال

(٥)

الخلخال على الخمر .

والذى ذهب إليه المرزوقى فى المعنى الثانى أمر يفرضه

الوعى بسياق المعنى - الذى أشار إليه أبو تمام - فى الشعر

العربى فدقة الخمر عنمر من عناصر جمال المرأة فى هذا

(١) الديوان ١١٥/٣ .

(٢) الموازنة ص ١٣١ .

(٣) المناعتين ص ١٢٦ ، وانظر : الوساطة ص ٧٩ .

(٤) الموازنة ص ١٣٢ ، المناعتين ص ١٢٦ .

(٥) الديوان بشرح التبريزى ١١٥/٣ .

الشعر لا يكاد يختلف فيه شعراء العربية ، حتى صار مذهباً
(١)
حسناً من مذاهبتهم .

قال طرفة :

وَمَلَأَ السَّوَارِ مَعَ الدَّمْلَجِينَ
(٢) وَأَمَّا الْوِشَاحُ عَلَيْهَا فَجَلَا

وقال الشنفرى :

فَدَقَّتْ وَجَلَّتْ وَاسْبَكْرَتْ وَأَكْمَلَتْ
فَلَوْ جَنَّ إِنْسَانٌ مِنَ الْحُسْنِ جَنَّتْ (٣)

وقال ذو الرمة :

عَجَزَاءُ مَمْكُورَةٌ ، خُمَمَانَةٌ ، قَلِيقٌ
(٤) عَنْهَا الْوِشَاحُ ، وَتَمَّ الْجِسْمُ وَالْقَصَبُ

فهذا طريق مسلوك ، إلا أن لاتبى تمام ولعا بالمغامرة ،
وارتياد المجهول ، فإذا كانت الشعراء تجرى على منهج
الاقتصاد والمقاربة ، فإنه يجنح إلى الإفراط الذى يوقعه مع
نقاده فى مثل هذا الإشكال .

ومنشأ الإشكال من الوقوف على الدلالة الحرفية للكلمات
وإغفال ماتحتضنه من ثراء فى تاريخها الطويل ، وهو شبيه
بما يسميه عبد القاهر "معنى المعنى" وهذا يعنى أن هذه
الأساليب إنما تفهم بإدراك ماتومى إليه ، وترمز ؛ لأنها
لاتفهم على ظاهرها وإنما هناك دلالات خفية تبوح بها هذه
الأساليب ، وتختص بالتعبير عنها .

(١) الموازنة ص ١٣٧ .

(٢) الديوان ص ١٨٩ .

(٣) الديوان

(٤) الديوان ٢٨/١ . والممكورة : الحسنة طى الخلق .
خُمَمَانَةٌ : ضامرة . والقصب : كل عظم فيه مخ .

"وكان من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذى هو له فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لا يكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه مريحا" .^(١)

وأنكر على مهلهل قوله :
ولولا الرِّيحَ أَسْمَعَ أَهْلُ حَجَرٍ صَلِيلَ الْبَيْضِ تَقْرَعُ بِالذُّكُورِ^(٢)

وكان بسبب من قوله هذا أحد الشعراء الكذبة ؛ لأن بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حجر مسافة بعيدة . فكيف يسمع أهل حجر صليل البيض وهى تقرع بالذكور .

والبيت قيل فى يوم عنيزة بين بكر وتغلب ، وعنيزة واد من أودية اليمامة . فالموضعان حجر ، وعنيزة باليمامة .^(٤)

على أن هذا التحديد لايهمنا فى لغة الشعر ، فالمكان فى الشعر غير المكان فى الواقع ، فهو مكان شعرى يقع فى حيز الامكان ولذا فهو يختلف عما سواه ، إننا حين نتعامل مع المكان فى الشعر برؤية قدامة نجرده من كل القيم الشعورية التى حملها عند مهلهل .

المكان هنا لايمكن فهمه بعيدا عن رعى الحرب الدائرة ، فالشعور العميق بعنف الحرب ، وصليل السيوف يطوى الزمان ، والزمان والمكان يتشكلان فى الادب وفق التجربة ، فزمن الفرع

(١) دلائل الاعجاز ص ٤٤٤ .
(٢) البيت فى الاصمعيات ، تحقيق أحمد شاکر ، عبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م ، ص ١٥٥ وفيه : فلولا الريح .. يققع .. وانظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، الموشح ص ١١٣ .
(٣) الموشح ص ١٣ .
(٤) معجم البلدان ، ياقوت الحموى ، بيروت ، دار احياء التراث العربى ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، ١٦٣/٤ .

بخلاف زمن الحزن ، والمكان عند المريض ليس هو المكان عند العاشق ، وهذا التقارب الذى يتحقق بين المكانين فى البيت يمثل قيمة جمالية فهو يمنح القوم منزلة فى الاستحواذ على مسرح عمليات المعركة .

فِدَى لِبَنَى شَقِيقَةٍ يَوْمَ جَاءُوا كَأْسِدِ الْغَابِ لَجَتْ فِي زُيُورِ
كَأَنَّ رِمَاحَهُمْ أَشْطَانُ بِئُرِ بعيد بين جالِيها جَرُورِ
غَدَاةَ كَانْنَا وَبَنَى أَبِينَا يَجْنُبُ عُذِيْزَةً رَحِيَا مُدِيرِ

وكما تلاشى الزمن ، وانطوت المسافة بين حجر وعذيزة لتحقيق قيمة جمالية ، يمتد الزمن على مهلهل ، ويجثم على صدره ، حين قتل أخوه ، فيلوذ بالبكاء الى أن يبزغ الفجر .
فَإِنْ يَكْ بِالذَّنَابِ طَالَ لَيْلِي فَقَدْ أَبْكَى مِنَ اللَّيْلِ الْقَمِيرِ
وَأُنْقَذْنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا لَقَدْ أُنْقَذْتُ مِنْ شَرِّ كَبِيرِ (١)
إن المعانى هنا يجب أن تفهم فى إطار من الرمز الشعرى الذى يرتقى بها إلى مستوى يمكن معه أن تتعاطى لغة الشعر وأن تفهم ، وبهذا المستوى الفنى يمكن أن ندرك العمق الجمالى للمكان فى قول الفرزدق :

لَعَمْرُكَ مَا الْإِرْزَاقُ يَوْمَ اكْتِيَالِهَا
بِأَكْثَرِ خَيْرًا مِنْ خَوَانِ الْعَذَافِرِ
ولو ضَافَهُ الدَّجَالُ يَلْتَمِسُ الْقِرَى
وَحَلَّ عَلَى خُبَّازِهِ بِالْعَسَاكِرِ
بِعُدَّةٍ يَأْجُوجُ وَمَأْجُوجَ جُوعًا
لَأَشْبَعَهُمْ شَهْرًا غَدَاءَ الْعَذَافِرِ (٢)

(١) الأمل ١٣٠/٢ .

(٢) الديوان ص ٢٧٨ .

وفى قول أبى نواس يصف قدر الرقاشيين :
 رَأَيْتُ قُدُورَ النَّاسِ سَوْدًا مِنَ الصَّلَى
 وَقَدَّرُ الرِّقَاشِيِّينَ زَهْرَاءَ كَالْبَدْرِ
 تَبَيَّنَ فِي مَخْرَاشِهَا أَنَّ عَمُودَهَا
 سَلِيمٌ صَحِيحٌ لَمْ يُصِبْهُ أَذَى الْجَمْرِ
 يُبَيِّتُهَا لِلْمُعْتَفَى بِفَنَائِهِمْ
 ثَلَاثَ كَنُقْطِ الشَّاءِ مِنْ نَقْطِ الْحَبْرِ
 وَلَوْ جُنَّتْهَا مَلَأَى عَبِيطًا مُجَزَّلًا
 لَأَخْرَجْتَ مَا فِيهَا عَلَى طَرَفِ الظَّفَرِ (١)

فالذى ينظر إلى الشعر على أنه حقيقة لا يمكن أن يجد فى هذا الشعر إلا الكذب والإفراط ، ولكن القصد هنا الدلالة الضمنية التى تنطوى عليها هذه الأبيات وهى الكرم والبخل . وعلى هذا نجد أن الشعر صورة مطابقة للحقيقة ، بتقليدها يصب الشاعر معناه ، وبمخالفتها يخلى ، فتوصف معانيه بالقبح والإفراط والكذب ، وهذا حكم يلغى الشعر برمته فالشعر له "شرائط لا يسمي الإنسان بغيرها شاعرا ، وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين ، أو يأتى فيه بأشياء لا يمكن كونها بته لما سماه الناس شاعرا وكان مايقوله مخسولا ساقطا" (٢)

فالمبالغة والإفراط هى طريقة العرب فى كلامها لتبلغ الغاية المثلى فى وصف الأشياء "وأما المبالغة فإن من شأن

(١) الديوان ص ٥٢٦ .

(٢) الصحبى ص ٢٢٩ .

العرب أن تبالغ في الوصف والذم ، كما من شأنها أن تختصر
(١)
وتوجز ، وذلك لتوسعها في الكلام ، واقتدارها عليه " .

ولهذا فهذه لغة الشعر لا يصح وصفها بالكذب والإحالة
فالشعر جوهره "القول المستفز للنفس المتيقن كذبه ، المركب
من مقدمات مخترعة كاذبة ، تخيل أمورا ، وتحاكى أقوالا ،
ولما كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخيل
والاستفزاز فقط .. وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم
تخييلا ، وأكثر استفزازا ، وإذا ذا للنفس من قبل أنه كلما
كانت مقدمة القول الشعرى أكذب ، كانت أعظم تخييلا
(٢)
واستفزازا " .

ففي هذا التخيل يكمن الشعر حين يتجاوز تسجيل ماهو
كائن إلى رؤية ماينبغي أن يكون .

ومن الإصابة ألا تتناقض المعانى وتستحيل ، فتكون جارية
على سبيل من الصحة والانسجام ، وقد كان قدامة بن جعفر
- فيما أعلم - أول من عد الاستحالة والتناقض من عيوب
المعانى الشعرية ، وقدامة من الفلاسفة الذين جعلوا للعقل
أولوية مطلقة في البحث عن حقائق الأشياء ، فحاول أن يطبق
قوانين العقل على معانى الشعر .

وهو يتكئ في رؤيته للتناقض التي حاكم معانى الشعر
بمقتضاها على ماقرره أرسطو في كتابه المقولات . (٣)
تأثيره في فكر قدامة جليا لا ينكر .

(١) البرهان في وجوه البيان ص ١٥٣ .
(٢) المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، السجل ماسي ،
تحقيق علال الغازي ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ط ١ ،
١٤٠١هـ / ١٩٨٠م ، ص ٢٥٢ .
(٣) مفهوم الشعر ، الدكتور جابر عصفور ، بيروت ، دار
التنوير ، ط ٣ ، ٢١٩٨٣م ، ص ١١١ .

على أن أرسطو لم يكن يتعامل مع الشعر بهذه الصرامة التي عامله بها قدامة ، فقد كان يؤمن أن للشعر خصوصيته التي تجعل منه فنا يتعالى على صرامة المنطق الذي كان قدامة يجعل الخفوع لسلطانه عنصرا من عناصر الجودة في النص الشعري .

واستحالة المعنى وتناقضه هما : "أن يذكر في الشعر شيء فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة" ^(١) ، والجمع إنما يتم على جهات أربع :

- (١) على طريق المضاف : أي على قياس الشيء إلى غيره كإضافة الأب إلى ابنه ، والمولى إلى عبده .
- (٢) على طريق التضاد : مثل الحار للبارد ، والأبيض للأسود .
- (٣) على طريق العدم والقنّية مثل الأعمى والبصير ، والأصم وذى الجمة .

- (٤) على طريق النفي والإثبات مثل : زيد جالس ، وزيد ليس بجالس ^(٢) .

والجمع يصح بين هذه المتقابلات في الشعر أو في غيره إذا كان من جهتين لامن جهة واحدة ، كأن يقال : إن العشرة ضعف ونصف ، فهي ضعف لخمس ، ونصف لعشرة .

أما إذا كان الجمع من جهة واحدة مثل أن يقال : إن العشرة ضعف ونصف لخمس فهذا عيب فاحش ^(٣) .

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه ، لأن الجمع بين المتقابلات فيه كان من جهة واحدة .

(١) نقد الشعر ص ٢٠٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٤ ، ٢٠٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٥ .

(١) ماجاء على طريق التضاد كقول أبى نواس فى صفة الخمر :

كان بقايا ماعفا من حبابها

تفاريق شيب فى سواد عذار

فشبه الحباب بالشيب ثم قال :

تردت به ثم انفردى عن أديمها

(١)

تفردى ليل عن بياض نهار

فالحباب الذى ظهر فى البيت الاول كالشيب ، صار كالليل

فى البيت الثانى ، والخمر التى ظهرت هناك كسواد العذار

بدت هنا كبياض النهار فكيف يوصف الشئ بانه أبيض وأسود فى

(٢)

الوقت نفسه .

وهذا الشعر يرد فى ديوان الشاعر برواية أخرى يختلف

معها المعنى وهى :

تردت به ثم انفردت عن أديمه

(٣)

تفردى ليل عن بياض نهار

وهى رواية الديوان ، وذكر محقق كتاب نقد الشعر

كمال مطفى أن هذه الرواية وردت بهامش الاصل المخطوط لكتاب

الموشح بخط توزون النحوى صاحب أبى عمر الزاهد . ورأى

المحقق أن التناقض يمتنع بهذه الرواية . والامر بخلاف ذلك

اذ أن كل بيت يتبرأ من صاحبه ، اذ كيف تنفردى الخمرة عن

الحباب ؟!

ومنشأ الاشكال من الوقوف على الدلالة الحرفية لكلمة

الليل ، التى لايمح المعنى بالوقوف عند حدود دلالتها الاولى.

(١) الديوان ص ٤٣٥ برواية أخرى هى ثم انفردت عن أديمه .

(٢) نقد الشعر ص ٢٠٧ .

(٣) الديوان ص ٤٣٥ .

فأبو نواس شاعر عرييد ، يمثل الليل عنده عالما مليئا
بالملذات التي وقف حياته وشعره على التغنى بها ، ولذا فهو
لا يريد ليل أن ينقضى ؛ لأن انقضاءه يعنى انقطاع اللذة .
فالفكرة هنا ليست فكرة لون ؛ لأنه لاقيمة للون هنا
بمعزل عن معناه ، سواد الليل حياة وصفاء وبهجة ، قال
الشاعر :

أَلَا لَيْتَ النَّهَارَ يَعُودُ لَيْلًا فَإِنَّ الصُّبْحَ يَأْتِي بِالْهُمُومِ^(١)

وقال الآخر :

أَيَا لَيْلَةَ الْوَمَلِ لَا تَنْفَدِي كَمَا لَيْلَةَ الْهَجْرِ لَا تَنْفَدِ^(٢)
وَيَاغِدُ إِنْ كُنْتَ لِي رَاحِمًا فَلَا تَدْنُ مِنْ لَيْلَتِي يَاغِدِ^(٣)

ويقف حازم القرطاجنى من البيت موقفا مغايراً لموقف
قدامة يعتدّ فيه بلغة الشعر ويفتح لها أبواباً من الاحتمالات
تليق بسعتها ، وتعدد معانيها ، بغض النظر عن قيمة تلك
الاحتمالات ، وما تضيفه على المعنى من قيم ، إذ يكفيها أن
تلتصق للشاعر مخرجاً يربأ به وهو يصف مشاعره عن أن يقال
أصاب أو أخطأ .

فقد ذهب حازم إلى أن أبا نواس أراد أن يشبه الخمر
بالليل ، والحباب بالنجوم ، ولما لم يتسع له التشبيه لوح
تلويحاً لطيفاً بقوله : تفرى ليل .

وبهذا يكون المعنى : أن سواد الخمرة بما فيها من
الحباب قد انفرى عن بياض الماء كما انفرى الليل بنجومه عن
بياض النهار .^(٣)

(١) ديوان المعانى ٣٤٥/١ بلانسية .
(٢) المصدر نفسه ٣٤٥/١ لابن أبى فتن .
(٣) منهاج البلغاء ص ١٤٢ .

ولقد أدرك ابن سنان عظمة الشعر، ولكنه لم يفصح عنه

(١)

فقال : "وفى هذا الشعر نظر وتأمل ليس هذا موضع تقصيه " .

(٢) التناقض على طريق المضاف كقول عبد الرحمن بن عبد

الله القس :

فإِنِّي إِذَا مَا الْمَوْتُ حَلَّ بِنَفْسِهَا

يُزَالُ بِنَفْسِي قَبْلَ ذَاكَ فَأُقْبَرُ (٢)

حيث جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف ؛ لأنه لا قبل إلا

لبعد ، ولا بعد إلا لقبل ، فقد قال : إِذَا وَقَعَ الْمَوْتُ بِهَا يَزَالُ

بِنَفْسِهِ قَبْلَ مَوْتِهَا ، فهذا مما لا يقبله عقل ، ومنزلة هذا في

(٣)

الشناعة لامثيل لها .

وقد يمح كلام قدامة لو أن المعنى من حقائق العلم ،

أما وأنه معنى شعري فلا يمح وصفه بالتناقض ؛ لأنه نتاج نفس ،

والنفس مجموعة من التناقضات ، وهذه طبيعة الشعر ولغته ،

"القول الشعري هو الذى ليس بالبرهانية ولا الجدلية ،

ولا الخطابية ، ولا المغالطية ، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من

أنواع السولوجسموس أو ما يتبع السولوجسموس ، وأعنى بقولى

ما يتبعه : الاستقراء والمثال والفراصة وما أشبهها مما قوته

(٤)

قوة قياس " .

عبد الرحمن بن عبد الله يحس - وهو صادق - فيتألم

لمصاحبتة حتى إذا حل الموت بنفسها ، سبقها إلى القبر ،

(١) سر الفصاحة ص ٢٤٣ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٠٨ ، الموشح ص ٣٥٣ ، المناعتين ص ١٠٢ .

(٣) نقد الشعر ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .

(٤) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، الفاراسى ، نشرت مع

كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن

بدوى ، ص ١٥١ ، والسولوجسموس معناه : القياس .

والسبق لايحمل على حقيقته فهو يرى أن وجوده صار عدما ، فهو ميت وإن كان من بين الأحياء ؛ لأن الحركة لاتعنى عنده الحياة بقدر ماتعنيه المشاعر والانفعالات والارتباط بالصاحبة .
وهذه أبرز وظيفة تقوم بها اللغة "الوظيفة العاطفية الديناميكية" فى التعبير عن مثل هذه العواطف والانفعالات المتصارعة .

(٣) التناقض عن طريق القنية والعدم كقول إبراهيم بن هرمة
تَرَاهُ إِذَا مَا أَبْصَرَ الْفَيْفَ كَلْبُهُ
يَكَلِّمُهُ مِنْ حُبِّهِ وَهُوَ أَعْجَمُ^(٢)

فقد أقنئى الكلب الكلام ، ثم نزعه منه ، فكيف يكلمه الكلب وهو أعجم ، ولو أنه زاد فى الكلام ما يرجح حمله على الاستعارة كما فى قول عنتره :
فَارْزَوْرَ مِنْ وَقَعِ الْقَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَاَ إِلَى بَعْبَرَةٍ وَتَحْمَمِ^(٣)

فهى محممة لاتخرج إلى الكلام حيث قال بعد ذلك :

لو كان يَدْرِى مَا الْمَحَاوِرَةُ اشْتَكَى
وَلَكَانَ لَوْ عَلِمَ الْكَلَامَ مَكَلَّمِي^(٤)
لو فعل ذلك لصح له المعنى .^(٥)

ولكن ابن سنان - فى القرن الخامس - لايوافق قدامة فيما ذهب إليه ، فالأعجم لايتناقض مع الذى يتكلم ؛ لأنه لم يعدم الكلام ، فالذى عدم الكلام هو الآخرس ، أما الأعجم فهو

(١) دور الكلمة فى اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة الدكتور كمال بشر ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ط ١ ، ١٩٨٦ م ، ص ١٠٣ .
(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ص ١٩٨ .
(٣) الديوان ص ٢١٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢١٨ ، وفيه : أو كان يدري ما جواب تكلمى .
(٥) نقد الشعر ص ٢١٠ .

(١)

الذى يتكلم بعجمة ولكنه لايفصح .

وكلام الكلب يتحقق فى نباحه وحركته لاستقبال الضيف وهى لغة يعرف أسرارها العربى ، والعلاقة الوطيدة بين الضيوف والكلب جعلت بينهما لغة مشتركة لها شفرتها الخاصة التى قد تخفى على قدامة حين يقف على ظواهر الكلام ، ولكنها لا تخفى على من أدرك عمق تلك الصلة .

قال حازم القرطاجنى : "والبيت محتمل وجها آخر من التأويل يصح عليه وهو أنه قد يعنى بالكلام ما يفهم من إشارة من لا يستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام ما فى نفسه " (٢)

وهذا الذى يعيبه قدامة مألوف فى شعر العرب ، قال

الشاعر :

فَصَبَّحْتُ وَالطَّيْرَ لَمْ تَكَلِّمْ
جَابِيَةً حَفَّتْ بِسَيْلٍ مَقْعَمٍ (٣)

وقدامة - كغيره من البيانيين - كثيرا ما يقدم فى حكمه النقدى على قياس ظاهرة على أخرى ، وهذا معناه أن الظاهرتين متماثلتان ، وهو أمر تنكره دلالات التراكيب ، فليس معنى أن عنثرة إذا جعل الفرس لا يدرى ما الكلام ، أن يفعل ذلك إبراهيم ويعتقده مع الكلب ، أضف إلى هذا موقف كل منهما . فالكلب يستقبل ضيوفه ويظهر لهم الحفاوة والترحيب ، أما الفرس فهو يمول تحت لمع الاسنة وخفق السيوف، ولغته يجب أن تكون خاطفة .

(١) سر الفصاحة ص ٢٤١-٢٤٢ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٤٠ .

(٣) لسان العرب (كلم) بلانسية .

(٤) التناقض على طريق الإيجاب والسلب كقول عبد الرحمن القص :

أَرَى هَجْرَهَا وَالْقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصِرُوا
(١) مَلَامَكُمْ فَالْقَتْلُ أَعْفَى وَأَيْسَرُ

فقد أوجب أنّ الهجر والقتل مثلان ، ثم سلبهما ذلك فقال : القتل أعفى وأيسر ، ولو قال : بل القتل أعفى وأيسر (٢) كان شعره مستقيما .

والشاعر يتقلب فى لهب المأساة ، لا ينتقل إلى جانب منه إلا على رمضاء الجانب الآخر ، ولذا بدا له أن القتل والهجر مثلان .

لكن الإنسان بضعفه لا يصمد أمام النائية ، فاختر الموت على الهجر ، والفاء فى قوله : "فالقتل" تحكم بناء البيت ، وتشد بعضه إلى بعض ، وتصور اختناق الرجل وضيقه ورغبته فى الانعتاق مما هو فيه .

وبل التى يؤشرها قدامة تقتل نبض البيت ، فهى تفيد (٣) "الانتقال من قصة إلى قصة أخرى" والقتل كان نتيجة لا يمكن فصلها عن السبب ، ولو فصلت النتيجة عن السبب ، لتفككت الرؤية ، وتخلخت دراما الموقف .

ومما توجبه الإصابة - وفق مقتضيات المنطق الذى كان (٤) قدامة ممن يشار إليه فيه . أن يكون الشعر صورة صادقة لأعراف الواقع ، وأن يكون موافقا لما اقتضته العادات

(١) نقد الشعر ص ٢١١ ، الصناعتين ص ٩٥ ، سر الفصاحة

ص ٢٤٠ .

(٢) نقد الشعر ص ٢١١ .

(٣) أسرار العربية ص ٣٠٤ .

(٤) الفهرست ص ١٨٨ .

والطباع ، وألا ينسب الشيء فيه إلى مالميس منه .
فمن مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة قول
المرار :

وَحَالٍ عَلَى خَدَيْكَ يَبْدُو كَأَنَّهُ
سَنَا الْبَدْرِ فِي دَعَجَاءِ بَادٍ دَجُونُهَا (١)

ومن نسبة الشيء إلى مالميس منه قول خالد بن صفوان :
فَإِنْ مَوْرَةً رَأَقَتْكَ فَأَخْبِرْ فَرَبِّمَا
أَمْرَ مَذَاقِ الْعُودِ وَالْعُودِ أَخْضَرُ (٢)

وكل شعر يصدر عن رؤية تتعالى على هذا المألوف لا يصح
عند قدامة .

فلایصح أن يكون الخال مثل سنا البدر ؛ لأن المتعارف
المعلوم أنه أسود ، والحدود الحسان بيضاء ، ولا يمكن أن
يكون سبيل العود الأخضر العذوبة والحلاوة ، فربما كان بخلاف
ذلك .

الشعر رؤية تتخطى أعراف الواقع ، تشكل أعرافها وفق
تصور خاص لا يحد ؛ لأن الشاعر لا يمكن تحديدها وإرضاعها لما
بنيت على الانعتاق من حدوده الضيقة التي بتخطيها يصبح
الخال ضياء ينير الكون ، ويغمره بالبهجة ، وتتجلى
الإنسانية في المبادئ ، وخلوص الأعراق ، ونقاء المعدن .

لقد نظر قدامة إلى معاني الشعر باعتبارها حقائق
راسخة ، لا خلاف فيها ، فلاتفضى إلا إلى صحة مطلقة قوامها
الإصابة والاحتراز من الاستحالة والتناقض ، وهذا بخلاف ما بنيت

(١) نقد الشعر ص ٢١٥ ، الموشح ص ٣٦٢ ، الصناعتين ص ١٠٢ ،
البديع في نقد الشعر ص ١٥٣ .

(٢) نقد الشعر ص ٢١٥ ، الموشح ص ٣٦٢ ، سر الفصاحة ص ٢٤٥
منهاج البلغاء ص ٢٤٦ .

عليه لغة الشعر ، وما اختص به الشاعر ، و"الشاعر لا يجب أن يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد ، فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه ، وكلام القوم مبنّى على التجوز والتوسع والإشارات الخفية ، والإيماء على المعانى تارة من بعد ، وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم" (١).

وكما تجلّى الحرص على الإصابة في مبادئ اللياقة ، والاعتماد فى المبالغة ، تجلّى فى وصف الكائنات الحية ، والحفاظ على صفات النموذج الذى ارتفاه العربى لها ، أو فرضه الإلف والمعاشية . فالشاعر المجيد هو الذى يصف هذا النموذج على ما هو عليه ، وأجود موصوف ما انطبقت عليه الصفة المقررة سلفا ، فإذا أراد الشاعر أن يصف حصانا - مثلا - فعليه أن يصفه بأجود صفاته عند العرب "وأجود حصان ما انطبقت صفاته على الصورة المقررة من جودة الخيل ، فمن التزم بالعرف المقرر فقد سما إلى المثل الأعلى ، ومن أبقى للعرف المقرر حياته ، أو أقر بصحته فى الوصف فقد أدى مهمة الشاعر الكلاسيكى ، غير أنه يشوّه جمال قصيدته إذا وصف حصانا يجر ذيله على الأرض ، فالصواب أن يقول: إن ذيله يكاد يمس الأرض لكنه لا يبلغها ، وإن كان فى الحقيقة غير ذلك" (٢).

أخذ الأصمعى على أبى ذؤيب قوله يصف فرسا :

قَمَرَ الْمَبُوحَ لَهَا ، فَشَرَجَ لَحْمَهَا

بِالنَّيِّ فَهَى تَتَوَخَّ فِيهَا الْإِصْبَعُ (٣)

(١) أمالى المرتضى ٩٥/٢ .
 (٢) دراسات فى الأدب العربى ص ١٧ .
 (٣) شرح أشعار الهذليين ٣٣/١ .

قال : "هذه الفرس لاتساوى درهمين ؛ لأنه جعلها كثيرة اللحم رخوة تدخل فيها الإصبع ، وإنما يوصف بهذا شاء يفحى بها ، وجعلها حرونا إذا حركت قامت ، إلا العرق فإنه يسيل" .^(١)
وهذا البيت عند ابن قتيبة "من أخبث مانعت به الخيل" .^(٢)

فالصفة الجيدة للخيل أن تكون صلبة اللحم كما قال امرؤ القيس :

بِعِجْلَزَةٍ قَدْ أَتَرَزَ الْجَرَى لَحْمَهَا
كَمَيْتٍ كَانَتْهَا هِرَاوَةٌ مَنُوَالٍ^(٣)

ولم يرض أبو ذؤيب بما وصفها به ، فجعل عرقها يسيل ،

قال :

تَأْتِي بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتَكْرَهْتُ
إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَضَعُ^(٤)
والمستحب في الفرس "أن لايعجل عرقه ولايبطئ" .^(٥)

والأصمعي رحمه الله وقف على المعنى المعجمي للكلمة ، وأغفل الدلالة الجيدة التي اكتسبتها من خلال علاقاتها السياقية ، فتلك العلاقة التي انتظمت فيها تمنحها خصوصية تفتزعها من دائرة الدلالة المعجمية .

فأبو ذؤيب "لم يرد أن لحمها رخو تشوخ فيه الإصبع ، وإنما أراد أن أعلاها ريان من اللحم ، فلو كانت الإصبع مما يمكن أن تشوخ فيه لشاخت" .^(٦)

-
- (١) الصناعتين ص ٨٤ ، وانظر : الموازنة ص ٤١،٤٠ ، سر الفصاحة ص ٢٥٧ ، الاقتضاب ٢٩٦/٣ .
(٢) الشعر والشعراء ٦٥٥/٢ .
(٣) الديوان ص ٣٧ . والعجلة : صلبة اللحم . أترز : أيبس المنوال : الحائك .
(٤) شرح أشعار الهذليين ٣٤/١ .
(٥) المعاني الكبير ١١/١ .
(٦) الاقتضاب ٢٩٦/٣ .

وقد يكون فى هذا مخالفة لمورة الفرس النجيب عند العرب ، لكن النموذج الذى يرسمه أبو ذؤيب للفرس هنا له سياقه الفنى الخاص الذى يتطلب خصوصية هذه الهيئة ، فالفرس إذا كانت تبدو عنده فى أشد حالات النعيم ، فلكى يذود بها فارسها موتا يتربص به من سيف خصمه ، ولذا فهى تبدو وهى تعدو به غائرة العينين ، يقطع جريها الشديد حلق السرج ، وجسدها يتفصد بالعرق .

وقف عليها المبحوح ، فسمنت حتى انفلق فخذاها عن موضع النسا ، فبدا ضرعها وقد يبس - فهى لم تحمل منذ زمن بعيد - وكأنه القرط .

تَعْدُو بِهٍ خَوْصَاءُ يَفِصُّمُ جَرِيَهَا
حَلَقَ الرَّحَالَةَ فَهَى رِخْوٌ تَمَزَعُ
قَمَرِ الْمَبُوحِ لَهَا ، فَشَرَجَ لَحْمَهَا
بِالنَّيِّ فَهَى تَبُوحُ فِيهِ الْإِصْبَعُ
تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذَا مَا اسْتَكْرَهَتْ
إِلَّا الْحَمِيمَ فَإِنَّهُ يَتَبَفَّعُ
مَتَفَلَّقٌ أَنْسَاؤُهَا عَنْ قَانِيهِ
كَالْقُرْطِ صَاوٍ غَبْرُهُ لَا يَرْضَعُ^(١)

ومع أن هذه هى صورة الفرس ، فإنها لاتنجلي صاحبها من الهلاك ، وكما كان أبو ذؤيب مع أولاده الأربعة فى نعيم مقيم وكانت الأتنة الأربع وحمار الوحش فى عالم تكتنفه الخسوبة والسكينة ، فإن الفرس تبدو فى هذه الصورة البهيجة ، إلا أن

(١) شرح أشعار المهذليين ١/٣٣-٣٥ .

الدهر لا يبقى على حدثانه ، فيكون الخوف خاتمة الأمن ،
والشقاء نهاية العيش ، والموت غاية كل حى .

لقد غابت عن الأصمى هذه الدلالات الضمنية لهذا الشعر ،
فكان أبو ذؤيب عنده وعند من ناصره ممن لا يجيد صفة الخيل ؛
لأنهم وقفوا أنفسهم على الظاهر ولم يحملوا الكلام على
ما حملته العرب من الاتساع وتعدد الوجوه ، "وكلما أمكن حمل
بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة
كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال ؛ لأنهم من ثبت
شقوب أذهانهم ، وذكاء أفكارهم واستبحارهم فى علوم اللسان
وبلوغهم فى المعرفة به الغاية القصوى" (٢) .

ومما سبق يتضح أن الحرص على فكرة الإصابة فى معانى
الشعر كان واضحا ، فأصبح جمال الشعر فى وفائه بأعراف
الواقع ، ومطابقته الحرفية ، ونقله الأمين لحقائق الكون
والحياة ، وتساوت معانى الشعر مع الأفكار المتداولة ، ووصف
الشعراء بأنهم ليسوا أصحاب إبل أو نخل .

ووسم الشعر بالإفراط والإحالة والتناقض ، عند بعض
البيانيين حرصا على تحقيق فكرة الإصابة التى قرّضت على
الشعر من الخارج ، وكان الحكم على المعنى لذاته لالفنية
التعبير ، وتفرد الرؤية .

وكان بالإمكان أن يوثق فى أولئك الشعراء ، وفى فطنتهم
بالغوامض ، وأن يحتال لشعرهم الذى لا يصح وصفه بالخطأ ،
لأنه منزّه عن العيب والنقصان ، ولكن لأنهم يصفون ما يحسون

(١) منهاج البلغاء ص ١٤٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

به ، ولا يمكن أن يخطئ الإنسان وهو يصف مشاعره ، لاسيما وهم أقدر الناس على التعبير عن خلجات النفس ، وعواطفها "فإنه قل ما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم ، فليسوا يقولون شيئا إلا وله وجه ، فلذلك يجب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه " .^(١)

والخلاصة أن لدينا ضربين من محاسن الشعر : ضرب يكون جماله فى الإصابة ، وآخر يكون جماله فى "التوليد" وسعة الخيال ، وشرطه أن يكون الشاعر فيه صادق الإحساس ، جميل التصوير وليس بلازم أن يجمع الصدق الفنى الصدق الواقعى فى كل نموذج شعرى رائع .

(١) المصدر السابق ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

المعنى الشعري

بين

الإبداع والاتباع

الفصل الثالث

المعنى الشعري بين الإبداع والاتباع

الابتكار مبدأ جمالى فى جميع الفنون ، فيه تتجلى براعة الفنان وقدرته على إدراك العلاقات الرابطة بين الأشياء ، ومن ثم إقامة نوع من التناسب الذى يتكئ على الفطنة الخاصة ، والنظر المميز .

ولقد أدرك البيانيون جميعا رحمهم الله على اختلاف نزعاتهم ، قيمة الابتكار ، ومكانته فى معانى الشعر وتراكيبه ، ومال ذلك الابتكار من أثر جمالى على النفس الإنسانية "فإن السمع إذا ورد عليه ماقد ملّه من المعانى المكررة ، والمفات المشهورة التى قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعينه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه ف قرب منه بعيدا ، أو بعد منه قريبا ، أو جلل لطيفا ، أو لطف جليلا ، أصفى إليه ووعاه ، واستحسنه السامع (١) واجتباه " .

فالنفس الإنسانية مجبولة على الإحساس باللذة إذا حصل لها مطلبها بعد العناء والمشقة ، ولذا تفر من الرتابة ، وتكره الالف ، وتظل فى بحث لا ينقطع عما يفجؤها ، ويأتيها من غير ماعهدت و"الشئ من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم ، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبعد" (٢) .

(١) عيار الشعر ص ٢٠٢ .

(٢) البيان والتبيين ١/ ٨٩، ٩٠ .

وكثيرا ما قدم شاعر على آخر لابتكاره ، فامرؤ القيس
انما قدم على شعراء الجاهلية ، لانه قال ما لم يقولوا
(١)
وسبقهم الى أشياء ابتدعوها واتبعتهم فيها الشعراء .

والفرزدق قدم على جرير ، لانه كان يهجوهم في كل قصيدة
(٢)
بمعان ي اخترعها ويبدع فيها .

ونظرا لما تحمله هذه المعاني النادرة والمبتكرة من
خصومية تجعلها مطلبا لكل شاعر بحث القوم في طرق استشارتها
(٣)
وكيفية استنباطها .

وعابوا المعاني المبتذلة والباردة التي لا ابتكار فيها
"ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره ،
واذا كان انما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل من كان
خارجا عن هذه الوجوه فليس بشاعر ، وان أتى بكلام موزون
(٤)
مقفى" .

فالشعر رؤية مبتكرة ، وماكل من قال كلاما موزونا صار
(٥)
شاعرا لأن "الشعر أبعد من ذلك مراما ، وأعز انتظاما" .
والمعاني ضربان :

الأول : هو المبتدع من غير اقتداء بمعنى سابق .
الآخر : هو الذي يحتذى فيه على مثال سابق ، ونهج
(٦)
مطروق .

وقمة الاختراع أو الابتداع في المعاني هي تلك الموصوفة
"بالعقم" التي لم يسبق أصحابها اليها ، ولاتعدى أحد بعدهم

-
- (١) انظر : طبقات فحول الشعراء ٥٥/١ .
(٢) الموشح ص ١٩٨ .
(٣) منهاج البلغاء ص ٣٩ .
(٤) البرهان في وجوه البيان ص ١٦٤ .
(٥) الموشح ص ٥٤٧ .
(٦) المثل السائر ٥٨/٢ .

عليها ، واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم ، وهى التى
لا تُلْقح شجرة ولا تنتج ثمرة نحو قول عنتره العبسى يصف ذباب
الروض :

وَحَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ
غَرْدًا كَفِعْلٍ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ
هَزْجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ
قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّادِ الْأَجْذَمِ (١)

وقد حذر البيانيون من التعرض لمثل هذه المعانى ؛
لأنها ولائذ فكرة نادرة قد لا تتكرر عند الشاعر نفسه ، ولذا
فالمعرض لها مفتضح لامحالة .

وقد كان للبيانيين رحمهم الله فى كشفهم عن جماليات
المعنى الشعرى جهد كبير فى البحث عن علاقة ذلك المعنى
بالتراث الشعرى ، وهل كان مخترعا ؟ أو مولدا سبق إليه ،
فعرض له الشاعر بطريقة أو بأخرى ، فكان بحثهم فيما سموه
"السرقا" خير دليل على ذلك .

والقول بالسرقة يشير قضية اتصال الشاعر بتراثه ،
فالتراث - وبخاصة الشعرى منه - هو زاد الشاعر ، الذى جعله
البيانيون جزءا مهما من إطاره الثقافى الذى يجب أن يعيه
قبل الخوض فى غمار الشعر .

ولذا كان التراث كذلك، فهذا يعنى أن هناك علاقة
تبادلية بين التراث والمبدع ، يقول إليوت : "ليس هناك
شاعر ولا فنان من أى نوع يكون له معنى وهو معزول ، ففحواه

(١) العمدة ٢٩٦/١ ، والشعر فى الديوان مع خلاف فى الرواية
ص ١٩٧، ١٩٨ .

وقييمته انما يكمنان فى مقدار علاقته بمن ماتوا من الشعراء
والفنانين انك لاتستطيع أن تقدره حق قدره اذا أخذته منعزلا
(١)
فلا بد أن تضعه بين الموتى للمقابلة والمقارنة " .
والعلاقة تعنى أن هناك أخذا من التراث وهو ماعبر عنه
البيانىون بالسرقة ، فمتى تكون السرقة محمودة ، ومتى تكون
مذمومة ؟!

أو بعبارة أخرى متى يحسن الأخذ ومتى لايحسن ؟
يحسن الأخذ اذا تناول الشاعر معنى مسبقا اليه فكساه
لفظا من عنده ، وأبرزه فى معرض من تأليفه ، وأورده فى غير
بنيته الاولى ، فزاد فى حسن التأليف وجودة التركيب .
(٢)
(٣)
ولا يحسن الأخذ اذا كان فى معنى مخترع لايوصل اليه الا
بالتأمل ورشح الجبين ، فمثل هذا المعنى يكون درا "لابد له
من تكلف الغوص عليه ، وممتنعا فى شاق لايناله الا بتجشم
الصعود اليه ، وكامنا كالنار فى الزند لا يظهر حتى تقتدحه ،
ومشابكا لغيره كعروق الذهب التى لاتبدى صفحتها بالهويننا ،
بل تنال بالحفر عندها ، وتعريق الجبين فى طلب التمكن
(٤)
منها " .

كما لايحسن فى معنى مألوف متداول تشترك فيه أغلب
(٥)
العقول بلازيادة لطيفة ، أو كلمة حسنة ، أو تركيب جيد ، أو

(١) أنطونيو وكليو باترا ، د. عبد الحكيم حسان ، جدة ،
الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م
ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٢) الصناعتين ص ٢٠٢ .

(٣) الحيوان ١٢٦/٣ ، الموازنة ص ٥٠ ، العمدة ٢٨١/٢ ،
أسرار البلاغة ص ٣١٤ .

(٤) أسرار البلاغة ص ٣١٤ ، ٣١٥ .

(٥) الشعر والشعراء ٧٣/١ ، الوساطة ص ٢١٤ ، الصناعتين
ص ٢٠٢ ، أسرار البلاغة ص ٣١٥ .

(١) اخراج فى معرض مستجهن ، وكسوة مسترذلة ، ومن ذلك قول طرفة

وَقَوْفًا بِهَا صَحْبَى عَلَى مَطِيَّهِمْ

يَقُولُونَ : لَاتَهْلِكِ أَسَى وَتَجْلِدِ (٢)

أخذه أخذا مباشرا من قول امرئ القيس :

وَقَوْفًا بِهَا صَحْبَى عَلَى مَطِيَّهِمْ

يَقُولُونَ : لَاتَهْلِكِ أَسَى وَتَجْمَلِ (٣)

وقول أبى كريمة :

قَفَاهُ وَجْهٌ ثُمَّ وَجْهٌ الَّذِى قَفَاهُ وَجْهٌ يَشْبَهُ الْبَدْرَا (٤)

أخذه فكساه كسوة مسترذلة من قول أبى نواس :

بِأَبِى أَنْتَ مِنْ مَلِيحٍ بَدِيعٍ

بِذِ حَسَنِ الْوَجْهِ حَسَنِ قَفَاكَ (٥)

وبلغت أنواع السرقات المذمومة عند ابن وكيع التنيى

عشرة أنواع هى :

- (١) نقل اللفظ القمير الى الطويل الكثير .
- (٢) نقل الرصين الجزل الى المستضعف الرذل .
- (٣) نقل ماحسن مبناه ومعناه الى ماقبح مبناه ومعناه .
- (٤) عكس مايصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء .
- (٥) نقل ماحسنت أوزانه وقوافيه الى ماقبح وشغل على لسان راويه .

- (٦) حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه .
- (٧) رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه .

-
- (١) المناعتين ص ٢٣٥-٢٣٧ .
 - (٢) الديوان ص ٦ .
 - (٣) الديوان ص ٩ .
 - (٤) المناعتين ص ٢٣٧ .
 - (٥) المناعتين ص ٢٣٧ ولم أجده فى الديوان .

(٨) نقل مايثير على التفتيش والانتقاد الى تقصير أو فساد .

(٩) نقل العذب من القوافى الى المستكره الجافى .

(١)

(١٠) أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معا .

ووصف المعانى بالسرقة - كما اتضح لنا فى الباب

(٢)

الاول - أمر شائع منذ عصر الجاهلية ، ولذا فهى داء قديم ،

(٣)

ومامن شاعر "الا وقد احتذى واقتفى ، واجتذب واجتلب" . الا

أن الاهتمام بها لم يبرز الا مع ظهور الشعر المحدث ، فقد

كانت السرقات مظهرا من مظاهر أزمة الشاعر المحدث الذى سبق

(٤)

الى كل معنى .

وكثيرا ما افتخر شعراء العربية بأن معانيهم مبتكرة

لاسرقه فيها ، قال أبو تمام :

(٥)

منزهة عن السرقة المورى مكرمة عن المعنى المعاد

وأبان بعضهم عن حرمه على تصيد المعانى النادرة ، وان

تعرض لها غيره ، فقد قال الفرزدق : ضوال الشعر أحب الى من

(٦)

ضوال الابل .

أما الاخلط فقد كشف عن حرص الشعراء على السرقة ودقتهم

(٧)

فى ذلك فقال : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة .

وقد ميز البيانيون بين الحسن والقبيح مما سموه سرقة

وتمييز ذلك ليس بالأمر الهين فهو أمر لا ينفص به الا الناقد

(٨)

البصير ، وكان لا يخفى على المبرز فى هذه الصفة "سبك أبى

(١) المنصف ص ٢٧-٣٨ .

(٢) الوساطة ص ٢١٤ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٤١٣ .

(٤) عيار الشعر ص ١٣ .

(٥) الديوان ٣٨٢/١ .

(٦) الموشح ص ١٦٨ .

(٧) الموشح ص ٢٥ .

(٨) اعجاز القرآن ص ١١٩ .

(١)
نواس من سبك مسلم ، ولانسج ابن الرومى من نسج البحترى"
وكانوا يقولون : "هذا أشبه به من التمر بالتمر ، وأقرب
إليه من الماء إلى الماء ، وليس بينهما إلا كما بين الليلة
(٢)
والليلة " .

كما كان لا يخفى عليهم "سارق اللفاظ ، ولا سارق المعانى
ولامن يخرعها ، ولامن يلم بها ، ولامن يجاهر بالاخذ ممن
يكاتم به ، ولامن يخرع الكلام اختراعا ، ويبتدعه ابتداها ،
ممن يروى فيه ، ويجيل الفكر فى تنقيحه ، ويصبر عليه ، حتى
(٣)
يتخلص له ما يريد ، وحتى يتكرر نظره فيه " .

أما أسباب الاهتمام بفكرة السرقات فقد لخصها الباحثون
فيما يلى :

(١) تأخر تدوين الشعر ، مما أحدث اضطرابا فى الروايات
ففتح هذا الاضطراب بابا للطعن بالسرقة ، وأغرى بها
لعدم ثبوت نسبة الشعر ، وكون الرواية أساسا فى الإطار
الثقافى للشاعر ، والرواية أساسها الحفظ ، فتسرب بعض
(٤)
المعانى إلى ذاكرته بلاوعى منه .

(٢) تقاليد القصيدة العربية ، واحتذاء عمود الشعر الذى
ضيق المجال أمام الشاعر وحدد الدائرة التى يتحرك
فيها خياله ، فكان التشابه بين المعنيين سببا فى
(٥)
القول بالسرقة .

-
- (١) إعجاز القرآن ص ١٢١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٢ .
(٤) مشكلة السرقات فى النقد العربى ، الدكتور محمد مصطفى
هدارة ، بيروت ، المكتب الإسلامى ، ط ٣ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١م
ص ٣٠٩ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢١٢ .

(٣) ثنائية اللفظ والمعنى ، فالمعنويون يصفون المعنى المتأخر بالسرقة وكأن المعنى فكرة مجردة ، متصورة فى ذهن سلفا ، تتأتى اللغة تضافى عليها شيئا من الزركشة (١)
فاللغة لاتمنع عندهم المعنى .

(٤) الصراع الحاد بين القديم والجديد ، فأصحاب القديم يطعنون على أنصار الجديد بأنهم يعولون على القدماء (٢)
فى معانيهم .

كما كانت ردا على بعض من تعصب للشعراء المحدثين ، فادعى أنهم ابتدعوا مذهباً جديداً فى الشعر ، وهم إنما أفرطوا فى معانى القدماء وكان هذا السبب من أهم الأسباب التى دعت إلى تأليف الموازنة للأمدى ، والكشف عن مساوىء المتنبي للصاحب ، والمزج للتنبيسى ، والإبانة للعميدى . (٣)

كما كانت سببا لتحامل بعض البيانين على بعض الشعراء المحدثين الذين بنوا معانيهم على الجدة كما فعل أحمد بن أبى طاهر ، وابن عمار مع أبى تمام والنصيبى مع البحتري ، ومهلهل بن يموت مع أبى نواس . (٤)

(٥) انتزاع المعنى من سياق النص ، بصرف النظر عما يمثله ذلك السياق من قيمة للمعنى ، وكان عمل البيانى فى هذا الموقف مثل من ينزع أوراق الزهرة واحدة اثر أخرى وهو بمضيعة هذا لا يدرك جمال التفاسق والانسجام بين معانى النص وأجزائه الأخرى ، كما لم يدركه فى جمال

(١) المرجع السابق ص ٢٣١ ، النقد الأدبى فى القرن الرابع الهجرى ص ٣١٤ .

(٢) المرجع نفسه ص ٢٤٣ .

(٣) المعنى الشعرى فى التراث النقدى ، د. حسن طبل ، القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م ، ص ٢٦٤ .

(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ٣٠٢ .

(١)

تلك الأوراق المتناسقة المنسجمة .

وجوهر ماتفضى إليه هذه الأسباب وغيرها من الأسباب هو إِيشار المعنى الشعري والنظر إليه من زاوية معان أخرى تأسس عليها ، وربما تخطاها وكشف عن كثير من إمكاناتها التي لم تكن معلومة قبله ، وفصله عن بنيته التي لا يصح فهمه بعيدا عنها ، وهو ما أدركه عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري ، ونبّه عليه - وإن ظل كلامه بعيدا عن أذهان الباحثين - قال : "واعلم أنه إنما أتى القوم من قلة نظرهم في الكتب التي وضعها العلماء في اختلاف العبارتين على المعنى الواحد ، وفي كلامهم في أخذ الشاعر من الشاعر ، وفي أن يقول الشاعران على الجملة في معنى واحد ، وفي الأشعار التي دونوها في هذا المعنى ، ولو أنهم كانوا أخذوا أنفسهم بالنظر في تلك الكتب وتدبروا ما فيها حق التدبر ، لكان يكون ذلك قد أيقظهم من غفلتهم ، وكشف الغطاء عن أعينهم" . (٢)

وعلى هذا تكاد تنتفي فكرة السرقة ، ويصبح ما عدّ معنى مسروقا من قبيل الجديد الذي لا ينفصل عن التراث ، ولا يقع تحت وطأته ، فيكون رافدا حقيقيا يتأثر بالتراث ويؤثر فيه .

فحين يوازن الامام بين بيت أبي تمام :

أَسْرِبِلْ هَجَرَ الْقَوْلِ مَنْ لَوْ هَجَوْتَهُ

إِذَنْ لَهَجَانِي عَنْهُ مَعْرُوفُهُ عِنْدِي . (٣)

وبيت عامر بن حطان الخارجي :

مَاذَا أَقُولُ إِذَا وَقَفْتُ إِزَاءَهُ فِي الصَّفِّ وَاحْتَجَّتْ لَهُ فَعَلَاتُهُ (٤)

(١) المصدر السابق ص ٣٠٢ .

(٢) دلائل الإعجاز ص ٤٨٩ .

(٣) الديوان ١١٦/٢ .

(٤) دلائل الإعجاز ص ٥٠١ ، شعر الخوارج ، جمع وتقديم الدكتور إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٧٤ م ، ص ١٦٩ .

لا ينظر إلى أصلية المعنى أو المعنى المجرد ، وإنما يبحث عن المعنى الجديد الذى تقوله لغة البيت ، فيقول : "ومن هذا الذى ينظر إلى بيت الخارجى وبيت أبى تمام فلا يعلم أن صورة المعنى فى ذلك غير صورته فى هذا ؟ كيف والخارجى يقول :

وَاحْتَجَّتْ لَهُ فَعَلَاتِهِ

ويقول أبو تمام :

إِذَنْ لَهَجَانِي عَنْهُ مَعْرُوفَهُ عِنْدِي

(١)

ومتى كان احتج وهجا واحدا فى المعنى ؟

فالتراكيب المختلفة معان مختلفة ، ولا يصح أن يقال : إن المعنى فيهما واحد ، والتعبير مختلف ؛ "لأنه لاسبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه ، وعلى خاصيته ، وصفته ، بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لا يخالفه فى صفة ولا وجه ولا أمر من الأمور ، ولا يفرق قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لاتعقل ههنا إلا ما عقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشبهتين فى عينك كالسوارين والشنفين ، وفى غاية الإحالة وظن يفضى بمصاحبه إلى جهالة عظيمة ، وهى أن تكون اللفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت ، ومتفقتا إذا جمعت وألف منها

(٢)

كلام "

(١) دلائل الإعجاز ص ٥٠٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٠ ، ٢٦١ .

وفى ضوء هذا الفهم العميق يمكن استقراء بعض المعانى
التي وصفت بالسرقة والاتكاء على معانى الآخرين .

بشر بن يحيى النصيبى عد من سرقات البحترى قوله :
أَشْكُو نَدَاهُ بَعْدَ أَنْ وَسِعَ الْوَرَى
وَمَنْ ذَا يَذُمُّ الْغَيْثَ إِلَّا مَذْمُومٌ^(١)

سرقه من قول أبى تمام :
كَرِيمٌ مَتَى أَمَدَحَهُ أَمَدَحُهُ وَالْوَرَى
مَعَى ، وَإِذَا مَالُمْتُهُ لُمْتُهُ وَحَدَى^(٢)

وسرقات البحترى من أبى تمام كثيرة عند البيانيين قال
عنها المرزبانى : إنها تبلغ خمسمائة بيت . وقال الباقلانى^(٣)
"إن البحترى يغير على أبى تمام إغارة ، ويأخذ منه صريحا
وإشارة ، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف ما يستأنس بالأخذ من
غيره"^(٤) .

والذى أملى على بشر بن يحيى القول بالسرقة ، هو
النظر إلى المعنى خارج اللغة كغيره من البيانيين ،
واعتبار المعنى القديم فكرة ، والمعنى الجديد صورة
استعارية له .

والحق بخلاف هذا ، فالبحترى ينزع إلى الاستقلال من أول
كلمة فى البيت يثير بها التساؤل المصحوب بالتعجب ، من
شكوى الخير العميم .

وهو بهذا يرتفع بممدوحه عن النقائص التى توجب الذم ،
فيبدو الفتاح بن خاقان غيثا يصب الندى فى آفاق المعمورة ،

(١) الديوان ١٩٧٦/٣ .
(٢) الديوان ١١٦/٢ .
(٣) الموشح ص ٥٢٤ .
(٤) إعجاز القرآن ص ١٨٨ .

لا يذمه إلا مذمم .

فإذا تخطى جوده مكانا فليس لانه امتنع ، ولكن لانه يصب
فى مكان آخر فهو واكف لا ينقطع .
وهو بدر لا يغيب ضياؤه إلا ليشرق فى أفق آخر ، وممدوح
بهذه المنزلة لا يمكن ذمه .

وَمَمْنَعُ الْفَتْحِ بَنُ خَاقَانَ نَيْلَهُ
وَلِكِنَّهَا الْأَقْدَارُ تُعْطَى وَتَحْرِمُ
سَحَابُ خَطَائِي جُودَهُ وَهُوَ مُسْبِلُ
وَبَحْرُ عَدَائِي فَيْضُهُ وَهُوَ مُفْعَمُ
وَبَدْرُ أَضَاءِ الْأَرْضِ شَرْقًا وَمَغْرِبًا
وَمَوْضِعُ رَجُلِي مِنْهُ أَسْوَدُ مُظْلِمُ
أَشْكُو نَدَاهُ بَعْدَمَا وَسِعَ الرِّيَّ
وَمَنْ ذَا يَذُمُّ الْغَيْثَ إِلَّا مُذَمَّمُ (١)

وكما ارتفع البحتري بممدوحه عن النقص ، ارتفع بذاته
عن الذم ؛ لانه لا يذم الخير إلا الشرير ، ولا ينتقص القادرين
إلا العاجز .

ومن هنا آثر الشاعر الفعل ذم على غيره ، والتشديد فى
مذمم ، لإبراز ضعف تلك النفس ، وعجزها . وإيحاءات المادة
فى العربية لاتكاد تخرج عن هذا فالذمة : البئر القليلة
الماء ؛ لانه تذمم .

وَأَذَمَّتْ رُكَّابَ الْقَوْمِ إِذْ مَامَاً : أُعْيَتْ وَتَخَلَّفَتْ وَتَأَخَّرَتْ عَنْ
جَمَاعَةِ الْإِبِلِ وَلَمْ تَلْحَقْ بِهَا .

وأبو تمام يعلو بأبي المغيث الرافقى، ويضفى عليه من صفات المديح ما يفضى به إلى التفرد على أقرانه ، لكنه لا يرضى بالوقوف بممدوحه عند حدود الوصف بالكرم ، الذى أصبح به الفتح بن خاقان غيثا عميما عند البحترى ، فكرم أبى المغيث يبلغ حدا يستدعى اللوم ، واللوم فى مثل هذا رفعة للممدوح ، قال عنتره :

رَبِّذِرْ يَدَاهُ بِالْقِدَاحِ إِذَا شَتَا
هَتَاكَ غَايَاتِ التَّجَارِ مَلُومٍ (١)

وكيف لا يلام وقد أفضت به طاعة الندى إلى عيشة عسراء .
فَتَى لَمْ تَزَلْ تُفْضِ بِهِ طَاعَةَ النَّدَى
إِلَى الْعَيْشَةِ الْعُسْرَاءِ وَالسُّودْرِ الرَّغْدِ
إِذَا وَعَدَ انْهَلَتْ يَدَاهُ فَأَهْدَتَا
لَكَ النُّجَحَ مَحْمُولًا عَلَى كَاهِلِ الْوَعْدِ
دُلُوحَانِ تَفْتَرُ الْمَكَارِمَ عَنْهُمَا
كَمَا الْغَيْثُ مَفْتَرٌ عَنِ الْبَرْقِ وَالرَّعْدِ (٢)

والذم هنا باب من أبواب معانى المديح ، يعضده سياق القصيدة الذى تتبدى فيه النوق وقد هزلت من طول بريها إلى الممدوح ، وتتجلى الكلمات وقد علت رونق الضحى .

إِلَيْكَ هَدَمْنَا مَا بَنَتْ فِي ظُهُورِهَا
ظُهُورُ الشَّرَى الرَّبْعَى مِنْ فَدَنِ نَهْدِ
وَمِنْ زَمَنِ الْبَسْتَنِ بِهِ كَانَتْ
إِذَا ذُكِرَتْ أَيَّامُهُ زَمَنُ الْوَرْدِ

(١) الديوان ص ٢١١ . وربذ : سريع اليدين عند اللعب بالقِدَاح ، غَايَات : علامات . أى أنه لا يترك عندهم خمرا إلا اشتراه لضيوفه .
(٢) الديوان ١١٣/٢ ، ١١٤ .

وَأَنْكَ أَحْكَمَتِ الذِّى بَيْنَ فِكْرَتِي
وَبَيَّنَ الْقَوَافِي مِنْ ذِمَامٍ وَمِنْ عَقْدٍ
وَأَصْلَتِ شِعْرِي فَأَعْتَلَى رَوْنَقَ الضُّحَى
وَلَوْلَاكَ لَمْ يَظْهَرْ زَمَانًا مِنَ الْغُمْدِ (١)
ولوم الكريم وتعنيفه نبع خصب من منابع لغة المديح فى
شعر أبى تمام حتى يكاد يكون مختصا به .

ينبثق تارة فى صورة الجنون كقوله :
ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالْتَوَتْ
فِيهِ الظُّنُونُ أَمْ ذَهَبَ أَمْ مَذْهَبُ (٢)

وقوله :
تَكَادُ عَطَايَاهُ يَجْنُ جُنُونُهَا
إِذَا لَمْ يَعُوْذْهَا بِنِغْمَةٍ طَالِبِ (٣)

وقوله :
يَمِينٌ مَحْمَدٍ بَحْرٌ خَفْمٌ
طَمُوحُ الْمَوْجِ مَجْنُونُ الْعَبَابِ (٤)

وتارة أخرى فى صورة هذيان المحموم كقوله :
مَا زَالَ يَهْدِي بِالْمَكَارِمِ دَائِبًا
حَتَّى ظَنَّنَا أَنَّهُ مَحْمُومٌ (٥)

وكل هذا قال به أبو نواس ، والبحترى ، وأبو الطيب (٦)
وغيرهم .

ومما أخذه كثير فلم يحسن أخذه قوله :
فَمَا رَوْضَةٌ بِالْحَزَنِ مُعْشَبَةُ الرَّبَى
يَمَجُّ النَّدى جُثْجَاشَهَا وَعَرَارُهَا

(١) الديوان ١١٤/٢-١١٦ .
(٢) الديوان ١٢٩/١ .
(٣) المصدر نفسه ٢٠٤/١ .
(٤) المصدر نفسه ٢٨٣/١ .
(٥) المصدر نفسه ٢٩١/٣ .
(٦) انظر : الوساطة ص ٢٥٨، ٢٥٩ .

بِأَطْيَبِ مِنْ أَرْدَانِ عَزَّةَ مُوهِنًا
وَقَدْ أُوقِدَتْ بِالْمَنْدَلِ الرَّطْبِ نَارُهَا (١)

أخذه من قول امرئ القيس :

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّمَا جِئْتُ طَارِقًا

وَجَدْتُ بِهَا طَيْبًا وَإِنْ لَمْ تَطْطِيبْ (٢)

ومرد القبح أنه أخذ المعنى فجعله في بيتين ، وقصر (٣)

فيه ؛ "لأن كل من تجمر بالعود طابت رائحته " ، ولهذا قيل له : (٤)

"فض الله فاك ، أرايت لو أن ميمونة الزنجية بُخِرت بمندل

رطب أما كانت تطيب ؟ ألا قلت كما قال سيّدك امرؤ القيس " . (٥)

ولعل جوهر التقصير هنا أن كثيراً وصف رائحة عزة في

هيئة لابد أن تكون فيها طيبة ، بخلاف سيده امرئ القيس الذي

جعل رائحة أم جندب طيبة وإن لم تتطيب ، فالفكرة المجردة

هنا هي رائحة المحبوبة ، وصاحبها امرؤ القيس ، ولاقيمة

لكثير إلا أنه وشحها باللغة وزركشها ، ولكنه لم يفلح .

لقد كان امرؤ القيس يجد في أم جندب طيبا لاينقطع ،

والغرابية ليس في استمرار هذه الرائحة الطيبة ، وإنما في

وجودها على هذه الهيئة "بما لم يعلم وجوده في البشر" ، لأن

الذي يعلم وجوده في البشر أن يكون الطيب فيمن مس طيبا . (٦)

استكثروا على امرئ القيس أن يجد الطيب في صاحبه بلاطيب

فكان عندهم بمنزلة ما لم تجرب به عادة .

(١) الديوان ص ٤٣٠ .

(٢) الديوان ص ٤١ .

(٣) المنصف ص ٣٠ .

(٤) الصناعتين ص ١٠٣ .

(٥) الموشح ص ٢٤٢ ، وفي الأغاني ٢٢٥/١٥ ، وتنسب المقولة

لقطام صاحبة ابن ملجم .

(٦) المنصف ص ٣٠ .

وكَثِيرٌ أَخَذَ المعنى ، وقَصَّرَ فيه فقصر طيب الرائحة على وجود الطيب ، وهذا لاجديد فيه ، ولم يضع كلماته موضعها اللائق بها ؛ لأن "العود الرطب ليس بمختار للبخور ، وإنما يصلح للمضغ والسواك ، والعود اليابس أبلغ فى معناه" (١) .

وَإِذَا كَانَتْ عبقرية امرئ القيس تكمن فى أنه أدرك من صاحبته ما لا يدرك ، وأتى بما علم وجوده ، مما لم يعلم فيه وجوده ، فإن عبقرية كَثِيرٍ تتجلى فى أنه جعل طيب أكمّام عزة وليس طيب جسدها أجمل من بهجة الحياة ، وخضرتها ونداها المتمثل فى الروضة المتلألئة فى مكان خشن لا ترقى إليه الدواب فتلقى فضلاتها فيه ، يمج جشاشه وعراؤه الندى .

فلقد كان طيب أم جندب فى أم جندب ، لكنه لا يترامى إلى ماترامى إليه طيب عزة حين يفضلهُ كَثِيرٌ على بهجة الحياة وجمالها .

ولهذا فالمعنى يدخل عنده أفقا جديدا يمنحه خصوصية ، لم يظفر بها امرؤ القيس .

وعلى هذا فالذى لا يذكره أحد أن كثيرا من معانى الشعر بينها قدر من المشاكلة والائتلاف بعضها يفضى إلى بعض ، ومع هذا ففيها قدر كبير من المغايرة والاختلاف .

وهذا لا يضير ذاك ، فكلاهما لاغنى لأحدهما عن الآخر ، الأول فتح بابا فى معانى الشعر ، والآخر كشف عن طاقات جديدة فيه وارتقى به .

والقول بأن هذا سرق معنى ذاك مبناه على النظر إلى معنى كل شاعر من زاوية الشاعر الآخر ، فالمعنى السابق ننظر

إليه من زاوية المعنى اللاحق ، والمعنى اللاحق من زاوية
المعنى السابق . وفى هذا جناية على المعنيين معا ، وجناية
على التراث الشعرى كله .

فالشاعر لا يمكن أن ينفصل عن تراشه ، وفصله عن ذلك
التراث يعنى نزع مقومات الحياة فى شعره ، ولذا ينبغى أن
ينظر إلى بعض ماوسم بالسرقة على أنه نوع من تطور الافكار
فى الشعر ، وهذا ما لم يظفر بعناية واسعة حتى الآن .

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٠٧ .

الباب الرابع

البنية الإيقاعية

وتحتة ثلاثة فصول :

الفصل الاول : الإيقاع الخارجي

الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي

الفصل الثالث : إيقاع المعاني

الباب الرابع

البنية الإيقاعية

ويشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الإيقاع الخارجى .

الفصل الثانى : الإيقاع الداخلى .

الفصل الثالث : إيقاع المعانى .

الإيقاع مبدأ أزلى فى الحياة ، يتجلى فى حركة الافلاك ،
وتعاقب الليل والنهار ، وفى نبض القلب ، وطيوان العصفور ،
وطريقة التنفس . باطراده وتناسبه تسير الحياة ، وباضطرابه
(١)
يختل نظامها ويتوقف .

والإيقاع جوهر الفنون التشكيلية ، ندركه فى تناسب
النغم الموسيقى ، وفى اهتزاز اللون ، وفى تلاؤم الاضواء ،
والظلال ، وفى الأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق ، وفى
التوقيع المنتظم للحركات والسكنات فى ألفاظ اللغة .

والذى يميز إيقاع اللغة عن إيقاعات الفنون الأخرى أنه
إيقاع زمانى مكانى ، فإذا كان إيقاع النغم الموسيقى
إيقاعاً زمانياً ، وإيقاع الرسم والنحت والتصوير إيقاعاً
مكانياً ، فإن إيقاع اللغة زمانى مكانى "فاللغة أداة
زمانية ؛ لأنها لاتعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة
إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات فى نظام اصطلاح
(٢)
الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها " .

وهى مع زمانيتها تشكل حيزا فى المكان ، فكلمة "ناقعة"
تتكون من مقطعين صوتيين "نا" و"قة" ينتهيان بساكن ، ومن
هذين المقطعين تتكون البنية الصوتية للكلمة ، وهذه البنية
الصوتية لها معنى خاص بها ، وهو ما يقصد به الإيقاع المكانى
(٣)
أو الدلالة المكانية للتشكيل الصوتى .

واللغة العربية لغة شاعرة بنيت على نسق الشعر فى
تكوينه الفنى والموسيقى "فهى فى جملتها فن منظوم منسق

(١) نظرية إيقاع الشعر العربى ، محمد العياشى ، تونس ،
المطبعة العصرية ١٩٧٦م ، ص ٩٦ .

(٢) التفسير النفسى للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ،
بيروت ، دار العودة ، ط٤ ، ١٩٨١م ، ص ٥٥ .

(٣) المرجع نفسه ص ٥٦ .

الأوزان والأصوات ، لاتنفصل عن الشعر فى كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء . وهذه الخاصية فى اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة الى تركيب مفرداتها على حدة ، الى تركيب قواعدها وعباراتها الى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها فى بنية القصيد^(١) .

والشعر العربى باب من أبواب عبقرية العربية ، وأشد منابع القول فيها مساسا بالموسيقى ، والشعر والموسيقى يتحدان فى هذا الباب "لأنهما يعتمدان على الاداء الصوتى ، وان اختلفت لغتاهما ، واختلفت قدرتهما على هذا الاداء ، فجوهرهما واحد ، ولذلك كانا يتحدان أو يكمل أحدهما الآخر"^(٢) . والموسيقى فى الشعر ، ليست وسيلة بل غاية وقيمة خاصة لاتنتقص باضطرابها يوصف بالرداءة ، كما يوصف بالرداءة لضعف ألفاظه ومعانيه .

وقد اختلف البيانيون فى فلسفة جماليات الموسيقى فى الشعر ، منهم من ربطها بالمنفعة ، لأن المعانى الموزونة أشد ولوجا الى الاسماع ، ومن ثم فهى أسرع فى الحفظ والتذكر^(٣) .

وهناك من أدرك قيمتها فأحسن تعليلها ، وكشف عما تحدثه لدى المتلقى من أثر نفسى .

"وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ، ومايرد عليه فى حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه ، فاذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا

(١) اللغة الشاعرة ، العقاد ، بيروت ، المكتبة العمرية ، بدون تاريخ ، ص ٩٠٨ .

(٢) فى النقد الأدبى ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٥ ، ١٩٧٧م ، ص ٩٦ .

(٣) البيان والتبيين ٢٨٧/١ ، العقد الفريد ٣٩٥/٥ .

مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله لها ، واشتماله عليه ،
وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها - وهى اعتدال الوزن
وصواب المعنى ، وحسن الالفاظ - كان إنكار الفهم إياه على
(١)
قدر نقصان أجزائه " .

ومنابع الإيقاع فى النص الشعرى كثيرة ، تبدأ من
اختيار الكلمة ، وتوظيفها فى النص توظيفاً فنياً يبتعد بها
عن الحوشية والابتذال ، والمعاظلة ، والليونة المفرطة .
ويترامى إلى اعتدال النغم فى الوزن والقافية ، وإلى
تناسب المعانى تماثلاً وتضاداً ، بحيث يصبح النص الشعرى قطعة
موسيقية واحدة ، يقضى بعضها إلى بعض ، ويصبح العبث بأى
جزء من أجزائها إخلالاً بمعانيها ، ومسحاً لمورثاتها الحقيقية ،
"بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان
فاصلة أو حرف صاعد صوتاً لشيء كفيل بأن يقضى على قصيدة
(٢)
كاملة " .

ولقد ران على قلوب كثير من الناس أن الإيقاع مما يختص
به اللفظ ، فليس للمعنى نصيب ، وهذا موقف بحاجة إلى إطالة
نظر ، فالإيقاع الشعرى له جانبان ظاهرى يتمثل فى تفعيلات
البيت ، أو فى الوزن والقافية ، وباطنى يمكن تلّمسه فى
البنية التركيبية للنص ، اختياراً وتأليفاً ، فالتقديم
والتأخير ، والحذف ، والمحسنات البديعية ، من لفظية ، ومعنوية .
كلها تقوم على الإيقاع ، وإيقاعها بحاجة إلى كثير من
التأمل لإدراكه ، واستنطاق قيمه الفنية والجمالية .

(١) عيار الشعر ص ٢١ .

(٢) بحث فى علم الجمال ، جان برتليمى ، ترجمة الدكتور
أنور لوقا ، مراجعة الدكتور نظمى لوقا ، القاهرة ،
دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م ، ص ٢٨٠ ، ٢٧٩ .

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هنا هل أدرك البيانىون حقيقة الإيقاع فى الشعر ؟ الدكتور العياشى ينفى ذلك عنهم فيقول : "لم يكونوا قديما وإلى عصور متأخرة يعرفون حقيقة الإيقاع ولوازمه ، وخصائصه سواء فى الشعر، أو فى الموسيقى، أو فى الرقص . وإن كانوا يولّدون الإيقاعات العجيبة ، ويؤدونها بمهارة تملك الإعجاب . وتفسير ذلك أنهم استطاعوا أن يدركوا بالحواس والحساسية ما عجزوا عن إدراكه بالعقل والفكر ، ولذلك لم يرد فى كلامهم أثناء الحديث عن الشعر لفظ إيقاع وموقع بقدر ما ورد لفظ وزن وميزان (١) وموزون" .

والذى ينعم النظر فى تراث البيانىين يجد أنهم عرفوا الإيقاع وعرفوه بأنه : من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ، ويبينها . (٢)

وألّفوا فيه كتباً لم تصل إلينا منها كتاب الإيقاع ، وكتاب النغم فى الموسيقى للخليل . ومما وصل إلينا فى هذا الباب كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، وإحصاء الإيقاعات ، وجوامع علم الموسيقى لابن سينا وغير ذلك مما يدل على وعى القوم بحقيقة الإيقاع .

وورد عندهم مصطلح الإيقاع فى كشفهم عن جماليات الشعر قال ابن طباطبا : "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم (٣) لصوابه" ، وعند الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد ، وعند المرزوقى فى قوله : "وإنما قلت على (٤) (٥)

(١) نظرية إيقاع الشعر العربى ص ٤٥ .

(٢) لسان العرب (وقع) .

(٣) المصدر نفسه (وقع) .

(٤) عيار الشعر ص ٢١ .

(٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٥٢ وما بعدها .

(١)

تخير من لذيذ الوزن ؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه " .

فقد أدرك البيانيون حقيقة الإيقاع ، وعبروا عنه بما

يستطيعون مدركين أن شرح السبب الذى من أجله عظم الإحساس

بالإيقاع ، والتذّت النفس به مما يقصر عنه العقل ، ولذلك (٢)

فهو كالملاحة يدرك ولايوصف ، "شئ يقع فى النفس عند المميز

(٣)

كالفرند فى السيف ، والملاحة فى الوجه " .

ولذا نجدهم يؤكدون على وجود الحس الموسيقى الرفيع

عند المتلقى ، وهو أشبه مايكون بالموهبة لايمكن تعلمه ،

وإن صقل بالممارسة والمران ، ومعاشرة الأساليب العالية .

وقد كاد قدامة بن جعفر يحصر جمال البلاغة فى معرفة

الإيقاع حيث قال : "وأحسن البلاغة الترميع ، والسجع ،

واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ،وعكس

مانظم من بناء، وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد

الأقسام موفورة بالتمام ، وتمحيح المقابلة ، بمعان متعادلة

وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف،

والمبالغة فى الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة ،

(٤)

والتوازي ، وإرداف الواحق ، وتمثيل المعانى " .

وهذا هو الإيقاع بقسميه ، وهذه هى قوانينه التى يقوم

عليها من انتظام ، وتغير ، وتساو ، وتواز ، وتوازن ،

وتلازم ، وتكرار ، مما يؤكد أنهم بذلوا جهدا كبيرا فى

الكشف عن حقيقة الإيقاع ، وقوانينه كما تتمثل فى الفن

(١) شرح ديوان الحماسة ١٠/١ .

(٢) الوساطة ص ٤١٢ .

(٣) العمدة ١١٩/١ .

(٤) جواهر الألفاظ ، القاهرة ، مطبعة السعادة ١٣٥٠هـ/

١٩٣٢م ، ص ٣ .

(١) القولى ، وربطوا بين الايقاع والبيئة ، وبينه وبين
 سيكلوجية المبدع ، فأصبح الايقاع هو الشاعر ، "وقد كان
 القوم يخلطون فى ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر
 أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق
 غيره ، وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ،
 فان سلامة اللفظ تنبع من سلامة الطبع ، ودماشة الكلام بقدر
 دماشة الخلق ، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عمرك وأبناء
 زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز اللفاظ ، معقد الكلام ،
 وغر الخطاب حتى انك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته ،
 (٣)
 وفى جرسه ولهجته " .

ووضعوا للايقاع عددا من المعايير التى تضمن قبوله
 واستحسانه ، كمناسبته للغرض ، واحترام التقاليد الفنية ،
 فلا يقيم اليه الشاعر قصدا ، وألا يستكثر منه ، وأن يقوم على
 الاعتدال ، الذى يعد فضيلة فى كل شئ .

وربطه بعضهم بالمعنى ، فأصبح التمييز بين الايقاع
 والمعنى دليلا على عدم البصر بجماليات الشعر ، "فاذا رأيت
 البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ثم
 يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن
 أنين ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن
 أحوال ترجع الى أجراس الحروف ، والى ظاهر الوضع اللغوى ،
 بل الى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين
 اسماعيل ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ط ٣ ، ١٩٧٤م

ص ٢٢٣ .

(٢) الوساطة ص ١٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٨ ، ١٧ .

(١)
زناده " .

فإدراك قيم الإيقاع وأسراره لا يكفى فى الوقوف عليها ،
استحسان النغم ؛ لأن النغم بمعزل عن معناه ليس له أثر
جمالى ، ولذا كان إدراكه بالقلب لا بالأذن ؛ لأنه ينطوى على
خبىء لا يوقف على سره بالسماع " وأنها ليست حيث تسمع بأذنك ،
بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك ،
(٢)
وتراجع عقلك ، وتستنجد فى الجملة فهمك " .

والذى يعنيننا بالدرجة الأولى فى هذا السياق هو تلك
المأخذ التى أخذها البيانىون على البنية الإيقاعية فى النص
الشعرى ، وهى مأخذ كثيرة تتعلق بالإيقاع الخارجى "الوزن
والقافية" وبالإيقاع الداخلى بقسميه اللفظى والمعنوى ،
وسيقف البحث ليكشف عن موقف البيانىين من تلك المأخذ ،
ويعيد قراءتها وفق تصور يعتد بلغة الشعر ، ويؤمن بقيمة
الإيقاع فى النص الشعرى ، ويعده ركيزة من أهم ركائزه
الفنية .

(١) أسرار البلاغة ص ٤ .
(٢) دلائل الإعجاز ص ٦٤ .

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي

الفصل الأولالايقاع الخارجى

ينطوى الايقاع الخارجى فى النص الشعرى عند البيانين
(١)
على عنصرين جوهريين لايقوم الا بهما هما الوزن والقافية ،
متى فقد النص أحدهما فقد جزءا من مقومات وجوده ، وأصبح
قولا شعريا "والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكى الشئ ولم يكن
موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال : هو قول شعرى ،
فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء ، صار شعرا ، فقوام الشعر
وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر
(٢)
وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ..."
والوزن طبيعة عند البيانين فى الشعر لاتكاد تنفك عنه
ولذا كان "أعظم أركان حد الشعر ، وأولها به خصوصية ، وهو
مشمول على القافية وجالب لها ضرورة ، الا أن تختلف القوافى
فيكون ذلك عيبا فى التقفية ، لافى الوزن ، وقد لا يكون عيبا
(٣)
نحو المخمسات وما شاكلها " .

وعظمة الوزن تنبع من وظائفه التى يطلع بها ، فله فى
النص الشعرى وظيفتان بالغتا الاهمية ، وظيفة ايقاعية تتمثل
فى الطرب ، وتحريك النفوس ، ووظيفة ايقاعية تركيبية تجعل
اللغة ذات نظام خاص فى بنائها ليتسق الوزن ويعتدل توزيع
(٤)
الأعاريض والحركات والسكنات فى كم ايقاعى محدد .

-
- (١) الايقاع أعم من الوزن ، لأن الوزن يراد به مجموع
تفعيلات البيت ، أما الايقاع فيضم التفعيلة ، ومجموع
التفعيلات ، وبناء القصيدة كله .
(٢) جوامع الشعر ص ١٧٢ .
(٣) العمدة ١/١٣٤ .
(٤) فى نظرية الأدب عند العرب ، الدكتور حمادى صمود ، جدة
النادى الأدبى الثقافى ١٤١١هـ - ١٩٩٠م ، ص ٥٩ .

والحفاظ على صحة الوزن معناه البعد عن الخطأ ،
فالشاعر الذى يخرج على صحة الوزن يكون شعره ساقطا ، وربما
(١)
لا يسمى شعرا .

(٢) وصحته تعنى أن يكون سهل العروض ، قوامه الاعتدال ،
(٣)
وأن يركب فيه الشاعر المستعمل من الأعاريض ، اللطيفة موقعا
الخفيفة مستمعا ، البعيدة عن العويص والمستكره ، الذى يشغل
الذهن ، ويوهن القوى ، ويخرج عن القصد ، وأن يتناسب مع
(٤)
معناه "لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى
الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمرارا ،
ومع أى القوافى يحمل أحمد اطرادا ، فيركب مركبا لا يخشى
(٥)
انقطاعه به ، والتياشه عليه " .

ولذا كره البيانىون خروج القصيدة على قوانين الوزن ،
ونظامه المتشاكل ؛ لأن ذلك يقع من النفس موقعا يبعث على
النفور ، حين يختل مبدأ التناسب الذى يحكم التعاقب الزمنى
المنظم للحركات والسكنات التى تشكل نواة التكوين الموسيقى ،
والنفس لاتستطيع إلا ما اعتدل نسقه واطرد ترتيبه ؛ لأنه يقع
(٦)
منها أحسن موقع وأكمل مناسبة .

ومما يخرج الشعر عن اطراد الوزن وتناسبه ماسماه
قدامة "التخليع" ، وهو : أن يكون قبيح الوزن قد أفرط
قائله فى تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله ، حتى ميله إلى
الانكسار ، وأخرجه عن باب الشعر الذى يعرف السامع له صحة

-
- (١) اعجاز القرآن ص ٥٩ .
(٢) نقد الشعر ص ٣٥ ، الرسالة الموضحة ص ٢٥ .
(٣) عيار الشعر ص ٢١ .
(٤) العمدة ١٤٠/١ .
(٥) الكشف عن مساوئ المتنبى ص ٢٢٩ .
(٦) منهاج البلغاء ص ٢٤٩ .

وزنه فى أول وهلة إلى ماينكره حتى ينعم ذوقه ، أو يعرضه
على العروض فيصح منه ، فإن ماجرى من الشعر هذا المجرى
ناقص الطلاوة ، قليل الحلاوة ، وذلك مثل قول الأسود بن يعفر:

إِنَّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خِيلَتْ
سَعْدَ بْنَ زَيْدٍ وَعَمْرَأَ مِنْ تَمِيمٍ
وَضَبَّةَ الْمُشْتَرَى الْعَارِ بِنَا
وَذَاكَ عَمَّ بِنَا غَيْرَ رَجِيمٍ
لَا يَنْتَهُونَ الدَّهْرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا
قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ جَافَاتِ الْأَدِيمِ
وَنَحْنُ قَوْمٌ لَنَا رِمَاحٌ
وَثَرَوَةٌ مِنْ مَوَالٍ وَصَمِيمِ
لَا نَشْتَكِي الْوَصْمَ فِي الْحَرْبِ وَلَا
نَحْنُ هُنَا كَتَّانِ السَّلِيمِ (١)

والأبيات تجمع عددا من التشكيلات الإيقاعية لمجزوء
البسيط ، والكثير فى مثل هذا الشعر أن تقطع فيه عروض
مجزوء البسيط وضربه ، فتنتقل مستفعلن إلى مفعولن ثم تخبن
(٢)
فتصبح فعولن .

وأقل من التخليع فى الشعر الزحاف وهو : " أن ينقص
الجزء عن سائر الأجزاء ، فمنه مانقماؤه أخفى ، ومنه ماهو
أشنع ، وهو فى ذلك جائز فى العروض . قال خالد بن أوى أبى
ذؤيب الهذلى :

لَعَلَّكَ إِمَّا أُمَّ عَمْرٍو تَبَدَّلَتْ سَوَاكَ خَلِيلًا شَاتِمِي تَسْتَخِيرُهَا (٣)

(١) نقد الشعر ص ١٨١ ، الموشح ص ١٢١، ١٢٢ .
(٢) منهج الجوهري فى عروض الورقة ، د. صالح جمال بدوى ،
مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، السنة
الأولى ، العدد الأول ١٤٠١/١٤٠٢هـ ، ص ٢٢٢ .
(٣) نقد الشعر ص ١٨٣ ، شرح أشعار الهذليين ١/٢١٢ .

وهذا مزاحف فى كاف سواك ، ومن أنشده خليلا سواك كان
أشنع .. وكان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه فى الشعر
إذا قل البيت أو البيتان ، فإذا توالى وكثر فى القصيدة
(١)
سمج " .

وكما عيب اختلال النسب الزمانية فى "التخليع" ، ونقصها
فى الزحاف ، عيبت الزيادة التى يضطرب بها الإيقاع فى الخزم
(٢)
وهو : "زيادة فى أول البيت ... " . قال الباقلانى : "ومن
سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر
(٣)
والسواكن والحركات ، فإذا خرج عن ذلك لم يكن موزونا " .

وهناك من استحسن مثل هذه الانحرافات الإيقاعية إذا قلت
، ولم يقصد إليها الشاعر قصدا ، فالزحاف عند الخليل بن أحمد
يستجاد إذا جاء فى البيت أو البيتين ، فإذا كثر وتوالى
(٤)
سمج " .

قال اسحق الشيبانى : "فإن قيل كيف يستحسن منه شيئا ،
وقد قيل هو عيب ؟ قيل : هذا مثل الحول والقبل والثلث فى
الجارية ، قد يشتهى القليل منه الخفيف ، وهو إن كثر هجن
(٥)
وسمج " .

والخروج على صحة الوزن المألوف لدينا كثير فى شعر
العرب الجاهلى والإسلامى ، كقول عبّيد بن الأبرص :
أَقْفَرُ مِنْ أَهْلِهِ مَلْحُوبٌ فَالْقَطَبِيَّاتُ فَالذُّنُوبُ (٦)

-
- (١) نقد الشعر ص ١٨٣ .
(٢) الوافى فى العروض والقوافى ، الخطيب التبريزى ،
تحقيق د. فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الفكر ، ط ٣
١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، ص ٢٠٥ .
(٣) إعجاز القرآن ص ٥٦ .
(٤) نقد الشعر ص ١٨٣ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٨٣ ، ١٨٤ .
(٦) الديوان ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، القاهرة ،
مكتبة مصطفى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م ، ص ١٠ .

وقد عد قدامة هذه القصيدة من الشعر المخلع الذى قبح
 وزنه لافراط صاحبه فى تزحيفه ، ووصفها الاخفش بأنها شعر غير
 مؤتلف البناء وهو ما يسمى عند العرب بالرمل .
 وكان يوصف شعر عبيد بأنه "مضطرب ذاهب" ، وأن عبيدا
 "لا يقيم وزن الشعر" .^(١)
^(٢)
^(٣)
^(٤)

وموقف قدامة والاخفش وابن سلام والبطلانيوسى يتنافى
 وموقف أبى زيد القرشى الذى يجعل معلقة عبيد أولى
 المجمرات فى كتابه جمهرة أشعار العرب ، والمجمرات : هى
 المحكمات ، فهى اذن محكمة البناء . وسلكها التبريزى فى
 المعلقات العشر ، وهما يعلمان خروجها على أوزان الخليل ،
 لأن الخروج على هذه الأوزان لا ينفى عنها صفة الشعرية عند
 بعضهم . قال الزمخشري فى القسطاس : "والنظم على وزن مخترع
 خارج على أوزان الخليل لا يقدح فى كونه شعرا ، ولا يخرج عن
 كونه شعرا" .^(٥)
^(٦)

ولم نجد أحدا فى الجاهلية قد أنكر على عبيد بناءه
 الموسيقى الخارج على النسق المطرد ، لأن ذلك ربما كان
 يتأسس على ذائقة فنية تقبلها طباعهم وتذكرها أذواقنا ،
 فتبدو عندهم منسجمة النغم ، متوافقة النبرات ، قال مسكويه
 "ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين أوزانا لاتقبلها

-
- (١) نقد الشعر ص ١٨٢ .
 (٢) الموشح ص ٢٤ .
 (٣) طبقات فحول الشعراء ١٣٩/١ .
 (٤) الاقتضاب ٨٩/٢ .
 (٥) جمهرة أشعار العرب ، لأبى زيد القرشى ، تحقيق الدكتور
 محمد على الهاشمى ، الرياض ، مطابع جامعة الامام محمد
 ابن سعود الاسلامية ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، ٤٧١/٢ .
 (٦) نقلا عن موسيقى الشعر ، الدكتور ابراهيم أنيس ، بيروت
 دار القلم ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ص ٦٠ .
 (٧) معالم فى النقد الادبى ص ١١١ .

طباعنا ولا تحسن فى ذوقنا وهى عندهم مقبولة موزونة يستمرون عليها كما يستمرون فى غيرها كقول المرقش :

(١)
لابنة عجلان بالطف رسوم لم يتعفين والعهد قديم

وهى قصيدة مختارة فى المفضليات ، ولها أخوات لأحب تطويل الجواب بإيرادها ، كانت مقبولة الوزن فى طباع أولئك القوم ، وهى نافرة عن طباعنا ، نظنها مكسورة " .

ويطرد الخروج على مألوف الأوزان على أيدي كثير من الشعراء أمثال عروة بن الورد ، وأحيحة بن الجلاح ، والبحترى ، وأبى تمام ، وأبى العتاهية وغيرهم . (٣) (٤) إلا أن هذا الخروج لم يحفل به النظر الواعى الذى يبحث فى أسبابه ، ويكشف عن قيمه فى ظل حركة القصيدة وإيقاعها الهارمونى .

نعم ، لقد أدرك كثير من البيانيين جماليات هذه التشكيلات الإيقاعية فكان الزخاف عندهم جائزا كالأصل ، وربما كان فى الذوق أجمل وأطيب من الأصل ، وكان "كالرخمة فى الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه " . (٥) (٦)

وجمال هذه التغييرات - بجانب ماتشيره فى القصيدة من معان خبيثة تتكشف من خلال النظر إليها فى ظل السياق - يكمن

-
- (١) المفضليات ص ٢٤٧ ، شرح المفضليات للتبريزى ، تحقيق على الجبائى ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، بدون تاريخ . ٩٠٦/٢ .
- (٢) الهوامل والشوامل مسكويه ، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٧٠هـ / ١٩٥١م ، ص ٢٨٢ .
- (٣) الموازنة ٤٠٩،٤٠٨/١ .
- (٤) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المسعودى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الفكر ، طه ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٣م ، ٣٩/٤ .
- (٥) الوافى فى العروض والقوافى ص ٣١ .
- (٦) العمدة ، ابن رشيق ١٤٠/١ .

عند حازم القرطاجنى فى كسرهما لرتابة النغم التى تطمس قيمته ، قال : "لما كان جميع ما يدركه الانسان لا يخلو من أن يكون شيئا بسيطا لا تنوع فيه أصلا ، أو يكون له تنوع من جهة ما يكون من الأشياء المركبة ، وكانت شيمة النفس التى جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التى لها بها استمتاع الى بعض كانت جديرة أن تسام التماذى على الشئ البسيط الذى لا تنوع فيه بنقلها من شئ الى شئ مالاتسأم الشئ الذى له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشئ وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشئ اليه ، وان كانت أيضا تحب النقلة من الشئ المتنوع الى غيره من المتنوعات لكنها تحتمل من التماذى عليه مالاتحتمل من التماذى على مالاتنوع له أصلا " .^(١)

واذا كانت النفوس قد جبلت على حب الجديد ، والنزوع عن الرتابة الى التنوع ، فليس كل تغير فى البنية الايقاعية يعد من قبيل التنوع وكسر الرتابة ، فلا بد من الاحتكام الى الذوق ، وملائمة ذلك التغيير للفترة السليمة ، وموافقته للنفوس والأسماع ، وجريانه على مجارى كلام العرب الفصحاء .^(٢)

ولذا كان الزحاف الذى يخل بالوزن ، ويزيل حلاوته وتناسبه مما يجب اجتنابه .^(٣)

ويربط حازم جماليات الايقاع فى بعض بحور الشعر العربى بما يحدث فيها من تغيير يعفى رتابة النغم ، مثل حذف الساكن من فاعلن فى البسيط لتصبح فعلن فى جزئى العروض

(١) منهاج البلغاء ص ٢٤٥ .
 (٢) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .
 (٣) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .

والضرب ، وهو حذف يمكن تعويضه فى الإنشاد ، ولذا لا يسوغ الحذف إلا فى السواكن؛ لأنها أقصر الحروف زماناً ، كما أنه (١) لا يسوغ فى كل السواكن ، فالسواكن التى يؤدى حذفها إلى توالى ثلاثة متحركات عقب أربعة سواكن متوالية كالنون فى مستفعلن من الخفيف مما يجب تجافيه ، لأن الحذف هنا يصبح (٢) اختلالاً بتناسب الوزن ، وهو أمر لا يفيد معه إشباع الحركات ، ومد الحروف القابلة للإطالة والمد فى التعويض فى أثناء الإنشاد .

والتعويض فى الإنشاد، وجبر النغم لها مواضع فى الشعر يفتدل بها الإيقاع ويتناسب لا يدركها إلا من كان حاد الطبع ، مرهف الاحساس ، ويظهر هذا جلياً فى كثير من الشعر الذى يبدو مكسور الوزن عند من لا يقف على مواطن ذلك التعويض .

"وكذلك قد يستعملون من الزخاف فى الأوزان التى تستطيعها ما يكون عند المطبوعين منّا مكسوراً ، وهى صحيحة ، والسبب فى جميع ذلك أن القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها فى مواضع من الشعر يستوى بها الوزن ؛ ولأننا لانعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن فى طباعنا ، والدليل على ذلك أننا إذا عرفنا فى بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب فى ذوقنا كقول الشاعر :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلًا دَمَهُ مَا يَظَلُّ (٣)

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التى

تخمه طاب فى الذوق، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب (٤)

فى كل ذوق " .

(١) المصدر السابق ص ٢٦٣ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .

(٣) ديوان تأبط شرا وأخباره ص ٢٤٧ .

(٤) الهوامل والشوامل ص ٢٨٣ .

وإذا كنا قد أدركنا أن كثيرا من الشعر إذا جبرت
نغماته، وعوض عن المحذوف من نسبه الزمانية بإشباع للحركات
ومد لما يجب فيه المد، صحت بنيتها الإيقاعية ، واعتدل نسقه ،
فإنه من الواجب أن تكشف عن القيمة الجمالية التي ينطوى
عليها التغيير وقيمته المتوارية ؛ لأننا نربأ بأولئك
الشعراء الذين انقادت لهم اللغة ، واعتدل لهم نسق الكلام
(١)
أن يكونوا مخطئين كما ذهب بعض الباحثين .

فمما عيب لكثرة زحافه قول امرئ القيس :
وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا
وَمِنْ خَالِهِ ، وَمِنْ يَزِيدٍ ، وَمِنْ حَجَرٍ
سَمَاحَةً ذَا ، وَبَرْدًا ، وَوَفَاءً ذَا
وَنَائِلَ ذَا ، إِذَا صَحَا وَإِذَا سَكِرَ (٢)

"لأن اضطراب وزنه ، وكثرة الزحاف فيه قد هجناه ، وعن
(٣)
حد القبول قد أخرجاه " .

وقصيدة امرئ القيس من الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

عروضه مقبوضة مالم يكن ممرعا ، وضربه إما صحيح، وإما
مقبوض ، وإما محذوف ، ولا تجتمع أضربه الثلاثة في قصيدة
واحدة .

والطويل يأتي في المرتبة الثانية بعد الكامل في
(٤)
تكامل الحركات ، فالكامل حركاته ثلاثون حركة، ولذا سمى كاملا

(١) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد ، محمد سليمان
الأحمد ص ٣٣ .
(٢) الديوان ص ١١٣ .
(٣) البرهان في وجوه البيان ص ١٧٨ .
(٤) الوافي في العروض والقوافي ص ٨٣ .

والطويل حركاته ثمان وعشرون حركة وسكناته ثمانية عشر ساكنا فنسبة حركته ١٠ : ٦٤ .

وتمبمح سكناته فى البيت الاول من شعر امرئ القيس بعد التحول الإيقاعى الذى أحدثه القبض (حذف الخامس الساكن) ثلاثة عشر ساكنا، أى أنه حذف منه خمسة سواكن ، وفى البيت الثانى اثنا عشر ساكنا أى أنه حذف منه ستة سواكن، فأصبح مجموع ما حذف من السواكن فى البيتين أحد عشر ساكنا ، ومعنى هذا أن هناك حركة فى الإيقاع غير عادية ، ورغبة واضحة فى التخلص من السكنات التى تكبح من تدفق الحركة ، وفى هذا مافيه من المعانى الخبيثة .

والبنية الإيقاعية للبيتين هى :

وتعر	ففيه من	أبيه	شماثلن
/٥//	٥// ٥//	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن
ومن خا	لهيومن	يزيد	ومن حجر
٥/٥//	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعلن
سماح	تذاوبر	رذاو	وفاءذا
/٥//	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن
وناء	لذا إذا	صحاو	إذا سكر
/٥//	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن

وقميذة امرىء القيس كخذروف الوليد لاجود لها الا مع
الحركة ، فهي لاتنتهى من حركة الا لترتمى فى أحضان حركة
أخرى ، نلمس هذا فى خفقان القلب الذى لايطمئن ولايمبر صبر
الاحرار .

لَعَمْرُكَ مَا قَلْبِي إِلَى أَهْلِهِ بِحُرٍّ
وَلَا مُقَمَّرٍ يَوْمًا فَيَأْتِيَنِي بِقُرٍّ

وكما أن القلب لا يستقر ، فإن الدهر لا يدوم على شيء ،
فهو قلب ، لياليه مليئة بالمتناقضات ، الغربة بعد اللقاء ،
والوحدة بعد الانس ، وبخاصة حين ترتبط بذات الطلح عند مُحَجَّرٍ
وبمغادة المبحوح عند "هَرٍّ" و "فَرَتْنَى" .

أَلَا إِنَّمَا الدَّهْرُ لَيَالٍ وَأَعْمُرٌ
وَلَيْسَ عَلَى شَيْءٍ قَوِيمٍ بِمُسْتَمِرٍّ
أُغَادِي الصَّبُوحَ عِنْدَ هَرٍّ وَفَرَتْنَى
وَلِيدًا ، وَهَلْ أَفْنَى شَبَابِي غَيْرُ هَرٍّ !

وتنداح الحركة فى حيوية المحبوبتين ، وفى تفشع المسك
ونسيم الصبا المحمل برائحة البخور .

إِذَا قَامَتَا تَفْضُوعَ الْمِسْكِ مِنْهُمَا
نَسِيمَ الصَّبَا جَاءَتْ بِرِيحٍ مِنَ الْقَطْرِ

وتتدافع الحركة وتوغل فى تفاصيل الأشياء ، فريق
المحببتين كأنه السبيبة أصد بها التجار من الخص ، ومبت
فى المحن ، وشجت بماء السحاب الذى ينحدر زلالا عن متن صخرة
إلى بطن أخرى لا يختلط بأبعاد الإبل وأبوالها .

كَأَنَّ التَّجَارَ أَعْدَوْا بِسَبِيئَةٍ
مِنَ الْخَصِّ حَتَّى أَنْزَلُوهَا عَلَى يَسَرٍّ

فَلَمَّا اسْتَطَابُوا مَبَّ فِي الصَّحْنِ نِصْفَهُ
 (١) وَشَجَّتْ بِمَاءٍ غَيْرِ طَرَقٍ وَلَا كَدَرٍ
 بِمَاءٍ سَحَابٍ زَلَّ عَنْ مَتْنٍ مَخْرَةٍ
 إِلَى بَطْنٍ أُخْرَى طَيِّبٍ مَأْوَاهَا خَمِرٌ

والحركة لا تترامى إلا إلى الأجل ، فاضطراب القلب ،
 وليالى الزمن المؤلمة ، تفضى إلى طعم مدامة معتقة ، ونفح
 مسك ، ونسيم صبا ، وصفاء ماء ، وخلة رجل من أفضل الرجال
 يبدو فى حركة دائبة ، وهو يفاكه أصحابه ، ويغدو عليهم
 باللحم ومثنى الزقاق المترعات .

يُفَاكِهَنَا سَعْدٌ وَيَغْدُو لِجْمَعِنَا
 بِمَثْنَى الزَّقَاقِ الْمُرْعَاتِ وَبِالْجُزْرِ
 لَعَمْرِي لَسَعْدٌ حَيْثُ حَلَّتْ دِيَارُهُ
 أَحَبُّ إِلَيْنَا مِنْكَ فَافْرَسٍ حَمْرٍ
 وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا
 وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ ، وَمِنْ حُجْرٍ
 سَمَاحَةً ذَا وَبِرَّذَا وَوَفَاءً ذَا

(٢) وَنَائِلَ ذَا ، إِذَا صَحَا ، وَإِذَا سَكِرَ

وتتسامى الحركة حين تؤول إلى سعد الذى يطوى فى أفقه
 شمائل الآباء والأجداد ، وهذا التشكيل الإيقاعى الذى يؤثره
 امرؤ القيس فى مديح سعد يرتفع به ، حين يظل فى حركة متصلة
 وبحث دائم عن خصال الخير ، ومكارم النفس ، ويظل الذهن معه
 فى حركة موازية يتأمله من كل جانب ، ولذا لا غرابة أن يقول

(١) السبيئة : الخمر . الخَصَّ : موضع بالشام تنسب إليه
 الخمر الطيبة .
 (٢) فافرسٍ حمرٍ ، يغيره ببخر الفم ، فالفرس إذا حمر أنتن
 فمه .

ابن رشيق عن هذا الشعر ان العلماء بالشعر قد أجمعوا على أنه ماعمل مثله فى معناه ، الا أنه أفسد بهذا الزحاف (١)
المستكره .

والغرابة تكمن فى أن البيتين هما ختام القصيدة ، والمفترض أن تهدأ حركة الايقاع ، لأنها بلغت الذروة ، لكنها تظل على ماهى عليه من التلاحق والاطراد وهى حركة الانسان فى الحياة خلف آماله وآثاره ، حركة لا تعرف الكلل ولا التراخى . فهو لا يفرغ من تحقيق أمل الا وفتح باب أمل جديد يظل معه فى سعى دائب متصل .

والزحافات عند امرئ القيس كثيرة ، فهو يكاد يكون من أكثر الشعراء جرأة على ارتكاب مثل هذه المحاذير ، لأنه من أقدرهم على ادراك خبايا المعانى ، ومن ذلك قوله :
(٢)
لمن طلل أبصرته فشجائى كخط زبور فى عسيب يمان

وقوله :

(٣)
فجئت وقد نضت لنوم ثيابها لدى الستر الالبسة المتفضل

وقوله :

(٤)
ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل

أما القافية فهى تاج الايقاع الشعري وقراره الذى ينتهى اليه ، قال ابن رشيق : "الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء ، وهى اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية" ،
(٥)
فهذا هو حد الشعر" . وهى "شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر

-
- (١) العمدة ١٣٩/١ ، ١٤٠ .
(٢) الديوان ص ٨٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٠ .
(٥) العمدة ١١٩/١ .

(١)

ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية " .

وقد اختلف الناس فى ماهيتها ، والراجح قول الخليل :
"القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله
(٢)
مع حركة الحرف الذى قبل الساكن" .

وصفتها فى التراث البيانى أن تكون عذبة الحروف، سلسة
(٣)
المخرج ، غير قلقة ولانابية ، كالشعر المنتظر الموعود به .
(٤)
واشتراط العذوبة فى القافية مرده كونها فاصلة
موسيقية عندها يقف انسياب النغم ، فيجب أن يكون الوقوف
على ما تستطيه الأذن، وتأنس إليه " ألا ترى أن العناية فى
الشعر إنما هى بالقوافى ، لأنها المقاطع ، وفى السجع كمثله
ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ،
والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما
تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على
(٥)
حكمه " .

وتكتمل عذوبة القافية ويعظم أثرها فى النفس إذا كانت
متوقعة ، وهذا مذهب الفحول المجيدين من الشعراء قدماء
كانوا أو محدثين "يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما
مرّعوا أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون
(٦)
من اقتدار الشاعر وسعة بحره " .

ولهذا التوقع الذى تحققه القافية أثر جمالى على
نفسية متلقى النص حين لا يفجؤها بشيء لم تنتظره ، فتتهىء

(١) العمدة ١٥١/١ .

(٢) المصدر نفسه ١٥١/١ ، وانظر لسان العرب (قفا) .

(٣) نقد الشعر ص ٥١ .

(٤) شرح ديوان الحماسة ١١/١ .

(٥) الخصائص ٨٤/١ .

(٦) نقد الشعر ص ٥١ .

لذاتها نوعا من التوازن الداخلى الذى لا يحسن الإخلال به
 "ولإخطار بالبال فى هذه المناعة غناء عظيم ، وذلك مثل
 مايفعله بعض الشعراء فى زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن
 يضعوا كلمة فى قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو
 وصفا من أوصافها فى أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب" .^(١)

ولذا عيب التجميع "وهو أن تكون قافية المصراع الأول
 من البيت الأول على روى متهىء ؛ لأن تكون قافية آخر البيت
 بحسبه فتأتى بخلافه ، مثل ما قال عمرو بن شاس :

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى، لَا تَحِجَّ أَدْكَارُهَا
 وَقَدْ حُنِيَ الْأُمْلَابُ، فَلَا بَتَفْلَالُ^(٢)

وإنما حسنت القافية بمثل هذا التوقع، لأنها "بمشابة
 الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها ، ويستمتع بمثل
 هذا التردد الذى يطرق الأذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد
 عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" .^(٣)

فهى تحدد تدفق الإيقاع وتضبطه ، وهى بهذا ليست حلية
 فى البناء الفنى للقصيدة، بل جزء لا يتجزأ من بنيتها ، ولذا
 سميت "حوافر الشعر : أى عليها جريانه واطراده ، وهى
 مواقعها . فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقعها ونهاياتها" .^(٤)
 وكانت بمنزلة "مايعالى به عمود البيت من شعبة الخباء
 الوسطى التى هى ملتقى أعالى كسور البيت وبها مناطها" .^(٥)

وعلى هذا فبجانب قيمتها الموسيقية فى ضبط الإيقاع ،
 وتقوية أثره الجمالى بالتكرار ، فإن لها تأثيرا هارمونيا

(١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ص ١٥٧ .

(٢) نقد الشعر ص ١٨٥ .

(٣) موسيقى الشعر ص ٢٧٣ .

(٤) منهاج البلغاء ص ٢٧١ .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٥١ .

(١)
يتجلى فى حفاظها على تماسك القصيدة ووحدة نسيجها ، كما أن لها علاقة وطيدة بالمعنى لا يصح إنكارها .

"والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هى عامل مستقل ، صورة تضاف إلى غيرها ، وهى كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا فى علاقتها بالمعنى" .
(٢)
والإيقاع فى الشعر العربى قيمة لذاتها ، فى سبيل الوفاء بتوازنه واعتدال نسبه ضحى الشعراء بكثير من قوانين اللغة "فكثيرا ما كان الترخص اللغوى على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلا إلى توازن إيقاعى" .
(٣)

وقد أخذ البيانيون على كثير من الشعراء ترخصهم فى قوافى الشعر مما يخل فى نظرهم بما بنيت عليه القافية من التزام فى الكم والكيف ، ويمكن حصر تلك المآخذ فى ثلاثة محاور :

- (١) مآخذ تختص بكلمة القافية ، كاليونة ، وعدم التمكن ، والإيطاء ، والتضمين .
- (٢) مآخذ يختص بها حرف الروى ، الحرف الذى تقوم عليه القصيدة وهما مأخذان : الإكفاء ، والإجازة . أو تختص بها حركته "المجرى" وهما : الاقواء ، والإصراف .
- (٣) مآخذ يختص بها السناد - ماقبل الروى من الحروف والحركات - وهى خمسة اثنان متعلقان بالحروف وهما :

(١) موسيقى الشعر العربى ، الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار المعرفة ، ط٢ ، ١٩٧٨م ، ص ١٣٥ .
(٢) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة الولى والعمرى ، المغرب ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ٧٤ .
(٣) القافية تاج الإيقاع الشعرى ، الدكتور أحمد كشك ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية ، ١٤٠٥هـ ، ص ١١٠ .

سناد الروى ، وسناد التأسيس ، وثلاثة متعلقة بالحركات
وهى : سناد الحذو ، وسناد التوجيه ، وسناد الإشباع .
وسنعرض لهذه المآخذ بشئ من التفصيل .

(١) مآخذ تختص بكلمة القافية كالليونة ، وعدم التمكن ،
والإيطاء والتضمين ، وقد عرضنا لهذه المآخذ فى الحديث
عن تطور فكرة المآخذ ، وفى بيئات البيانين ، وفى
هيكل القصيدة ، وتكاد تكون الأبيات المذكورة هناك هى
ذاتها فمنعنا للإطالة يكتفى بما ورد هناك .^(١)

(٢) مآخذ يختص بها حرف الروى ، وهو الحرف الذى تبنى عليه
القصيدة وتنسب إليه ، وجمال الروى يكمن فى عذوبته ،
وقد كان سببا لاختيار بعض الشعر وحفظه .

"قليل هو مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئا إلى شئ"
فكان الروى شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض ، وقال أبو
على : هو من قولهم للرجل رواء ، أى منظر حسن فسمى رويًا ؛
لأن به عممة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عصبا ،
ولم يتصل شعرا واحدا .^(٢)

ومبنى الروى على التماثل ، ولذا فاختلاف حرف الروى فى
أى بيت من أبيات القصيدة عيب يطمس جماليات الإيقاع
المنبثقة من اطراده على حرف واحد ، لا يكون الشعر مقفى إلا
به . وهو ما يسمى "الإكفاء" ويحدث ذلك عن طريق الغلط إذا
تقاربت مخارج الحروف . أنشد أبو عبيدة لأم خالد الخثعمية^(٣)
فى جَحَوش العُقَيْلى :

(١) انظر على سبيل المثال : ص ٩٠، ٩٧، ٢٧٢ .
(٢) العيون الفامزة على خبايا الرامزة ، الدمامينى ،
تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، القاهرة ، مطبعة
المدنى ١٩٧٣ م ، ص ٢٤٣ .
(٣) الموشح ص ١٢ .

لَيْتَ سَمَكِيًّا يَحَارُّ رَبًّا بِهِ يَقَادُ إِلَى أَهْلِ الْغَضَا بِزَمَامِ
فِي شَرْبِ مِنْهُ جَحُوشٌ وَحِشِيمَةٌ بَعَيْنِي قَطَامِيَّيَّ أَغَرَّ يَمَانِيَّ (١)

فقد جمعت بين حرفين متقاربي المخرج - هما الميم والنون - يكاد ينعدم معهما الإحساس بالفرق ، فكلاهما صامت مجهوراً غَنَّ ، بيد أن النون تخرج من ظهر طرف اللسان مع لثة الثنيتين العلويتين ، في حين أن الميم تخرج من بين الشفتين عند انطباقهما انطباقاً تاماً ، ولهذا تبدل النون ميماً "لما فيهما من الغنة والهوى ، وعلى هذا جمعوا بينهما في القوافي ، فقالوا :

يَارِبِّ جَعْدٍ فِيهِمْ لَوْ تَدْرِينِ يَضْرِبُ ضَرْبَ السَّبِطِ الْمَقَادِيمِ (٢)

وقال الآخر :
يُطْعَنُهَا بِخَنْجَرٍ مِنْ لَحْمِ دُونَ الذَّنَابِي فِي مَكَانٍ سُخْنِ (٣)
(٤) وهو كثير .

وعلى هذا يكون الإكفاء ليس عيباً عند بعض البيهانيين ، وإنما هو استثمار من الشاعر لقيم النغم في اللغة .
وقد يكون اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج ، وهو (٥)
"الإجازة" كقول الشاعر :

-
- (١) الموشح ص ١٣ ، لسان العرب (قطم) وفيه : فليت ، وأغر شامي .
(٢) البيت بلانسية في الشعر والشعراء ٩٧/١ ، أدب الكاتب ص ٤٩٠ ، سر صناعة الإعراب ٤٢٢/١ .
(٣) البيت بلانسية في سر صناعة الإعراب ٤٢٣/١ ، لسان العرب (خنجر) .
(٤) سر صناعة الإعراب ٤٢٢/١ ، ٤٢٣ .
(٥) مصطلح الإجازة من المصطلحات التي كثر حولها الخلاف ، فهي عند الخليل : أن تكون القافية الأولى طاء ، والآخرى دالا ، ونحو ذلك ، وقيل : أن يكون الحرف الذي يلي حرف الروى مضموماً ثم يكسر أو يفتح ، ويكون حرف الروى مقيداً وقيل : هي الإصراف .
انظر : العقد الفريد ٥٠٦/٥ ، العمدة ١٦٦/١ ، لسان العرب (جوز) .

إِنَّ بَنَى الْأَبْرَدِ أَخَوَالَ أَبِي وَإِنَّ عِنْدِي ، إِنَّ رَكِبْتُ مِسْحَلِي
سَمَّ ذَرَارِيحَ ، رِطَابٍ ، وَخَشِي^(١)

وورد قول العجير السلولى :

أَلَا قَدْ أَرَى إِنْ لَمْ تَكُنْ أُمَّ مَالِكٍ
بِمَلِكِ يَدِي إِنْ الْبَقَاءَ قَلِيلُ
رَأَى مِنْ رَفِيقِهِ جَفَاءً وَبَيْعَةً
إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِلَاصَ ذَمِيمُ
فَقَالَ لِخَلِيهِ ارْحَلَا الرَّحْلَ إِنَّنِي
بِمَهْلَكَةٍ ، وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ
فَبَيْنَاهُ يَشْرَى رِجْلَهُ قَالَ قَائِلُ
لِمَنْ جَمَلٌ رَخُو الْمَلَاطِ نَجِيبُ^(٢)

وعلى هذا يكون بين اللام والميم والراء اجازة لتباعد
مخارج الحروف ، وبين الباء والميم إكفاء ؛ لانهما من مخرج
واحد .

ويمكن للانشاد أن يذيب الحاجز بين الحرفين المتقاربين
فى المخارج مثل الباء والميم فى قصيدة العجير^(٣) ، ولكن يظل^(٤)
الحاجز قائما بين اللام والميم والراء لتباعدها ، ولذا
كانت الإجازة أقبح عيوب الروى .

(١) بلانسية فى الصَّحَاح (خشى) ، لسان العرب (كل) ، المخصص
ج ١٥٥/١٣/١ .

(٢) الأبيات فى القوافى للتنوخى ص ١٢٠ ، ١٢١ .

(٣) القافية تاج الايقاع الشعرى ص ١٣٤ .

(٤) يذهب الدكتور أمين عبد الله فى كتابه عروض الشعر
العربى بين التقليد والتجديد ، القاهرة ، مطبعة منجد
ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ، ص ٢١٣ إلى أن العروضيين يروون
هذه الأبيات مختلفا الروى ، وهم يظلمون الشاعر بهلهلة
أبياته ، والتحقيق عنده أن القصيدة لامية ، ولأدري من
أين جاء الباحث بهذا فلم يذكر مصدره ، ولم أقف على
هذا عند من عرض لترجمة العجير ولشعره .

أما ماتختص به حركة الروى فهما : الإقواء والإصراف .
والإقواء : اختلاف المجرى ، والمجرى حركة حرف الروى
المطلق الذى تُبنى عليه القصيدة ، ويكون برفع قافية وجر
أخرى ، ومن هنا سُمى إقواء للمخالفة بينهما .
ولا يكون النصب مع الجر والرفع ؛ لأنه إنما اجتماعا لقرب
كل واحد منهما من صاحبه ؛ ولأن الواو تدغم فى الياء ،
وأنهما يجوزان فى ردف القصيدة الواحدة .
أما قدامة بن جعفر فيجعل اختلاف إعراب القوافى فى
الوجوه الثلاثة الرفع والخفض والنصب ، وبهذا يتساوى الإقواء
والإصراف ، وهو بخلاف ما عليه أهل العلم .
ومما جاء فى الإقواء قول النابغة :
زَعَمَ الْغُرَابُ بَيْنَ رِحْلَتَنَا غَدًا
وَبِذَاكَ خَيْرَنَا الْغُدَا فِ الْأَسْوَدِ
لَا مَرَحِبًا بَغْدٍ وَلَا أَهْلًا بِهِ
إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحِبَّةِ فِي غَدٍ
وقول حسان :
لَابَأْسَ بِالْقَوْمِ مِنْ طَوْلٍ وَمِنْ عِظَمٍ
جَسْمُ الْبِفَالِ وَأَحْلَامُ الْعَمَافِيرِ
ثم قوله بعد ذلك :
كَأَنَّهُمْ قَمَبٌ جَوْفٌ أَسَافِلُهُ
مَثَقَبٌ نَفَخَتْ فِيهِ الْأَعَاصِيرُ

- (١) الموشح ص ١١ ، وقيل هو نقصان حرف من فاصلة البيت .
انظر : الشعر والشعراء ٩٦/١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢ .
(٣) نقد الشعر ص ١٨٥ .
(٤) الديوان ص ٩٠ .
(٥) الديوان ص ٢٦٧ ، ٢٦٨ ، وفيه كأنكم خشب .. فيه أرواح
الأعاصير .

(١) وقد ذهب الدكتور رمضان عبد التواب ، والدكتور
 إبراهيم أنيس إلى أن العيب في الإقواء نحوي وليس موسيقيا ،
 ولذا فزعم الرواة بأن النابغة أنشد البيت بضم الدال من
 كلمة الأسود غير معقول "ولكن المعقول أن يكون كسرهما ،
 لينسجم الروي ، وموسيقى الأبيات ، ويكون بذلك قد أخطئ في
 قواعد اللغة بسبب انشغاله بموسيقى الشعر. وأنغام القوافي".
 (٣)
 وإلى مثل هذا يذهب الدكتور أحمد كشك ، متكئاً على
 تصويب النابغة للغة ، وتغيير منطوق البيت إلى تركيب آخر
 هو ، وبذاك تنعاب الغرب الأسود .

على أن المتأمل لشواهد الإقواء يجد أن الشاعر يعاب
 عليه اختلال بنية الإيقاع من أجل وفائه بصحة النحو ،
 فالنابغة أقوى؛ لأن قافية القصيدة مجرورة ، ولو أنه جر كلمة
 الأسود لأخطئ نحويًا ، وأصاب موسيقيا ، ولكنه لم يفعل ، فنوع
 في النغم ، وكسر اطراد الإيقاع ، ولو أن العيب نحوي
 لاستنكرت العرب ذلك ، وقد كانت لاتستنكر الإقواء ، وقلت لهم
 قصيدة بلاقواء ، وقد ركبها فحول الشعراء في مواضع .
 (٤) (٥) (٦)

وإذا كان قدامة قد أدرك أن فحول الشعراء يركبون
 الإقواء في مواضع ، فإنه لم يكشف لنا عن تلك المواضع ،
 ولماذا ركبوه فيها ؟! وهذا إذن بحاجة إلى استقراء دقيق
 لتلك المواضع ، يبرز فضل القوم ، ومعرفتهم بأسرار الكلام .

-
- (١) مقدمة ذم الخطئ في الشعر ص ٧ .
 (٢) موسيقى الشعر ص ٢٩٠، ٢٩١ .
 (٣) ذم الخطئ في الشعر ص ٧ .
 (٤) الخصائص ٢/ ٢٤٠ .
 (٥) القاموس المحيط ، الفيروز ابادي ، بيروت ، دار الفكر
 ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م (قوى) .
 (٦) نقد الشعر ص ١٨٦ .

أما الإصراف : فهو اختلاف حركة الروى من فتح إلى غيره .

قال الشاعر :

أَطَعَمْتُ جَابَانَ حَتَّى اشْتَدَّ مَغْرَضُهُ
وَكَانَ يَنْقَدُّ ، لَوْلَا أَنَّهُ طَافَا
فَقُلْ لِحَابَانَ يَتْرُكُنَا لِطَيْتِهِ
نَوْمُ الضُّحَى بَعْدَ نَوْمِ اللَّيْلِ إِسْرَافُ^(١)

فهذا فتح مع ضم .

(٣) مآخذ يختص بها السناد : وهى خمسة ، اثنان يتعلقان

بالحروف وهما :

(أ) سناد الردف :

والردف واو أو ياء أو ألف قبل حرف الروى لاصقة به ،
يجب التزامها فى القصيدة ، ويجوز تعاقب الواو والياء فى
الردف لما بينهما من شبه صوتى ، فمتى أردف الشاعر بيتا ،
وترك بيتا آخر ، فقد أخل بمبدأ الكيف المقطعى ، كما صنع
حسان فى قوله :

إِذَا كُنْتُ فِي حَاجَةٍ مُرْسِلًا فَأَرْسِلْ حَكِيمًا وَلَا تُؤْمِمْ
وَإِنْ بَابُ أَمْرِ عَلَيْكَ التَّوَى فَشَاوِرْ لَبِيبًا وَلَا تَعْمِمْ^(٢)

فالحس الموسيقى يدرك فساد المواءمة فى نغم متصل يبن
مقطعين ، الأول يشتمل على حرف مد هو الواو "الردف" ، والثانى
يضم حرفا صامتا هو العين ، وذلك لتباعد النسب الزمانية
بينهما التى أوجدها الردف ، ويمكن أن يتضاءل البعد بين
حرف المد والحرف الصامت ليتماثل الكيف المقطعى فى القافية

(١) شروح سقط الزند ، تحقيق مصطفى السقا وزملائه ،
القاهرة ، الدار القومية ١٢٨٢/٣ ، الوافى فى العروض
والقوافى ص ٢٤٠ ، بلا نسبة .

(٢) الشعر فى الموشح بلانسبة ص ٧ ، وفى العمدة منسوباً إلى
حسان ١٦٨/١ .

بالإنشاد وبخاصة عند من يهمز الواو "وفى الناس من يهمز
(١) الواو" فتصبح بمقتضاه صوتا صامتا مماثلا لحرف العين .
(٢)

أما المسافة بين الحرف المامت وحرف اللين فإنها أقل
(٣) لوجود قدر من التماثل الكيفي ، وهذا ما أدركه المتنبي
بصفاء ذهنه فى رده على الحاتمي حين قال له : "وأخطأت فى
الكلمة التى أولها :

كَدَعُواكَ كُلَّ يَدَعِي مَحَّةَ الْعَقْلِ (٤)

بأن قلت :

تَمَرُّ الْإِنَابِيْبُ الْخَوَاطِرُ بَيْنَنَا

وَتَذَكُّرُ إِقْبَالَ الْأَمِيرِ فَتَحُلُوْا لِي (٥)

فإنك قد أتيت ببیت مُردف فى قصيدة غير مُردفة ، وهذا
شاذ فقال : هذا وإن كان شاذاً كما ذكرت ، فإنه عذب على
اللسان غير قلق فى الإنشاد ، وقد جاء مثله للعرب :
وبالطَّوْفِ نَالًا خَيْرَ مَا نَالَهُ الْفَتَى
وما المَرءُ إِلَّا بِالتَّقَلُّبِ وَالطَّوْفِ

ثم قال :

فِرَاقُ حَبِيبٍ ، وَانْتِهَاءٌ عَنِ الْهَوَى

فَلَا تَعْذِلْنِي قَدْ بَدَأَ الْكَ مَا أُخْفِي (٦)

-
- (١) القوافى للتنوخى ، تحقيق عمر الأسعد ، ومحى الدين
رمضان ، بيروت ، دار الارشاد ، ط ١ ، ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م ،
ص ١٣٢ .
(٢) القافية تاج الإيقاع الشعرى ص ١٣٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٣٨ .
(٤) الديوان ٢٨٩/٣ .
(٥) المصدر نفسه ٢٩١/٣ .
(٦) الرسالة الموضحة ص ٧٦ ، والشعر للحطيئة فى الديوان
ص ١٢١ وفيه : فبالظرف .. ما أصبحا به .. والمال إلا
بالتقلب والظرف ، وذكر السكرى أن رواية الطوف هى
الأكثر .

قال العكبرى : "وقد عاب قوم عليه "فَتَحَلَّوْا لِي" مع قوله "تجلى ، وقالوا : كيف جمع بينهما فى القافية ، ولامحة للواو ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن الواو والياء إذا سكنتا وانفتح ما قبلهما جرتا مجرى الصحيح ، مثل القول والمين ، وكذلك إذا انفتحا وسكن ما قبلهما ، مثل أسود وأبيض" (١) .

ولقد كان يدرك الحاتمي أن فى إنكاره على المتنبي ضعفا ؛ لأنه ليس للواو والياء المفتوح ما قبلهما ما للواو والياء المكسور أو المضموم ما قبلهما من الاستطالة والمد فقال : "العمرى إن قوما لاعلم لهم لا يرون هذا شاذا ، ولا يرون الواو المفتوح ما قبلها ولا الياء شاذا ردفا ، يزعمون أنهما ليسا بحرفى مد ؛ لأن الصوت لا يمتد بهما كامتداده بالياء والواو المكسورة والمضموم ما قبلهما ، وذلك غلط من قائله إذ كان فتح ما قبلهما لا يخرجهما عن جنسهما إذ كان مخرجهما فى الحالين من مكان واحد من الفم ، فصورتهم فى اللفظ واحدة ، وإنما الفتحة تنقلهما قليلا ، فلا يمتد الصوت بهما كل الامتداد ، ولكنه يمتد امتدادا يستحقان به أن يسميا حرفى مد" (٢) .

(ب) سناد التأسيس .

والتأسيس ألف قبل حرف الروى وسناده هو أن يؤسس

الشاعر بيتا ويترك البيت الآخر بلا تأسيس كما قال العجاج :

يَا دَارَ سَلَمَى يَا سَلَمَى ثُمَّ اسْلَمَى

ثم قال : لَسَمَسَمٍ أَوْ عَنْ يَمِينِ سَمَسَمٍ

(١) الديوان بشرح العكبرى ٢٩٠، ٢٩١/٣ ..

(٢) الرسالة الموضحة ص ٧٧ .

ثم قال : فَخِنْدَفٌ هَامَةٌ هَذَا الْعَالَمُ (١)

وتأسيس قافية دون أخرى معناه العبث بمقومات الإيقاع ،
وخلخلة نسيج النغم وانعدام التناسب بين النسب الزمانية
التي بنى الإيقاع على تساويها وتعادلهما . ولذا عاب رؤية
على أبيه هذا الإخلال ، وذكر قوم أنه اعتذر لأبيه بأن لغته
همز الالف ، فإن كان يهمزها فليس في البيت سناد تأسيس . (٢)

والهمزة تبدل من الالف ؛ لأنها أقرب الحروف منه ، حكى
عن أيوب السخيتاني أنه قرأ : "ولالضَّالِّينَ" فهمز الالف ؛ (٣)
لاجتماع الساكنين الالف واللام الأولى ، فحرك الالف لالتقاءهما
فقلبت همزة ؛ لأن الالف حرف ضعيف واسع المخرج لا يتحمل الحركة
فإذا اضطروا إلى تحريكه قلبوه إلى أقرب حرف منه وهو
الهمزة . (٤)

أما ما يتعلق بالحركات فهي ثلاثة عيوب : الحذو ،
التوجيه ، الإتياع .

(أ) سناد الحذو :

وهو حركة ما قبل الرفع ، وسناد الحذو اختلاف ما قبل
الرفع بحركتين متباعدتين كقول عمرو بن الأيهم :
أَلَمْ تَرَ أَنَّ تَغْلِبَ أَهْلَ عِزٍّ جِبَالُ مَعَاوِلٍ مَا يَرْتَقِينَ
شَرِبْنَا مِنْ دِمَاءِ بَنِي سَلِيمٍ بِأَطْرَافِ الْقَنَا حَتَّى رَوَيْنَا (٥)

(١) ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه ، تحقيق الدكتور
عزة حسن ، بيروت ، مكتبة دار الشروق ، ١٩٧١ م ،
ص ٢٨٩-٢٩٩ ، ورواية الديوان بسمسم ، وهمز العالم ،
وعلى هذه الرواية لتأسيس في البيت .

(٢) الموشح ص ٦ .

(٣) حاشية الدمنهوري ص ١٠٢ نقلا عن محقق الموشح ص ٦ .

(٤) الفاتحة : ٤ .

(٥) سر صناعة الإعراب ٧٢/١ ، المحتسب ٤٦/١ .

(٦) الموشح ص ٧ ، لسان العرب (سند) وفيه : بيت عز ، و
بنى تميم .

فإن كان الاختلاف بحركتين متقاربتين كالضمة والكسرة لم يكن ذلك عيباً .^(١)

والاختلاف منشؤه من الحركة التي صار بها حرف الياء ليئاً مرة ، ومدا مرة أخرى مما أحدث نوعاً من الهبوط في جريان الإيقاع الذي من شأنه أن يستفز المتلقى بهذا الهبوط ويبعث لديه شيئاً من النفور لانعدام التناسب بين مقطعي القافيتين . "وإنما يروق الكلام إذا جرى جريان السيل ، وانصب انصباب القطر" .^(٢)

(ب) سناد الإشباع :

وهو اختلاف حركة الدخيل الحرف الواقع بين ألف التأسيس وحرف الروى ، والاختلاف لا يقبح إلا إذا كان بين حركتين متباعديتين كالفتحة والكسرة ، أو الفتحة والضمة ، أما إذا كان بين حركتين متقاربتين - الضمة والكسرة - فلا يعد عيباً ، ومما عيب في هذا قول ورقاء بن زهير :

رَأَيْتُ زَهَيْرًا تَحْتَ كُلِّ خَالِدٍ
فَأَقْبَلْتُ أَسْعَى كَالْعَجُولِ أَبَادِرُ
فَشَلَّتْ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرَبُ خَالِدًا
وَيَمْنَعُهُ مِنِّي الْحَدِيدُ الْمَظَاهِرُ^(٣)

وسناد الإشباع لا يحدث من الاهتزاز في جريان النغم

(١) الوافي في العروض والقوافي ص ٢٤٥ .

(٢) يفرق كثير من علماء العربية وبخاصة علماء التجويد بين مصطلحي المد اللين ، واللين ، فإذا كانت حركة ما قبل الواو أو الياء من جنسهما فهما حرفا مد ، وإذا كانت بخلاف ذلك - فتحة - فهما حرفا لين . (الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، د. غانم الحمد ، بغداد مطبعة الخلود ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ص ٢٥٤) .

(٣) الصناعتين ص ٤٩ .

(٤) الأغاني ٨٤/١١ مع خلاف يسير ، الموشح ص ١٠ ، لسان العرب (ظهر) .

ما يحدثه سناد الحذو ، ولعل هذا هو الذى جعل الخليل لا يراه
(١)
عيبا .

ويذهب الدكتور أحمد كشك إلى أن بإمكان المنشد " أن
يحول صيغة اسم المفعول مضحيا بها إلى اسم فاعل ، حتى تبقى
(٢)
للدخيل سلامة الحركة فيه " .

ولكن هذا التحويل يشوه لغة الشعر ، ويطمس معالمها ،
التي ارتضاها الشاعر .

(ج) سناد التوجيه :

وهو اختلاف حركة الحرف الذى قبل حرف الروى المقيد ،
والمعيب منه ما كان بين حركتين متباعدتين كقول طرفة :
نَزَعَ الْجَاهِلُ فِي مَجْلِسِنَا فَتَرَى الْمَجْلِسَ فِينَا كَالْحَرَمِ

ثم قال :

فَهَى تَنْضَوُ قَبْلَ الدَّاعِي إِذَا جَعَلَ الدَّاعِي يُخْلِلُ وَيَعْمُ (٣)

ولا يكاد يختلف سناد التوجيه عن سناد الإشباع - وإن كان
ذاك فى الروى المطلق، وهذا فى الروى المقيد - فيما يثيره
من اهتزاز فى ذبذبة الإيقاع ، ومن هنا لم يعده الاخفش عيبا
(٤)
فكان يقول قد كثر من فصحاء العرب .

ومما سبق اتضح حرص البيانيين على التماثل المقطعى
للقوافى نحوًا وصرفًا مما يجعل منها وحدة صوتية وإيقاعية
تقوم على نسب منظمة فى توزيع السكنات والحركات على مستوى
الروى أو ما قبله ، ولقد كان منبغ هذا الحرص أن القافية هى

(١) الموشح ص ١٠ ، لسان العرب (شبع) .

(٢) القافية تاج الإيقاع الشعري ص ١٤٢ .

(٣) الديوان بشرح الأعلام الشنتمرى ، تحقيق درية الخطيب ،
لطفى الصقال ، دمشق ، مجمع اللغة العربية ١٣٩٥هـ /

١٩٧٥م ، ص ١١١ وما بعدها .

(٤) الموشح ص ١٠ .

قرار النغم وضابطه ، وآخر كلمة تلتصق بالأذن ، وتؤثر فى النفس ، لذا وجب الاعتناء بها لما لها من أثر على جماليات النغم الشعري ، ويزداد الحرص على اتساق النغم فى حرف القافية الأخير لأنه خاتمتها التى يجب أن تحظى بمزيد من العناية والاهتمام .

ومن هنا رفض البيانيون كل ما من شأنه أن يعفى على تناسب الإيقاع وتوازيه ، فعابوا التضمين الذى تبدو معه القافية وكأنها تفقد دورها فى ضبط حركة الإيقاع ، قال حازم "ولشدة حاجة العرب الى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لا توجد فى غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى ، لأن فى ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترتم بنهايات المصنف الكثير المواقع فى الكلام منها لأن فى ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فى نهاياتها .

ولأن للنفس فى النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجارى الى بعض على قانون محدود راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال الى حال ، ولها فى حسن اطراده فى جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعانى فيها على المجارى أحسن قسمة ، تأثر من جهتي التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب .

فكان تأثير المجارى المتنوعة ، وما يتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا فى القوافى التى استقرت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف

المتماثلة المصوّتة وغير المصوّتة ببعض ، وماتتنوع إليه تلك
الاقتراعات من ضروب الترتيب ، فهذه فضيلة مختصة بلسان
العرب" (١) .

ولهذا الحرص الشديد على انضباط حركة الإيقاع ، وتماثل
المقاطع فى القوافى كمّا وكيفاً لانجد إرسال الروى - على
كثرة نماذجه فى الشعر العربى - ضرورة من ضرائر الشعر التى
يمكن اعتبارها دليلاً على فطنة الشاعر ، وعسفه للغته بفن من
فنون الحيلة ، مع أنه يوجد فى بعض أنواع الشعر كالمخمصات
والموشح وما إلى ذلك .

ورأينا كيف اختلف بعض البيانيين حول عدد من عيوب
القافية ، فبعضهم لا يعدها عيباً ؛ لأن اللغة بسعتها فى إبدال
حرف موضع حرف ، يمكن أن تسمح بذلك ، كما أن المنشد يمكن
أن يقوم ببعض التعويض الذى يتناسب به النغم ويعتدل الإيقاع
ووجدنا من امتدح التحول الإيقاعى فى قوافى القصيدة ، وعدّه
دليلاً على علو الطبقة ، وقوة الفصاحة .

يقول ابن جنى عن قول غيلان الربعى :

كأنّها لمّا رآها الرّاء

"... وأعلى من هذا أن مجيء هذا البيت فى القصيدة

مخالفاً لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته ،
وأن ما وجد من تنال قوافيها على جر مواضعها ليس شيئاً سعى
فيه ، ولا أكره طبعه عليه ، وإنما هو مذهب قاده إليه علو
طبقتة وجوهر فصاحته" (٢) .

فهذا التحول لم يطلبه غيلان ، وإنما طلبه الشعر ، فهو

(١) منهاج البلغاء ص ١٢٢، ١٢٣ .

(٢) الشعر فى الخصائص ٢/٢٥٠-٢٥٣ .

(٣) المصدر نفسه ٢/٢٥٥ .

يأتى لكسر رتابة الإيقاع التى تورث الغفلة "فانى رأيت
الاسماع تمل الاصوات المطربة ، والاغانى الحسنة ، والاوزار
الفميحة ، إذا طال ذلك عليها ، وماذلك إلا عن طريق الراحة
التي أورثت الغفلة" .^(١)

ويتخطى ذلك إلى اشارة معان دقيقة ، فعبيد بن الأبرص
الذى طالما اشتهر بجراته على إحداه مثل هذه التحولات يقول
عنه ابن جنى فى سياق الحديث عن قصيدته. التى جعل آخر مصراع
كل بيت منها منتهيا إلى لام تعريف ومنها قوله :

نحنُ قدنا من أهاضيب الملاء
خيل فى الأرسان أمثال السعالى
شرباً يعسفن من مجهولة ال
أرض وعشاً من سهول أو رمال
فانتجعنا الحارث الأعرج فى
جحفل كالليل خطار العوالى^(٢)

"فقاد القصيدة كلها ، على أن آخر مصراع كل بيت منها
منته الى لام التعريف ، غير بيت واحد وهو قوله :

فانتجعنا الحارث الأعرج فى

فصار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب
واحد هو أفخر مافيها ، وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر
إنما تساند إلى مافى طبعه ، ولم يتجشم إلا مافى نهضته
ووسعه ، من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاءه إليه ، إذ لو
كان ذلك على خلاف ماحددناه ، وأنه إنما صنع الشعر صنعا ،

(١) الحيوان ٧/٣ .

(٢) الخصائص ٢٥٦/٢ ، الديوان ص ١١٧ .

وقابله بها ترتيباً ووضعاً ، لكان قَمِناً ألا ينقض ذلك كله
(١)
ببيت واحد يوهيه ، ويقدح فيه ، وهذا واضح " .
وبهذا تصبح هذه التحولات مناطَ قيمة في البحث عن
جماليات الإيقاع ووفائه بالمعنى ومقتضيات الفن ، وهو
ما أدركه بعض البيانيين ، وظل عند بعضهم في حيز المعيب
الذي لاخير فيه .

(١) الخمائن ٢٥٨/٢ .

الفصل الثاني

الأيقاع الداخلي

الفصل الثانى

الايقاع الداخلى

عرف بعض البيانيين الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل
(١)
على معنى" .

وهم فى تعريفهم هذا يقفون على خصيصة من أهم خصائص
الجمال فى الشعر وهى الانسجام الموسيقى الذى تتتابع فيه
مقاطع القول وفق تنظيم خاص .

لكن هذا الادراك لا يقف الا على جانب من ايقاع اللغة
الشعرية وهو الايقاع الخارجى الذى يظهر تناسبه للمتلقى
العادى .

وهناك ايقاع داخلى لا يقل فى أهميته عن الايقاع الخارجى
وادراك هذا الايقاع ، والكشف عن أسرارهِ وتمييز جِده من
رديئه أمر معب لا يفتن له الا من كان مرهف الحس ، "وهذا أمر
تستخبر به النفوس الممهدة ، وتستشهد عليه الاذهان المثقفة
وانما الكلام أصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار
وأنت قد ترى المورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف
الكمال ، وتذهب فى الانفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل
طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتثام
الخلقة ، وتناسف الاجزاء ، وتقابل الاقسام ، وهى أحظى
بالحلاوة وأدنى الى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة
للقلب ، ثم لاتعلم - وان قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت -
(٢)
لهذه المزية سببا ، ولما خمت به مقتضيا" .

(١) نقد الشعر ص ١٧ .

(٢) الوساطة ص ٤١٢ .

وحين يقال : ان البيانيين لم يقفوا على الإيقاع الداخلى فى تعريف الشعر ، فليس معنى ذلك أنهم أهملوه فى بحثهم عن جماليات النص الشعرى .

فلقد كانت البلاغة العربية كشفا عن قيمه وقيمه وقوانينه ، وأثره النفسى ، فأدرك البيانيون القيم الفنية التى ينطوى عليها الإيقاع فهى "من أكثر ما تستمال به القلوب وتثنى به الأعناق ، وتزين به المعانى" (١) .

فبحثوا الإيقاع فى اللفظة المفردة ، ووضعوا للوفاء به والحفاظ على مقوماته عددا من المعايير الجمالية ، وبمقتضى تلك المعايير تتلائم حروف الكلمة وتنسجم ، وترتفع الكلمة عن الحوشية والابتذال ، وتتبعوا ماثيره الكلمة من قيم موسيقية حين تنتظم فى سياقاتها المتعددة ، وما تحدثه من توازن داخل النص ، وما تحمله فى كل هذا من معان خبيثة . وكان الإخلال بمعايير الإيقاع التى وضعوها للكلمة مفردة ومركبة فى سياقها انحطاطا بالشعر عن مرتبته ، ونقصا فى جودته وكماله الفنى .

فالشعر "هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وما خالف هذا فليس بشعر" (٢) .

والكلمة فى أى لغة من اللغات عبارة عن مجموعة من المقاطع ، والمقطع عبارة عن عدد من الأصوات "والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا ولا منشورا إلا بظهور الصوت ، ولا تكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف" (٣) .

(١) البيان والتبيين ١/ ١٤ .
(٢) عيار الشعر ص ٢٤ .
(٣) البيان والتبيين ١/ ٧٩ .

والبيانىون عرفوا الفضيلة الذاتية للكلمة معزولة عن سياقها ، فعنوا بالبحث فى جماليات التشكيل الصوتى ، وأقاموا نظاما فريدا يكشف أسرار هذا التشكيل ، ويبرز دقائق معانيه ، وقارنوا بين اللفظ واللون ، وتحدثوا عن مخارج الحروف وصفاتها ، وقسموها إلى مجهور ومهموس ، وإلى إطباق وإصمات ، واستعلاء وانخفاض ، وما يحسن وما لا يحسن ، وكيف تتألف الحروف ، وما النسق الذى يحكمها ؟ "وهذا البحث فى الأصوات والحروف ما هو إلا دراسة معمقة للإيقاع وموسيقى الالفاظ والذوق الأدبى" .^(١)

ففساحة الكلمة تكمن فى خلوها من تنافر الحروف الذى يطمس سحرها المنبثق من تلاؤم حروفها ، وانسجام مقاطعها ، ولذا اشتراطوا فى اللفظ "أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة" .^(٢)
واختلف البيانىون فى تفسير سبب التنافر ، منهم من قال سببه تقارب المخارج ، ومنهم من قال بعدها الشديد "والمتنافر ، ذهب الخليل إلى أنه من بعد شديد ، أو قرب شديد ، فإذا بعد فهو كالطفر ، وإذا قُرب جدا كان بمنزلة مشى المقيّد" .^(٣) والمصحيح أن الحسن ما استحسنه الذوق بعدت مخارجه أو قُربت .

وبنية الكلمة العربية تقوم على تباعد المخارج الذى تتأسس فيه مقاطع الكلمة على نسب زمنية واضحة فى السمع ،

(١) معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ، الدكتور منصور عبد الرحمن ، القاهرة ، المعارف ، ط ٢ ، ١٤٠٤هـ .

١٩٨٤م ص ٣١٢ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٨ .

(٣) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ ، إعجاز القرآن ص ٢٧٠ ، سر الفصاحة ص ٥٨ .

(٤) إعجاز القرآن ص ٢٧٠ .

سهلة فى النطق والإدراك . فكان وضع الكلمة العربية قائما على هذا ، حيث قسمها الواضع ثلاثة أقسام ثلاثى ، ورباعى ، وخماسى ، وكان الثلاثى هو الأكثر ، ولا يوجد فيه مايكره استعماله إلا النادر ، ثم الرباعى وهو وسط بين الثلاثى والخماسى فى الكثرة عددا واستعمالا ، ثم الخماسى وهو الأقل ولا يوجد فيه مايستعمل إلا الشاذ والنادر ، فالواضع أسقط حروفا كثيرة فى تأليف بعضها مع بعض ثقل واستكراه .^(١)

وحرصا على الموسيقى كانت حروف الحلق أقل الحروف تألفا لتقارب المخرج ، ولذلك إذا اجتمع منها حرفان فى كلمة واحدة فصل بينها بفواصل إلا :

(١) أن تبدأ الهمزة فيجاورها واحد من ثلاثة : الهاء ، أو الحاء ، أو الخاء ، وربما تقدمت الهاء على الهمزة كما^(٢) فى بهأت ، ونهىء اللحم .^(٣)

(٢) اثتلاف الهاء مع العين ، ولاتكون العين إلا مقدمة عهد ، عمر .

(٣) اثتلاف العين مع الخاء ، ولاتكون الخاء إلا مقدمة بخع ،^(٤) نخع .

والجيم لاتتقارن الظاء ، ولا القاف ، ولا الطاء ، ولا الغين ،^(٥) والزاي لاتتقارن الظاء ، ولا السين ، ولا الضاد ، ولا الذال .

وكذلك يمكن أن يقال مع بقية الحروف قريبة المخرج أو^(٦) المصفاة .

(١) انظر : الخصائص ٥٤/١ وما بعدها ، المزهر ٢٤٠/١ وما بعدها .

(٢) بهأت : أنست .

(٣) نهىء : لم ينضج .

(٤) سر صناعة الإعراب ٨١٢/٢ ، ٨١٣ .

(٥) البيان والتبيين ٦٩/١ .

(٦) موسيقى الشعر ص ٣٧ .

(١)

وعلى هذا فتأليف الحروف متباعدة المخارج هو الأحسن .

"وعلة هذا واضحة ، وهى أن الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولاشك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب مابينه وبين الأصفر وبعد مابينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لايحسن النزاع فيه كانت العلة فى حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى العلة فى حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة " (٢)

ويلى هذه الحروف فى حسن التأليف أن تكون هى ذاتها مضعفة ، أما تأليف الكلمة من حروف متجاورة فى المخارج فهو (٣)
أما مرفوض ، وإما قليل .

على أن هذه القاعدة لا تطرد فنجد بعض الكلمات المؤلفة من حروف متقاربة المخارج ما هو حسن متناسب "ألا ترى أن الجيم والشين والباء مخارج متقاربة ، وهى من وسط اللسان بينه وبين الحنك ، وتسمى ثلاثتها الشجرية ، وإذا تركب منها شيء من اللفاظ جاء حسنا رائقا " (٤)

كما أننا نجد فى بعض الكلمات المؤلفة من حروف متباعدة المخارج ما هو قبيح "ولو كان التباعد سببا للحسن لما كان سببا للقبح ، إذ هما ضدان لايجتمعان ، فمن ذلك أنه يقال ملع إذا عدا ، فالميم من الشفة ، والعين من حروف الحلق ، واللام من وسط اللسان ، وكل ذلك متباعد ، ومع هذا

(١) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ .

(٢) سر الفصاحة ص ٦٤ .

(٣) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ .

(٤) المثل السائر ١٧٣/١ .

فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم ،
(١)
ولا يستعملها من عنده معرفة بفن الفصاحة " .

ولهذا "فإن حاسة السمع هي الحاكمة في هذا المقام
(٢) (٣)
بحسن ما يحسن من الألفاظ ، وقبح ما يقبح" و"الحسن أعدل شاهد" .
ومن الواضح أن عسر النطق يكثر في الكلمات المؤلفة من

حروف متقاربة المخارج ، وذلك راجع لسببين :

- (١) الجهد العفلى الذى تتطلبه هذه الكلمات للنطق بها .
- (٢) قلة شيوعها .

ولهذا فإن الإخلال بضوابط التلاؤم بين الحروف من شأنه
أن يجعل الكلمة إذا وردت فى الشعر أن يتعثر اللسان فى
النطق بها ، وأن يقل وضوحها السمعى ، عيب على أبى تمام
قوله :

كَرِيمٌ مَتَى أَمَدَحَهُ أَمَدَحَهُ وَالْوَرَى
مَعَى، وَإِذَا مَا لَمَّتْهُ لَمَّتْهُ وَحَدَى (٥)

قال ابن العميد : "أجل ما يحتاج إليه فى الشعر سلامة
حروف اللفظ من الثقل ، وهذا التكرير فى أمدحه أمدحه مع
الجمع بين الحاء والهاء مرتين ، وهما من حروف الحلق خارج
عن حد الاعتدال ، نافر كل انفار" . (٦)

(٧)
ومن عيوب اللفظ أن يكون وحشيا غريبا "وإذا كانت
اللفظة خشنة مستغربة : لا يعلمها إلا العالم المبرز ،
والأعرابى القح ، فتلك وحشية ، وكذلك إن وقعت غير موقعها ،

-
- (١) المثل السائر ١٧٤/١ .
 - (٢) المصدر نفسه ١٧٣/١ .
 - (٣) سر صناعة الإعراب ٨١٧/٢ .
 - (٤) موسيقى الشعر ص ٣٦، ٣٥ .
 - (٥) الديوان ١١٦/٢ .
 - (٦) الكشف عن مساوئ المتنبي ص ٢٦ .
 - (٧) نقد الشعر ص ١٧٢ .

(١)

وأتى بها مع ما ينافرها ، ولا يلائم شكلها " .

وغرابة اللفظ ووحشيته تقف حائلا دون فهم المعنى الذى يقصد به الإبانة عنه " وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس ، التى لا يمكن التوصل إليها بأنفسها وهى محتاجة إلى ما يعبر عنها ، فما كان أقرب فى تصويرها ، وأظهر فى كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد ، وأشد تحقيقا فى الإيضاح عن المطلب ، وأعجب فى وضعه ، وأرشق فى تصرفه ، وأبرع فى نظمه (٢) كان أولى وأحق بأن يكون شريفا " .

ومن ذلك قول زهير :

نَقِيَّ تَقِيٍّ لَمْ يَكْثُرْ غَنِيْمَةً بِنَكْهَةِ ذِي الْقَرْبَى وَلَا بِحَقْلِدٍ (٣)

فقد استبشعوا الحَقْلِدَ فى بيته هذا ، وقالوا : ليس فى شعر زهير أنكر منه . (٤)

والذى لامراء فيه أن الكلمة عندنا غريبة وحشية ، ولكنها عند غيرنا ليست كذلك ، أضف إلى هذا أن جمالها فى غرابتها .

وزهير لا يخفى عليه مثل هذا ، فقد قَدَّمَ لأنه كان لا يتبع حوشى الكلام ، ولكنه استثمر هذه الحوشية فى هذا الموضع لقيمة جمالية ، لا تدرك بالنظر السريع .

فالقמידة التى جاء فيها هذا البيت فى مدح هرم بن سنان ، الذى لم يكثر ماله بظلم القربى ، فهو ليس بالظالم ولا بالبخل السوء الخلق ، إلا أن كلمتى البخل والسوء الخلق

(١) العمدة ٢٦٦/٢ .

(٢) إعجاز القرآن ص ١١٩ .

(٣) الديوان ص ١٦٩ .

(٤) الموازنة ص ٢٦٧ ، المناعتين ص ٣٦ .

(٥) الموشح ص ٦٠ .

لاتعبران عما يريد زهير التعبير عنه ؛ لانهما لاتفيان
 باستئصال معانى النقص من نفسه الكريمة ، وبهذا تكون منزلة
 الكلمة هى منزلة هَرَمٍ فى الحياة .

سَوَاءٌ عَلَيْهِمْ أَىَّ حِينٍ أَتَيْتَهُ
 أَسَاعَةً نَّحْسُ تَتَّقَى أَمْ بِأَسْعَدٍ ؟
 أَلَيْسَ بِضَرَابِ الْكُمَاةِ بِسَيْفِهِ
 وَفَكَكَ أَغْلَالِ الْأَسِيرِ الْمُقِيدِ ؟
 كَلَيْثٍ أَبَى شِبْلَيْنِ يَحْمَى عَرِيْنَهُ
 إِذَا هُوَ لَأَقَى نَجْدَةً لَمْ يَعْرُدْ
 وَمِدْرَهُ حَرْبٍ ، حَمِيْهَا يَتَّقَى بِهِ
 شَدِيدُ الرَّجَامِ ، بِاللَّسَانِ وَبِالْيَدِ
 وَثِقْلٌ عَلَى الْأَعْدَاءِ لَا يَضْعَوْنَهُ
 وَحَمَالٌ أَثْقَالٍ ، وَمَأْوَى الْمَطْرِدِ (١)

والتشديد الذى نجده فى حَقْلَدٍ ، وفى كلمات أخرى فى
 النص مثل تَتَّقَى ، ضَرَابٍ ، فَكَكَ ، الْمُقِيدِ ، لَمْ يَعْرُدْ ، يَتَّقَى ،
 الرَّجَامِ ، حَمَالٍ ، الْمَطْرِدِ ، يشد بناء القصيدة إلى محورها
 الذى تدور حوله وهو الفضيلة التى يشتد بها كيان هَرَمٍ بن
 سنان ، ولذا فاستردال بنية الكلمة هدمٌ لـ كيان يتأسس عليها .
 ولذا يجب ربط إيقاع الكلمة بما تثيره الكلمة من معانٍ
 ودلالات ، قال إبراهيم الشيبانى : "قد تكون الكلمة إذا كانت
 مفردة حوشية بشعة حتى إذا وضعت فى موضعها وقرنت مع
 أخواتها حسنت ، كقول الحسن بن هانئ :

ذُو حَمَرٍ أَقْلَتَ مِنْ كَرِّ الْقَبْلِ (٢)

(١) الديوان ص ١٦٨ . يعرُد : يفر . مدره : مدقع .
 (٢) البيت فى العقد الفريد ٣٩٣/٥ ولم يرد فى ديوانه .

والكر كلمة خسيصة ، ولاسيما فى الرقيق والغزل والنسيب
غير أنها لما وضعت فى موضعها حسنت ، وكذلك الكلمة الرقيقة
العذبة ربما قبحت ونفرت إذا لم توضع فى موضعها ، مثل قول
الشاعر :

رأت رائحاً جُوناً فقامت غريرةً
بمسحاتها جُنَحَ الظَّلامِ تَبَادُرَهُ (١)

فأوقع الجافى الجلف هذه اللفظة غير موضعها ، وبخسها
حقها حين جعلها فى غير مكانها ؛ لأن المساحى لاتصلح
للغرائر " . (٢)

والغرابية والحوشية أمر نسبى يختلف فيه الناس باختلاف
بيئاتهم ، وثقافتهم ، وخبراتهم ، أضف إلى هذا ميل الشعر
إلى الطرافة والإغراب فى الالفاظ والمعانى ، فمثل هذه
الالفاظ تبدو أكثر خيالا وإيحاء من الالفاظ التى كثر دورانها
على ألسنة الناس فأخلقتها كثرة الاستعمال .

وقد ربط البيانىون إيقاع الكلمة المفردة بالاستعمال ،
فاستحسنوها وعابوها فى ضوء سلامة الغرض ، والخضوع لميراث
الجماعة ، قال أبو الطيب يصف الغيث :

لِسَاحِيهِمْ عَلَى الْأَجْدَاثِ حَفَشٌ كَأَيْدِي الْخَيْلِ أَبْصَرَتْ الْمَخَالِي (٣)

قال الحاتمى : "أما أن يستسقى مستسقى غيثا يحفش
تربتها ، وينبث ثراها فلم يقله أحد ، وإنما يستسقى لديار
الأحبة ، ولقبور الأعمزة لتكلىء تلك الأرض ، وتعشب تلك البلاد
فتنتجع فيتذكر أهلوها ، ويترحم على من واراها التراب فيها
وينتجع كل من نأى عنها ثم يحترسون من السقيا أن تدرس

(١) البيت فى العقد الفريد ٣٩٣/٥ بلانسبة .

(٢) العقد الفريد ٣٩٤، ٣٩٣/٥ .

(٣) الديوان ١٣/٣ .

(١)

مغانيتها وآثارها " .

والحاتمى نظر للمتنبى من أفق التراث لامن أفق المتنبى
 فظلم التراث ، وظلم المتنبى معا . إن الكلمة "حفش" تحمل
 دلالة معجمية سرعان ماتكتسب دلالة جديدة فى النص تتخطى بها
 تلك الدلالة . وإذا لم تختلف معها ، فإنها لا تقف عند حدودها
 والنص فى رثاء والده سيف الدولة :

سَقَى مَثْوَاكَ غَادٍ فِي الْغَوَادِي نَظِيرُ نَوَالٍ كَفَّكَ فِي النَّوَالِ
 لِسَاحِيهِ عَلَى الْأَجْدَاثِ حَفَّشَ كَأَيْدِي الْخَيْلِ أَبْصَرَتْ الْمَخَالِي
 إِذْ لَا يُمْكِنُ اسْتِيعَابُ دَلَالَةِ الْقُوَّةِ فِي حَفَشِ السَّاحَى بَعِيدَا
 عَنْ كَثْرَةِ الْبَذْلِ ، وَتَدْفُقِ الْعَطَاءِ ، الَّتِي تَضْمَنُ لَهُ بِعَلَاقَتِهِ
 السِّيَاقِيَّةِ مَعَهَا مَعْنَى يَرْتَفِعُ بِهَا عَمَّا يُمْكِنُ أَنْ يَعْلُقَ بِهَا مِنْ
 تَصَوُّرَاتٍ يُمْبِحُ بِمُقْتَضَاهَا دَعَاءَ عَلَيْهَا بَعْدَ أَنْ كَانَتْ دَعَاءَ لَهَا
 "فَأَمَّا أَنْ يَسْتَسْقَى مُسْتَسْقًى لِلْقُبُورِ غِيَاثًا يَحْفَشُ تَرْبَهَا ، وَيَنْبِثُ
 ثَرَاهَا ، فَلَمْ يَقْلَهُ أَحَدٌ" .
 (٢)

وفكرة الكرم فى الشعر العربى مرتبطة بالمطر ، لا يمكن
 فهم كثير من نماذجها بمعزل عنه ، فالرجل الكريم مثل
 السحابة التى تغدق النماء فى كل جانب . بل إن السحابة
 تغار من الممدوح - عند أبى الطيب - فتصاب بالحمى :

لَمْ تَحْكُ نَائِلِكَ السَّحَابَ ، وَإِنَّمَا
 حُمَّتْ بِهِ، فَمَبِيَّيْهَا الرَّحَضَاءُ
 (٣)

وتستحي من نداها إذا قاسته بندى الممدوح عند أبى

نواس :

إِنَّ السَّحَابَ لَتَسْتَحْيِي إِذَا نَظَرَتْ إِلَى نَدَاهُ فَقَاسَتْهُ بِمَا فِيهَا
 (٤)

- (١) الرسالة الموضحة ص ٤١ .
 (٢) المصدر نفسه ص ٤١ .
 (٣) الديوان ٣٠/١ .
 (٤) الديوان ص ٤٦٤ .

وهذا التلازم تتأكد معه قيمة الكلمة التى آثرها
المتنبى ، فإذا كان المطر يبعث الحياة فى مواطن الموت ،
فإن العطاء كذلك يبعث الحياة فى نفس الإنسان ، ولذا فالحفش
بعث جميل ، يتجاوز الخراب الذى يوحى به ظاهر اللفظ إلى
نوع من الخصوبة ، وبخاصة حين يرتبط إيقاعه بإيقاع أيدي
الخيال ، وقد أبصرت ما يبعث فى نفوسها الحيوية والنشاط .

ودلالة الحفش ذات شراء ، فهى تعنى - فيما تعنى -
السيلان، والامتلاء، والاحتفاء، والود ، يقال حفشت الأودية : إذا
سالت ، وحفّشته : ملأه ، وحفّش الحزن العين : أخرج كل ما فيها
من الدمع ، والحفوش : المبالغ فى التحفى والود ، وخص به
بعضهم النساء فى ود البعولة .^(١)

ولذا فإن النظر إلى الكلمة فى ظلال هذه الملابس
والقرائن ينفى عنها ما وصفت به من عيب مبعثه النظر إليها
باعتبارها وحدة معزولة فى النشاط اللغوى ، وهو نظر يتأسس
على العجلة التى لاتأتى بالخير ، ويقف على ظواهر القول ،
ولا ينفخ فى دلالاته البعيدة التى لا يقوم كيان النقد الصحيح
إلا بها .

وكما اشترط البيانىون فى الكلمة المفردة البعد عن
الغرابية لما فيها من ثقل إيقاعى كانت بسبب منه فى جملة
المهمل الذى لا وجود له ، رفضوا اللفظ المبتذل الذى أخلق
الاستعمال جدته ، وربطوا عذوبته باستعماله ودورانه على
اللسنة "والشعر كلام منسوج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ماتلاءم
نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه
الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيا ، ولا السوقي من اللفاظ ،

(١) لسان العرب (حفش) .

(١)

فيكون مهلهلا دوناً .

فكما أن الحوشى يتطلب من المتكلم جهداً عقلياً مما يؤدي إلى صعوبة النطق به ، وتعثّر ايقاعه ، ويفرض على المتلقى جهداً عقلياً لفهمه لعدم وضوحه في السمع ، فإن الابتذال ينحط إلى منزلة يفقد معها الإيقاع قيمته فتخلو الكلمة من الرونق والماء الذي أكثر القدماء الحديث عنه ،

وعابوا الشعر إذا خلا منه كقول لبيد :

(٢)

ماعاتب الحر الكريم كنفه والمرء يصلحه الجليس الصالح

قالوا : "هذا وإن كان جيد المعنى والسبك ، فإنه قليل

(٣)

الماء والرونق" .

وبهذا تصبح السهولة والعدوبة منزلة بين المنزلتين ، لا يفقد معها اللفظ ايقاعه لثقل ولا ابتذال "وأحسن الألفاظ

(٤)

ماعذب ولم يبتذل في الاستعمال" .

ومن المبتذل الذي لاخير فيه قول أبي تمام :

جليت والموت مبد حر صفحته

(٥)

وقد تفرعن في أفعاله الأجل

ووصفت ألفاظ الشعر ببعض الأوصاف كالبرودة ، والفتور ،

وبأنها واهية ، ومستكرهة ، وكزة ، وجاسية ، وغليظة ... الخ

-
- (١) الصناعتين ص ٦٦ .
(٢) شرح ديوان لبيد ، حققه وقدم له الدكتور احسان عباس ، الكويت ، مطبعة الحكومة ، ١٩٦٢م ، ص ٣٤٩ .
(٣) الشعر والشعراء ٦٨/١ .
(٤) منهاج البلغاء ص ٨٢ .
(٥) الديوان ١٦/٣ .

وكل هذه الأوصاف لا تكاد تخرج عن إدراك قيمة الإيقاع في اللفظ .^(١)

وكما نظروا إلى الكلمة مفردة ، فاشتروا تلازم حروفها ووفاءها بمعناها ، نظروا إليها في سياقها اللغوي فاشتروا تألفها مع جاراتها ، وبعدها عن المعاطلة التي تنتج عن ترجيع إيقاعي غير منظم ، كقول أبي تمام :

خَانَ الْمَفَاءَ أَخٌ خَانَ الزَّمَانَ أَخًا
عَنَّهُ فَلَمْ يَتَخَوْنَ جِسْمَهُ الْكَمَدُ^(٢)

"فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت ، وهي سبع كلمات آخرها قوله عنه ، ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها ، وهو خان وخان ويتخون ، وقوله : أخ وأخا ، فإذا تأملت المعنى - مع ما أفسده من اللفظ - لم تجد له حلاوة ، ولا فيه كبير فائدة ؛ لأنه يريد خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد"^(٣) .

وتشبهت الكلمات الذي أدركه الأمدى سببه الترجيع الإيقاعي غير المنظم لبعض الكلمات التي اشتملت على حرف واحد هو حرف الخاء مما أدى إلى هذه المعاطلة . وإيقاعات أبي تمام قيمة في حد ذاتها ، فهو من أكثر شعراء العربية عناية بالإيقاع ، وإن اختلف الناس في النظر إلى تلك العناية ، وتقدير قيمتها .

(١) انظر على سبيل المثال عيار الشعر ص ١٤٤ ، الصناعتين

ص ٧٣،٦٥ ، إعجاز القرآن ص ١٧٨ وغيرها .

(٢) الديوان ٧٤/٤ وفيه : كان الزمان له .

(٣) الموازنة ص ٢٦٠ .

يقول :

فَالْمَجْدُ لَا يَرْضَى بِيَأْنُ تَرْضَى بَأْنُ يَرْضَى أَمْرُؤُ يَرْجُوكَ إِلَّا بِالرَّضَا (١)

ويقول :

يَا يَوْمَ شَرِّدَ يَوْمَ لَهْوَى لَهْوَهُ بِمَبَابَتِي ، وَأَذَلَّ عَزَّ تَجَلَدِي (٢)

ويقول :

يَوْمَ أَفَاضَ جَوَى أَغَاضَ تَعَزَّى خَاضَ الْهَوَى بَحْرَى حِجَاهُ الْمَزِيدِ (٣)

ويقول :

قَرَّتْ بِقُرَّانَ عَيْنِ الدِّينِ ، وَانْشَرَّتْ
بِالْأَشْتَرَيْنِ عِيُونَ الشَّرِّ فَاْمُظْلِمًا (٤)

إلا أن هذه الأبيات وأمثالها كثيرا ما كانت توصف بالاستكراه ، والتعقيد ، وأنها كأولاد العلات . قال الجاحظ : "إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشائه ذلك الشعر مؤونة " (٥) .

وربما كان سبب المعاظلة اجتماع حروف متقاربة المخارج في كلمات البيت ، فيكون تقاربها سببا للتنافر كقول الرّياشي :

لَمْ يُفْرِهَا وَالْحَمْدُ لِلَّهِ شَيْءٌ وَانْثَنَتْ نَحْوَ عَزْفٍ نَفْسٍ ذَهُولِ (٦)

"فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض

(٧)

ألفاظه يتبرأ من بعض" .

-
- (١) الديوان ٣٠٧/٢ .
(٢) المصدر نفسه ٤٥/٢ .
(٣) المصدر نفسه ٤٦/٢ .
(٤) المصدر نفسه ١٦٩/٣ .
(٥) البيان والتبيين ٦٧/١ .
(٦) البيان والتبيين ٦٦/١ ، سر الفصاحة ص ٩٨ ، دلائل الإعجاز ص ٥٧ .
(٧) البيان والتبيين ٦٦/١ ، وانظر : المصون ص ٧ ، دلائل الإعجاز ص ٥٧ .

فتقارب الحروف فى المخارج كان سببا للتناافر والمخالفة ، فمع أن الكلمات مضمومة فى حيز واحد ، فإنها مقتضبة مستكرهة ، "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا ، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان وتكده ، والآخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد" .^(١)

وإذا كنا نؤمن أن الإيقاع جزء من المعنى ، وأن مادة الصوت هى مظهر انفعال النفس الإنسانية ، فالشدة واللين ، والثقيل والخفة ، والتناسب والتناافر هى نتيجة لما تمور به النفس من مشاعر وانفعالات ، إذا كنا نؤمن بذلك أدركنا أن الرياشى يتأمل النفس الإنسانية ، وقد انطوت على مالاتحب حين منعت عما تحب ، فكان عسر النطق بحروف البيت صورا لشدة ضيق النفس فى مغالبة ما وقع عليها .

والذى لاشك فيه أن "أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان ، كما يجرى على الدهان" ، ولكن القيم الموسيقية التى نحرص عليها دائما فى تلاحم الأجزاء ، وسهولة المخارج ، ينبغى أن لاتنفصل عن معانيها ، وبهذا يتسع مفهوم التلاحم والسهولة وبخاصة فى لغة الشعر التى تجيز ما لايجاز ، فيكون ما يبدو فى غيرها

(١) البيان والتبيين ٦٧/١ .
 (٢) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، الرافعى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ط ٩ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م ، ص ٢١٥ .
 (٣) البيان والتبيين ٦٧/١ .

هلهلة فى النسيج ، وثقلا فى النطق ، تماسكا وسهولة حين يرتبط الإيقاع بمعناه . قال عبد القاهر : "ومارأينا عاقلا جعل القرآن فصيحاً أو بليغاً بأن لا يكون فى حروفه ما يثقل على اللسان ؛ لأنه لو كان يمح ذلك ، لكان يجب أن يكون السوى الساقط من الكلام ، والسفساف الردى من الشعر فصيحاً إذا خفت حروفه" ^(١) ، فقد يتوقف أمر الفصاحة والإبداع على مثل هذه الالفاظ والتراكيب .

ومما يكسب الالفاظ خاصية الإيقاع عنصر «الترديد» الذى نجده فى كثير من المحسنات اللفظية ، التى تعنى "بحسن الجرس ، ووقع الالفاظ فى الأسماع" ^(٢) . وقوام هذه المحسنات التماثل الصوتى ، وهو قيمة فنية تضمن التساوى ، والتوازى والتوازن للإيقاع ، والتأثير على نفسية المتلقى .

فإذا كان التناسب بين أجزاء الإيقاع يوفر للنص نظاماً محكماً تتوالى فيه الحركات والسكنات ، والمقاطع ، والتفاعيل ، وكل درجات الصوت على نسق محكم ، ووفق نسب زمنية متساوية ، فإن ذلك التناسب يحقق تناسبا وتوازنا داخليا للنفس حين يتلاءم معها "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى ديبابا من الرقى ، وأشد إظرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان ، وكان كالخمر فى لطف ديبابه وإلهائه ، وهزته وإشارته" ^(٣) .

(١) دلائل الإعجاز ص ٥٢٠ .
 (٢) موسيقى الشعر ص ٥٣ .
 (٣) عيار الشعر ص ٢٣ .

وقد اشترط البيانيون فيما سموه المحسنات ألا تكون متكلفة ، يتطلبها المعنى ، وتفرضها ضرورة الفن ، فلا يستكثر الشاعر منها ؛ لأن في ذلك مظنة للاستكراه ، وقصدا للتزويق والخداع ، وإثقالا للصورة بالحلى والوشى "وربما طمس بكثرة ما يتكلفه على المعنى وأفسده كمن ثقل على العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها" (١) .

ومن هذه المحسنات الجناس وهو "أن تجيء الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر وكلام ، ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها" (٢) .

فالجناس يقوم إذن على تكرار لفظين يتحدان فى المبنى كما وكيفاً - كما فى الجناس المستوفى والمماثل ، أو كيفاً كما فى الجناس الناقص ولكنهما يختلفان فى المعنى وهذا التكرار يحدث نوعاً من الإيقاع الذى ترتاح له النفس الإنسانية ، وتمضى معه إلى التفتيش عن أسرارهِ ، وقد ربط عبد القاهر الجرجاني قيمة الإيقاع فى الجناس بعنصر المخادعة الذى ينطوى عليه التكرار فقال : "اعلم أن النكتة التى ذكرتها فى التجنيس وجعلتها العلة فى استجابهِ الفضيلة - وهى حسن الإفادة ، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة - وإن كانت لا تظهر الظهور التام الذى لا يمكن دفعه إلا فى المستوفى المتفق الصورة منه كقوله :

مَامَاتٍ مِنْ كَرَمِ الزَّمَانِ فَإِنَّهُ
يَحْيَى لَدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِ اللَّهِ (٣)

(١) أسرار البلاغة ص ٩ .
(٢) البديع ، ابن المعتز ، اعتنى بنشرهِ اغنباطيوس كراتشوفسكى ، دمشق ، دار الحكمة ، بدون تاريخ ، ص ٢٤
(٣) البيت لأبى تمام فى الديوان ٣٤٧/٣ وفيهِ : من مات من حدث الزمان .

أو المرفوّ الجارى هذا المجرى كقوله :

(١)
أَوْ دَعَانِي أَمْتُ بِمَا أَوْدَعَانِي

... فقد تتصور فى غير ذلك من أقسامه أيضا. فمما يظهر

ذاك منه نحو قول أبى تمام :

(٢)
يَمْدُونُ مِنْ أَيْدٍ عَوَاصٍ عَوَاصِمٍ تَمُولُ بِأَسْيَافٍ قَوَاضٍ قَوَاضِبِ

... وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة

كالميم من عواصم ، والباء من قواضب ، أنها هى التى مضت ،

وقد أرادت أن تحيثك شانية ، وتعود إليئكَ مؤكدة ، حتى إذا

تمكن فى نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك

الأول ، وزلت عن الذى سبق من التخيل ، وفى ذلك ما ذكرت لك

من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح

(٣)
بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال .

ولما كانت المحسنات من أبرز المكونات الجمالية فى

لغة الشعر عند الشعراء المحدثين رأى كثير من البيانيين

أنهم عمدوا إليها عمدا ، فتكلفوها واستكثروا منها ؛ لأن

هذا خارج عن مسالك العرب فى القول إذ "لم تكن تعبأ

بالتجنيس والمطابقة ، ولاتحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل

لها عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك فى خلال

قمائدها ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد

(٤)

وقصد "

فأصبح الإيقاع الذى تنطوى عليه هذه الفنون هدفا لذاته

لا يتطلبه المعنى ، ولاتقتضيه ضرورة الفن ، كما فعل مسلم

(١) فى زهر الآداب ٣٧٢/١ للبستى ، وفى معاهد التزميم

٢١٠/٣ لشمسويه البصرى ..

(٢) الديوان ٢٠٦/١ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٨٠١٧ .

(٤) الوساطة ص ٣٤ .

(١)

وأبو تمام .

(٢)

ولقد أثبت الدكتور عبد الله الطيّب ، أن عددا من الشعراء القدماء كانوا يعمدون إلى هذه الفنون ، إدراكا لما فيها من قيم تعبيرية ، فليس الأمر مقصورا على الشعراء المحدثين ، ولذا فالواجب أن يبحث عن دوافع هذا الاستكشاف عند الشاعر المحدث ، وأن يعتد بهذه الظواهر اللغوية ، ويؤمن بأنها جزء لا يتجزأ من كيان النص ، يسعى من خلالها الشاعر إلى صناعة معانيه ، وتأمل ما يحيط به .

(٣)

وجل النماذج التي عابها البيانيون في هذا الباب مما رأوا فيه أن المحسنات أصبحت هدفا لذاتها ، وغدت ضربا من التمنع الذي لا تألفه النفس "وللنفس عن التمنع نفرة ، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة" (٤) ، فبعد أن كانت القيم الموسيقية في الألفاظ جزءا من قوتها ونشاطها ، أضحت خواء ، تتكرر الحروف والكلمات بلا فائدة ، فتتوهم النفس في هذا التكرار زيادة معنى ، وبعد التفتيش وإطالة النظر لا تجد معنى يفضى به ذلك الإيقاع الماخب .

وإذا كان الجنس يحقق الإيقاع بتكرار كلمتين تتفقان في المبنى وتختلفان في المعنى فإن الترديد - وهو : "تعليق

(١) الموازنة ص ١٢٥ .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعتها ، الدكتور عبد الله الطيّب ، بيروت ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠ م ،

٥٩٥/٢ .

(٣) هناك بعض الباحثين يفسر هذه الفنون تفسيراً حضارياً ، فيرد الإكثار منها عند الشاعر المحدث في العصر العباسي إلى الترف الحضاري عند إنسان ذلك العصر ، وهذا التفسير وسواه يغفل طبيعة النشاط اللغوي في إبداع كل شاعر ، ويحكم على اللغة بما هو خارج عنها ، ولذا فهو عاجز عن إدراك قيم الفن فيها .

(٤) الوساطة ص ١٩ .

الشاعر لفظة فى البيت متعلقة بمعنى ، ثم يرددها فيه بعينه
ويعلقها بمعنى آخر فى البيت نفسه " يكون بتكرار كلمتين
تتفقان فى المبنى والمعنى ، ومن ذلك قول زهير :
مَنْ يَلْقَ يَوْمًا عَلَى عِلَاتِهِ هَرَمًا
يَلْقَ السَّاحَةَ فِيهِ وَالذِّدَى خَلْقًا (٢)

حيث علق "يلق" بهرم مرة ، وبالسماحة مرة أخرى .
وهناك التكرار المحض لللفاظ والتراكيب يقصد إليه
الشاعر لقيمة يسعى إلى إبرازها ، وغايات يطمح إلى تحقيقها .
وهو نوعان مذموم ومحمود ، فالمذموم ما كان يستغنى عنه
الكلام ، فليس فى تكراره زيادة معنى ، والمحمود بخلافه .
ومما امتدحه البيانيون تكرار مهمل فى رثاء أخيه
كليب ، فقد كرّر شطر البيت الأول ثمانى مرات ، إدراكا منه
أن هذا التكرار هو المسلك التعبيري الأمثل للتعبير عن
مشاعر حزنه قال :

عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا طَرَدَ الْيَتِيمَ عَنِ الْجُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا مَا ضَمَّ جِيرَانُ الْمَجِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا رَجَفَ الْعِصَاءُ مِنَ الدَّبُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا خَرَجَتْ مَخْبَأَةُ الْخُدُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا مَا أَعْلَنْتَ نَجْوَى الْأُمُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا خِيفَ الْمَخُوفُ مِنَ الثُّغُورِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	غَدَاةَ تَلَاتِلِ الْأَمْرِ الْكَبِيرِ
عَلَى أَنْ لَيْسَ عَدْلًا مِنْ كَلِيبٍ	إِذَا مَا خَامَ جَارُ الْمُسْتَجِيرِ (٤)

(١) حلية المحاضرة ١/١٥٤ .
(٢) شرح شعر زهير ص ٥٠ وفيه : منه .
(٣) بيان إعجاز القرآن ص ٥٢ .
(٤) أمالى المرتضى ١/١٢٤ . والعصاه : كل شجر له شوك .
التلاتل : الشدائد .

أما ماعابوه فى هذا فهو كثير ومنه قول أبى سعد

المخزومى :

أَشِيبَ وَلَمْ أَقْضِ الشَّبَابَ حُقُوقَهُ

وَلَمْ يَمُضْ مِنْ عَهْدِ الشَّبَابِ قَدِيمٌ^(١)

"لأنه ذكر الشباب فى هذا الباب مرتين ، وكان يجب أن يغير الأول أو الثانى وتغيير الثانى أشبه ؛ لأن قوله ، ولم يمض من عهد الشباب قول من لم يذكر الشباب فى صدر بيته ، ولم يتكلم الحذاق فى هذا إلا ببرد ضمير عليه فيقال : ولم يمض منه ، أو له أو عليه ، فلو قال : من عهد عليه قديم^(٢) كان أشبه " .

والإنكار هنا لامكان له ، فتكرار اللفظ بعينه عند المخزومى له ماله ، فهو يتحسر على الشباب ، والرغبة فى إبراز ذلك التحسر لايفى بها الضمير . فاللفظ عنده له قيمة لايمكن فهمها مالم نتقصد التجربة ونعيش مع الشاعر همه الإنسانى .

وقيم التكرار كثيرة ، منها تقوية النغم ، وتقوية المعانى الخاصة والعامة التى تصاحب جو القصيدة .^(٣)

وكما كان الترجيع أو الترديد قيمة جمالية فى تلك الفنون ، فإنه قد يكون سببا فى الإخلال بجماليات التجربة ، إذا لم يستطع الشاعر أن يبنى ذلك الترجيع على أساس إيقاعى قوامه التناسب ، ومن ذلك مارواه المرزبانى من أن اسحاق الموصلى أنشد الأصمعى قوله فى غضب المأمون :

يَأْسَرَحَةَ الْمَاءِ قَدْ سَدَّتْ مَوَارِدُهُ أَمَا إِلَيْكَ طَرِيقٌ غَيْرُ مَسْدُودٍ

(١) الموشح ص ٥٣٠ .

(٢) الموشح ص ٥٣٠ .

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعاتها ٢/٤٩٥-٥٧٠ .

لِحَاثِمٍ حَامٍ حَتَّى لَاحِيَامَ لَهُ مَحَلًّا عَنْ طَرِيقِ الْمَاءِ مَطْرُودٍ (١)

قال الأصمعي : أحسنت في هذا الشعر ، غير أن هذه

(٢)

الحاءات لو اجتمعت في آية الكرسي لعابتها .

ومثل هذا يمكن قوله في التعقيد والمعاظلة فالترجيع

في مثل هذه الأساليب لم يكن مؤسسا على وعى بأسس الإيقاع ،

مما يؤدي إلى بذل جهد عضلي في نطقها ، وجهد عقلي في

إدراكها ومعرفة ماتعنيه .

والترصيع مبدأ إيقاعي تتوازن فيه الكلمات توازنا

صوتيا ، وبذلك التوازن الصوتي يتأتى الانسجام للنص برمته ،

وهو : " أن يكون حشو البيت مسجوعا ، وأصله من قولهم : رصعت

العقد إذا فصلته ، ومثاله قول امرئ القيس :

سَلِيمُ الشَّظَى ، عَبْلُ الشَّوَى ، شَنَجُ النَّسَا

(٣)

لَهُ حَجَبَاتٌ مَشْرِقَاتٌ عَلَى الْفَالِ

ونلاحظ التوازن بين الشظى ، والشوى ، والنسا ، ومبناه

على الترصيع الذي بسبب منه كانت الكلمات تنتهي بحرف واحد .

وقد استحسن البيانيون الترصيع إذا قل وروده في

القميدة فإذا كثر وتوالى أصبح عيبا مثل الزحاف كقول أبي

صخر الهذلي :

مَفْرَاءٌ رَعْبَلَةٌ فِي مَنْصَبٍ سَنَمِ (٤)

وَتَلَكْ هَيْكَلَةٌ خَوْدٌ مَبْتَلَةٌ

وقوله بعده :

كَالدَّعْمِ أَسْفَلُهَا مَخْمُورَةُ الْقَدَمِ (٥)

عَذْبٌ مَقْبَلُهَا ، خَدَلٌ مُخْلَخَلُهَا

(١) الموشح ص ٤٦٠ ، نور القبس ص ١٤٤ .

(٢) الموشح ص ٤٦٠ ، نور القبس ص ١٤٤ .

(٣) المنايع ص ٣٩٠ ، والبيت في الديوان ص ٣٦ ، والشظى عظم صغير في يد الفرس . الشوى : القوائم . شنج : قوى الحجببات : رؤوس الأوراك . والفال : عرق عن يمين عجب الذنب ويساره .

(٤) خود : شابة . مبتلة : حسنة الخلق .

(٥) خدل : ممثلي . مخلصها : موضع الخلل .

وقوله بعده :

سُودٌ ذَوَائِبُهَا ، بَيْضٌ تَرَائِبُهَا
مَحْضٌ ضَرَائِبُهَا ، صِيْغَتٌ عَلَى الْكَرَمِ (١)

وقوله بعده :

سَمَحٌ خَلَائِقُهَا ، دُرْمٌ مَرَّافِقُهَا
يَرَوَى مُعَانِقُهَا مِنْ بَارِدٍ شَرِيمِ (٢)

وقد جمع أبو هلال عيوب الترصيع في خمسة أمور . هي
التكلف وذلك إذا كثر تواليه ، وتنافر اللفاظ ، وقلق
القافية ، وافتقار التوازن بين كلماته ، وتعمية المعنى .
(٣)
أما التوازن - باعتباره قانونا إيقاعيا - فيتجلى في
أبهى صورته في "السجع" الذي يبتعد عن التكلف ، فيطلبه
المعنى ، ويكون ذلك على وجوه :

- (١) أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لايزيد أحدهما على
الآخر ، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه .
- (٢) أن تكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة ، فيكون
الكلام سجعا في سجع . وهذان الوجهان من أعلى مراتب
الازدواج والسجع .
- (٣) أن تكون الأجزاء متعادلة ، وتكون الفواصل على أحرف
مقاربة المخارج ، إذا لم يمكن أن تكون من جنس
(٤)
واحد .

(١) محض ضرائبها : أي أنها منقحة مهذبة .
(٢) درم : أي مستوية . والأبيات في شرح أشعار الهذليين
٩٦٨/٢ ، وفي الصناعتين ص ٣٩٣ . وهذا الموقف الذي
وقفه أبو هلال بخلاف موقف قدامة نقد الشعر ص ٤٧ .
(٣) الصناعتين ص ٣٩٤-٣٩٠ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٦٩ .

وحسن النوعين الاولين راجع إلى أن التوازن كان فى أعلى درجاته ، فاشتمل التوازن على قانونين من قوانين الإيقاع هما التساوى والتوازى . فكل شطر يساوى الشطر الآخر ويوازيه فى الوقت نفسه ومن ذلك قول الشاعر :

فَمَكَارِمُ أَوْلَيْتَهَا مُتَبَرِّعًا وَجَرَائِمُ أَلْفَيْتَهَا مُتَوَرِّعًا^(١)

قال ابن الأثير : "فمكارم بإزاء جرائم ، وأولييتها بإزاء ألفيتها ، ومتبرعا بإزاء متورعا" وهذا لم يحظ بالقبول عند ابن الأثير ؛ لأنه لا يكاد يقع بهذا النسق إلا تكلفا "ولم أجده فى أشعار العرب لما فيه من تعمق المنعة ، وتعسف الكلفة ، وإذا جئ به فى الشعر لم يكن عليه محض الطلاوة التى تكون إذا جئ به فى الكلام المنثور"^(٢) .

وكما يحدث التوازن الداخلى للنص الشعرى بتكرار مطرد لكلمات متماثلة المقاطع ، فقد نتج ذلك التوازن عن تكرار عكسى ، ترد فيه تلك الكلمات ردا منظما لا يخل بحركة الإيقاع وهو ماسماه البلاغيون «التصدير» أو «رد العجز على الصدر» ، وهو الباب الرابع من أبواب البديع عند ابن المعتز وهو عنده ثلاثة أقسام :^(٤)

(١) ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة فى نصفه الأول كقول

الشاعر :

يُلْقَى إِذَا مَا الْأَمْرُ كَانَ عَرْمَرَمًا فِى جَيْشٍ رَأَى لَا يَفْلُ عَرْمَرَمًا^(٥)

(١) البيت فى المثل السائر ٢٧٨/١ بلانسية .

(٢) المثل السائر ٢٧٨/١ .

(٣) المصدر نفسه ٢٧٨/١ .

(٤) البديع ص ٤٧، ٤٨ . وابن المعتز لم يسم هذه الأقسام الثلاثة ، والذى سماها بعد ذلك هو ابن أبى الأصبع فقد سماها على الترتيب : تصدير التقفية ، تصدير الطرفين تصدير الحشو . انظر تحرير التحبير ص ١١٧ .

(٥) البديع ص ٤٨ بلانسية ، وفى العمدة ٢/٣ "يلقى إذا ما الجيش" ، وفى تحرير التحبير ص ١١٦ .

(٢) ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول كقول

الشاعر :

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَلْطِمُ خَدَّهُ^(١) وَلَيْسَ إِلَى دَائِي الْغَدَى بِسَرِيعٍ

(٣) ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر :

عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدَتْهُ^(٢) سِهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِهَامُ

وقد زاد أبو هلال قسماً رابعاً وهو : ما يقع في حشو

النصفين كقول النمر بن تولب :

يَوَدُّ الْفَتَى طَوْلَ السَّلَامَةِ وَالْغِنَى

فَكَيْفَ تَرَى طَوْلَ السَّلَامَةِ يَفْعَلُ^(٣)

ومما عابوه هنا بلا تعليل قول ذى نواس البجلي :

يَتَيَّمُنِي بَرْقُ الْمَبَاسِمِ بِالضُّحَى

وَلَا بَارِقٌ إِلَّا الْكَرِيمُ يَتَيَّمُهُ^(٤)

وقول منصور بن الفرج :

زُرْنَاكَ شَوْقًا ، وَلَوْ أَنَّ النَّوَى نَشَرَتْ

بُسْطَ النَّوَى بَيْنَنَا بَعْدَ لَزْرُنَاكَ^(٥)

ولعل مبعث العيب هو ضعف البناء اللغوي في هذين

البيتين .

(١) البيت للأقيشر في البديع ص ٤٨ ، والعمدة ٢/٣ ، وتحريير التحبير ص ١١٦ بلانسية .

(٢) في البديع ص ٤٨ ، العمدة ٢/٣ بلانسية .

(٣) شعر النمر بن تولب ص ٨٧ .

(٤) البديع ص ٥٣٠ ، الصناعتين ص ٤٠٣ .

(٥) البديع ص ٥٣٠ ، الصناعتين ص ٤٠٣ .

الفصل الثالث

إيقاع المعاني

الفصل الثالث

إيقاع المعانى

الذى عليه أكثر الناس أن الإيقاع صوتي لادلالي ، ولكن الإيقاع كما يكون في الزمان ، يكون في المكان - الدلالة - وسبق أن قلنا: إن الإيقاع في اللغة زمانى مكانى أى في الصوت والدلالة معا ، وهذا هو الذى يميزه عما سواه .

والبيانىون فى كشفهم لجماليات الإيقاع الزمانى ، ربطوا قيمته الفنية بدلالته المعنوية ، واستجادوه إذا كان الازدواج الموسيقى فيه تابعا للمضمون كما فعلوا ذلك مع الفاصلة ، وتفريقهم بينها وبين السجع الذى يكون الازدواج الموسيقى فيه من قبيل المتعة الزائفة . (١) وذلك أن الفواصل تابعة للمعانى ، وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها وهو قلب ماتوجه الحكمة فى الدلالة ، إذ كان الغرض الذى هو حكمه إنما هو الإبانة عن المعانى التى الحاجة إليها ماسة ، فإذا كانت المشكلة على خلاف ذلك فهو عيب ولكنه ؛ لأنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة ، ومثله مثل من رضع تاجا ثم ألبسه زنجيا ساقطا ، أو نظم قلادة دّر ثم ألبسها كلبا ، وقبح ذلك وعيبه بيّن لمن له أدنى فهم " .

ورفضت القافية التى يستدعيها الشاعر لالآن المعنى يتطلبها ، وضرورة الفن تقتضيها ، وإنما ليحقق بها إيقاعا صاخبا سرعان ما يتلاشى ، فهى موضوعة لإقامة الوزن ، وتعديل حركة الإيقاع ، كقول على بن محمد البصرى فى وصف الدرع :

(١) معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ص ٣٥٨ .

(٢) النكت فى إعجاز القرآن ص ٩٧ .

(١)
الرجال : الجميل ، والوجه المخطط : الجميل التام الجمال .
والمحسنات المعنوية التى تتعلق المهارة فيها بالمعنى
ذات علاقة وطيدة بموسيقى الشعر . (٢)
فى إحداث التوازن الداخلى للنص بما تحققه من تماثل وتضاد
يحققان للنفس نوعا من الانسجام والتوازن مع الموضوع . وعلى
هذا يكون التوازن قانونا إيقاعيا لا يقف عند حدود الصوت ،
وإنما يترامى إلى المعانى "وليس فى الإيقاع الصوتى فحسب ،
وإنما قانون التناسب والتناظر قانون عام يتسع مدى تطبيقه
على كل عناصر العمل الأدبى ، وفلسفة الجمال فى العمل الأدبى
تقوم إلى مدى بعيد على ما فيه من التماثل والتناسق
والتشابه ، كما أن مراعاة النظر عند البلاغيين تقوم على
التماثل أو التشابه ، وعمدة الطباق عندهم التضاد .
ويرجع الجمال فى هذه الأشياء إلى ما فيها من عمليات
عقلية ونفسية، تنشأ عن تداعى المعانى وترباطها بصورة ما " . (٣)
فالتناسب بين المعانى يكون بالتماثل كما يكون
بالتضاد، ولا فرق بينهما فى إيقاع التناسب ، إذ الفرق يكمن
فى النسبة التى يوقعها الشاعر بين المعانى ، وكلاهما جمال
لاغنى للنص عنه .

(١) الزاهر فى معانى كلمات الناس ٢٥٣/١ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٥٣ .

(٣) معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ص ٣١٨ .

(١) إيقاع التماثل :

التناسب بين المتماثلات فى المعانى مما يميز الشاعر عن غيره ؛ لأنه وإن أدرك تماثلا بين المعانى المتشابهة فإنه لا يقف فى إدراك ذلك التماثل عند حدود الظاهر ، ولكنه يكشف عن علاقات جديدة لا يفتن لها سواه ، ومن ثم يقيم بين تلك المتماثلات نوعا من التناسب الذى تنفعل به النفوس . قال حازم : " فإن للنفوس فى تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام ؛ لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها فى شيء واحد " .^(١)

وإنما كان تماثل المعانى أو تشابهها محركا للنفوس ؛ لأن إدراك الشيء بمعزل عن غيره ، وإن اختلف الناس فى إدراكه ، وتباينت الافهام فى معرفة أسرارهِ لا يثير من الانفعالات فى النفس ما يثيره الشيء مقرونا بما يشابهه أو يماثله ، فهنا يتناصر الحسن ، ويتمكن المعنى فى النفس . ويعظم أمر المتماثلات حين تكون من قبيل النادر الذى يقل وجوده بين الناس ؛ لأن النادر يحقق للنفس تطلعها للتفكير والتأمل ، ولا يمتنع عليها فمعانيه تتبدى مع إنعام النظر ، وإجالة الفكر ، بخلاف المعنى المبتذل الذى يأتى عاريا لا يستره شيء ، يعرض نفسه لكل هاجس ، فلا يحقق فنا ، ولا يستفز نفسا "ولاتجد النفس للمناسبة بين ماكثر وجوده ماتجد لما قل من الهزة وحسن الموقع ؛ لكونها لاتستغرب جلب

(١)

العتيد استغرابها لجلب ماعز" .

ويستحسن فى المعانى المتماثلة أنه إذا انتسب المعنى إلى شيئين أو إلى أشياء مشتركة فيه ألا يعاد المعنى ، مع كل واحد من الشيئين المعقود بينهما وبينه نوع من التماثل ، وإنما يكتفى بـوروده مرة واحدة تلافياً للتكرار كقول التهامي :

أَبَانَ لَنَا مِنْ دُرِّهِ يَوْمَ وَدَّعَا

(٢) عُقُودًا ، وَالْفَاظًا ، وَثَغْرًا ، وَأَدْمَعَا

وكقول محمد بن وهيب :

ثَلَاثَةٌ تَشْرِقُ الدُّنْيَا بِبَهْجَتِهَا

(٣) شَمْسُ الضُّحَى ، وَأَبْوِاسُ حَقٍّ ، وَالْقَمَرُ

وانتساب المعانى إلى بعضها له ضروب تتعدد ، فكل معنى من المعانى له معنى أو معان تناسبه ، أو تفاده ، وللمعنى المضاد معنى أو معان تناسبه ، وهناك من المعانى ما يكون تناسبه بتجاور الشيئين واتفاق موقعيهما فى النفس ، ومنها ما يكون باشتراك الشيئين فى كيفية ، وإن لم تتجاور ولم يتفق موقعهما من هوى النفس .

(٤)

وعلى هذا يكون الاقتران بين المعانى، إما اقتران تماثل أو مناسبة ، أو مطابقة ، أو مخالفة ، أو اقتران حقيقة ومجاز وتشافعهما .

(٥)

-
- (١) منهاج البلغاء ص ٤٦ .
 (٢) الديوان ، تحقيق الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع الرياض ، مكتبة المعارف ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٣٩٠ .
 (٣) منهاج البلغاء ص ٤٧ ، الايضاح ص ٥٠٥ ، ١٩٣ ، معاهد التنميص ٢١٥/١ .
 (٤) منهاج البلغاء ص ١٤ .
 (٥) الممدر نفسه ص ١٥ .

وكل هذا الذى ذكره حازم يؤول إلى جهتين هما التماثل والتضاد ، فالمعانى إما أن تكون متشابهة بعضها يشبه الآخر ، أو يوضح ما يدخل فى حقيقته وهذا هو التماثل ، وإما أن تكون متضادة ، وناسب بينهما الشاعر عندما أدرك علاقة خفية بينهما وهذا هو التضاد ، ولكل نوع من هذين النوعين إيقاعه الذى يخصه .

وإيقاع التماثل فى المعانى تتعدد مظاهره فى البلاغة العربية ، ومنها ما سماه البلاغيون "مراعاة النظير" ، "وهو عبارة عن جمع الأمور المتناسبة" كقول أسيد بن عناق الفزارى :

كَأَنَّ الثَّرِيَّاءَ عَلَّقَتْ فِى جَبِينِهِ
وَفِى خَدِّهِ الشَّعْرَى ، وَفِى وَجْهِهِ الْبَدْرُ^(٢)

فقد ناسب بين الثريا والشعرى والبدر ، فهى من جنس واحد ، وناسب من جهة أخرى بين الجبين والخد والوجه ، كما فعل ذلك بين الثريا والجبين والخد والشعرى ، والوجه والبدر .

ومن مراعاة النظير الذى يقوم على التوازن والتماثل تشابه الاطراف "وهو : أن يختم الكلام بما يناسب أوله فى المعنى"^(٣) .

ومثله التفويف ، والإرصاد ، والتسهم ، والمزاوجة ، وهذا هو التحجيل عند شعلب : "والأبيات المحجلة مانحة قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله"^(٤) .

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، الفخر الرازى ، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائى ، والدكتور محمد بركات حمدي ، الأردن ، دار الفكر ١٩٨٥م ، ص ١٤٨ .
(٢) الإيضاح ص ٤٨٨ ، التلخيص ص ٣٥٤ .
(٣) الإيضاح ص ٤٩٠ .
(٤) قواعد الشعر ص ٧١ .

وجميع هذه الفنون تحقق التوقع فى الإيقاع ، وهو قيمة جمالية فيه ، ولذا نجد البيانين يعيبون الشعر الذى يعتمد هذه الفنون ، ويخل فى الوقت نفسه بعامل التوقع . فصدر البيت يعلن عن قافيته ، ولكن سرعان مايخلف المبدع ما وعد النفس به . وهذا العيب هو التجميع : "وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى متهىء ؛ لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه ، فتأتى بخلافه" (١) ومن هذا قول الشماخ :

لِمَنْ مَنَزِلٌ عَافٍ، وَرَسْمٌ مَنَازِلٍ
عَفَتْ بَعْدَ عَهْدِ الْعَاهِدِينَ رِيَاضُهَا (٢)

وأكثر مايكون هذا فى مطالع القصائد ؛ لأن الموروث الشعرى يكاد يكون قد تأسس فيه مطلع القصيدة على التصريح الذى يحقق التوقع . قال حازم : "فإن للتصريح فى أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض والضرب وتماثل مقطعها لاتحصل لها دون ذلك ، وقد قال حبيب :

وَتَقْفُو إِلَى الْجَدَّوَى بِجَدَّوَى وَإِنَّمَا
يَرَوْقُكَ بَيْتُ الشَّعْرِ حِينَ يَمْرَعُ (٣)

ومن إيقاع التماثل بين المعانى صحة التفسير ومبناه على التناسب بين المفسر والمفسر "وهى أن يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شعره الذى يصنعه ، فإذا ذكرها

(١) نقد الشعر ص ١٨٥ .
(٢) الديوان ص ٢١١ وفيه : لمن طلل .
(٣) منهاج البلغاء ص ٢٨٣ ، والبيت لأبى تمام ، الديوان ٣٢٢/٢ .

أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ، ولا يزيد أو
ينقص ، مثل قول الفرزدق :

لقد خنت قوما لو لجأت اليهم

طريد دم ، أو حاملا ثقل مغرم

فلما كان هذا البيت محتاجا الى تفسير قال :

لأفيت فيهم مطعما ومطاعنا

(١)

وراءك شزرا بالوشيج المقوم

ففسر قوله : حاملا ثقل مغرم بأنه يلقي فيهم من يعطيه

وفسر قوله : طريد دم بقوله : انه يلقي فيهم من يطاعن دونه
(٢)

ويحميه " .

فمحة التفسير تقوم على ايقاع التماثل بين التفسير

والمفسر ، والاخلال بصحة التفسير معناه الاخلال بالايقاع .

ومثل التفسير في شرح حقيقة المعنى اللف والنشر وهو :

"أن تلف بين شيئين في الذكر ثم تتبعهما كلاما مشتملا على

متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين ثقة بأن السامع يرد كلا
(٣)

منهما الى ما هو له " كقول امرئ القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

(٤)

لدى وكرها العناب والحشف البالى

فالقلوب الرطبة كأنها العناب ، واليابسة كأنها الحشف

البالى . هذا مفهوم المعنى "فان اعترض معترض فقال : فهلا

فصل فقال : كأنه رطبا العناب ، وكأنه يابسا الحشف ؟ قيل

له : العربى الفصيح اللقن الفطن يرمى بالقول مفهوما ،
(٥)

ويرى ما بعد ذلك من التكرير عيا " .

(١) الديوان ص ٥١٩ .

(٢) نقد الشعر ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٣) مفتاح العلوم ص ٢٠٠ .

(٤) الديوان ص ٣٨ .

(٥) الكامل ٩٢٣/٢ .

ومن إيقاع التماثل صفة التقسيم وهى : "أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ، ولا يغادر قسما منها ، مثال ذلك قول نصيب ، يريد أن يأتى بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار .

فقالَ فَرِيقَ القَومِ : لا ، وفَرِيقَهُم
نَعَمْ ، وفَرِيقٌ قالَ : وَيَحْكُ لَانْدَرِي (١)

فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب ، إذا سئل عنه ، غير هذه الأقسام " (٢)

وإذا كانت هذه الفنون تقوم على تناسب التماثل ؛ فلأن ذلك يحقق للنفس الشعرى نوعا من التوازن الداخلى الذى بسبب منه ، يكون للنفس معه متعة وراحة .

وإيقاع التماثل مبنى على المحبة ، التى بمقتضاها يكون إيقاع المعنى جميلا ومؤشرا فى الوقت ذاته ، والمحبة هنا تعنى المطابقة التامة بين المفسر والمفسر. وبين الأجزاء فى التقسيم ، وفى هذه المحبة وفاء بقوانين الإيقاع التى تحقق التناسب والتماثل بين المعانى ، ومتى فقدت المعانى عند إرادة المناسبة بينها عنصر المحبة ، فقدت عند القوم جوهر الجمال فيها ووصفت بالفساد .

ومن هذا الفساد فساد التفسير كقول الشاعر :

فَيَأْتِيهَا الْحَيْرَانُ فِي ظُلْمِ الدَّجَى
وَمَنْ خَافَ أَنْ يَلْقَاهُ بَغَى مِنَ الْعِدَى

تَعَالَ إِلَيْهِ تَلَقَّ مِنْ نُورِ وَجْهِهِ
ضِيَاءً، وَمِنْ كَفِّهِ بَحْرًا مِنَ النَّدَى (٣)

(١) شعر نصيب بن رباح ، جمع وتقديم الدكتور داود سلوم ، بغداد ، مطبعة الارشاد ، ١٩٦٧م ، ص ٩٤ .

(٢) نقد الشعر ص ١٣١ .

(٣) الشعر فى نقد الشعر ص ٢٠٣ ، الموشح ص ٣٦٧ ، سر الفصاحة ص ٢٧٠ ، منهاج البلغاء ص ٥٩ بلانسية .

"ووجه العيب فيهما : أن هذا الشاعر ، لما قدم في البيت الأول الظلم وبغى العدى كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين في البيت الثانى بما يليق بهما ، فأتى بإزاء الإِظلام بالضياء ، وذلك صواب ، وكان الواجب أن يأتى بإزاء بغى العدى بالنصرة أو بالعصمة أو بالوَزْر ، أو بما جانس ذلك مما يحتمى به الإنسان من أعدائه ، فلم يأت بذلك وجعل مكانه ذكر الندى ، ولو كان ذكر الفقر أو العدم لكان ما أتى به صواباً" (١) .

فهنا اختلال فى إيقاع التماثل مشاركة سوء التفسير ، أو فساده ، فشرح حقيقة المعنى يقتضى أن يذكر الشاعر النصرة ، أو العصمة ، أو الوزر ؛ لأنها تماثل بغى العدى مماثلة حرفية ، أما أن يذكر الندى ، فهذا إخلال بالصحة .
والذى لا ينكره منكر أن التناسب بين المعانى المفسرة والمفسرة لها مبدأ جمالى لاخلاف فيه ، لكن أن يؤخذ التناسب على الظاهر فهذا ما لا يصح ؛ لأن الالفاظ فى الشعر حمالة وجوه وهذا الشراء لا يمكن فهمه فى ضوء عمليات المطابقة الحرفية .
واللغة هنا أشكلت على قدامة ؛ لأنه وقف على ظواهر الكلمات ، ولو تعمق لأدرك صحة التناسب بين بغى العدى وعطاء الممدوح ، فالعطاء هنا لم يعد سدا للحاجة ، ولا انتزاعا لأسباب العوز والفاقة ، فقد استحال بحرا متلاطما ، صاخب الموج يمتلىء بالخوف والفرع ، وهذه دلالة خصبة فى الفكر الشعري لاسبيل إلى فهم البيت بمعزل عن الوعى بشعريتها التى ترمز إلى الخوف عند امرئ القيس :

وليل كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرخَى سُدُولَهُ عَلَى بَأْنَوَاعِ الْهُمُومِ لِيَبْتَلِي (٢)

(١) نقد الشعر ص ٢٠٣ .

(٢) الديوان ص ١٨ .

وإلى احتواء الأبعاد الثلاثة كما فى قول المتنبى :

فأَبْصَرْتُ بَدْرًا ، لا يرى البَدْرُ مِثْلَهُ

وَحَاطَبْتُ بَحْرًا لا يرى العَبْرُ عَائِمَهُ (١)

وإلى السمو والمهابة كما فى قوله أيضا :

فَأَقْبَلَ يَمْشِى فِى البِسَاطِ فَمَّا دَرَى

إِلَى البَحْرِ يَمْشِى أَمْ إِلَى البَدْرِ يَرْتَقِى (٢)

والبحر ماسمى بحرا، إلا لعمقه واتساعه ، ويقال : بَحْرُ

الرجل إِذَا تَحَيَّرَ مِنَ الْفَزَعِ . (٣)

فالممدوح هناك يعطى ببذله الخير لمعتفيه ، والردى

والهلاك لعداه ، وبذا يصبح منعة وهلاكاً فى آن واحد .

وكما أن الظلام يناسب الظلم فى عالم العدى ويماثله ،

فإن ضياء الوجه يلزم الكفين حين ينير لها السبيل ، وهذه

الملازمة بين ضياء الوجه ، وبذل الكف تستدعى جود الممدوح

بنفسه ، وهذا أقصى غايات الجود ؛ لأنه لا يعقل أن يكون عطاؤه

بتلك المنزلة ، وهو جبان رعديد ، كما لا يمكن أن يكون نور

الوجه مباينا لبذل الكف ، وبهذا يكون التناسب قائما إذا

تدبرنا البيت وأحسننا تأمله .

ومثل فساد التفسير فساد التقسيم الذى يخل بإيقاع

التماثل فى المعانى الشعرية ، فالنفس تتوقع استيفاء

القسمة ، والإحاطة بجميع أقسامها ولذا قيل : "وينبغى أن

يتحرز فى القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع

الأمرين فيها معا . فإن ذلك مما يعيب المعانى ويسلب بهجتها

ويزيل طلاوتها ، كما أن القسمة إذا تمت وسلمت من الخل

(١) الديوان ٣٤٠/٣ . والعبر : الشاطيء .

(٢) المصدر نفسه ٣١٢/٢ .

(٣) الصحاح (بحر) .

الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعانى كان الكلام بذلك أنيق الديباجة ، قسم (١) الرواء والهيئة " .

وفساد التقسيم له عند قدامة أربعة منابع :

(١) التكرار : كقول هذيل الأشجعي :

فَمَا بَرِحْتَ تَوَمَّى إِلَيْهِ بِطَرْفِهَا

وَتَوَمَّضُ أَحْيَانًا إِذَا خَصَمَهَا غُفْلٌ (٢)

(٣)

"لأن تومض وتومى بطرفها متساويان فى المعنى" .

(٢) دخول أحد القسمين فى الآخر كقول أمية بن أبى الصلت

الثقفى :

لَهُ نِعْمَتُنَا، تَبَارَكَ رَبُّنَا رَبُّ الْأَنَامِ ، وَرَبُّ مَنْ يَتَأَبَّدُ (٤)

"فليس يجوز أن يكون أمية أراد بقوله : من يتأبد

الوحش ، وذلك أن من لا تقع على الحيوان غير الناطق ، وإذا

كان الأمر على هذا ، فمن يتوحش داخل فى الأنام ، أو يكون

أراد بقوله : يتأبد يتقرب من الأبد ، وذلك داخل فى الأنام

(٥)

أيضا " .

(٣) أن يكون القسمان مما يجوز دخول أحدهما فى الآخر كقول

أبى عدى القرشى :

غَيْرِمَا أَنْ أَكُونَ نِلْتُ نَوَالًا مِنْ نَدَاهَا عَفَوا وَلَا مَهْنِيًا (٦)

"فالعفو قد يجوز أن يكون مهنيا ، والمهنى قد يجوز أن

(٧)

يكون عفوا " .

-
- (١) منهاج البلغاء ص ٥٦ .
 (٢) نقد الشعر ص ١٩٩ ، الموشح ص ١٢٤ ، سر الفصاحة ص ٢٣٧
 منهاج البلغاء ص ١٥٧ :
 (٣) نقد الشعر ص ١٩٩ .
 (٤) نقد الشعر ص ٢٠٠ ، الموشح ص ١٢٤ .
 (٥) نقد الشعر ص ٢٠٠ .
 (٦) نقد الشعر ص ٢٠٠ ، الموشح ص ١٢٥ .
 (٧) نقد الشعر ص ٢٠٠ .

(٤) أن يترك من القسم ما لا يحتمل الواجب تركه ، كقول جرير
 فى بنى حنيفة :

صَارَتْ حَنِيفَةً أَثْلَاشًا ، فَثَلَّثَهُمْ
 مِنْ الْعَبِيدِ ، وَثَلَّثَ مِنْ مَوَالِيهَا (١)

وقدامة ينظر إلى الصحة فى المعانى الشعرية على
 ما يوجبها المنطق ، لا وفق ما تقتضيه طبيعة الشعر ، ويحاكم نتائج
 الخيال بقوانين العقل ، وكل منهما له بابه وطريقته فى
 الفكر التى لا يمح فهمه إلا بالولوج إليه من جهتها .

والذى لامرأ فيه أن الصحة مبدأ فى جميع الفنون ،
 وماعدا الصحة فهو فساد ، إنما يجب أن يكون البحث عن الصحة
 فى الفن بمقاييس الفن التى تتشكل فى إطار من الوعى
 بخصوصيتها تلك الصحة ، ولذا كان "مدار البيان على صحة
 التقسيم ، وتخير اللفظ وترتيب النظم" (٢) .

وصحة الفن فى التفسير والتقسيم مبنية على طبيعة
 الشعر القائم على الاستقراء الناقص الذى بموجبه يمح للشاعر
 أن يختار ما يريد ، وأن يترك ما يريد لغاية فنية يسعى إلى
 تحقيقها ، ولما فى ذلك من الأثر على المتلقى حين يظل يفتش
 عن ذلك الناقص ويتصوره بما تمليه ثقافته وخبرته ، وهذه
 سمة الشعر العظيم فى "كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة
 أضعاف ، وعلى القارئ أن يكتشف الباقي المحذوف" (٣) .

وهذا الفساد الذى أدركه قدامة بمقاييس المنطق ، يمكن
 أن يكون صحة بمعايير الشعر الخاصة التى تدرك طبيعته
 وتنبتق من وعى عميق بها .

(١) الديوان ٥٤٥/٢ .

(٢) المقابسات ص ١٤٥ .

(٣) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ص ١٠٧ .

فليس فى بيت الهذلى تكرار ؛ لأن الإيماض بخلاف الإيما ،
 فالإيماض : مسارقة النظر ، قال ابن سيدة : أومضت المرأة
 بعينها : سارقت النظر . والإيما : الإشارة . قال الشاعر :
 فَقُلْنَا : السَّلَامَ فَاتَّقَتْ مِنْ أَمِيرِهَا
 (١)
 وما كانَ إِلَّا وَمُؤَهَا بِالْحَوَاجِبِ (٢)

أى : إلا الإشارة بحواجبها .

فهناك فرق فى الدلالة ، والمراد : أن المرأة تومئ
 بطرفها حيناً ، وتخالس النظر حيناً آخر ، وهذا دليل على ولع
 المرأة بالنظر ، أما ماذهب إليه حازم من أن تومض فى
 البيت : تبسم - ليسلم البيت من الخل - فإن الموقف يرفضه ؛
 (٣)
 لأن الابتسام لايمكن أن يتحقق فى ظل رقابة الخصم ، بخلاف
 الإيما والإيماض ، لأنهما أشد خفاء .

ومثل هذا يمكن قوله فى بيت أمية ، الذى جعل قدامة
 أحد قسميه داخلاً فى الآخر ؛ لأن "من" لاتقع على غير العاقل ،
 فكان من يتأبد داخلاً فى جملة الأنام .

ومع أن البيت ليس له من الشعر إلا الوزن والقافية فإن
 استخدام من لغير العاقل أسلوب من أساليب العربية نزل به
 القرآن ، وتكلمت به العرب ، قال تعالى :

{وَاللَّهُ خَلَقَ كُلَّ دَابَّةٍ مِنْ مَّاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ ،
 وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ ، وَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ ، يَخْلُقُ
 اللَّهُ مَا يَشَاءُ ، إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ} (٤)

قال ابن يعيش : "والذى يمشى على بطنه ، والذى يمشى
 على أربع ليسوا من العقلاء ؛ لأن الذى يمشى على بطنه من جنس

(١) المخصص ج ١/ ص ١١٨ .

(٢) الصحاح (وما) .

(٣) منهاج البلغاء ص ١٥٧ .

(٤) سورة النور : ٤٥

(١)

الحَيَّات ، والذي يمشى على أربع من جنس الأنعام والخيول .

(٢)

والأنام : ما ظهر على الأرض من جميع الخلق .

والأوابد : الوحوش من الإنسان والحيوان . يقال : أبد

الرجل : توحش فهو أبد ، قال أبو ذؤيب :

فَاقْتَنَ بَعْدَ تَمَامِ الظَّمِّ نَاجِيَةً

(٣) مِثْلَ الْهَرَاوَةِ ثَنِيًّا ، بِكْرَهَا أَبْدُ

أى أن ولدها متوحش معها .

فهناك إذن عموم وخصوص : الإنام فيها الوحش والأنيس ،

فالأنام عام ، والأوابد خاص . وعلى هذا يكون المعنى الله رب

هذا وذاك .

ولفظ العفو فى بيت أبى عدى تتسع دلالتة ، فإذا كان

قدامة لا يرى فيه إلا مرادفته "المهنى" فإن العفو هنا يصبح

ضربا من المشقة ، فيكون بذلك ضدا "للمهنى" والعرب تقول

(٤)

عفا فلان فلانا إذا سألته والتمس نائله .

فكان أبا عدى لم ينل من ندى صاحبتة لاتفضلا منها ،

ولإجابة لالتماسه ، أو تحقيقا لطلبه المصحوب بالمشقة

والعناء .

والمألوف فى معنى جرير عند من يقف على البيت معزولا

عن سياقه أن جريرا سكت عن القسم الثالث حتى إن رجلا من بنى

حنيفة سئل فى مجلس أنشد فيه هذا الشعر ، ف قيل له : من

(٥)

أيهم أنت ؟ فقال : من الثالث الملقى ذكره .

لكن جريرا لم يسكت عن القسم الثالث إذ قال بعد ذلك :

(١) شرح المفصل ١٤٤/٣ .

(٢) لسان العرب (أنم) .

(٣) شرح أشعار الهذليين ٥٩/١ .

(٤) لسان العرب (عفا) .

(٥) نقد الشعر ص ٢٠١ ، الموشح ص ١٢٦ ، منهاج البلغاء

ص ١٥٦ .

قَدْ زَوَّجُوهُمْ فَهَمَّ فِيهِمْ ، وَنَاسِبُهُمْ
إِلَى حَزِيْفَةٍ ، يَدْعُو ثُلُثَ بَاقِيهَا (١)

فبنو حذيفة ثلاث فئات ، فئة من العبيد ، وأخرى من
الموالى ، وثالثة خليط من هؤلاء وأولئك ، فهى أقل الفئات
قدرا ، وأدناها منزلة .

وعلى هذا يكون مابدا أنه فضل ، أو مبنى على النقص
كما فى تلك النماذج لغة شعرية عندما نوليها بعض النظر.
نجدها قد تأسست على نوع من الفطنة بما تتأمل .

ولو أن قدامة نظر إلى الصحة فى تلك المعانى من جهة
ماتعنيه الصحة فى الشعر ؛ لأدرك أن تلك طبيعة الشعر ،
ومسالكه فى التعبير عن الأشياء ، فهو لا يستقرى ما يصف
استقراء كاملا ؛ لأن الشاعر يصف ما يجد فى نفسه ولا يعنيه
الاستقراء التام الذى يحيط بالحقائق كما يحيط بها العلم ،
فقدامة "يريد للادب ما لم يرده صاحب المنطق نفسه ، إنه يريد
الاستقراء التام ، وصاحب الادب يكتفى بالاستقراء ولو كان
ناقصا ؛ لأن فنية الادب فى نفس الاديب لافى موضوع الادب ،
فللاديب أن يستقرى استقراء ناقصا متى أوصله هذا الاستقراء
إلى فكرة مبتكرة يحقق بها ما يريد ، بعد أن يجد الأشياء على
ما يريد (٢) ، فالاستقراء التام منطق ، والاستقراء الناقص أدب" .

فالصحة هنا هى صحة الشعر الذى جوهره الخيال ،
واللمحة الدالة ، ولم يقل أحد من البيانيين الذين عرضوا
لللمحة قبل قدامة : أن معانى الشعر يجب أن تخضع لما خضعت

(١) الديوان ٥٤٥/٢ .

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور إبراهيم
سلامة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٣٧١هـ /
١٩٥٢م ، ص ٢١٣ .

له عند قدامة من قياسات هندسية بالغة الدقة ، حتى قال الدكتور بدوى طبانة عن هذا المذهب : إنه "ليس مذهبا عربيا فى النقد وإن كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة تصحيح الأقسام ، واختصار الكلام فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونيات والمخيلات ، بل والمغالطات لأعلى (١) الحقائق المقطوع بصحتها " .

أضف إلى هذا أن هذه المقاييس التى وضعها قدامة لتمييز الشعر عما سواه من فنون القول ، أو من لغة الحديث العادى التى يمكن أن تشتمل على هذه الصحة التى حرص عليها حرصا شديدا فبدت عنده وكأنها جوهر الشعر الذى لا يتحقق وجوده إلا به .

(١) قدامة بن جعفر والنقد الادبى ص ٢٥٥ .

(٢) إيقاع التضاد :

من خصائص العقل الإنسانى أنه ينتقل من الشئ إلى ضده
باحثا عن تناسب ذئى إيقاع مميز ، يؤلف به بين الاشياء فى
نسق واحد .

وتناسب الاضداد فى الشعر له قيمة خاصة قوامها إدراك
العلاقات الخفية التى بسبب منها ساغ للشاعر عقد صلة بين
معانى الشعر "... وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات
وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة
المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل
والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والاختلاف أبين ،
(١)
كان شأنها أعجب ، والحدق لمصورها أوجب" .

وبهذا التناسب تتلاحم بنية الشعر ، وتتداعى المعانى
مقرونة بأضدادها ، ليظهر حسن كل معنى ، وتزيد قيمته وضوحا
فى النص ، فالأشياء لاتتمايز إلا بأضدادها ، ولايتجلى حسن
الضد إلا حين يقرن بضده "وكذلك أيضا مثلول الحسن إزاء
القبيح ، أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد ،
وتخليًا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثلول إزاء ضده ، فلذلك
(٢)
كان موقع المعانى المتقابلات من النفس عجيبا" .

وتعظم مكانة هذه المعانى فى النفوس إذا كانت قليلة
الوجود ، ومع هذا لا يستعصى فهمها على الأذهان "ولاتجد النفس
للمناسبة بين ماكثر وجوده ماتجد لما قل من الهزة وحسن
الموقع ، لكونها لاتستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب
(٣)
ماعز" .

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٦ .

(٢) منهاج البلغاء ص ٤٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٦ .

ويتجلى الإيقاع فى هذه المعانى المتضادة أن الترجيع فيها يقوم على التنويع أو التغيير وهو قانون من قوانين الإيقاع السَّيِّعة ، لاعلى الترتيب كما فى المعانى المتماثلة فمراعاة النظرير يقوم الإيقاع فيها على ترجيع المعنى ترجيعاً قوامه الترتيب . أما التكافؤ فيقوم الإيقاع فيه على تغيير المعنى وتنويعه ، فهناك تتوازن المعانى وتتساوى ، وهنا تتوازن وتتوازى .

وكما كان لإيقاع التماثل قيمته فى النص ، فإن لإيقاع التضاد قيمته حين يحقق للنفس ما يحققه إيقاع التماثل من أثر ، فالشاعر يكسر به رتابة النغم ، ويفجأ به المتلقى ، ويطوى فيه قيماً جمالية لا يوقف عليها إلا بانعام النظر ، وإطالة التأمل "ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويق ، وخيبة الظن لاتقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة ، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئاً تمجه النفس" (١) .

ومن أبرز الفنون البديعية التى تحقق مبدأ إيقاع التضاد التكافؤ : "وهو أن يصف الشاعر شيئاً أو يذمه ، أو يتكلم فيه بمعنى ما ، أى معنى كان ، فيأتى بمعنيين متكافئين ، والذى أريد بقولى متكافئين ، فى هذا الموضع متقاومان أما من جهة المضادة ، أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل مثل قول أبى الشغب العبسى :

حَلَوِ الشَّمَائِلِ وَهُوَ مَرٌّ بَاسِلٌ يَحْمِي الدَّمَارَ صَبِيحَةَ الْإِرْهَاقِ (٢)

(١) مبادئ النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، بدون تاريخ ، ص ١٩٢ .
(٢) نقد الشعر ص ١٤٣ .

(١)

ف قوله : حلو ومر : تكافؤ .

وقدامة يربط بين التكافؤ والصنعة في الشعر ، فهو
بطباع أصحاب الرواية أولى منه بطباع القائلين على الطبع
والهاجس ، ولهذا كثر في شعر المحدثين .^(٢)

وإذا كان التضاد بين معنيين بلفظين فهو الطباق أو
التكافؤ .^(٣)

وقد ربط القدماء جماليات الإيقاع في الطباق بالمعنى ،
والبعد عن التكلف الذي تتضاءل معه قيم المعنى وأثره ،
ولذا أخذ على الشعراء المحدثين وعلى رأسهم أبو تمام

التكلف في طلب هذا الفن كقوله :

وإن خفرت أموال قوم أكفهم

من النيل والجدوى فكفاه مقطع^(٤)

فمثل هذا لو ذكر ذهب بشعره وأسقطه ، وأكثر ما عيب
عليه منه ، وكقوله :

وإذا الصنع كان وحشاً فملا

يت برغم الزمان صنعا ربيبا^(٥)

وقوله :

قد لأن أكثر ماتريد، وبعضه خشن ، وإننى بالنجاح لواثق^(٦)

وقوله :

(١) نقد الشعر ص ١٤٣ ، تحرير التحبير ص ١١٢ .

(٢) نقد الشعر ص ١٤٦ .

(٣) ابن أبى الإصبع يفرق بين الطباق والتكافؤ . فإذا جاء التضاد بالفاظ الحقيقة فهو الطباق ، وإذا ورد بالفاظ المجاز فهو التكافؤ . انظر تحرير التحبير ص ١١١ .

(٤) الديوان ٣٣٠/٢ .

(٥) الموازنة ص ٢٥٧ .

(٦) الديوان ١٧٣/١ .

(٧) المصدر نفسه ٤٥٢/٢ .

عَرَضَ الظَّلَامُ أَوْ اعْتَرَتْهُ وَحْشَةٌ فَاسْتَأْنَسَتْ رَوْعَاتِهِ بِسَهَادِي
بَلْ ذِكْرَةٌ طَرَقَتْ فَلَمَّا لَمْ أَبْتَ بَاتَتْ تُفَكِّرُ فِي مُرُوبِ رُقْنَادِي
أَغْرَتْ هُمُومِي فَاسْتَلَبَنْ فُضُولَهَا نَوْمِي، وَنِمْنَ عَلَى فُضُولِ وَسَادِي (١)

ومع أن أكثر ما عابه بعض البيانين في هذا الباب يعاب
بلا تعليل ؛ فإن القارئ يستشف أن تلك العيوب تؤول إلى
أمر واحد هو التكلف ؛ لأن ما عيب في هذا السياق من شعر
المحدثين ، ولو وقفنا وقفة تأمل أمام نموذج واحد مما عيب
على أبي تمام - وليس كل ما طبق فيه جميلاً - لأدركنا قيمة
كثير مما عيب عليه .

قال أبو تمام :

وَإِنْ خَفَرْتَ أَمْوَالَ قَوْمٍ أَكْفَهُمْ
مِنَ النَّيْلِ وَالْجَدْوَى فَكَفَاهُ مَقْطَعُ (٢)

ولعل الذي أغرى الأمدى بالقول بالتكلف أن الطباق في
البيت لا يقوم على التفاد التام بين المعنيين ، فكأن اللفاظ
قصرت عن الوفاء بوظيفتها ، فمن خفرت كفه ماله ، لا تطابق من
كفاه مقطع مطابقة صحيحة .

والأفان التعبير بالقطع فيه سمو بالممدوح فوق مظنة
النفس وشحها فكفاه مقطع للفقر وغوائل الأيام ، والضيق من
قلوب معتفيه .

والقطع هو محور القصيدة الذي أدار عليه أبو تمام
معانيه . وإدراك قيمة الطباق في البيت إنما تتحقق بإرجاع
البيت إلى سياقه والنظر إليه في ضوء ذلك السياق الذي يشكل
جزءاً كبيراً من معناه .

(١) المصدر السابق ١٢٨/٢ عدا البيت الأول فلم يرد في
القصيدة وهو من مأخذ أبي هلال على أبي تمام في
الصناعتين ص ٣٢٩ .

(٢) الديوان ٣٣٠/٢ .

فالديار يعفو عنها المصيف والمربع ، فتقطع عنها

أسباب الحياة .

أَمَا إِنَّهُ لَوَلَا الْخَلِيطُ الْمَوَدَّعُ وَرَبَّعَ عَفَا مِنْهُ مَمِيفٌ وَمَرْبَعٌ

والشمس تحتجب عن الانظار ، فتتجلى الماحبة شمساً تخرج

من جانب الخدر فينضو شعاعها أصباغ الدجى ، وينطوى ثوب

السماء المجزع ، فيختلط الشك بالحقيقة ، أهى أحلام نائم ،

(١)

أم أن يوشع فى الركب فردت الشمس له .

فَرَدَّتْ عَلَيْنَا الشَّمْسُ، وَاللَّيْلُ رَاغِمٌ

بِشَّمْسٍ لَهُمْ مِنْ جَانِبِ الْخَدْرِ تَطْلُعُ

نَهْأَ ضَوْءُهَا صِبْغَ الدُّجْنَةِ فَانْطَوَى

لِيَهْجَتِهَا ثَوْبُ السَّمَاءِ الْمَجْزَعُ

فَوَاللَّهِ مَا أَدْرَى أَحْلَامُ نَائِمٍ

أَلَمَتْ بِنَا أَمْ كَانَ فِي الرِّكْبِ يُوشَعُ؟

ويمحو دفين الذكريات ، ويستحكم العشق على القلب

فيقطعها ، وتتقطع حميا عتاب صاحبة ، وغضبها عند ليونة

المحب كما يستفاد غلظ الراح بليونة الماء .

وَعَهْدِي بِهَا تُحْيِي الْهَوَى وَتُمِيتُهُ

وَتَشْعَبُ أَعْشَارَ الْفَوَادِ وَتَمْدَعُ

وَأَقْرَعُ بِالْعَتَبَى حُمَيَّا عِتَابِهَا

وَقَدْ تَسْتَقِيدُ الرَّاحَ حِينَ تَشْعَشَعُ

والهوى العالق بالشفاف يترامى بصاحبه إلى ظهور

المشيب الذى تأباه النفس ، فهو نذير الفناء ، إنه جديد

مرقع ، ويتلقف النفس الهم من كل جانب ، فالزمن يسوسها

سياسة عبد مجدع ، تتقطع عنده الطموحات والمآرب .

(١) يقول التبريزي : "هذا المعنى محمول على ما يحكيه أهل الكتاب أن الشمس ردت ليوشع بن نون" . الديوان ٣٢٠/٢ .

لَقَدْ سَأَسْنَا هَذَا الزَّمَانَ سَيَاسَةً سَدَى لَمْ يَسْسَهَا قَطُّ عَبْدٌ مَجْدَعٌ
تَرَوْحَ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي خُطُوبَ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يَصْرَعُ
حَلَّتْ نُطْفٌ مِنْهَا لِنَكْسٍ ، وَذُو النَّهْيِ يَدَافُ لَهُ سَمٌ مِنَ الْعَيْشِ مُنْقَعٌ
وبعد أن يودع الخليط ، ويقفر الربع ، وتنقطع أسباب

الحياة ، وتعبث الهموم بقلب المحب وتقطعه ، ويبدأ الجسد
فى رحلة العناء مع الضعف والشيخوخة ، وتضييق به الدنيا ،
لا يلبث أن يسعى جاهدا لفك هذا الحصار المستحكم حوله ،
فيكون الممدوح هو الملاذ - بعد الله - فعلى يديه يعود
للأشياء ألقها ، وللنفوس راحتها ، وتنقطع حبال الجذب ومرر

الأيام :

أَخَذْتُ بِحَبْلِ مَنْهُ لَمَّا لَوَيْتَهُ عَلَى مَرَرِ الْأَيَّامِ ظَلَّتْ تَقْطَعُ
هُوَ السَّيْلُ إِنَّ وَاجَهَتَهُ انْقَدَتْ طَوْعَهُ وَتَقْتَادَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ فَيَتَّبِعُ
مَمَرٌ لَهُ مِنْ نَفْسِهِ بَعْضُ نَفْسِهِ وَسَائِرُهَا لِلْحَمْدِ وَالْأَجْرِ أَجْمَعُ
وجود الشغرى يتراعى به إلى جود آخر ، يطارد به الظلم
فيستأصل شافته ، وهو مقيم على مجده ، متى ضيع الناس
أمجادهم .

وَمَا السَّيْفُ إِلَّا زُبْرَةٌ لَوْ تَرَكْتَهُ

عَلَى الْخُلُقِ الْأَوَّلَى لَمَّا كَانَ يَقْطَعُ

وعلى هذا فالقطع هو الجوهر الذى يتأسس عليه كيان
القמידة ، وهو جوهر حتى فى الكلمة ذاتها ، فى موقفها من

الظلم والضعف والهوان ، وفى قوة أثرها .

فَدُونَكُمَا لَوْلَا لَيَانَ نَسِيبِهَا لَظَلَّتْ صِلَابُ الصَّخْرِ مِنْهَا تَصْدَعُ

وإذا كان التفاد بين معان عدة فهو المقابلة ، وكما

بنى الطباق على الصحة بنيت المقابلة وصحتها " أن يمنع

الشاعر معانى يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، أو المخالفة

فليس للمنديد فيما تقدم ضد ولا مثل ، ولعله لو كان مكان قوله : المنديد : الشرير ، كان ذلك جيدا ، لقوله :
(١)
ذو الصلاح " .

وقدامة حين وصف هذا الشعر بالفساد وقف على الدلالات الأولى للشعر ، فرأى المقابلة غير صحيحة ؛ لأن زين الدنيا لا تقابل غيث الجنود ولا توافقه ، والبيت ورد فى الأغاني برواية أخرى ينتفى معها وصفه بالفساد وهى :

يَا بَنَ خَيْرِ الْأَخْيَارِ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ
(٢)
يَا إِمَامَ الْوَرَى وَرَبَّ الْجُنُودِ

وهذه الرواية لاتنفى تلك التى عابها قدامة ، والمهم هنا هو إصرار قدامة على أن فى البيت مقابلة فاسدة ، وما الذى يمنع أن يكون هشام بن عبد الملك جمالا للدنيا ، وغيثا للجنود .

والمقابلة فى البيت الآخر صحيحة بمنطق الشعر ، ولكنها لم تتضح لقدامة الذى لا يرى فى المنديد مقابلا للصالح ، ولذا يقترح وضع كلمة الشر فى موضع المنديد لتصح المقابلة .

لكن الذى لم يتنبه له قدامة أن إريثار الشاعر لكلمة "المنديد" ايثار للقوم ، وسمو بهم عن مقارعة الأشرار ، فالشرير إنسان ضعيف ، شخصيته نتاج مواقف كثيرة تجعل منه شخصية غير سوية ، وليس من طرائق العرب فى المديح ، أن يمدح الرجل بأنه يقارع الأشرار، وإنما يقارع الصناديد ، وكل
(٣)
عظيم غالب منديد .
(٤)

(١) نقد الشعر ص ٢١٢ .
(٢) الأغاني ٢٨٨/١١ .
(٣) انظر ماسماه العرب المضمفات التى كان ينتصف الشاعر لعدوه فيمدحه ويذكر شجاعته ، قبل أن يفخر بنفسه وبقومه .
(٤) لسان العرب (مند) .

والعلاقات السياقية تمنح الألفاظ بعدا جديدا يفتشها من دلالتها المعجمية ، ويضفى عليها الشاعر من مشاعره مايزيدها خصوبة فى دلالتها .

وهذه العلاقات تتراعى بكلمات البيت إلى آفاق الشجاعة والرحمة معا ، وتقيم توازنا بين عالمى السلم والحرب فى الحياة ، فالرحمة لذوى الصلاح ، والعنف للمناديد العظام الذين يسعون لجعل القوة منطقا للحياة .

وعلى هذا فالمقابلة صحيحة ، وإن خفيت؛ لأنها مبنية وفق مقتضيات الشعر العظيم الذى يتجافى المباشرة ، وقد أدرك هذا ابن جنى فى حديثه عن بيت أبى الطيب :

يَرْدُ يَدًا عَنْ ثَوْبِهَا وَهُوَ قَادِرٌ
وَيَعْمَى الْهَوَىٰ فِي طَيْفِهَا وَهُوَ رَاقِدٌ^(١)

قال ابن جنى : "أوجبت عليه الصنعة أن يقول : يرد يدا عن ثوبها وهو مستيقظ ، فلم يطاوعه الوزن ، فلم يخرج عن الصنعة ، قوّة منه وقدرة فقال : قادر ، وهو عكس راقد فى الصورة والمعنى ، أما فى الصورة فهو من جناس العكس ، وأما فى المعنى فإن الراقد عاجز ، وهو ضد القادر ، فتم له الطباق صورة ومعنى ، وهذا من الأفراد الافتاذ"^(٢) .

وبهذا تنتفى فكرة الحرفية فى التضاد التى كانت عماد التفكير النقدى عند قدامة فى بحثه عن الجمال فى معانى الشعر وألفاظه .

ويبلغ التضاد درجة عالية من التوازن حين يتساوى

(١) الديوان ٢٦٨/١ .

(٢) البديع فى نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق الدكتور أحمد بدوى وزملائه ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م ، ص ١٧٥ .

المصراعان ويتوازنان وتتعدل أقسامهما ويكون ذلك فيما سماه البلاغيون التشطير : وهو : " أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعدل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه (١) واستغناؤه عن صاحبه " .

ومن هذا قول أوس بن حجر :
فَتَحْدِرْكُمْ عَبَسَ إِلَيْنَا وَعَامِرٌ وَتَرْفَعُنَا بَكَرٌ إِلَيْكُمْ وَتَغْلِبُ (٢)
فالمصراع الأول يتوازن ويتوازي ويتساوى مع المصراع الثانى ، على جهة التضاد فتحدركم بإزاء ترفعنا ، وعبس بإزاء بكر ، وإلينا بإزاء إليكم ، وعامر بإزاء تغلب .
وبعد هذا كله نقول : إن البيانيين وبخاصة علماء البلاغة والنقد منهم قد وقفوا على حقيقة الإيقاع وأدركوا أثره وكشفوا عن كثير من أسرار الجمال فيه ، فكان عندهم عنصرا من أبرز عناصر الشعر لا يتحقق الوجود الفنى للنص الشعرى بمعزل عنه .

وكان ذلك على مستوى اللفظ المفرد، والتركيب ، والبيت، وبناء النص أو القصيدة برمتها .
ولم يوقفوا بالإيقاع عند حدود اللفظ ، فكشفوا عن قوانين الإيقاع، وأشره فى دلالات الألفاظ، ومعانى الكلمات، والتركيب، والأوزان، والقوافى، فاجتمع لهم بذلك البحث فى الإيقاع بجانبه الزمانى والمكانى .
وحاسبوا الشعراء وفقا لتلك القوانين ، فعابوا عليهم كثيرا من إيقاعاتهم فى الألفاظ والأوزان والقوافى والمعانى

(١) المناعتين ص ٤٢٨ .

(٢) الديوان ص ٨ .

وطالبوا بتحقيق أكبر قدر من هذا العنصر وفق ماتقتضيه التجربة .

ولاحظنا أن الايقاع كما يكون فى الشكل يكون فى المضمون من خلال عنصر الترجيع الذى يتحقق به الايقاع اما بالترتيب والتماثل ، واما بالتنويع والتفاد .

ولايعنى هذا أن التفريق بين الايقاع الداخلى والخارجى وايقاع المعانى يقتضى ادراك كل منها بمعزل عن الآخر ، فهذا أمر لايمح اعتباره ، لأن كل هذه الانواع تتواشج لتشكل بنية ايقاعية واحدة ، وان تعددت مظاهرها ووظائفها ، ولكن التوضيح والشرح اقتضى ذلك .

الباب الخامس

أسس المآخذ

وتحتة فصلان

الفصل الأول: أسس داخلية

الفصل الثاني: أسس خارجية

الباب الخامس

أسس المآخذ

إن أى موقف نقدى موضوعى لابد أن يستند على عدد من الأسس ، ويرتكز على نوع من المفاهيم بمقتضاها يتخذ موقفه ، ويحدد طريقه الذى يسلكه .

والمتمثل فى التراث البيانى يجد أن البيانين قد اتكأوا فى مآخذهم على النص الشعري على عدد من الأسس والمفاهيم كان لها أثرها فى تشكيل موقفهم النقدي ، وصياغة إطاره العام .

لقد كان البيانون فئات عدة ، وبيئات متباينة ، لكل بيئة طريقة فى التفكير ، ومن ثم فى النظر إلى الشعر ، ولكنهم لم يكونوا بمعزل عن بعضهم ، فقد أفضت جهودهم إلى بعضها، وتلاحمت فتشكل لنا منها هذا التراث العظيم ، وهو تراث لانعدم أن نجد صورة كل بيئة حاضرة فى حركته على مر العصور ، ولانعدم كذلك أن نجد رغم اختلاف هذه الصور جامعا مشتركا بمقتضاها تأسست نظرية متكاملة لها أسسها وقوانينها فى نقد الشعر ، وبخاصة ، فيما نحن بصددده فكرة المآخذ .

أما تلك الأسس التى قام عليها موقفهم النقدي ، وتشكل فى ظلها منهجهم فهى نوعان : أسس داخلية ، وأسس خارجية .

(١) الأسس الداخلية :

أما الأسس الداخلية فهى مرتبطة ارتباطا مباشرا بالنص نلمسها فى تعريفهم للشعر ، وفى موقفهم من مادته التى تشكله وهى اللغة ، وفى تحديدهم لغايات الشعر ، وموقفه من

العالم الخارجى الذى يقوم الشعر عادة على الفطنة فى النظر اليه وتشكيله .

(٢) الاسس الخارجية :

اما الاسس الخارجية فهى اسس لاتقوم على علاقة وطيدة بالنص ، وإنما فرضتها عليه حركة الثقافة المحيطة به ، تلك الحركة التى لايمكن فصله عن دراميتها ، وقد تعددت هذه الاسس ولكن ابرزها :

(١) نظرية الإعجاز البلاغى .

(٢) الرواية .

(٣) والخمومات (١).

وسيقوم البحث بكشف هذه الاسس ، وبيان اثرها فى صياغة الموقف النقدى لفكرة المآخذ .

(١) ذكر الدكتور العزاوي أن هذه الاسس من أبرز العوامل المؤثرة فى

النقد اللغوي فى كتابه النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع

الهجرى ، ص ٣٣ - ١٥٠ .

الفصل الأول

الأسس الداخلية

الفصل الأول

الأسس الداخلية

(١) ماهية الشعر :

وقف كثير من البيانيين أمام الشعر ليبحثوا فى ماهيته
وكان لكل بيانى موقفه الخاص الذى ينطلق منه البحث فى
ماهية الشعر .

وقد تباينت المواقف فى النظر إلى طبيعة الشعر ،
والكشف عن ماهيته باختلاف الثقافات والخبرات الفنية .

وأكد كل فرد فى تصويره للشعر على أخص الخصائص التى
تميزه عن غيره من فنون القول ، ولا يكون شعرا إلا بها .

فكان شكله هو الجوهر عند كثير منهم ، فالمبرد يقدّم

الشعر لزيادته على النثر بالوزن ، فالشاعر "أتى بمثل
(١)

مأتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية" ، والشعر لا يمكن أن يخلو

من الوزن والقافية فهو "يحتاج إلى البناء والعروض
(٢)

والقوافى" .

وهو عند قدامة بن جعفر : "قول موزون مقفى يدل على

معنى" . وحدوده عند الحاتمي أربعة "اللفظ والمعنى والوزن
(٣)

والقافية" .
(٤)

وكل هؤلاء يولون خاصية الإيقاع فى الشعر عناية تجعل

منها العنصر البارز فى تكوين النص الشعرى ، وهناك من فسر

(١) البلاغة ، المبرد ، حققها الدكتور رمضان عبد التواب ،
القاهرة ، مطبعة المدنى ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، ص ٨١ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١ .

(٣) نقد الشعر ص ١٧ ، وانظر : المصاحبى ص ٤٦٥ .

(٤) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .

هذه الخامسة الفنية تفسيرا وظيفيا ، بها يحرك الشاعر النفوس، ويضطربها بموسيقاه "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى ، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ، ومعقوله من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها - وهى اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن اللفاظ - كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه .

ومثال ذلك الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ماسواه فناقص الطرب" (١) .

وهذا التطريب الذى يشيره إيقاع الشعر يتراعى إلى إمتاع النفس ، وتطهيرها من خصالها السيئة "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى ديبجا من الرقى ، وأشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان ، وكان كالخمر فى لطف ديبجه وإلهائه ، وهزه وإشارته ، وقد قال النبى صلى الله عليه وسلم : إن من البيان لسحرا" (٢) .

وارتبطت قيمة الوزن فى الشعر بالمنفعة ، فالكلام الموزون يُستجاد ؛ لأنه سهل الحفظ والتذكر بخلاف المنثور ، ولهذا كان شعر العرب المحفوظ أكثر من نشرها "ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ،

(١) عيار الشعر ص ٢٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٣ ، والحديث فى صحيح البخارى ، كتاب النكاح ، باب الخطبة ١٣٧/٦ .

(١)

فلم يحفظ من المنثور عشرة ، ولاضاع من الموزون عشرة " .
 فوزن الشعر يضمن للشعر البقاء والخلود ، حين ترتبط
 أجزاؤه ببعضها ارتباطا وثيقا عماده الايقاع الذى تميل اليه
 النفس الانسانية لمسايرته لحركاتها الانفعالية ، ولذا قيل
 "صورة المنظوم محفوظة ، وصورة المنثور ضائعة " .
 (٢)

وبسبب من هذه القيمة رفض كثير من البيانيين ترجمة
 الشعر ، لأنها تخل بالايقاع الذى خص به الشعر ، قال الجاحظ
 "والشعر لا يستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ، ومتى حول
 تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب
 لاكالكلام المنثور " .
 (٣)

فالايقاع جزء من المعنى ، والترجمة اذا عبثت بمقومات
 الايقاع فى النص الشعري فانها تعبت بمعانيه .
 ومع ماتثيره هذه التعريفات من قيم جمالية فى الشعر
 فانها بعيدة كل البعد عن ادراك حقيقة الشعر المؤسسة على
 الفطنة فى النظر الى الاشياء ، اذ لايكفى لجودة الشعر أن
 يكون موزونا مقفى ، والا كانت منظومات العلوم من عيون
 الشعر العربى ، ومع هذا لايعنى اتهام البيانيين الذين
 وقفوا فى تعريفهم للشعر هذا الموقف أنهم يجهلون القوة
 المخيلة للشعر ، فلعلهم أدركوا أن هذه القوة توجد فى
 الشعر والنثر معا ، ولكن الشعر يتميز عن النثر بطريقة
 تنظيم الكلمات وفق خصوصية يملئها الحفاظ على الايقاع
 المكون الجمالى الاول .

(١) البيان والتبيين ٢٨٧/١ ، العمدة ٢٠/١ .

(٢) الامتاع والمؤانسة ١٣٦/٢ .

(٣) الحيوان ٧٥/١ .

وذهب بعض البيانيين إلى سد هذا النقص الذى يبدو فى ظاهر تعريف من وقف على الشكل الخارجى للشعر ، فتلمسوا ماهية الشعر فى بنيته الداخلية فكان صناعة عند ابن سلام يعرفها أهل العلم بها قال : "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ماتثقفه العين ، ومنها ماتثقفه الأذن ، ومنها مايثقفه اللسان" (١) .

وعند الجاحظ "صناعة ، وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير" (٢) و"كلام منظوم بائن عن المنشور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى إن عدل به عن جهته مجته الأسماع ، وفسد على الذوق" عند ابن طباطبا . (٣)

وهذه الصناعة هى فن بناء اللغة ، وتشكيلها تشكيلا بمقتضاه تصبح نوعا من الفطنة بضروب تأليف الكلام التى سَمَّى الشاعر شاعرا بسبب من إدراكها ومعرفة أسرارها .

وهذه الفكرة - أعنى فكرة أن الشعر صناعة - التى افترعها ابن سلام وكشف كثيرا من جوانبها الجاحظ تثير قضية من أهم قضايا الأدب ، وهى أن قيمة الأدب تكمن فى طريقة تعبيره عن المعنى ، لافى المعنى ذاته .

وبهذا الإدراك يرتقى النظر إلى الشعر درجة بعد أن كان يقف على الشكل الخارجى ، أصبح المعول فى النقد على لغة النص وبنيته الداخلية التى تجعله بائنا عن المنشور .

والصناعة تقتضى الإجادة والإبداع فالشاعر "كالنقاش الرقيق الذى يصنع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجوهر الذى

(١) طبقات فحول الشعراء ٥/١ .

(٢) الحيوان ١٣١/٣ .

(٣) عيار الشعر ص ٥ .

يؤلف بين النفيس منها والشمين الرائق ، ولايشين عقوده بأن
(١)
يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها " .

وترتبط حقيقة الشعر عند بعض البيانين بما يحققه
الشعر من منافع فهو علم قوم عند عمر بن الخطاب رضى الله
عنه "لم يكن لهم علم أصح منه" . وعند الناشئ وسيلة الى
(٢)
غاية فهو : "قيد الكلام ، وعقال الادب ، وسور البلاغة ، ومحل
البراعة ، ومجال الجنان ، وشرح البيان ، وذريعة المتوسل ،
ووسيلة المترسل ، وذمام العرب ، وحرمة الاديب ، وعممة
المهارب ، وعذر الراهب ، وفرحة المتمثل ، وحاكم الاعراب ،
(٣)
وشاهد الصواب" .

ويتكامل مفهوم الشعر عند بعض الفلاسفة ، فلا يكون الشعر
شعرا حتى يجتمع له عنصران الوزن والمحاكاة . قال ابن سينا
"ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند
العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعى
ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من
أقوال ايقاعية ، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ،
ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول
(٤)
منها واحدا" .

فلايكفى الوزن أو المحاكاة بل لابد من اجتماعهما معا
حتى يوصف الكلام بأنه شعر ، ومتى خلا من أحدهما سمي قولا
(٥)
شعريا .

-
- (١) عيار الشعر ص ٨ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ٢٤/١ .
(٣) البصائر والذخائر ٢٧٣/٣ .
(٤) الشفاء ص ١٦١ .
(٥) انظر : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، ابن رشد
ص ٦٣ .

فحقيقة الشعر ينبغي أن تستنتج من أخص خصائصه وهى
الفتنة فى تأليف الكلام ، وإدراك العلاقات الخفية بين
الأشياء ، ومن فقد شعره هذه الخصوصية "فليس بشاعر" وإن^(١)
أتى بكلام موزون مقفى" ؛ لأن "الشعر أبعد من ذلك مراما ،^(٢)
وأعز انتظاما" .

وإذا كان البيانىون قد أدركوا قيمة التخيل فى الشعر
بما ينطوى عليه من مبالغات ، وصور بيانية فقد اختلفوا فى
درجة التخيل فى الشعر ، فهناك من جعل الإفراط فى المعانى^(٣)
والبعد بين طرفى الصورة البيانية جوهر الشعر ، وهم قلة ،
أما الإجماع فكان منعقدا على أن الشعر عند أهل العلم به
ليس إلا "حسن التأتى ، وقرب المآخذ ، واختيار الكلام ، ووضع
الالفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه
المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة
بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لا يكتسب^(٤)
البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف" .

وإجماع البيانين على أن الشعر صناعة ، والصناعة هى^(٥)
"العلم المتعلق بكيفية العمل" . اقتضى منهم البحث فى صفات
الجودة والرداءة لتلك الصناعة "ليكون ما يوجد من الشعر قد
اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها ، وخلا من الخلال المذمومة
بأسرها ، يسمى شعرا فى غاية الجودة ، وما يوجد بضد هذا
الحال يسمى شعرا فى غاية الرداءة ، وما يجتمع فيه من

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٦٤ .

(٢) الموشح ص ٥٤٧ .

(٣) انظر على سبيل المثال : نقد الشعر ص ٦٢ ، صاحبى
ص ٤٦٦ ، أسرار البلاغة ص ١٣٦ ، نهاية الإيجاز ص ١٠٥ .

(٤) الموازنة ص ٣٨٠ .

(٥) التعريفات ص ١٣٤ .

الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من
الردى... " (١)

والبحث فى صفات الجودة والرداءة يكمن فى عناصر الشعر
الأربعة التى وقف عليها البيانىون وهى اللفظ والمعنى
والوزن والقافية ، تلك العناصر التى عرضنا كثيرا من
نماذجها فى أبواب البحث الثلاثة - البنية التركيبية ،
والبنية التصويرية ، والبنية الإيقاعية .

وقد اختلفوا فى النظر إلى تلك الصناعة ، منهم من نظر
إلى شكلها الخارجى ممثلا فى الوزن والقافية ، باعتبارهما
عنصرًا من عناصر تلك الصناعة يستدعيان قدرا من العناية
والاهتمام ، ومنهم من نظر إلى تلك الصناعة فى مادتها التى
تشكلت منها ، وهى اللغة ، هل كانت متينة فى بنائها ،
صحيحة فى نسجها ، ومنهم من أفضى به النظر إلى غاية تلك
الصناعة وهدفها الذى ترمى إليه ، هل هو هدف مثالى ، وهل
نجحت فى بلوغه أو لا ؟

(١) نقد الشعر ص ١٨ ، ١٩ .

(٢) مادته :

الشعر فن مادته اللغة فالظاهرة الشعرية "لغوية فى جوهرها لاسبيل إلى التأتى إليها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان ، وتقوم بها ماهية الشعر" (١) . وهذا هو سبيل البيانيين فى النظر إلى النص الشعرى فقد كان محور النقد ، والمعمل عليه فى البحث عن الجودة والرداءة ، وذلك من خلال استقراء بنيته اللغوية ، والكشف عن خصوصيتها فى الرؤية والتشكيل .

ولقد أدركوا بلااستثناء أن اللغة فى الشعر مستوى فنيا تستخدم فيه استخداما مغايرا ، تفرضه طبيعة الشعر وغايته ، وحديثهم عما سموه "ضرورة" يعد إدراكا لخصوصية اللغة فى الشعر ، من حيث ماتتيحه من إمكانيات تسمح للشاعر باستثمارها وفاء بمتطلبات الفن . وهم مع إدراكهم الفذ هذا (٢) اختلفوا فى مدى الرفض والاستحسان ، منهم من عد الضرورة دليلا على فطنة الشاعر ، وقدرته على تطويع لغته ، ومنهم من رفضها ، ولم يعتد بها فكانت عنده مما يشين الشعر ، ويذهب بروائه .

والذى يهمنا فى هذا السياق هم أولئك الذين تشددوا فوصفوا لغة الشعر بالخطأ ، والغلط ، حتى صار الخطأ عيبا لم يعر منه عندهم أحد فى الجاهلية والإسلام . وكيف وصفوا (٣)

(١) التركيب اللغوى للأدب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، الرياض ، دار المريخ ، ط ٢ ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م ، ص ٨٠٧ .

(٢) للاتساع انظر : نظرية اللغة فى النقد العربى ، الدكتور عبد الحكيم راضى ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ١٩٨٠م ، ص ٢٤-٧٤ .

(٣) الموازنة ص ٣٥ ، الوساطة ص ٤ .

لغة أهل السليقة بالخطأ والغلط ، ورموها باللحن والفساد .
 إن المتأمل فى التراث البيانى يجد أن بعض اللغويين
 والنحاة فى القرن الثانى الهجرى هم أول من وصف لغة الشعر
 بالخطأ ، والغلط ، واللحن ، فقبل هذه الفترة ، لانكاد نعثر
 على من يصف لغة الشعر بالخطأ فى الإعراب واللغة ، مع أننا
 نجد عيوباً فى المعانى ، والألفاظ ، والمور ، والموسيقى .
 والذى أملى على بعض علماء اللغة والنحو هذا النظر هو
 منهجهم فى التقعيد للغة ، وإيثارهم القياس على السماع أو
 ما يعرف اليوم "بالاستعمال اللغوى" ، فمع أنهم نادوا
 بالسماع وجعلوه مبدأهم الأول فى تدبر ظواهر اللغة فإنهم لم
 يكتفوا به ، وجنحوا إلى القياس الذى قادهم إلى هذه
 النتيجة وهى وصف ماخالفه بالشذوذ والخطأ ، والغلط .
 فعندما بدأ اللغويون والنحاة يقعدون للغة ، قاموا
 بجمع المادة اللغوية من مصادرهما الأصلية ، وكان ذلك عن
 طريق المشافهة لأهل البادية فى مكان وزمان محددين ، والأخذ
 عن الرواة الشقات الذين كانوا مصدرأ أصيلاً للشعر وما يتعلق
 به من الأخبار .^(١)

فاستشهدوا بكلام العرب الذى يوثق فى فماحتهم ، والذى
 رواه الشقات عنهم بالأسانيد المعتبرة فى نشرهم وشعرهم ،^(٢)
 وكان آخر شاعر يحتج به عندهم هو إبراهيم بن هرمة القرشى
 "نقل شعلب عن الأصمعى قال : ختم الشعر بابن هرمة ، وهو آخر
 الحجج" ، وقد ذكر البغدادى فى خزانة الأدب أنه توفى فى^(٣)

(١) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ، الدكتور محمد

حماسة عبد اللطيف ، القاهرة ، الناشر مكتبة دار

العلوم ١٩٧٩ م ، ص ١٨ .

(٢) الاقتراح ص ٢٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٧٠ .

(١)

خلافة الرشيد بعد الخمسين ومائة تقريبا .

فأخر فترة زمنية يصح الاستشهاد بكلام العرب فيها هي

منتصف القرن الثاني من الهجرة .

أما المكان فقد حدد اللغويون والنحاة قلب الجزيرة العربية مكانا للفصاحة ، فكانت قريش أفصح العرب ثم قيس ، وتميم ، وأسد ، وهذيل ، وبعض من كنانة ، وبعض الطائيين ،^(٢) لبعدهم عن الأمم الأخرى التي ينتج عن الاختلاط بها فساد اللسان ، وانعدام الفصاحة . ولذا "لم يؤخذ لامن لخم ، ولامن جذام ، لمجاورتهم أهل مصر والقيط ، ولامن قضاعة ، وغسان وإباد لمجاورتهم أهل الشام ، وأكثرهم نصارى يقرأون بالعبرانية ، ولامن تغلب واليمن فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان ، ولامن بكر لمجاورتهم للقيط والفرس ، ولامن عبد القيس وأزد عمان ؛ لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس ، ولامن أهل اليمن لمخالطتهم للهند والحبشة ، ولامن بنى حنيفة وسكان اليمامة ، ولامن أهل ثقيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم ، ولامن حاضرة الحجاز ؛ لأن الذين نقلوا اللغة صادفوه حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم ، وفسدت^(٣) أسنتهم " .

وإنما ربط العلماء الفصاحة بهذا الإطار الزماني والمكاني خوفا من وجود فجوة بين لغة القرآن ، واللغة التي تتطور كل يوم ، فلعل لهم ما يبرر لهم ذلك المسلك .
لكن هذا الإطار أملى عليهم القول بالقياس الذي قال

(١) خزانة الأدب ٤٢٥/١ .
(٢) الاقتراح ص ١٩ .
(٣) المزهري ٢١٢/١ .

السيوطى عنه : "معظم أدلة النحو والمعول فى غالب مسائله
(١)

عليه : كما قيل : إنما النحو قياس يتبع " .

وبسبب من القول بالقياس نشأ الخلاف بين نحاة البصرة ،
(٢)

ونحاة الكوفة ، فالبصريون يتشددون فى الرواية ،

ولا يستكثرون من اللغات فيأخذون كل ما يطرده وينقاس ، أما

الكوفيون فيتسعون فى الرواية ، ويقبلون كل ما جاء عن

العرب .

ومنهج البصريين يعد الطريقة المثلى فى ضبط قواعد

(٣)

اللغة ، واستخراج مسائلها ، إذ لو اطرده القياس عندهم

لاختلطت الأصول بغيرها ، ولهذا كانوا أصبح قياسا كما يقول

(٤)

السيوطى .

أما منهج الكوفيين فهو الأقرب إلى روح اللغة ، وقد

(٥)

أثبت البحث الحديث صحة هذا المنهج ، لاعتداده بكل ما قالته

العرب ، فهو قائم على الاستقراء الدقيق للغة ، إلا أن

الدكتور إبراهيم أنيس يرى أن "الأخذ بمذهب الكوفيين قد

يؤدى بنا فى آخر الأمر إلى نوع من الاضطراب والفوضى فى

تفعيد القواعد وتنظيم مسائل اللغة ، إذ يترتب عليه خلل

اللغة من الاطراد والانسجام ، وهما شرط هام فى الفهم

(٦)

والإفهام " .

(١) الاقتراح ص ٣٨ .

(٢) أبو زكريا الفراء ومذهبه فى النحو واللغة ، الدكتور

أحمد مكى الأنصارى ، القاهرة ، مطبوعات المجلس الأعلى

لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٣٨٤هـ /

١٩٦٤م ، ص ٣٥٩ .

(٣) من أسرار اللغة ص ١٢ .

(٤) الاقتراح ص ٨٤ .

(٥) من أسرار اللغة ص ١٣ .

(٦) المصدر نفسه ١٢ .

وعلى هذا فقد وضع النحاة قواعدهم ، ثم ألزموا أهل اللغة بالانقياد لها ، ومن لم يخضع لها من الشعراء وصف شعره بالخطأ والغلط ، فالظاهرة يجب أن تخضع للقاعدة ولا تخرج عليها ، والقياس عندهم هو المحك الحقيقي لبيان الجيد من الرديء والصحيح من الخطأ .

ولقد اختلف الباحثون فى تفسير "الغلط والحن" عند النحاة فى هذا السياق ، فمنهم من دافع عنهم وقال إن المقصود ليس ظاهر اللفظتين، وإنما المقصود بها ما شذ على القياس الموضوع فلا يلتفت إليه .^(١)

ومنهم من حمل اللفظ على ظاهره فالغلط والحن يعنيان الخطأ ، فهم لا يعنون بهما كل ما شذ على القياس ، لأن مصطلح الشذوذ لم يكن غريباً عليهم ، وهذا الفهم ذهب إليه ابن مالك عندما اعترض على سيبويه فى وصفه لبعض شعراء العربية بالغلط ، فقد اعتقد أن الغلط يعنى الخطأ فرد عليه ابن هشام وهمه فقال : "ومراده بالغلط ما عبر عنه غيره بالتوهم وذلك ظاهر من كلامه ، ويوضحه إنشاد البيت ، وتوهم ابن مالك أنه أراد بالغلط الخطأ فاعترض عليه بأننا متى جوزنا ذلك عليهم زالت الثقة بكلامهم ، وامتنع أن نثبت شيئاً نادراً^(٢) لا مكان أن يقال فى كل نادر : إن قائله غلط" .^(٣)

(١) المدارس النحوية ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ١٦١ .

(٢) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ١٠٦ .

(٣) والبيت هو : لَسْتُ مُدْرِكَ مَا مَضَى
بَدَأَ لِي أَنِّي لَسْتُ مُدْرِكَ مَا مَضَى
ولاسابقاً شيئاً إذا كان جاثياً

(٤) ينسب لزهير ، كما ينسب لصرمة الأنصارى .
مغنى اللبيب عن كتب الأعراب لابن هشام ، حققه الدكتور مازن المبارك وزميلاه ، بيروت ، دار الفكر ، طه ، ١٩٧٩ م ، ص ٦٢٦ .

فالغلط والحن والخطأ لاتعنى عدم الصحة ، وإنما تعنى مخالفة القياس المطرد عند النحاة ، فالشاعر حين توصف لغته بالغلط والخطأ فى ألفاظها، فإن ذلك يعنى مخالفتها للمذهب المشهور فهو "لم يكن مخطئاً لكلام العرب ، لكنه يكون مخطئاً لأجود اللغتين" (١) .

فكما قال ابن هشام متى جوزنا عليهم الخطأ زالت الثقة بعربييتهم ، وهذا محال . فالعربى "لايقدر أن يلحن" ، لأنه يتكلم اللغة بالفطرة ، يؤكد ذلك مارواه ابن جنى عن كثير من الأعراب قال : "سألت يوماً أبا عبد الله محمد بن العساف العقيلي الجوشى التميمى - تميم جوشة - فقلت له : كيف تقول ضربت أخوك ؟ فقال : أقول : ضربت أخاك ، فأدركته على الرفع فأبى ، وقال : لأقول أخوك أبدا . قلت : فكيف تقول ضربنى أخوك ، فرفع ، فقلت : أأست زعمت أنك لاتقول : أخوك أبدا ؟ فقال : أيش هذا ! اختلفت جهتا الكلام" (٢) .

وماصح عن الأعراب من استنكارهم الزيغ فى الإعراب ، يصح عنهم إنكارهم الزلل فى اللغة . قال ابن جنى : "سألت مرة الشجرى أبا عبد الله ومعه ابن عم له دونه فى فصاحته ، وكان اسمه غصنا ، فقلت لهما : كيف تحقران حمراء ؟ فقالا حميراء . قلت : فسوداء ؟ قالوا : سويداء . وواليت من ذلك أحرفا وهما يجيئان بالصواب . ثم دست فى ذلك علياء فقال غصن : علياء ، وتبعه الشجرى ، فلما هم بفتح الباء تراجع كالمذعور ، ثم قال آه ! عليبى ورام الضمة فى الياء ،

(١) الخصائص ١٢/٢ .

(٢) حاشية المبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، بدون تاريخ . ٢٤٨/١ .

(٣) الخصائص ٧٦/١ .

(١)
فكانت تلك عادة له ؛ الا أنهم أشد استنكارا لزيغ الاعراب
منهم لخلاف اللغة ؛ لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من
اللغات فلا يتركها ؛ الا أن أهل الجفاء وقوة الفصاحة
يتناكرون خلاف اللغة تناكرهم زيغ الإعراب" (٢)

فإذا كانت هذه صفة العرب في لغتهم فقد كان الأجدر
بالنحاة أن يعتدوا بما قالوا ، وألا يحكموا عليه بالخطأ
والغلط والشذوذ ومخالفة القياس ، لكن القاعدة عندهم كانت
أولى بالعناية من كلام العرب ، ولذا لا يلبث الفارسي أن يفسر
الخروج على القاعدة بغلبة الطبع على القانون قال : "إنما
دخل هذا النحو في كلامهم ؛ لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها ،
ولا قوانين يعتصمون بها ، وإنما تهجم بهم طبائعهم على
ما ينطقون به ، فربما استهواهم الشيء فزاغوا به عن القصد" (٣)
وعلى هذا إذا ورد مثل هذا الشعر فلا يعنى أنه غير صواب
فهو مخالف للغة المشهورة التي تأسست عليها قواعد النحو
- وبخاصة عند البصريين الذين لا يعتدون بما هو قليل وإن كان
عربيا فصيحاً ، ولكنه ليس مخالفا للغة العرب ، فهو عربى
فصيح جاء على القليل "وليس ينبغى أن يحمل الشيء على
الشذوذ إذا وجد له وجه صحيح يحمل عليه" (٤)

-
- (١) لعلها : لهم .
(٢) الخصائص ٢/٢٦، ٢٧ ، وانظر الضرورة الشعرية في النحو
العربى ص ٥٢١ .
(٣) الخصائص ٣/٢٧٣ .
(٤) الاقتضاب ٣/٣٥١ .

(٣) علاقته بالواقع الخارجى :

مع أننا وقفنا فى الحديث عن ماهية الشعر على أن الشعر فى حقيقته إدراك خاص للأشياء قوامه الفطنة بالغوامض وإقامة نوع من العلاقات الجديدة بين الكائنات مما يتعالى على الواقع المشاهد فلا يكون الشعر هنا نقلا فوتوغرافيا ، للموصوفات ، أو لا يكون وصفا لها على ما هو عليه فى الواقع ، وإنما على ما يمكن أو ينبغى أن تكون عليه .

فإن أكثر البيانيين كانوا ينظرون إلى الشعر - فى تقديمهم لمعانى الشعر وصوره الفنية - على أنه صورة صادقة لما جرى فى الواقع فارتبطت جماليات المخيلة بالقرب من الواقع والاحتكام إلى العقل . ونشأ عن هذا التصور عدد من المفاهيم التى تقصر جمال الشعر على الاعتدال فى وصف الأشياء كالصدق ، والصحة ، والقرب ، والإصابة فى الوصف وتأسيس عمود الشعر العربى على هذه الرؤية .

ونظرا لاحترام هذه المفاهيم عيب كثير من الشعر العربى الذى لا يخضع لها ، وبخاصة فى شعر المحدثين . أما الصورة الوصفية المثالية فهى التى تنقل الواقع الخارجى ، لأن الوصف "إنما هو ذكر الشئ بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفا من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته " (١) .

ولا يمكن فصل هذا التصور الذى يقدمه قدامة ، ويطبقه

بعد ذلك الأمدى والجرجانى والعسكرى وغيرهم لا يمكن فصله عن نظرة القوم إلى غاية الشعر فهو إما دليل لغوى ، أو وثيقة تاريخية ، أو معرفية ، وهو مانجده عند البيانيين جميعهم بلا استثناء .

وعن فهم غير صحيح لنظرية المحاكاة التى أصبحت بمثابة التقليد للواقع عند كثير ممن اطلع على تراث أرسطو ، أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهما .^(١)

وبناء على هذا سمعنا عن صدق التشبيهات فأحسن الشعر "ماقارب فيه القائل إذا شبه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على ما يخفى على غيره ، وساقه برصف قوى واختصار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط" ، وأن الاستعارة إنما تمح وتحسن "على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة" .^(٢)^(٣)

فهناك حدود للتشبيهات والاستعارات يضمن الوفاء بها صحة الصورة وقبولها ، ويغدو تجاوزها ضربا من الفساد والقبح ، وتلك الحدود تتكىء على الصحة فى وصف الأشياء أو بمعنى آخر وصفها وصفا مباشرا بما لا يتناقض وما عرفت عليه فى الواقع .

ونشأت فكرة المبالغة ؛ لأن الشعر يقاس على الواقع فالفن والطبيعة شئ واحد ، كل ما بعد عن الواقع فهو غلو وإحالة وفساد ، وأكثر البيانيين كان هذا موقفه ، وألجأهم هذا التفكير إلى القول بالمبالغة فى القرآن الكريم فعندما طبقوا معاييرهم على اللغة القرآنية ، بدت لهم بعض الآيات

(١) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ٤٠٨ ، ٤٠٩ .
(٢) الموشح ص ٣٨٠ .
(٣) الوساطة ص ٤٢٩ .

- قياسا على الواقع الذى جعلوه عيارا للحكم - من قبيل
المبالغة .

فالمعيار إذن لم يكن نتيجة استقراء شامل ودقيق
لمتابع البيان العربى وعلى رأسها القرآن الكريم ، يقول
الدكتور عبد العظيم المطعنى : "وكان لهذا السلوك - وضع
القاعدة أولا ، ثم الاستشهاد عليها من القرآن الحكيم مزالق
خطرة ، وقع فيها علماء البلاغة بالذات ، فحملوا كلام الله
مالم يحمل ، وخرجوه على وجوه هو أبعد ما يكون عنها ،
فالقاعدة عندهم مضمونة لاتمس . أما النص القرآنى فقد أخضعوه
لتلك المقاييس والأسس، وهان عليهم أن يسيثوا إلى النص
القرآنى؟! ولم يهن عليهم أن يمسوا قواعدهم بالتعديل أو
يتهموها بالقصور عن أن ترقى إلى مستوى النص المقدس وتضفى
عليه ماهو له أهل من الإجلال والسمو" .^(١)

فليس للشاعر أن يشكل الواقع تشكيلا لغويا جديدا ،
تمليه طبيعة الشعر ، وفطنة الشاعر بما يصف ، فالشريا
لا تتعرض كما قال امرؤ القيس :

إِذَا مَا الثَّرِيَّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَرَّضَ أَثْنَاءِ الْوَشَاحِ الْمَفْعَلِ^(٢)
^(٣)
فلا اعتراض للجوزاء .

والدَّوْمُ لا أكمام له كما فى قول ليلى الأخيلية :
لَمَّا تَخَايَلَتِ الْحُمُولُ حُسْبُتُهَا دَوْمًا بِأَيْلَةٍ نَاعِمًا مَكْمُومًا^(٤)

(١) مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، العدد

الأول ، السنة الأولى ١٤٠١/١٤٠٢هـ ، ص ٢٥٢ .

(٢) الديوان ص ١٤ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ٨٩/١ .

(٤) الديوان ص ١٠٨ .

"لأن الدوم لا أكمام له . هذا ما يعرفونه صباح مساء ،
(١)
ويمارسونه على طول الدهر" .

إن الشعر لا ينفصل عن الواقع ، ومتى تحرر الشعر من قيود
الزمان والمكان فقدت المخيّلة قدرتها على التأثير وصارت
وهما ، لكن ليس معنى اتصال الفن بالواقع أنه تقليد ونقل
لما هو متحقق في عالم الواقع .

إن الشعر العظيم هو الذى يقتنص حقائقه من عالم
الواقع ، ويضفى عليها شيئا من خصوصية الشعر ، فتكتسب
الحقيقة وهجا جديدا ، عندما تحتضنها لغة الشعر ، ويهبها
المبدع من ظلاله وتجاربه إحياء خاصا .

ولعل لارتباط المبالغة وما جرى مجراها مما فيه تخط
لحدود الواقع بالكذب أثرا في رفض هذا النمط من الشعر الذى
يتعالى على الواقع مع أن هناك من يقول : إن الشعراء لا يراود
منهم المدق ، وإنما يراود منهم حسن البيان ، وأنه ما حسن
الكذب فى شيء إلا فى الشعر . فإنه ظل أجود الشعر أصدق
- واقعيا - وصارت مسألة الكذب فى الشعر "تدور حول مطابقة
(٢)
(٣)
(٤)
الواقع الخارجى أو الانحراف عنه" .

إن الشعر الجيد هو الذى يشير لدى المتلقى انفعالا ،
ويحدث هزة بمعزل عن كونه صدقا أو كذبا ؛ لأن طبيعة الشعر
لا تحتكم الى هذا النظر المنطقى ، إذا أريد بالصدق مطابقة
الواقع ، وبالكذب الانحراف عنه .

-
- (١) الوساطة ص ١٣ .
(٢) الصناعتين ص ١٤٣ .
(٣) العمدة ٢٢/١ .
(٤) فى الشعر لأرسطو دراسة الدكتور شكرى عياد ص ٢٦٦ .

وعلى هذا فمن قال : أعذب الشعر أكذبه كان أقرب إلى
دائرة الفن ، وأصدق تمثلاً لحقيقة الشعر "فإنهم لم يقولوا
خير الشعر أكذبه وهم يريدون كلاماً غفلاً ، ساذجاً يكذب فيه
صاحبه ويفرط ، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة ، ويقول
للبنائس المسكين : إنك أمير العراقيين ، ولكن مافيه صنعة
يَتَعَمَلُ لها ، وتدقيق في المعاني يحتاج معه إلى فطنة لطيفة
(١)
وفهم شاقب وغوص شديد " .

(١) أسرار البلاغة ص ٢٥٣ .

(٤) غايته :

أدرك الفكر الإنساني فى عصوره المختلفة ، ما ينطوى عليه الفن الجميل من تأثير فى النفس الإنسانية ، وبمقتضى هذا الإدراك خاض فلاسفة الفن فى البحث عن غاية الفن هل هى "المتعة" أو "المنفعة" ؟

وقد تضاربت الآراء، وتباينت المواقف والتصورات فى تقديم قيمة على أخرى .

والشعر جزء لا يتجزأ من هذه الفنون ، له غايته التى يطمح إلى تحقيقها، بل لعله يكاد يكون أوفر الفنون الجميلة حظا فى البحث عن غايته ، ولعل ذلك يعود إلى شيوع مادته "اللغة" بين الناس بخلاف ، أدوات الفنون الأخرى كاللون والنغمة ، والضوء، وما إلى ذلك .

وقد كان الإغريق هم أول الأمم التى ربطت قيمة الشعر بما يحقق من منافع أهمها تقويم السلوك الإنسانى ، ويظهر ذلك عند إفلاطون فى جمهوريته ومحاوراته ، وترتبط وظيفة الشعر عند إفلاطون بفكرة المحاكاة ، فالشاعر إذا اختار فضيلة من الفضائل ليحاكيها ، فيجب ألا يناقض الحقيقة الثابتة فى محاكاتها ، فالخير من حيث هو فضيلة نفسية (١) لا يمكن أن يفضى بمصاحبه إلى الشقاء كما صور هوميروس .

وظلت جماليات الشعر عند إفلاطون محكومة بما تحقق من وظائف ، فالشاعر الذى يناقض هذه الحقائق الثابتة ، لا مكان له فى الجمهورية الفاضلة ؛ لأنه يفسد عقول الناشئة ،

(١) جمهورية إفلاطون ، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ، ص ٥٥٠ .

بأختياره سلوكيات معوجة لشخصياته .

وربط أرسطو بين المتعة والمنفعة فى الشعر ، فالشعر
الجيد هو الذى يحدث تطهيراً للنفس الإنسانية من الانفعالات
السيئة .^(١)

وبهذا تتحقق المنفعة فى تقويم الانفعال السئ وتنعقد
ألفة بين النفس الإنسانية والمثل المألحة من خلال
الشعر الجميل فتكون المتعة سبيلاً إلى المنفعة .

أما الشاعر الرومانى "هوراس" فقد جعل للشعر قيمة
جمالية ثلاثاً هى : "الإفادة ، أو الإمتاع ، أو إشارة اللذة ،
وشرح عبّر الحياة فى آن واحد" . فالشاعر هدفه النفع ، أو
الإمتاع ، أو النفع من خلال الإمتاع ، وبهذا تكون المحاكاة
عند هوراس لتحقيق غاية نفعية هى الإفادة من خلال الإمتاع .
وفى تراثنا البيانى كانت غاية الشعر محورا من محاور
البحث فى قيمة النص الشعرى ، فارتبطت بالمنفعة حيناً ،
وبالمتعة حيناً آخر .

وتارة تكون المنفعة بإيثار الجانب المعرفى للشعر على
الجانب الجمالى ، فيكون الشعر مصدراً من أهم مصادر المعرفة
فهو ديوان العرب ، وعلم قوم لم يكن لهم علم أصح منه كما
قال عمر بن الخطاب رضى الله عنه ، وبه "حفظت الأنساب ،
وعرفت المآثر" .^(٢)

وقد أخذت هذه الغاية طريقاً آخر عند اللغويين والنحاة

(١) فى الشعر ص ٤٨ .
(٢) فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ،
القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ٣ ،
١٩٨٨ م ، ص ١٣٢ .
(٣) طبقات فحول الشعراء ، ٢٤/١ .
(٤) المأجى ص ٤٦٧ .

والمتكلمين وأدباء الكتاب والفلاسفة ، فبحث كل عما يخصه فى النص الشعرى .

فـاللغويون والنحاة كانت غايته عندهم معرفية تقتصر على استخراج الشاهد والمثال وشرح الغريب ، ومعرفة مايتفق منه مع قواعدهم التى أسسوها ومايخرج عليها "ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه ، وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه تعالى وسلم ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى" .^(١)

وربط المتكلمون من معتزلة وأشاعرة وظيفـة الشعر بالإقناع فكانت بلاغة الشعر عندهم مبنية على هذا التصور الذى قامت عليه مقاييسهم البلاغية ، قال بشر بن المعتمر : "وإنما مدار الشرف على الصواب ، وإحراز المنفعة ، ومايجب لكل مقام من المقال" .^(٢)

والمنفعة عند بشر بن المعتمر هى جوهر البلاغة ، ولايكاد يخرج فكر المعتزلة عما سنه بشر فى رسالته ، فقد وضع فيها أصول الفكر البلاغى عندهم ، وجاء من بعده من المعتزلة وغيرهم وشرح تلك الأصول واتسع فيها .

واحتكم الشعر إلى العقل عند الفلاسفة ، وكانت قيمته تعليمية صرفة ، تنحصر فى تعليم الجماهير ، وتقريب المعلومات النظرية ، وحقائق الفكر التى تعجز عن إدراكها لغة البرهان .

فكان الشعر عندهم قياسا من أقيسة المنطق ، صنوا للعلم فى الكشف عن الحقائق ، لكن هذا لايعنى أنهم أغفلوا

(١) الماحبى ص ٤٦٧ .

(٢) البيان والتبيين ١/ ١٣٦ .

الجانب الإمتاعى فى الشعر - مثلهم فى ذلك مثل المتكلمين - فقد أدركوه ، وجعلوه قيمة جمالية من قيم النص ، لكن هذه القيمة لم تحظ منهم بما حظيت به قيمة المنفعة فى تصورهم لغاية الشعر باعتبارها نتيجة من نتائج منهجهم العلقى .

وجاء أدباء الكتاب فكانوا من أكثر البيئات الثقافية احتفالا بالشعر وبرز جانب الإمتاع عندهم فى الكشف عن غاية الشعر إلا أن الإمتاع ظل مرتبطا لديهم بفكرة السهولة والعذوبة التى كانت جوهر الفن الجميل عندهم فتساوت لغة الشعر مع لغة الرسائل .

وتارة تكون المنفعة قيمة خلقية ، وذلك بأن تكون غاية الشعر بما أوتى من قوة مخيلة ، الحث على إيثار السلوك الحسن ، واجتناب السلوك القبيح ، وتعليم مكارم الأخلاق . وكانت القيمة الخلقية للشعر تمثل جانبا مهما من قضية بالغة التعقيد هى "المدق" ، فالشعر لا يكون صادقا إلا بمطابقته للحقائق ، ومن هذه الحقائق الأخلاق ، فإذا كان الشعر موزونا بميزان الأخلاق ، قبله الذوق وأنس به ، وماخالف هذا رفضه الذوق ، واشمأزت منه النفس ، وقصر عن تحقيق الغاية المثلى لكل فن جميل .

وقد كان الشعر العربى فى الجاهلية يتمثل قيما خلقية كثيرة فى مديحه وهجائه قد تتحقق فى الواقع وقد لا تتحقق ، المهم أنه ظل ينطلق فى رؤيته من قيم آمن بها ، وناضل من أجلها ، ومن هذه القيم ما امتدحه عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى شعر زهير الذى كان لا يمدح الرجل إلا بما فيه .

وجاء الإسلام فحرص على دعم هذه القيم الرفيعة ، وأصبحت عمادا فى النظر إلى معانى الشعر ، فربط الشعر ربطا محكما

(١)

بقيم الحق والخير والجمال التى دعا اليها الاسلام .

ونظرا لخطورة هذه القيمة نجد عمر بن الخطاب رضى الله عنه يوصى ابنه عبد الرحمن بحفظ محاسن الشعر فى قوله :
"يابنى انسب نفسك وأمهاتك تمل رحمك ، واحفظ محاسن الشعر
يكثر أدبك ، فان من لم يعرف نسبه لم يمل رحمه ، ومن لم
يعرف الشعر لم يؤد حقا ، ولم يقترب ذنبا" .^(٢)

ونجد مسكويه يدعو الى تنشئة المبيان على تلك النماذج
التى أوصى بها الفاروق رضى الله عنه ابنه فيقول : "ان
المبى فى ابتداء نشوئه يكون على الاكثر قبيح الافعال اما
كلها ، أو أكثرها فانه يكون كذوبا ، ويخبر ويحكى ما لم
يسمعه ، ولم يره ، ويكون حسودا سروقا ناما لجوجا ، ذا
فصول ، أضر شئ بنفسه وبكل أمر يلبسه ، ثم لا يزال به
التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل فى أحوال بعد أحوال ،
فلذلك ينبغي أن يؤخذ مادام طفلا بما ذكرناه ونذكره . ثم
يطالب بحفظ محاسن الاخبار والأشعار التى تجرى مجرى ماتعوده
بالادب ، حتى يتأكد عنه بروايتها وحفظها والمذاكرة بها
جميع ما قدمنا . ويحذر النظر فى الأشعار السخيفة وما فيها من
ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف
ورقة الطبع ، فان هذا الباب مفسدة للأحداث جدا" .^(٣)

وكردة فعل لهذا التصور برز تصور آخر يجعل وظيفة
الشعر فى امتاعه ، وطريقة عرضه للأفكار بمعزل عن تلك

(١) الاتجاه الأخلاقى فى النقد العربى ، الدكتور محمد بن
مريسي الحارثى ، مكة المكرمة ، مطبوعات نادى مكة
الثقافى الأدبى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م ، ص ٤٩ وما بعدها .

(٢) جمهرة أشعار العرب ١ / ١٥٨ .
(٣) تهذيب الأخلاق ، ابن مسكويه ، القاهرة ، مطبعة الترقى
١٣١٧هـ ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

الافكار التى يعرضها ويعبر عنها جميلة كانت أو قبيحة .
فنقاء المضمون لا يرتقى بالشعر اذا كان يفتقد الفطنة
فى النظر الى الاشياء ، فالأصمعى يخرج لبيد من دائرة
الفحولة ، لأن شعره كالطيلسان الطبرى فهو "جيد الصنعة ،
وليست له حلاوة" (١) وكان يصفه بالملاح قال أبو حاتم : قال لى
الأصمعى مرة : "كان رجلا صالحا ، كانه ينقى عنه جودة
الشعر" (٢) .

وأبو عمرو بن العلاء يحب شعر لبيد لما فيه من كريم
الأخلاق ، لكنه ضعيف فى بنائه الفنى قال : "ما أحد أحب الى
شعرا من لبيد بن ربيعة ، لذكره الله عز وجل ، ولإسلامه ،
ولذكره الدين والخير ولكن شعره رعى بزر" (٣) .

فالشعر هنا عند أصحاب هذا التصور قيمته فى فنية
التعبير ، لافى معانى ذلك التعبير "وليس فحاشة المعنى فى
نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لا يعيب جودة النجارة فى
الخشب مثلاً رداءته فى ذاته" (٤) .

فمتى أبدع الشاعر فى معناه الذى يعبر عنه فقد حقق
غاية الشعر فليس عليه إلا "أن يتوخى البلوغ من التجويد فى
ذلك الى الغاية المطلوبة" (٥) .

فمثلاً عاب كثير من البيانيين على أبى الطيب المتنبى
سوء اعتقاده ، لأنهم ربطوا الشعر بمضامينه . فجاء القاضى
الجرجاني وانتصر للمتنبى من خصومه ، فجعل جودة الشعر فى
اكتمال عناصره الفنية لا فيما تحمله تلك العناصر من مضامين

(١) الموشح ص ٢٤٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٤) نقد الشعر ص ٢١ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٩ .

فقال : "فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحي اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، وكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير ، وابن الزبعرى ، وأضرابه ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر" ^(١) .

وإلى مثل هذا ذهب المولى فى دفاعه عن أبى تمام عندما قال : "وما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ، ولأن إيماننا يزيد فيه" ^(٢) .

والواضح عند أنصار هذا التوجه أنهم يهتمون بالشعراء ويتركون الشعر لب القضية ، فإذا وصف شعر المتنبى بالاستهتار بقيم الدين قال القاضى إن الشاعر لا يعاب لدينه ، وإذا صرح أحدهم فى شعره بالزنا ، والدبيب إلى حرم النساء قيل : إن الشعراء تتوقى ذلك .

وهؤلاء الجماليون لا ينكرون جودة المعنى الدينى إذا وضع بشكل فنى يرتفع به عن مستوى النقل المباشر ، فيضفى عليه الشاعر من روحه ظلالا خاصة ، توحى للمتلقي أن المعنى اكتسب شعرية تتراعى به إلى أفق أوسع .

وغاية الأمر : أن أصحاب الاتجاه الخلقى أغفلوا جانبا يجب ألا يغفل فى البحث عن القيمة فى النص الشعري ، وهو أن الشعر إنما يوصف بأنه شعر عندما تكتمل عناصره الفنية أولا

(١) الوساطة ص ٦٤ .

(٢) أخبار أبى تمام ص ١٧٢ .

(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. إحسان عباس ص ٣٧ .

وقبل كل شيء ، وإلا فإنه لايعنى أن تكون مضامينه مما يتنافى
وأخلاقيات الإنسان المسلم ، فالشعر يجب أن يكون فنا ذا قيمة
خلقية يعبر عنها الشعر بطريقته الخاصة التى لاتلغى خصوصيته
فى تأمل الأشياء .

والذين ينظرون إلى الشعر باعتباره متعة فنية - مع أن
المتعة قيمة فى حد ذاتها ومنفعة - بمعزل عما تفضى به تلك
المنفعة من مضامين فإنهم يجهلون منطق الفن أولا والحياة
أخيرا .

إن وظيفة الفن تختلف باختلاف الأمم ، وتتغير بتغير
العصور والأجيال ، ولكنها تظل مرتبطة بالإنسان ، فالفن الذى
لايبدأ من الإنسان ويؤول إلى الإنسان فليس فنا ، فالشعر
لايمكن أن يكون نفعيا خالما فيفقد جماله ، ولامتاعا صرفا ،
فينحرف عن غاية الفن الحقيقى .

إن القيمة الجمالية لاتنفك عن القيمة الخلقية فى
الشعر الخالد ؛ لأن الحق والخير والجمال كلها من معدن واحد
ولهذا فإن الشعر "يهدف إلى كمال الحياة ، ومادام يسعى نحو
هذا الهدف فلا بد أن يتبنى المخطط الأخلاقى الذى يمل الإنسان
بهدى منه إلى الفضيلة والسعادة ، ولكن الشعر لا يوصل قيم
هذا المخطط الأخلاقى بطريقة مباشرة ، إنه يوصلها من خلال
وسيط نوعى يقدم قيم هذا المخطط تقديما فنيا مؤثرا ،
والتقديم الفنى المؤثر ينطوى على قيمة مضافة تتجاوز
المحتوى الأخلاقى ، بل إنها فى حقيقة الأمر قيمة غير مفارقة
للمحتوى الأخلاقى" (١) .

وفى سياق هذا الفهم يمكن أن يحاكم الشعر بمنطق
العدالة ، التى تنظر إلى الشعر بوصفه بناء لغويا مميزا فى
الرؤية والنسيج ، لكن تلك الرؤية النافذة ، والنسيج
المنسجم يجب أن يكون وفق التصور الإسلامى الرحب الذى يعين
الشاعر ، ولا يقيد رؤيته .

وكما كان على الشاعر أن يجود ببناء شعره فإن على
البيانى أن يجعل همه الأول فى البحث عن جودة الشعر ، لأن
يجعل المنفعة هى عنوان الجودة ، فيكون الصدق والإيضاح ،
والإقناع ، كل شئ فى جمال الشعر .

الفصل الثاني

الأسس الخارجية

الفصل الثانى

الأسس الخارجية

(١) نظرية الإعجاز البلاغى :

عندما خرج أبناء الجزيرة العربية ينشرون دعوة الحق صادفوا كثيرا من العقبات والتحديات ، كان من أبرزها عقبة الثقافة المضادة .

فهؤلاء العرب البسطاء كانوا يؤمنون بنبوّة محمد صلوات الله وسلامه عليه ، ويؤمنون بأن معجزته القرآن ، ولم يداخلهم فى صحة المعتقد والاعتقاد شك .

فسعى كثير من الزنادقة الذين لم يدخلوا فى الدين من أبناء الأمم الأخرى إلى تشكيك المسلمين فى عقيدتهم بالسؤال عن حقيقة الإعجاز ومواطنه فى القرآن ، وقد كان كثير من هؤلاء الزنادقة والشعوبيين ممن برع فى علم الكلام فكان لهم باع طويل فى الجدل ومقارعة الحجج ، فشك هؤلاء فى بلاغة القرآن ورموه باللحن وفساد النظم .

فكان البحث فى إعجاز القرآن وبخاصة البلاغى منه ردا على أولئك المشككين ، وقد كان المتكلمون من معتزلة وأشاعرة ، من أكثر الطوائف الإسلامية اهتماما بالبحث فى إعجاز القرآن الكريم ، حيث نجد الجاحظ، والرّماني، والخطّابى، والقاضى عبد الجبار، والباقلانى، وعبد القاهر الجرجانى، والزمخشري، وغيرهم يولون قضية الإعجاز عناية فائقة .

وقد تعددت وجوه البحث فى إعجاز القرآن ، وكان أولها بالعناية والبحث فى الإعجاز البلاغى الذى يبحث فى أسرار اللغة

القرآنية ، وقد ذهب الخطابي إلى أن الكلام فى بلاغة اللغة القرآنية يقوم بالبحث فى مكونات هذه اللغة وهى : اللفظ (١) الحامل ، والمعنى القائم به ، والرباط الذى ينظم بينهما . وقد وضع علماء البلاغة لكل مكون من هذه المكونات عددا من المقاييس التى كانت نتيجة استقراء اللغة القرآنية .

فاللغة فى القرآن بلغت أرقى درجات الفصاحة حيث جمعت بين الفخامة والعدوبة "وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور (٢) منه فى غاية الشرف والفضيلة حتى لا ترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه " (٣)

وبلوغ هذه الدرجة من الفصاحة إنما تأتى لجمع الكلمة بين ضدين بلانبو هما الفخامة والعدوبة ، ولا يكادان يجتمعان فى بيان على هذا النسق العجيب "وهما على الانفراد فى نعوتهما كالمضادين ؛ لأن العدوبة نتاج السهولة ، والجزالة والمتانة تعالجان نوعا من الوعورة ، فكان اجتماع الأمرين فى نظمه مع نبو كل واحد منهما على الآخر فضيلة خص بها القرآن " (٤)

فارتفعت بهذا اللفظة عن الابتذال الذى يجردها من الإيحاء والإشارة لكثرة تداولها على ألسنة الناس ، وتجاافت الحوشية التى تنفر منها النفس لغرابتها "وكما لا ينبغى أن يكون اللفظ عاميا ، وساقطا سوقيا فكذلك لا ينبغى أن يكون (٥) غريبا وحشيا " .

-
- (١) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
 (٢) معنى : اللفظ والمعنى والنظم .
 (٣) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
 (٤) المصدر نفسه ص ٢٦ .
 (٥) البيان والتبيين ١/ ١٤٣ .

فالمبتذل إنما يكثر في كلام العامة والمبنيان وسوقة الناس ، كما أن الوحش إنما يكثر في "كلام الأوحاش من الناس والأجلاف من جفاة العرب الذين يذهبون مذاهب العنجهية ، ولا يعرفون تقطيع الكلام وتنزيله والتخير له" (١) .

وامتازت اللفظة القرآنية بالدقة ، فكانت لاتقع إلا في موقعها ، وهذا هو عمود البلاغة عند الخطابي "وضع كل نوع من الألفاظ التي تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به ... " (٢) .

وخلت من التنافر ، فكانت متلائمة في بنائها ، فجمعت بذلك بين فضيلتي الوضوح السمعى ، والإدراك العقلى التي يطلبها المتلقى من الخطاب اللغوى .

"والفائدة في التلاؤم حسن الكلام في السمع ، وسهولة في اللفظ ، وتقبل المعنى له في النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة" (٣) .

أما معانيه الكريمة فقد كانت في درجة متناهية من الفصاحة بلغت بها حد الإعجاز ، والتناهى في بلاغة المعانى ليس بالأمر الهين "فالامر في معاناتها أشد ؛ لأنها نتائج العقول ، ودلائل الأفهام ، وبنات الأفكار" ، وهى "التي تشهد لها العقول بالتقدم فى أبوابها ، والترقى إلى أعلى درجات الفضل فى نعوتها وصفاتها" (٤) .

فهى متناسقة منسجمة ، واضحة ، لاتخفى على أحد ، ومع هذا فهى تتكشف لكل إنسان على قدر إدراكه وحسن نظره ،

(١) بيان إعجاز القرآن ص ٣٧ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٩ .

(٣) النكت فى إعجاز القرآن ص ٩٦ .

(٤) بيان إعجاز القرآن ص ٣٦ .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٧ .

(١)
 "وإنما يكون الكلام فصيحاً لجزالة لفظه ، وحسن معناه " .
 وهذا الصنع البديع الذى حظيت به هذه المعانى الشريفة
 ضمن لها الإبلاغ والإفهام "وإنما مدار الأمور والغاية التى
 (٢)
 يجرى إليها الفهم ثم الإفهام والطلب ثم التثبت" .
 والإفهام قيمة حرص على إبرازها علماء الإعجاز فى
 الحديث عن اللغة القرآنية ، فكانت جوهر البلاغة عندهم ،
 متى خلا منها الكلام ، فقد قدرته فى الإفهام والإمتاع معا
 "وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى
 النفوس التى لا يمكن التوصل إليها بأنفسها وهى محتاجة إلى
 ما يعبر عنها ، فما كان أقرب فى تصويرها ، وأظهر فى كشفها
 للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن
 المراد ، وأشد تحقيقاً فى الإيضاح عن المطلب ، وأعجب فى
 وضعه ، وأرشق فى تصرفه ، وأبرع فى نظمه ، كان أولى وأحق
 (٣)
 بأن يكون شريفاً " .
 وقد اشتمل القرآن على معان متعددة ومتباينة ، ومكررة
 وكان نظمه فى ذلك عنواناً على إعجازها وحسن بلاغتها ، فكانت
 مستوية غير متفاوتة ، مع تباينها وتكرارها ، قال الباقلانى
 "وقد تأملنا نظم القرآن فوجدنا جميع ما يتصرف فيه من
 الوجوه التى لاتفاوت فيه ، ولا انحطاط عن المنزلة العليا ،
 ولا إسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا ، وكذلك قد تأملنا ما يتصرف
 إليه وجوه الخطاب ، من الآيات الطويلة والقصيرة ، فرأينا
 الإعجاز فى جميعها على حد واحد لا يختلف ، وكذلك قد يتفاوت
 كلام الناس عند إعادة ذكر القصة الوحيدة تفاوتاً بينا ،

(١) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ١٦/١٩٧ .

(٢) البيان والتبيين ٣٩/٢ .

(٣) إعجاز القرآن ص ١١٩ .

ويختلف اختلافا كبيرا ، ونظرنا القرآن فيما يعاد ذكره من
القصة الواحدة فرأيناه غير مختلف ولا متفاوت بل هو على
نهاية البلاغة ، وغاية البراعة " .^(١)

فتكرار المعانى وتناسبها وهى متباينة وجه من وجوه
إعجاز القرآن الكريم فى نظمه ومعانيه ، لايساويه فى ذلك
نظم ، "فلاترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من
نظمه " ؛ لأنه "لايتفاوت ولايتباين" فى منزلة من أبلغ منازل^(٢)
البيان "لأنحطاط عن المنزلة العليا ، ولايسفاف فيه إلى^(٣)
الرتبة الدنيا" .^(٤)

فالتفاوت والانحطاط مما يعترى كلام البشر ؛ لأنه نتاج
نفس إنسانية يعتورها الضعف ، وتغشاها القوة ، ولهذا خلا
نظم القرآن الكريم من خصائص النفس الإنسانية ، فكان دليلا
على الكمال الإلهى المنزه عن النقص .

فجمع بين فصاحة اللفظ ، وحسن التركيب ، وصحة المعنى
"واعلم أن القرآن إنما صار معجزا ؛ لأنه جاء بأفصح الألفاظ^(٥)
فى أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعانى" .

وإذا كان القرآن على هذا النسق فى ألفاظه وتركيبه
ومعانيه ، فإنه معجز بلاشك ، وقد أقر بذلك مشركو مكة الذين
ماتركوا عقبة من العقبات إلا أقاموها فى طريق الدعوة ، ومع
ذلك لم يجروا أحد منهم على أن يصف القرآن بالنقص ، حتى
عندما قالوا : إنه شعر ، وسحر، وكهانة ، وأساطير، فقد وصفوه
بقوة التأثير .

(١) إعجاز القرآن ص ٣٧، ٣٨ .
(٢) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
(٣) إعجاز القرآن ص ٣٦ .
(٤) المصدر نفسه ص ٣٧ .
(٥) بيان إعجاز القرآن ص ٢٦ .

وتلك المقاييس التي استنبطها علماء الإعجاز والبلاغة العربية من اللغة القرآنية ، وامتازت بها هذه اللغة ، كانت تفرض على الشعراء فرضاً ؛ لأنها عنوان البلاغة ، وآية الإعجاز فى البيان .

فإذا كانت ألفاظ القرآن عذبة متلائمة ، سهلة النطق ، قريبة الفهم ، بعيدة عن الحوشية والابتذال ، فإن ألفاظ الشعر يجب أن تكون كذلك وانتفت بموجب هذا الفهم خصوصية اللغة الشعرية ، التي تبنى على الغرابة ، فالشاعر لا يعبر عن غرابة الأشياء إلا بلغة تتماثلها تمثلاً صادقاً ، فالغرابة فى لغة الشعر ضرورة فنية ، ولهذا لاتصح مقولة الخطابى :
(١)
"إن البلاغة لاتعبأ بالغرابة ولا تعمل بها شيئاً" .

وربما كان التنافر والغرابة قيمة فى موطنها ، لا يصح المعنى إلا بها ، فتجريد المقاييس ، واستحسان الألفاظ بمعزل عن النص أمر لا يصح الاتكاء عليه ، وقد سبب هذا التجريد حرجاً للبلاغيين ، فى بعض المواقف ، فتنافر الحروف ، والغرابة - وفق منطق الوصف التجريدى للكلمات - ورد فى القرآن الكريم فكلمة "أَعْمَدُ" فى قوله تعالى : { أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَابْنَى آدَمَ } تبدو متنافرة الحروف ، وكلمة ضيزى فى قوله تعالى : { تِلْكَ إِذًا قِسْمَةٌ ضِيزَى } تبدو غريبة ، ولكنهما كلمتان تتعاليان بحسن بلاغتهما على تلك المقاييس ، فالثقل الذى نجده فى النطق بكلمة أعهد يمثل قيمة جمالية حين يكون جزءاً من معنى الآية فيصور ثقل العهد الملقى على عاتق الإنسان .

(١) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .

(٢) سورة يس : ٦٠

(٣) سورة النجم : ٢٢

وكلمة ضيزى غريبة ، بل إنها أغرب ما فى القرآن الكريم كما يقول الرافعى ، لكن غرابة الكلمة كانت "أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة التى أنكرها ، وكانت الجملة كلها كأنها تصور فى هيئة النطق بها الإنكار فى الأولى ، والتهكم فى الأخرى ، وكان هذا التصوير أبلى ما فى البلاغة ، وخاصة فى اللفظة الغريبة التى تمكنت فى موضع من الفصل ، ووصفت حالة المتهم فى إنكاره من إمالة اليد والرأس بهذين المدين فيها إلى الأسفل والأعلى ، وجمعت إلى كل ذلك غرابة الإنكار بغرابتها اللفظية " (١) .

وإذا كان القرآن الكريم قد بلغ فى بلاغته حد الإعجاز ، وكان له نسقه الخاص فى بناء لغته ، فلا يعنى أن تخضع لغة الشعر لذلك النسق ، فلغة القرآن لها خصوصيتها بوصفها لغة هدى وبيان، تُعنى بالإبلاغ والإمتاع معا ، وتهدف إلى إفهام جميع الطبقات ، فإن لغة الشعر لها أيضا خصوصيتها التى بمقتضاها تهدف إلى الإمتاع أولا ثم الإفهام ثانيا ، وتلك لغة بيان تخاطب العقول والقلوب معا ، أما هذه فهى نتاج مخيلة وخطابها موجه إلى القلوب والمشاعر .

على أن بعض البلاغيين لم يقف عند هذا الحد الذى أخضعت بمقتضاه لغة الشعر للغة الإعجاز القرآنى ، باعتبار هذه اللغة عنوان الفصاحة ، فقد اتخذ بعض البلاغيين من ذم الشعر الغربى منهجا للانتصار لفكرة الإعجاز .

وقد أغراهم بذلك تنزيه القرآن عن الشعر {إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ} (٢) ، ونفى صفة الشاعر عن رسول الهدى صلوات الله وسلامه عليه {وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ} (٣) .

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ص ٢٣٠ .

(٢) سورة يس : ٦٩

(٣) سورة الحاقة : ٤١

فالشعر قوامه الكذب ، وميزانه الإيقاع "والإيقاع ضرب
(١)
من الملهى" وادعاء بعض كفار قريش أن القرآن شعر ، وزعم
(٢)
أناس من الملاحدة أن في القرآن شعرا .

وكفار قريش إنما وصفوا القرآن بأنه شعر لما فيه من
المنعة اللطيفة لا إلى أنه من قبيل الشعر الذى تعارفوا عليه
(٣)
فى أعاريضه المخصوصة به .

وربما حمل على ما أطلقه بعض الضعفاء منهم فى معرفة
الأوزان ، لكنه يظل احتمالا بعيدا ، ومن زعم أنه وجد فى
القرآن ما هو على وزن الشعر كقوله تعالى : { وَجِئْنَاكَ كَالْجَوَابِ
(٤)
وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ } على أنه من الرمل .

(٥)
فالجواب على ذلك : أن "أقل الشعر بيتان فصاعدا" ،
(٦)
وأن الشعر إنما يسمى شعرا "متى قصد القاصد إليه" ، وعلى
هذا ينتفى وصفه بأنه شعر أضف إلى ذلك مخالفته لنظام الشعر
(٧)
المألوف عند العرب .

ولكى ينفى الباقلانى هذا الاعتقاد وينتصر لفكرة الإعجاز
قام بموازنة بين القرآن والشعر العربى فى أزهى عصوره ،
فأثبت أن نظم القرآن "ليس له مثال يحتذى عليه" ، ولا إمام
(٨)
يقتدى به ، ولا يمح وقوع مثله اتفاقا . وأنه "جنس متميز" ،
(٩)
وأسلوب متخصم ، وقبيل عن النظير متخلص .

-
- | | |
|-----|--------------------------|
| (١) | الصاحبى ص ٤٦٧ . |
| (٢) | إعجاز القرآن ص ٥٠ . |
| (٣) | المصدر نفسه ص ٥١ . |
| (٤) | سورة سبأ : ١٣ |
| (٥) | إعجاز القرآن ص ٥٤ ، ٥٣ . |
| (٦) | المصدر نفسه ص ٥٤ . |
| (٧) | المصدر نفسه ص ٣٥ . |
| (٨) | المصدر نفسه ص ١١٢ . |
| (٩) | المصدر نفسه ص ١٥٩ . |

وأنه كلام الله الذى جاء مستويا مطردا ، فخلا من التفاوت كالسهولة والتكلف ، والرفعة والضعف ، والنادر والبارد ، بخلاف نتاج النفوس الإنسانية ، فإن مبناه على التفاوت وعدم الاستواء .

وكان بإمكان الباقلانى رحمه الله أن يستظهر خصائص النفس الإنسانية من ذلك الشعر الذى عابه ، بطريقة أطف ، وأدق ، فليس نقما فى الشعر أن يتفاوت ؛ لأن الباقلانى لو طلب غير هذا ، لكان قد أراد تحقيق ما لا يستطاع تحقيقه ؛ لأن التفاوت فى طبيعة الشعر مما يقتضيه تفاوت الأحوال النفسانية^(١) واختلافها بين موقف وآخر .

ولا يمكن أن يذم الشعر العربى قياسا إلى القرآن ، حتى وإن كان الملاحظة فى عصر قد وازنوا بين القرآن والشعر ، فالثقة فى الشعر ثقة فى العربية . يقول محمود شاكر :
"فهذه الموازنة التى هاجت الباقلانى ، كما ذكر هو حملته على هتك الستر عن معلقة امرئ القيس ، ليكشف للناس عيوبها وخللها ، لا يستخرج منها خصائص بيانهم ، وكيف كانت هذه الخصائص مفارقة لخصائص بيان القرآن فلما زل الباقلانى هذه الزلة ، وأخطأ الطريق زل به من بعده وأخطأه ، وأخذوا الشعر كله هذا المآخذ ، ولكن العجب بعد ذلك أن الشعر الجاهلى ظل عند البلغاء وجمهور الناس هو مثقف الألسنة ، والحجة على اللغة ، والشاهد على النحو ، وما إلى ذلك ، ولكنهم إذا جاءوا لذكر القرآن وإعجازه اتخذوه هدفا للنقد والتفلية ، وإظهار العيب ، وتبيين الخلل ، بإزاء كلام برىء^(٢) من كل عيب وخلل ، فيبقى الأمر أمر موازنة لأعدل فيها " .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . إحسان عباس ص ٣٥٣ .
(٢) فصل فى إعجاز القرآن ، مقدمة كتبها الشيخ محمود شاكر لكتاب الظاهرة القرآنية ، لمالك بن نبي ص ٤٤ ، ٤٥ .

ويقول الدكتور محمد أبو موسى : "... ولكن الباقلانى مال وجنف ، وألح على تكدير صفو الشعر ، وتحايل ، وتكلف ، وتعمّل ، وجانب" .^(١)

فعل ذلك الباقلانى مع أنه من أهل الصنعة الذين يدركون الفروق الدقيقة بين الأساليب ، فلا يشتهبه عليهم سبك أبى نواس بنسيج البحترى ، ولا تختلط عليهم صنعة ابن العميد بديباجة عبد الحميد ، وإن كان كل بناء لغوى يشتهبه بالآخر ، كما تشتهبه التمرة بالتمرّة ، ويقترب منه فى الإتقان كما يقترب الماء بالماء ، ومع ذلك لكل مذهبه وطريقته .^(٢)

وإذا كانت لغة الشعر عنده كذلك فمن الأولى ألا يعير فكرة الموازنة اهتماما ؛ لأن القرآن لا يمكن أن يشتهبه بغيره إلا عند الناقص فى معرفة الفصاحة الذى "يخبر عن نقصه ، ويدل على عجزه ، ويبين عن جهله ، ويصرح بسخافة فهمه ، وركاكة عقله" .^(٣) والناقص فى معرفة الفصاحة لن تضيف له تلك الموازنة جديدا يطمح إليه .

والملاحظ فى نقد الباقلانى لقصيدتى امرئ القيس والبحترى أنه حدد موقفه سلفا ، فغاية ما يهدف إليه أن يظهر التفاوت فى ذلك الشعر ليثبت أن القرآن مستو مطرد ، قال : "إذا أردنا تحقيق ما ضمه لك ، فمن سبيلنا أن نعود إلى قصيدة ، متفق على كبر محلها ، وصحة نظمها ، وجودة بلاغتها ورشاقة معانيها .. فنقفك على مواضع خللها ، وعلى تفاوت نظمها ، وعلى اختلال فصولها ، وعلى كثرة فضولها ، وعلى شدة

(١) الإعجاز البلاغى ، الدكتور محمد أبو موسى ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م ، ص ٢٨٤ .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٢٣ ، ١٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٥ .

تعسفها ، وبعض تكلفها ، وما تجمع من كلام رفيع ، يقرن بينه وبين كلام وضيع ، وبين لفظ سوقى ، يقرن بلفظ ملوكى" (١) .

واختياره لامرئ القيس ؛ لانه أمير الشعراء ، ولكن شعره ربما تفاوت بين الشراسة واللين ، والتوحش والاستثناس ولهذا عمد إلى البحتري ؛ لأن البحتري يسبقه فى هذا الميدان فشعره أكثر استواء .

والباقلانى يتكئ فى منهجه النقدى على أسلافه ، فلا يأخذ على امرئ القيس والبحتري أكثر مما أخذه عليهما من سبقه من البيانيين ، وقد كانت المآخذ هناك لاتتعدى البيت أو البيتين ، أما هنا فالقصيدة كلها متفاوتة مضطربة لاخير فيها .

وجملة المآخذ التى يحصيها الباقلانى إما شغل فى اللفظ ، وإما حشو فى التراكيب ، وإما تفاوت بين مصراعى البيت ، أو أبيات القصيدة ، وإما سوء تخلص فى الغرض ، وإما تكرار للمعانى ، أو إفراط فيها ، أو ضعفها وخواؤها ، أو عدم مراعاتها للياقة ، وإما تكلف فى المحسنات ، وإما بعد فى التصوير البيانى . ومن تلك المآخذ ما يأتى :

(١) قال امرؤ القيس :

- | | |
|------|---|
| (١) | إعجاز القرآن ص ١٥٦ . |
| (٢) | المصدر نفسه ص ١٧٧ ، ٢٢٠ ، ٢٢٨ . |
| (٣) | المصدر نفسه ص ١٦٣ ، ١٧٦ ، ٢٢٠ . |
| (٤) | المصدر نفسه ص ١٦٨ ، ١٧٦ ، ٢٣٥ . |
| (٥) | المصدر نفسه ص ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٧ ، ١٨٠ ، ١٨٢ ، ٢٣٢ . |
| (٦) | المصدر نفسه ص ٢٢٧ . |
| (٧) | المصدر نفسه ص ١٧٢ ، ٢٢٣ ، ٢٣٩ . |
| (٨) | المصدر نفسه ص ١٦٣ . |
| (٩) | المصدر نفسه ص ١٦٤ ، ١٧٢ ، ١٧٨ . |
| (١٠) | المصدر نفسه ص ١٦٧ ، ١٦٨ . |
| (١١) | المصدر نفسه ص ٢٢٢ . |
| (١٢) | المصدر نفسه ص ١٨١ ، ٢٣٦ . |

قِفَا نَبِكَ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ
 بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ
 فَتَوْضَحٍ فَالْمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمَهَا
 بِمَا نَسَجَتْهَا مِنْ جَنُوبٍ وَشَمَالٍ (١)

ومتأخذ الباقلانى على هذا الشعر تدور حول أربعة محاور:

(أ) مخالفة المؤلف الذى يقتضى فسادا فى المعنى وذلك :
 "أنه استوقف من يبكى لذكر الحبيب ، وذكراه لاتقتضى
 بكاء الخلى ، وإنما يمح طلب الإسعاد فى مثل هذا ، على أن
 يبكى لبكائه ، ويرق لصديقه فى شدة برحائه ، فأما أن يبكى
 على حبيب صديقه ، وعشيق رفيقه ، فأمر محال .
 فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضا عاشقا ، صح الكلام
 من وجه وفسد المعنى من وجه آخر ؛ لأنه من السخف أن لايفار
 على حبيبه ، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه ، والتواجد
 معه فيه " (٢)

(ب) كثرة الأماكن .

فقد ذكر الدَّخُول ، وحومل ، وتوضح ، والمقراة ، وسقط
 اللوى ، "وقد كان يكفيه أن يذكر فى التعريف بعض هذا ،
 وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضربا من العي" فلم يقنع بذكر
 جهة واحدة من جهات المنزل "حتى حده بأربعة جُدود ، كأنه
 يريد ، بيع المنزل فيخشى - إِنَّ أَهْلَ بَحْدٍّ - أن يكون بيعه
 فاسدا ، أو شرطه باطلا " (٣)

(ج) التناقض ، حيث قال : لم يعف رسمها ، ونقض المعنى بعد
 ذلك عندما عقب البيت السابق بقوله :

(١) الديوان ص ٨ وفيه : لما نسجتها .
 (٢) إعجاز القرآن ص ١٦٠ .
 (٣) المصدر نفسه ص ١٦٠ .
 (٤) المصدر نفسه ص ٢٢١ .

فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مَعُولٍ^(١)

(٢)

فقد ذكر أبو عبيدة : " أنه رجع فأكذب نفسه " .

(د) التعسف فى إسناد الضمائر .

فقد قال : لما نسجتها ، و"كان ينبغي أن يقول لما نسجها ، ولكنه تعسف فجعل مافى تأويل تانيث ؛ لأنها فى معنى الريح ، والأولى التذكير ذون التانيث ، وضرورة الشعر قد قادت به إلى هذا التعسف"^(٣) .

ثم قال بعد ذلك : لم يعف رسمها ، والأولى أن يقول : "لم يعف رسمه ؛ لأنه ذكر المنزل ، فإن كان رد ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التى المنزل واقع بينها ، فذلك خلل ؛ لأنه إنما يريد صفة المنزل الذى نزله حبيبه بعنايه ، أو بأنه لم يعف دون مجاوره ، وإن أراد بالمنزل الدار حتى أنث^(٤) فذلك أيضا خلل" .

والباقلانى - رحمه الله - يتنزل الشعر عنده - وفق هذا التصور - منزلة الحقائق الثابتة التى لا يختلف على صحتها اثنان ، وكأنه يستكثر على امرئ القيس أن يرى الطلل من جهة لم يرها أحد قبله ، أو أن يستوقف صاحبيه للبكاء من ذكرى الحبيب والمنزل .

وإذا صح الوقوف من جهة فسد من جهة أخرى ؛ لأن استدعاء صاحب البكاء بكاء عاشق ، عدم غيرة على المحبوبة ، والذى أملى على الباقلانى هذا التصور النظر إلى فكرة البكاء على الطلل نظرة من يعدها من قبيل التوطئة للغرض الأسمى ، لا يلبث

(١) الديوان ص ٩ ومصدره : وَإِنْ شِئَانِي عَبْرَةٌ إِنْ سَفَحْتُهَا .

(٢) إعجاز القرآن ص ١٦١ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٦١ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٦١، ١٦٢ .

بعدها الشاعر أن يدلف الى الغرض الحقيقى جوهر القميده ،
ولهذا فذكرى الحبيب لاتقتضى بكاء الخلى ، وانما تقتضى
البكاء على حال الشاعر .

وهنا لايعدو البكاء أن يكون من قبيل المشاركة
الوجدانية لاغير .

ان البكاء الذى يطلبه امرؤ القيس لايقف عند هذا الحد
وانما يتخطاه الى الولوج الى عمق المأساة ، سبب البكاء ،
وهى الذكرى .

فالذكرى اذن ليست قضية عادية ، فهى دعوة عامة تتوحد
أمامها المشاعر بكل متناقضاتها التى تشير اليها صيغة
التثنية "قفا" .

فامرؤ القيس لايبكى لأن الشعراء يبكون فقصده الى
مجاراتهم ، والمصاحب لايقف ، لأن العادة جرت بذلك ، فهناك
حياة تفقد نضارتها ، وكائنات ينتزع منها مقومات وجودها ،
فلاتلبث أن توقظ الحس المتوقد للشاعر العظيم فيتأملها ،
فيهول المصاب ، ويستدعى من يستدعى ليقف معه على حقيقة
الموت ، وقوفا يبصره بما هو فيه ، وما سيؤول اليه ، ولذا
لاغرابة أن يكون امرؤ القيس أميرا للشعراء ، لأنه "أول من
وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وذكر العهد ، والمنزل
والحبيب ، وتوجع واستوجع" (١) .

وكثرة الأماكن فى مطلع القميده ضرب من الوعى بعمق
الفاجعة ، لاسيما اذا كانت الفاجعة هى الموت ، فلايمكن
ادراك جماليات المكان هنا بمعزل عن المصير الرهيب الذى
حل به .

وهذا المصير هو الذى يجعل الشاعر يرى الاشياء - بفطنته - على غير ما هي عليه ، لكن هذه الرؤية لاتلبث أن تستحيل عند من يقف على ظاهر الكلام إلى ضرب من الكذب ، فالطلل تارة لم يعف رسمه ، وتارة أخرى يبدو وقد درس واندشر ، يقول الدكتور محمد أبو موسى : "إن الشاعر يكذب نفسه فيصف الطلل مرة بأنه درس ، وأخرى بأنه لم يعف رسمه ، فيه مانقوله من أنه يرى الاشياء على غير ما هي عليه .

وهذه البدايات فى القصائد مشحونة بالوجد واللوعة ، وهى أحسن ما يستفتح به الشعر ، وبهذا يسقط اعتراض آخر على قوله بعد ذلك : فهل عند رسم دارس من معول ، وأنه يتناقض مع قوله : لم يعف رسمها . وهذه طريقة معروفة عند الكبار من طبقته ، وكثرت عند زهير ، الذى كان يجيل نظره فى القصيدة حولا كاملا ، فلو كان ذلك تناقضا معيبا لتفاداه ، وإنما هى من شبيهات لها فى الوقوف على الاطلال إنما كان يقصد بها الشعراء الإشارة إلى تلك الأحوال الغالبة على نفوسهم ، والمؤذن بعوالم ومشاهد ومرائى وأصولا كلها من غير المألوف ، وكأنه استفتاح وتهيؤ لدخول عالم الشعر ذلك العالم الفسيح الثرى" (١) .

ومع أصالة ماذهب إليه الدكتور محمد أبو موسى من أن الشاعر فى مثل هذا النسق الملفز يرى الاشياء على غير ما هي عليه فإن الفكرة لم تنزل عنده فى حيز الكذب وإن كان مستحسنا يألوه الكبار : ولم يكشف الدكتور محمد - وهو قادر على ذلك - عن سر هذا الإلف ؟ وعن تلك الأحوال الغالبة على تصور الشعراء .

إِذْ لَا يَكْفَى فِي مِثْلِ هَذَا أَنْ يُقَالَ : إِنَّهُمْ قَصَدُوا الْإِشَارَةَ
إِلَى مَا يَغْلِبُ عَلَى نَفُوسِهِمْ .

إِنْ الرَّسْمُ لَمْ يَزَلْ لَهُ وَجُودٌ مُتَحَقِّقٌ فِي عَالَمِ الْوَاقِعِ ، وَإِنْ
كَانَ وَجُودًا غَيْرَ مُكْتَمَلٍ ، وَذَلِكَ الْوُجُودُ لَا يَعْنِي الْحَيَاةَ ؛ لِأَنَّ
الْحَبِيبَ رَمَزَ الْحَيَاةَ وَالْإِلَهَامَ قَدْ هَجَرَهُ ، فَلَا يَبْقَى فِيهِ إِلَّا ذِكْرُ
مُؤْلَمَةٍ ، تَبْعَثُ الْمَوْتَ وَالْخَرَابَ فَيَكُونُ دَارِسًا فِي عَالَمِ الْمَخِيلَةِ
الَّذِي يَقِفُ عَلَى حَقِيقَةِ الشَّيْءِ ، فَهُوَ مُوجُودٌ وَغَيْرُ مُوجُودٍ فِي آنٍ
وَاحِدٍ .

وَمِنْ هُنَا كَانَ الْبُكَاءُ لَا يَجْدِي بَعْدَ ذَلِكَ - فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ
دَارِسٍ مِنْ مَعُولٍ - لِأَنَّ الْبُكَاءَ لَا يَبْعَثُ الْحَيَاةَ فِي الْمَيِّتِ الْبَالِي ،
وَإِنْ حَرَضَ عَلَى تَأْمَلِ مُصِيرِهِ ، الَّذِي لَا يَلْبِثُ أَنْ يُوَوَّلَ بِالْإِنْسَانِ إِلَى
مَا آتٍ إِلَيْهِ ذَلِكَ الرَّسْمِ ، حِينَ يَفْقَدُ كُلَّ عُنَاوِرِ الْحَيَاةِ ،
وَمَقُومَاتِ الْبَقَاءِ .

أَمَّا التَّعَسُّفُ فِي إِسْنَادِ الضَّمَائِرِ فَلِلْعَرَبِيَّةِ سَعَةٌ فِي حَمْلِهِ
فَهِيَ أَوْسَعُ مِنْ أَنْ تُضَيَّقَ بِمِثْلِ هَذَا ، وَفِي كَلَامِ الْبَاقِلَانِيِّ مَا يُوَكِّدُ
(١)
ذَلِكَ .

وَمَا عَابَهُ عَلَى الْبَحْتَرِيِّ قَوْلُهُ فِي صِفَةِ السَّيْفِ :
يَتَنَاوَلُ الرُّوحَ الْبَعِيدَ مَنَالُهَا
عَفَوًا ، وَيَفْتَحُ فِي الْقَضَاءِ الْمَقْفَلَ .
بِإِبَانَةٍ فِي كُلِّ حَتْفٍ مُظْلِمٍ
وَهِدَايَةٍ فِي كُلِّ نَفْسٍ مَجْهَلٍ
مَاضٍ وَإِنْ لَمْ تُمْضِهِ يَدُ فَارِسٍ
بَطْلٍ ، وَمَقْضُوقٍ ، وَإِنْ لَمْ يَمْقَلِ (٢)

(١) إِعْجَازُ الْقُرْآنِ ص ١٦١ .

(٢) الدِّيَوَانُ ١٧٤٦/٣ ، ١٧٤٧ مع خُلاَفِ يَسِيرِ فِي الرِّوَايَةِ .

وعيوب هذا الشعر تتلخص فى : تكلف ألفاظه ، فلفظ البيت الأول ليس "بمفاهٍ لِدِيباجة شعره ، ولاله بهجة نظمه ، لظهور أثر التكلف عليه ، وتبين ثقل فيه " .^(١)

وفى حشوه الردىء "ذلك أن قوله : ويفتح فى القضاء" فى هذا الموضع حشو ردىء يلحق بمأخذه الكلفة ، ويلزمه الهجنة" وذكره الفارس حشو ولغو^(٢) "لأن هذا لا يتغير بالفارس والراجل" .^(٣)

وفى استعاراته البعيدة فالقضاء المقفل وفتح "كلام غير محمود ولا مرضى أو استعارة لو لم يستعرها كان أولى به .. ولم يقنع بقفل القضاء ، حتى جعل للحتف ظلمة تجلى بالسيف ، وجعل السيف هاديا فى النفس المجهل الذى لا يهتدى إليه ! وليس فى هذا مع تحسين اللفظ وتنميقه شيء ؛ لأن السلاح وإن كان معيبا ، فإنه يهتدى إلى النفس" .^(٤)

والتكلف الذى بنى عليه الباقلانى مأخذه سببه أن الشعر يتجاوز تلك الغاية التى قررها الرجل للشعر ، وهى الإفهام والإبانة ، فالشعر عنده كلام كأي كلام ، و"الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التى فى النفوس ، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد ، وأوضح فى الإبانة عن المعنى المطلوب ، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن ، ولا مستنكر المورد على النفس ، حتى يتأبى بغرابته فى اللفظ عن الإفهام ، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة ، ويجب أن يتنكب ما كان عامى اللفظ ، مبتذل العبارة ، ركيك

(١) إعجاز القرآن ص ٢٣٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٣٧ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٣٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٣٦، ٢٣٧ .

المعنى ، سفسافى الوضع ، مجتلب التأسيس ، على غير أصل
ممهّد ، ولا طريق موحد" (١) .

فالباقلانى لايعنيه هنا إلا وضوح العبارة ، وجلاء المعنى
- ومع أنهما مطلبان مهمان فى لغة الأدب ، فإنهما ليسا كل
القيمة - بلأنه لايطلب من اللغة أياً كانت طبيعتها وغايتها
شيئاً غير هذا .

أما الشاعر الذى يعد الكلمة شركاً يقتنص به الحقيقة
فله رأى آخر - قد لايرتضيه الباقلانى - يمليه موقفه من
اللغة ، وسيلته الوحيدة التى يرى من خلالها الأشياء
ويتأملها .

إن قيمة هذا الشعر فى كل شيء فى ألفاظه المتمكنة
والتي بدت حشواً وفى قرب استعارته وبعدها .

فالحشو هنا إيغال فى إدراك تفاصيل الأشياء ، فalcضاء
لاقيمة له إن لم يكن مقفلاً ، والحتف إن لم يبد مظلماً ،
والنفس إن لم يكتنفها الظلام الدامس واليد إن لم تكن جزءاً
فاعلاً فى كيان فارس مغوار .

وعلى هذا يكون الصراع بين الخير - المتمثل فى السيف
والشر الذى يرمز له الحتف المظلم ، ، والنفس المجهل - فى
أعنف صوره .

وهنا تتجلى قيمة السيف حين يكون خصمه المضاد له فى
هذه المنزلة من القوة .

فهو لم يعد سيفاً كبقية السيوف ، إنه يتناول الروح
البعيد منالها عفواً بلاأدنى مشقة ، ويفتح أبواب القضاء
المقفل ، ويصدع بنوره فى كل حتف مظلم ، وبهدايته فى كل
نفس مجهل لايهتدى إليها .

وهذا السيف مكلل بالظفر ، فهو ماض ، وإن لم تمض به
يد فارس بطل وهو مصقول وإن لم يصقل ؛ لأن الغاية التى يرمى
إليها غاية نبيلة ، هى استئصال شأفة الشر من الوجود .
والذى غاب عن الباقلانى فى غمرة انشغاله بإظهار
التفاوت فى النص أن القصيدة مبنية على النظر إلى الأشياء
فى كمالها ، ومثاليته .

فالحسن عند سعاد ليس بمحسن ، والجمال ليس بمجمل ،
والفرس كالهيكل العظيم ، فهو وافى الضلوع ، ذو نسب عريق ،
يهوى كما تهوى العقاب ، وينتصب انتصاب الأجل ، يملك
العيون بحسنه وبهائه .

أما الممدوح محمد بن على القمى فله الشرف الذى لا يرمق
الجوزاء إلا من علوّ ، ذو سماحة لولا تتابع مزنها ، لراح
المزن غير مبخل ، يعذله على جوده حاتم الطائى ، فى آله
ألقى المجد رحله ولم يتحول .

والسيف يتناول الروح التى بعدت ، فلا يقيها ترس ولادرع ،
متوقد يبرى بأول ضربة ، أخضر الحديد كأنه البقلة ، إذا
ضرب به شأهره فكانما يضرب بالسماك الأعزل .

وكمال الضياء فى الموصوفات لا ينفصل عن الضياء الذى
نجدته فى السيف ، فالبرق يسرى فى بطن وجرة ، لتهدى به
أعناق الركاب الضلل ، وسعاد كالبدور فى صفائه ، وكريم
القوم أغرم محجل ، وكذلك الفرس تتوهم الجوزاء فى أرساغه ،
والبدور فى غرة وجهه المتهلل ، صافى الأديم ، يسطع فى
الغبار كما تسطع النار ، أما الممدوح فهو فى علو ، كأنما
جذبتة النجوم بالحبال .

وبهذا الكمال تستعلى الأشياء فى اللغة على النقص ،
وتتعالى الكلمات لتفتح بقوتها فى أفق النفوس المظلمة بابا
للحق والخير والجمال .

(٢) الرواية :

الرواية قديمة قدم الشعر ، فقد عرفها العرب فى الجاهلية ، حيث وجد لكل شاعر راوية يروى عنه شعره ، فزهير كان راوية أوس بن حجر ، والأعشى راوية المسيب بن علس ، وهذبة بن الخشم راوية الحطيئة ، والحطيئة راوية زهير ، وهكذا ... ووُجد فى الجاهلية من يروى لعدد من الشعراء ، ولا يختص بشاعر واحد .

وكانت تتفاوت مكانة الشعراء الفنية بتفاوتهم فى رواية الشعر ولهذا قيل : "الشعراء أربعة : شاعر خنذيد ، وهو الذى يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره ، وسئل روبة عن الفحولة قال : هم الرواة ، وشاعر مقلق وهو الذى لا رواية له إلا أنه مجود كالخنذيد فى شعره ، وشاعر فقط وهو فوق الردىء بدرجة ، وشعور ، وهو لاشئ" (١) .

واستمرت الرواية فى عصر صدر الإسلام قبل ظهور اللغويين والنحاة فكان لكل شاعر راوية ، فجميل راوية لهذبة ، وكثير راوية جميل ، وهذه هى المرحلة الأولى من مراحل نشأة الرواية ، فقد كانت مختصة بالشعر ، واستمر هذا حتى بداية القرن الثانى من الهجرة .

فلما وضعت أصول علم الحديث ، عنى بالإسناد ، فظهر رواة للمحدثين كما كان للشعراء رواة كالنضر بن الحارث الذى كان راوية لمالك فى البصرة .

وهنا دخلت الرواية مرحلتها الثانية وهى "مرحلة الرواية العلمية" ، فبعد أن كانت تعنى فى المرحلة الأولى

بالحفظ والنقل ، أضافت عنصرا جديدا هو عنصر الإثقان والضبط
(١) والتمحيص ، والشرح مع شيء من الإسناد .

وصارت الرواية حرفة فى مطلع القرن الثانى من الهجرة
وكان أول من اشتهر بها أبو عمرو بن العلاء ، وحماد الراوية
فأخذ عنهما المفضل الضبى وخلف الأحمر ، وتتابع الرواة فجاء
النضر بن شميل ، وأبو عمرو الشيبانى ، وأبو عبيدة ، وأبو
(٢) زيد الأنصارى ، والأصمعى وغيرهم .

وقد كان لهؤلاء الرواة إسهام بارز فى الحركة النقدية
وبخاصة فيما يتعلق بفكرة المآخذ ، ويكفى للوقوف على أبعاد
هذا الإسهام أن نتأمل كتابا واحدا هو الموشح للمرزبانى ،
فقد كان الرواة من أكثر البيانين إسهاما فى نقد النص
الشعرى ، فنجد رواية الأعراب ، ورواة الحجاز ، والكوفة
والبصرة ، وبغداد ، والرواة الفقهاء ، والرواة الشعراء .
وقد تأسس النظر النقدى عند هؤلاء الرواة على ثلاثة أسس

(١) الزمان والمكان :

فقد اعتمد الرواة فى روايتهم على الشعر ، وكان
اعتمادهم محكوما بإطار الزمان والمكان ، فتوقفوا برواية
الشعر عند النصف الأول من القرن الثانى الهجرى ، أما ما جاء
من شعر بعد هذا الزمن فإنه مولد لآخر فيه ، ولا حاجة فى
عربيته .

(١) مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، الدكتور
ناصر الدين الأسد ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٦ ،

١٩٨٢م ، ص ١٨٩ ، ١٩٠ .
(٢) للاتساع انظر : طبقات النحويين واللغويين للزبيدي ،
وإنباه الرواة فى أنباه النحاة للقفطى .

أما المكان فقد اعتمدوا فيما يروون على القبائل التي
تسكن في وسط الجزيرة "وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط ،
ولاعن سكان البراري ممن يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر
الأمم الذين حولهم ... " (١)

وقد كان هذا الأساس النقدي عاملا مهما في تخطئة كثير
من الشعراء الذين كانوا خارج إطاره الزماني والمكاني ،
بوصفهم مولدين ، فابن الأعرابي كان شديد التعصب على أبي
تمام ، "الغرابية مذهبه ؛ ولأنه كان يرد عليه من معانيه
مالاي فهمه ولا يعلمه ، فكان إذا سئل عن شيء منها يأنف أن
يقول لأدري فيعدل إلى الطعن عليه " ، وابن الأعرابي هو صاحب
المقولة الشهيرة في شعر أبي تمام : "إن كان هذا شعرا
فكلام العرب باطل " (٢)

(٢) الطبع والمنعة :

فقد عد الرواة الطبع مقياسا جماليا في لغة الشعر ،
ودليلا من دلائل الثقة والاعتداد بها ، حتى وإن ضعفت بخلاف
المنعة ، فإنها ممتلئة يتنافى والسليقة التي فطر عليها العربي
الذي يرسل لسانه بالكلام على سجيته .

وارتبط مفهوم التكلف في بعض دلالاته عند ابن قتيبة
بالتشقيف والمراجعة فالشاعر المتكلف "هو الذي قوم شعره
بالشكاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد
النظر كزهير والحطيئة " ، وهؤلاء وأمثالهم عبيد الشعر عند
(٤)

(١) المزهري ٢١٢/١ .
(٢) الموازنة ص ٢٣ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢١ .
(٤) الشعر والشعراء ٧٨/١ .

(١)

الاصمعى : "لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين" .

فالاصمعى كان يتعقب الحطيئة ، والحطيئة هو القائل :

(٢)

"خير الشعر الحولى المحكك" ، فسئل عن سبب ذلك فقال :

"وجدت شعره كله جيدا ، فدلنى على أنه كان يصنعه ، وليس

هكذا الشاعر المطبوع ، إنما الشاعر المطبوع الذى يرمى

(٣)

بالكلام على عواهنه : جيده على رديئه ..."

وهذا الموقف الغريب من تنقيح لغة الشعر وتشقيفها هو

الذى جر السنة الرواة على الشعر المحدث ، لالشئ إلا لخروجه

على أساس الطبع الذى وضعوه مقياسا جماليا لقبول الشعر ،

واستحسنوه فى الخفاء ، وعابوه فى العلانية . قال أبو عمرو

ابن العلاء : "لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا

(٤)

بروايته" .

وقال أبو عبد الله التميمي : "كنا عند ابن الأعرابي ،

فأنشده رجل شعرا لأبى نواس أحسن فيه ، فسكت . فقال له

الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : فقال : بلى ، ولكن

(٥)

القديم أحب إليّ" . ويحكى أن إسحاق بن إبراهيم الموصلى

أنشد الاصمعى :

هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلٌ فَيُرَوِّى الصَّدَى وَيَشْفَى الْغَلِيلَ

إِنَّ مَاقَلَ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِّمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلَ^(٦)

قال الاصمعى : "لمن تنشدنى ؟ فقال : لبعض الأعراب ،

فقال : هذا والله هو الديباج الخسروانى ، قال : إنهما

(١) الشعر والشعراء ٧٨/١ .

(٢) البيان والتبيين ١٣/٢ .

(٣) الخصائص ٢٨٢/٣ .

(٤) العمدة ٩٠/١ .

(٥) الموشح ص ٣٨٤ .

(٦) الموازنة ص ٢٤ ، الوساطة ص ٢٣٤ ، الأول ، الصناعتين

ص ٤١١ .

لليلتهما ، فقال : لاجرم والله إن أشر المنعة والتكلف بين
(١)
عليهما " .

فهذا الموقف الذى يقفه الرواة من تنقيح الشعر وعلى
رأسهم أبوعمرو بن العلاء موقف ليس بالحسن ، لايتكىء إلا على
نزع الثقة من أولئك الشعراء ، ورغبة الرواة المحصورة فى
الشاهد ، وتقدير القديم ثم صارت لاجرة كما يقول ابن رشيق .
(٢)
وقد أدرك الجاحظ وابن قتيبة خطورة هذا الموقف على
الشعر فأنكراه ، إذ لافضل لمتقدم على متأخر إلا بالإجادة
والإتقان . يقول أبو عثمان : "وقد رأيت أناسا منهم ،
يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر
ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بمير بجوهر مايروى ، ولو
كان له بمر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان" .
(٣)

(٣) البداوة والتحضر :

فكل شاعر نشأ فى حاضرة ، أو اختلط بأهلها الذين لانت
جلودهم لايمح الاحتجاج بشعره ، وربما جرهم ذلك إلى الطعن
عليه ، فعدى بن زيد العبادى "كان يسكن الحيرة ، ويراك
الريف ، فلان لسانه ، وسهل منطقه" .
(٤)

وذو الرمة "طالما أكل المالح والبقل فى حوانيت
البقالين" ، والكميت "ليس بحجة ؛ لأنه مولد" .
(٥)
والبداوة تعنى - فيما تعنى - غرابة اللفظ وحوشيته
(٦)

(١) الموازنة ص ٢٤ .

(٢) العمدة ٩١/١ .

(٣) الحيوان ١٣٠/٣ .

(٤) طبقات فحول الشعراء ١٤٠/١ .

(٥) الخصائص ٢٩٥/٣ .

(٦) الموشح ص ٣٠٢ .

وهو المطلب الأول عند الرواة ، فسهولة اللفاظ ، لتحقيق لهم ما يصبون إليه من الغريب .

وقد أنكر ابن فارس هذا الموقف الذى وقفه الرواة من الشعر العربى فتأخذوا بعضه ، وأنكروا بعضه ، وكله عربى فصيح ، لعل واهية لاتستند على مقياس سليم .

قال : "وقد يكون شاعر أشعر ، وشعر ألقى ، وأظرف وأنوه ، فأما أن تتفاوت الأشعار القديمة حتى يتباعدا ما بينها من الجودة فلا ، وبكل يُحتَجَّ وإلى كل يحتاج ، فأما الاختيار الذى يراه الناس للناس فشهوات ، كل مستحسن شيئا" .^(١)
والذى لاشك فيه أن الرواة كانت لهم أياد بيضاء ، يجب أن تحفظ لهم ، لكنهم لم يكونوا على منزلة واحدة من الثقة والإتقان ، فكان منهم الحفاظ الثقات ، كما كان منهم الضعفاء والوضاعون ، ولذا فاللغة لاتؤخذ إلا من الثقات ذوى الصدق والأمانة .

^(٢)
ومع أن العلماء جعلوا العدالة شرطا لناقل اللغة فإننا لانعدم وجود خلل فى الروايات ، وتغيير فى كثير من النصوص الشعرية المروية ، لاسيما وقد اشتهر بعض الرواة بالوضع والانتحال أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر .

فقد نصب بعض الرواة أنفسهم لإصلاح الشعر ، يقومون مابدا لهم من الانحراف الذى لحق به . ولقد أدرك الحطيئة خطر أمثال هؤلاء الرواة على الشعر عندما قال فى وصيته^(٣)
عندما حضرته الوفاة : "ويل للشعر من الرواة السوء" .

(١) الصحبى ص ٤٦٨ .
(٢) لمع الأدلة فى أصول النحو ، أبو البركات ابن الأنبارى قدم لها وعنى بتحقيقها سعيد الأفغانى ، بيروت ، دار الفكر ، ط ٢ ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ٨٥ ، المزهري ١٣٨/٢ .
(٣) الشعر والشعراء ٣٢٢/١ .

وهو ما قال به الخليل قبله : "إن النحارير ربما
أدخلوا على الناس مالميس من كلام العرب إرادة اللبس
(١) والتعنيث".

قال ابن فارس تعقيبا على مقولة الخليل : "فليتحر آخذ
اللغة وغيرها من العلوم أهل الأمانة والثقة والصدق
(٢) والعدالة ، فقد بلغنا من أمر بعض مشيخة بغداد ما بلغنا " .
ومن أمثلة التغيير التي كان يحدثها الرواة في الشعر
مارواه الأصمعي ، قال : "قرأت على خلف شعر جرير فلما بلغت
قوله :

وَيَوْمَ كَايَبَهُمِ الْقَطَاةُ مُحَبَّبٍ إِلَى هَوَاهُ ، غَالِبٍ لِي بَاطِلُهُ
رُزِقْنَا بِهِ الصَّيْدَ الْغَزِيرَ وَلَمْ نَكُنْ
كَمَنْ نَبَلُّهُ مَحْرُومَةً وَحَبَائِلُهُ

(٣) فَيَاكَ يَوْمًا خَيْرُهُ قَبْلَ شَرِّهِ تَغَيَّبَ وَاشِيَهُ وَأَقْصَرَ عَاذِلُهُ

فقال : ويله ! وما ينفعه خير يؤول إلى شر ؟ قلت له :
هكذا قرأته على أبي عمرو . فقال لي : صدقت . وكذا قاله
جرير ، وكان قليل التنقيح مشرد اللفاظ ، وما كان أبو عمرو
ليقرئك إلا كما سمع . فقلت : فكيف كان يجب أن يقول ؟ قال :
الأجود له لو قال :

فَيَاكَ يَوْمًا خَيْرُهُ دُونَ شَرِّهِ

فارواه هكذا ، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار

(١) الصاحبى ص ٤٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤٨ .

(٣) الديوان ٩٦٤/٢ ، ٩٦٥ ، والأبيات ليست متتالية في
الديوان ، أما روايتها فهي : القِطَاةُ مَزِينٌ ، إِلَى صِبَاهِ
الْبَيْتِ الثَّانِي الْغَزِيرَ وَلَمْ أَكُنْ ، وَذَلِكَ يَوْمَ خَيْرِهِ دُونَ
شَرِّهِ .

(١)

القدماء . فقلت : والله لأأرويه بعد هذا إلا هكذا " .

وقد صرح بهذا ابن مَقبل حين قال : "إني لأرسل البيوت

(٢)

عوجا ، فتأتى الرواة بها قد أقامتها " .

وهذا ما يفسر لنا تعدد الروايات فى كثير من أبيات

الشعر ، على أنه لا ينبغي إغفال دور بعض الشعراء فى تعديل

أبياتهم ، وبخاصة إذا تعرض شعرهم لشيء من النقد ، كما فعل

النابغة فى داليته إثر دخوله المدينة المنورة ، والفرزدق

مع نقد عبد الله بن أبى إسحق كما يذكر ، وغيرهما .

أما مظاهر التغيير فى النص الشعرى فيمكن إرجاعها إلى

جهتين :

(١) تغيير غير مقصود . ويكون ذلك :

(٣)

(أ) بالتمحيف والتحريف .

والتمحيف والتحريف من أخطر المشكلات التى يواجهها

النص ؛ لأن تمحيف اللفظة ، أو تحريفها يقتضيان العدول

بالكلام عن جهته .

وقد أدرك القدماء رحمهم الله خطورة هذه القضية ،

فألفوا فيها كثيرا من الكتب التى تبرز خطرها على النص

ومنها شرح ما يقع فيه التمحيف والتحريف لأبى أحمد العسكرى ،

والتنبيه على حدوث التمحيف لحمزة الأصفهاني ، والتنبيهات

على أغاليط الرواة لعلى بن حمزة البصرى ، وغيرها .

(١) الموشح ص ١٩٨، ١٩٩ ، وانظر : تذكرة النحاة ، أبو

حيان الأندلسى ، تحقيق الدكتور عفيف عبد الرحمن ،

بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م ، ص ١٥٩ .

(٢) مجالس شعلب ٤١٣/٢ .

(٣) التمحيف : هو التغيير فى النقط والحركة ، أما

التحريف فهو : هو تغيير بالنقص أو بالزيادة ، أو

بالتبديل .

وقد اصطنع العلماء عددا من الوسائل التى تمون الكلام
من ذلك الجلاء الذى عبث بصحته وأبرزها :

(١) ضرورة التقييد والضبط والإعجام ، وكان لهم فى الضبط
طريقان :

(أ) ضبط الكلمة بالشكل .

(ب) ضبط العبارة بوصف حروف الكلمة التى هى مظنة

التمحييف .

(٢) مخالفة المعروف فى اللغة توقيا للوقوع فى التمحيف
والخطأ .

(٣) شرح الكلمة مع وضوحها ؛ لأنها مظنة تمحييف .

ومن أمثلة التمحيف ما حكى عن الأصمعى أنه صحف قول
الحطيئة :

وَعَرَّرْتَنِي وَزَعَمْتَ أَنَّكَ لَابِنٌ فِي الصِّيفِ تَامِرٌ^(٢)

فأنشده :

لَا تَنِي بِالصِّيفِ تَامِرٌ^(٣)

أى تأمر بانزاله وإكرامه " .

قال ابن جنى معقباً على هذه الحكاية : "وتبعد هذه

الحكاية فى نفسى لفعل الأصمعى وعلوّه ، غير أنى رأيت
أصحابنا على القديم يسندونها إليه ، ويحملونها عليه " .

والتمحييف والتحريف مبناهما على غفلة من الراوى ، أو
سوء حفظ ، فيقوم بتعديل ذلك المنحرف بوضع بعض الألفاظ التى

(١) مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربى مع محاضرة عن
التمحييف والتحريف ، الدكتور محمود الطنحى ، القاهرة

الخارجى ، ط ١ ، ١٤٠٥ هـ / ١٩٨٤ م ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٢) الديوان ص ٥٦ وفيه : أغررتنى ، وبالصيف .

(٣) الخصائص ٢٨٢/٣ .

(٤) المصدر نفسه ٢٨٢/٣ .

(١)

يظن أنها تؤدي المعنى ، فيسء إليه من حيث أراد أن يحسن .

(٢) التغيير المقصود .

وفى هذه الحالة يقوم الراوى بوضع كلمة موضع أخرى ،
وأساس هذا التغيير ، عرف متوارث أعطى شرعية الموافقة على
(٢)
التغيير .

وغاية الراوى من هذا التغيير إصلاح المعنى الشعري
الذى فسد لمجىء كلمة فى غير موضعها فقد وضعوا كلمة جميعة

موضع سوية فى بيت امرئ القيس :
فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً وَلَكِنَّا نَفْسٌ تَسَاقُطُ أَنْفَسَا
(٣)

قال قدامة : "فأبدلوا مكان سوية : جميعة ؛ لأنها فى
(٤)
مقابلة تساقط أنفسا" .

اعتقادا منهم أن الكلمتين تؤديان معنى واحدا ، وهذا
سوء فهم منهم ، قال الصولى : "الرواة يعلمون تفسير الشعر
(٥)
ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل" .

وظاهرة التدخل فى تجربة الشاعر بارزة فى الفكر
البيانى منذ نشأته فالبيانى كان يقترح بعض الألفاظ حلا
للاشكال ، وسدا للخلل الذى يجده فى البيت ، فعقيلة بنت
عقيل عندما سمعت الأحوص يقول :

مِنْ عَاشِقِينَ تَرَأْسًا وَتَوَاعِدًا لَيْلًا إِذَا نَجْمُ الثُّرَيَّا حَلَقَا
بَعَثَا أَمَامَهُمَا مَخَافَةَ رَقَبَةٍ عَبْدًا ، فَفَرَّقَ عَنْهُمَا مَا أَشْفَقَا
بَاتَا بِإِنْعَمَ عَيْشَةٍ وَالذَّهَا حَتَّى إِذَا وَضَحَ الصَّبَاحُ تَفَرَّقَا
(٦)

(١) انظر : مجالس العلماء ص ١٦ ، ١٨ ، ٢٠ ، التنبيهات على

أغاليط الرواة ص ١٠٨ .

(٢) الرواية والاستشهاد باللغة ص ٥٧ .

(٣) الديوان ص ١٠٧ وفيه جميعة أى : شيئاً فشيئاً .

(٤) نقد الشعر ص ٢٠٢ .

(٥) أخبار أبى تمام ص ١٠١ .

(٦) شعر الأحوص الأنصارى ، جمعه وحققه عادل سليمان جمال ،
القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ط ٢ ، ١٤١١هـ / ١٩٩٠م ص ٢٠٤ .

مع خلافي في الرواية .

(١)

قالت : ألا قلت : تعانقا .

وابن وكيع يقول عن قول المتنبي :

أَيَّامَ فَيْكَ شُمُوسٍ مَا انْبَعَثَ لَنَا

إِلَّا انْبَعَثَ دَمًا بِاللَّحْظِ مَسْفُوكَا (٢)

"هذا بيت ردىء الصنعة ؛ لأنه كان فى حديث الوحش ، ثم

قال : شمس . ولو قال ظباء كان قد أورد مايجانس البيت (٣)
الاول " .

وقد امتدح الدكتور نعمة العزاوى صنيع أولئك الرواة

فقال : "... واتخذوا موقفا إيجابيا فأصلحوا بعض ماكانوا

يرونه عيبا ، أو خطأ من وجهة نظرهم ، وعادوا إلى مايتفق (٤)

مع قواعدهم ، ويساير أقيستهم " .

والمفترض فى البيانى راوية كان أو ناقدا أن يقتصر فى

عمله على وصف مايجد ، بدون تدخل فى تجربة الشاعر بوضع لفظ

مكان آخر ؛ لأن قيمة الشعر فى تلك الألفاظ ، والبحث بها قتل

للقصيدة برمتها .

وقد يكون القصد من التغيير فى رواية البيت ، التشهير

بصاحبه ، والطعن عليه ، ومن ذلك مارواه أبو حاتم السجستاني

قال : "سألت الأصمعى عن أعشى همدان فقال : هو من الفحول ،

وهو إسلامى كثير الشعر ، ثم قال لى : العجب من ابن دأب حين

يزعم أن الأعشى قال :

مَنْ دَعَا لِي غَزِيلِي أَرْبَحَ اللَّهُ تِجَارَتَهُ (٥)

(١) الموشح ص ٢٥٥ .

(٢) الديوان ٣٧٧/٢ .

(٣) المنصف ص ٢٧٣ .

(٤) النقد اللغوى عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجرى ، د. نعمة رحيم العزاوى ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨م ، ص ٥٢ .

(٥) لم يرد البيت فى ديوانه وهو فى الأغانى ٥٥/٦ للأعشى .

ثم قال : سبحان الله ! أمثل هذا يجوز على الأعرشى ؟ أن
يجزم اسم الله عز وجل ، ويرفع تجارتته وهو نصب ، ثم قال لى
خلف الأحمر : والله لقد طمع ابن دأب فى الخلافة حين ظن أن
هذا يقبل منه ، وأن له من المحل مثل أن يجوز مثل هذا .

قال ، ثم قال : ومع ذلك أيضا إن قوله :

مَنْ دَعَا لِيْ غَزِيْلِيْ

لايجوز ، إنما هو : من دعا لِغَزِيْلِيْ ، ومن دعا لبعير
(١)
ضال " .

وربما كان التغيير فى البيت خدمة لمسألة افتراضية
افتراضها النحوى ، أو تعزيزا لقاعدة يؤسس كلامه عليها ، ومن
ذلك مارواه أبو زيد فى نوادره أن سيبويه أنشد لجريز قوله :
أَلَا أَضَحَّتْ جِبَالُكُمْ رَمَامَا وَأَضَحَّتْ مِنْكَ شَاسِعَةٌ أُمَامَا (٢)
فأجرى الترخيم فى غير النداء وهو ضرورة قبيحة .

قال أبو زيد : "وذلك أن النداء باب حذف ألا ترى أن
المنادى المفرد المعرفة يحذف منه التثوين ، فحذف فى
الترخيم أواخر المناديات كما حذف التثوين .

وأنشد هذا البيت أبو العباس محمد بن يزيد بن عماره :

وَمَاعَهْدٌ كَعَهْدِكَ يَا أُمَامَا

على غير ضرورة ، وهذا شئ يمنع النحويون ليعرفوك
(٣)
كيف مجراه متى وقع فى شعر " .

ومما سبق يتضح أن الرواية كانت أساسا من الأسس التى
قامت عليها فكرة المآخذ حيث قام بعض الرواة بتعديل أبيات

(١) الأغاني ٥٦٠٥٥/٦ .

(٢) الديوان ص ٢٢١ وروايته :

أَأْمَبَحَ وَصَلَّ عَهْدَكُمْ رَمَامَا

(٣) النوادر فى اللغة ص ٢٠٧ .

وَمَاعَهْدٌ كَعَهْدِكَ يَا أُمَامَا

الشعر لقصد أو لغير قصد . وتحقيقا لأهداف كشف عنها البحث ،
(١)
ووضع بعضهم كثيرا من الشعر الممنوع المفتعل الذى لاخير فيه
فنشأ عن التغيير فى رواية الشعر ووضعه مآخذ كثيرة ، نسب
بعضها إلى الشعراء وهم منها براء ، وقد كشف العلماء كثيرا
من أغاليط الرواة فى رواية الشعر، ونَبَّهوا على فسادها لما
فيها من العدول بالشعر عن جهته .

وقد رجع الدكتور إبراهيم أنيس الزحافات والعلل
الجارية مجرى الزحاف إلى الخطأ فى رواية الشعر ، معللاً ذلك
بقوله : "والذى يؤيد ماذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ فى
موسيقى الشعر لم يقع فى شعر العباسيين ، ولا فى شعر من
جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث ، ومن الواجب أن نعيد النظر
فى تلك الأبيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها ،
(٢)
ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعرى" .

والزحافات والعلل قد تكون لها صلة بالرواية لا يصح
إنكارها ، فربما لا بس وزن القصيدة ما يلبس غيره من عناصر
القصيدة من التغيير والتبديل الذى يحدث خلا فى البنية
الإيقاعية . لكن هذا القول ليس على إطلاقه فالزحافات ليست
فى جميع أحوالها شذوذا فى النغم ، وفى كثير من الأحيان
تكون جزءا لا يتجزأ من بنية المعنى التى لا يستقيم كيانه إلا
بها ، وخصوصية من خصوصيات البناء الإيقاعى عند الشاعر كما
عند امرئ القيس ، وعَبِيد .

(١) طبقات فحول الشعراء ٤/١ .

(٢) موسيقى الشعر ص ٣٥٠ .

والزحافات موجودة فى كل عصر وعند كل شاعر ، وقد كانت
من أبرز العيوب التى أخذها الآمدى على أبى تمام والبحترى ،
والحاتمى على أبى تمام والبحترى وأبى الطيب المتنبى .
وعلى هذا فليست مقصورة على عصر دون آخر ، ولا يمكن أن
تكون كل الزحافات التى وردت فى شعر الجاهليين والإسلاميين
حتى عصور التدوين نتيجة خطأ من الرواة . فكثير منها بناء
أصيل ، ومنها ما هو دخیل لا قيمة فيه ، والمعول فى ذلك على
فطنة البیانى ، وتوقد حسه ، ومعرفته بأنسَاب الكلام ،
وأنفاس الشعراء .

(٣) الخصومات :

الاختلاف بين الناس فى الآذواق والمدارك مبدأ قديم قدم الحياة ، وهو ظاهرة صحية ، تُربى فى الإنسان روح الاعتماد على الذات ، والنظر إلى الأشياء بمنظار خاص ، فتغنى الحياة بالاختلاف لبالخلاف .

والذى لاريب فيه أن النفس الإنسانية مجبولة على حب الذات ، الأمر الذى يجعل الإنسان ينفر من نقد الآخرين له ، وربما دفعه حب الذات إلى أن يجعل الاختلاف خلافاً ، فلا يلبث أن يستعدى الانصار والخصوم ، فتتسع دائرة الخلاف ، فتصير قضية لها منكر ومؤيد .

والخصومات النقدية فى تراثنا البيانى ، كانت مظهراً من مظاهر ثرائه وخصوبته ، لكنها فى كثير من الأحيان كانت تخرج عن دائرة الاختلاف إلى الخلاف ، وهى من أهم الأسس التى اتكأت عليها فكرة المآخذ على النص الشعرى . ويمكن تقسيم تلك الخصومات إلى ثلاثة أقسام :

- ١ - خصومة فنية .
- ٢ - خصومة علمية .
- ٣ - خصومة شخصية .

(١) الخصومة الفنية :

الإعجاب بالشعر القديم سمة من أبرز سمات بنية الثقافة العربية ، فالنحوى لا يستشهد على قواعده إلا بالشعر القديم ، واللغوى لا يجد غريب اللفظ ووحشيه إلا فى شعر حُرَّة الضباب والجرابيع ، وعيون المعانى ونادرها لا يفتش عنها الناقد إلا

فى شعر الفحول ومن فى طبقتهم ، والمفسر لا يفسر القرآن الكريم الا بما جادت به قرائح اصحاب الطبقات الاول . ولم يلبث هذا الاعجاب أن استحال معيارا نقديا يوجب على الشاعر المحدث أن يحتذى القديم فى الرؤية والنسيج ، وعلى هذا التصور تأسس عمود الشعر العربى الذى لايسمح بالتجديد الا فى اطار من الوعى بالقديم والتمثل التام له . وصار معيار الجودة والتفاضل بين الشعراء عند كثير من البيانين ، وبخامة اللغويين والنحاة يستند على "القديم" قبل أن يتكئ على الجودة والاتقان . روى عن أبى عمرو بن العلاء أنه قال : "لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ما قدمت عليه أحدا" . وقال تلميذه الأصمعى عن بشار : "بشار خاتمة الشعراء والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم" .^(٢)

وتأخر الشعراء عند هؤلاء يعنى أنه لم يأت فى شعره بجديد . قال الأصمعى : "ماكان من حسن فقد سبقوا اليه ، وماكان من قبيح فهو من عندهم" ، ولهذا "ماترك الاول للآخر شيئا" .^(٤)

وقد انسحب هذا التصور على الحكم النقدى على الشعر المحدث كله ، وفى العصر العباسى بدأ الشعراء ينظرون الى الكون والحياة نظرة مغايرة لنظرة الشاعر القديم أملتها طبيعة العصر والتفكير ، فقد تفتحت أمام الشاعر المحدث آفاق جديدة لاعمد للشاعر القديم بها ، مما جر على أولئك

(١) الاغانى ٢٨٥/٨ .
 (٢) المصدر نفسه ١٤٤/٣ .
 (٣) العمدة ٩١٠٩٠/١ .
 (٤) المصدر نفسه ٩١/١ .

الشعراء ألسنة أنصار القديم فرأوا فى ذلك الشعر خروجاً على تقاليد القصيدة العربية فى مطلعها ، وعلاقات ألفاظها ، وغرابة صورها ، ودقة معانيها فوسموه بالتكلف ، والغموض ، والسرقة ، والاحالة ، وبأنه لا يشبه شعر الأوائل ولا يجرى على طريقته لما فيه من المعانى النادرة والاستعارات البعيدة .^(١) وكان بإمكان أنصار القديم أن ينظروا الى الشعر المحدث بمعيار جديد يستلهم روح الشعر الجديد ، ويقف على خصائصه التى كان بها شعرا حقيقا ورافدا أصيلا فى مسيرة الفكر الشعرى .

يتأثر بالقديم تأثراً لا ينحدر به الى التقليد ، ويؤثر فيه بأن يضيف اليه من خصوصيته مذاقاً جديداً يضاف الى حركته .

لكن هذا لم يتحقق ، فتطور الشعر ، وبقي المعيار ثابتاً يشد النموذج الى الأمل ، ويحكمه الى المحور ، ويعد كل ما خرج خطأ وفساداً ، لأنه لا يشبه كلام العرب ، فإذا كان الطبع سمة الشعر القديم فإن "مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف الى سوء التكلف ، وشدة العمل" .^(٢)

وعندما يبغى الشاعر الجاهلى أكثر معانيه على القصد والاعتدال ، فإن ذلك يقتضى أن تكون سمة المعنى الجديد^(٣) فالسبق "المن وصف فأصاب ، وشبه فقارب" .

والشعر لا يكتسى البهاء والرونق عند الأمدى ومن جرى مجراه إلا إذا كانت التشبيهات والاستعارات مطابقة لما شبهت

(١) الموازنة ص ١١ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٢٧ .

(٣) الوساطة ص ٣٣ .

(١)
به أو استعيرت له ؛ لأن هذا سبيل الشعر القديم وطريقه الذى
سلكه ، وماخالفه فهو متكلف متعسف قبيح .

وبناء على ما سبق كانت غاية ما يوصف به الشعر الجديد
بأنه متكلف لخروجه على مذاهب العرب فى كلامها ، وغاية
ما يرمى إليه هذا التصور أن تستحيل اللغة والرؤية قيما
راسخة ، يتوارثها الشعراء كابرا عن كابر ، بحجة إجلال
القديم ، وتنتفى بذلك الخاصية النوعية للشاعر التى عرفت
بمجاوزه الواقع إلى الممكن ، من خلال لغة خاصة لا توصف بأنها
متكلفة ؛ لأنها تمثل رؤية فنية ، وتعبر عن مشاعر دفيئة ،
لا يعرفها حق معرفتها إلا أصحابها ، ولذا فهم أقدر على
التعبير عنها بما يتأكدون أنه الأبلغ فى الوفاء
بمقتضياتها .

إن القديم هو دعامة الوجود ، ودليل الاستقلال ،
والاعتزاز به مطلب حضارى يؤكد الأصالة ، وينفى التبعية
المقيتة ، ومع هذا فإن الاعتزاز والتقدير لا يعنيان أن يكون
هو الجوهر وما سواه العرض ، فلا القديم وضع لهذا ، ولا يؤمن من
يقدر التراث حق قدره بمثل هذا ، فالنظر إلى القديم بمنظار
التأمل والفطنة والاستلham خير وفاء له ، وأدل دليل على
الاعتزاز به وإحيائه .

ولذا فقد كان الشاعر المحدث خير من يمثل هذا التصور
فقد استلهم التراث ، ولم يقع فى شرك تقليده فتأثر به
وأثر فيه .

ولكل عصر خصوصيته التى تطبع الفن بطابعها الخاص ،
الذى يجعل منه صورة صادقة للذات ، ورافدا أصيلا فى حركة

الفكر التى لاتتوقف .

وقد لمح كثير من البيانين خطورة اتخاذ القديم لقدمه معيارا فنيا ، فالجودة لاعلاقة لها بقديم أو حديث ، وإنما الجودة فى الفطنة وحسن النظر ، فالقديم لايشفع للردىء بالجودة ، والحديث لاينفى عن الجيد جودته . قال ابن قتيبة "فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولاحادثة سنة كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه " .^(١)

ولايعننى هنا التطور التاريخى للفكرة فقد حظيت بكثير من الدرس والاستقراء ، وإنما يعننى جوهر الفكرة الذى كان أساسا من أسس البحث فى فكرة المآخذ على النص الشعري . ولايعننى إجلال القديم تبرئته من النقص ، فهو شعر جيده جيد ، وردئته ردىء ، وهو أمر تؤكده مآخذ البيانين على ذاك الشعر . وهى مآخذ قد تختلف حولها ، ولكننا لاننفىها ، لكن الظاهرة البارزة أن النص الشعري الحديث كان هدفا للنقد والتفلية عند كثير من البيانين بسبب إيثار القديم والإعجاب به .

(١) الشعر والشعراء ٦٣/١ .
(٢) لايكاد يخلو كتاب فى الدرس الحديث عن النظرية النقدية عند العرب من الحديث عن هذه القضية ، ومن أبرز من عرض لها الدكتور البسيونى أحمد منصور فى الخصومة بين القديم والجديد فى النقد العربى القديم ، الكويت ، مكتبة الفلاح .

(٢) الخصومة العلمية :

شاع فى التراث البيانى نوع من الخصومات فرضته أصول التفكير التى يرتكز عليها البيانى فى إجراءاته النقدية . ومن هذه الخصومات ماجرى بين نحاة البصرة والكوفة ، حين كان لكل مدرسة من هاتين المدرستين منهج خاص ، وطريقة فى التفكير تختلف عما سواها .

وكنا قد رأينا أن محور الخلاف بينهما هو القياس ، فالبصريون "أصح قياسا ؛ لأنهم لا يلتفتون إلى كل مسموع ، ولا يقيسون على كل شاذ" (١) . فهم يضعون المثال للظاهرة ولا يعتدون به ، فيعدونه من قبيل الشاذ، والنادر، والذى يحفظ ولا يقاس عليه ، بخلاف الكوفيين فهم "علّامون بأشعار العرب مطلعون عليها" (٢) ، فالكوفيون أشد تسليما للعرب ، لا يخطئونهم كما يصنع البصريون ، ولذلك لاشاذ عندهم ولانادر .

وكان لكل مدرسة من هاتين المدرستين مایسوغ لها منهجها الذى اختطته فى الاحتجاج بالكلام ، فالبصريون يقولون "لو طردنا القياس فى كل ماجاء شاذا مخالفا للأصول والقياس وجعلناه أصلا لكان ذلك يؤدي إلى أن تختلط الأصول بغيرها ، وأن يجعل مالىس بأصل أصلا وذلك يفسد الصناعة بأسرها ، وذلك لا يجوز" (٣) .

وفساد الصناعة مبناه هنا على اضطراب القاعدة النحوية التى لم يعتد بكل ما قالت العرب فأخذت الأشهر، وأقامت كيانه عليه .

(١) الاقتراح ص ٢٠٢، ٢٠١ .
 (٢) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .
 (٣) الإنصاف فى مسائل الخلاف لأبى البركات الأنبارى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، مطبعة حجازى ط ٢ ، ١٩٥٣ م ، ٢٦٧/٢ - ٢٦٨ .

(١)
أما الكوفيون فكان منهم "القياس على الشاذ" قال
الاندلسي في شرح المفصل عنهم : "الكوفيون لو سمعوا بيتا
واحدا فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلا ، وبوبوا عليه
(٢)
بخلاف البصريين" .

وكانت كل مدرسة من هاتين المدرستين تفتخر بمنهجها ،
ومصادر معلوماتها ، وتناضل دونها ، ومما افتخر به البصريون
على الكوفيين أنهم قالوا : "نحن نأخذ اللغة من حَرَشَة
الضَّبَاب ، وأَكَلَة اليرابيع ، وأنتم تأخذونها عن أكلة
الشَّوَارِيز وباعة الكَوَامِيخ" (٣) . فالبصريون لا يأخذون شواهدهم إلا
من الأعراب الخالص في البادية ، أما الكوفيون فلا فرق عندهم
بين عربية ساكن البادية ، وماحب الحاضرة ، فكلاهما يتكلم
عربية فصيحة .

وانجَرَّ هذا الخلاف بين القوم على نقد الشعر ، فكان
الشعر الذي يخالف قواعد البصريين باعتبارهم أشد تجريدا
للقياس يعدونه من قبيل الخطأ واللعن ؛ لأنه جاء مخالفا
لأجود اللغات التي تأسست عليها قواعدهم النحوية ، بخلاف
الكوفيين الذين سلموا به وعدّوه عربيا فصيحاً .

واستبعد البصريون كثيرا من الشعر الجيد وأسقطوه ،
إما لأن صاحبه كان ممن يسكن الحاضرة ، وإما لأن قائله متأخر
عن فترة الاحتجاج ، وعدّوه مولدا لاخير فيه ، ولا حجة في
عربيته .

وهناك خصومة أخرى نجدها بين البيانيين والشعراء من
جهة ، وبين البيانيين أنفسهم من جهة أخرى . فالبيانيون ،

(١) الاقتراح ص ٢٠٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٢ . والحرشة : الصيادون . الشواريـز
اللبن الثخين . الكواميخ : ضرب من الأدم .

وبخاصة اللغويين والنحاة والنقاد كان لهم وقفات تعقبوا فيها الشعراء ، ووصفوا شعرهم بالخطأ والخروج على ما أقاموه من معايير فنية تضمن لشعرهم الاستجادة والقبول .

فالخليل بن أحمد يرى أن اللغوى مثل سكان السفينة (١) والشاعر تبع له ، ما استجاده فهو جيد ، وما أنكره فهو ردىء . وخلف الأحمر يجعل الرواة فى بمنزلة المصارفة الذين يعرفون زائف الدراهم من صحيحها ، "قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر استحسنته ، فما أبالى ما قلت أنت فيه وأصحابك ، قال : إذا أخذت درهمًا فاستحسنته ، فقال لك المصراف: إنه ردىء ! فهل ينفعك استحسانك إياه " (٢) .

أما الشعراء فكانوا لا يرون عند اللغويين والنحاة علما بأسرار الشعر من حيث هو شعر ، لعدم تمرسهم به ، إذ لا يعرف أسرارهم إلا من ولج فيه وخاض لجته .

روى عن المصاحب بن عباد أنه قال : "حدثنى محمد بن يوسف الحمادى ، وقال : حضرت مجلس عبيد الله بن عبد الله ابن طاهر وقد حضر البحتري ، فقال : يا أبا عباد ، مسلم بن الوليد أشعر أم أبونواس ؟ فقال : أبو نواس ؛ لأنه يتصرف فى كل طريق ويتنوع فى كل مذهب ، إن شاء جد ، وإن شاء هزل . ومسلم يلتزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق مذهبها لا يتخطاه فقال عبيد الله : إن أحمد بن يحيى شعلبا لا يوافقك على هذا فقال : أيها الأمير ليس هذا من علم شعلب وأضرابه ، ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مفايقه ، فقال : وريت بك زنادى يا أبا عباد ، لقد حكمت فى عميك حكم

(١) الأغاني ١١٧/١٨ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٧/١ .

أبى نواس فى عميه جرير والفرزدق ، فإنه سئل عنهما ففضل جريرا ، فقليل : إن أبا عبيدة لا يوافقك على هذا ؟ فقال : ليس هذا من علم أبى عبيدة ، وإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر^(١) .

وبدهى أن يحدث الخلاف بين الشعراء والبيانين على مختلف منازعهم ، فالشعراء يقفون من اللغة موقفا مغايرا لموقف البيانين ، جوهره الاعتداد بكل ماتنطوى عليه اللغة فهى منظارهم الذى يرون العالم من خلاله ، ولذا فهى قيمة فى حد ذاتها ، وغاية تقصر دونها كل غاية .

أما البيانيون فلا يبحثون فى اللغة إلا عن مطالبهم ، فالنحوى يبحث عن الصحة ، واللغوى يفتش عن الغريب ، والراوية ينقب عن الشاهد والمثل ، والمتكلم يطلب الإقناع ، والفيلسوف يقنع بالخضوع لمقولات العقل ، والكاتب يكتب بالسهولة وسيولة النغم ، والمعنى الذى يعرض نفسه لأول طارق .

وقد كشف الجاحظ بفطنته عن هذه الغايات فقال : " ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب ، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أر غاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ... ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام فى رواة الكتاب أعم ، وعلى السنة حذاق الشعراء أظهر"^(٢) .

أما الخلاف الذى دب بين البيانين أنفسهم فيظهر عند اللغويين والنقاد ، فإذا كان اللغويون يعدون أنفسهم حراس

(١) الكشف عن مساوى المتنبي ص ٢٢٣-٢٢٤ ، وانظر إعجاز القرآن ص ١١٦ .
(٢) البيان والتبيين ٢٤/٤ .

اللغة - كما ورد عند الخليل آنفا - فإن النقاد وإن اعترفوا لهم بهذا الفضل فإنهم لا يسلّمون لهم بالفطنة في إدراك أسرار الشعر ، فالنحاة واللغويون يعرفون الإعراب والغريب ، ويحسنون شرح ظواهر الكلام ، لكنهم لا يدلّون على موطن الجمال فيه ، وفي هذا قال ابن الأثير :

"وأسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية ، أو نقل كلمة لغوية ، وما جرى هذا المجرى ، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها" (١) .

فالعريب والصحة والخطأ يعرفها كل أحد ، ولا تجعل من الكلام شعرا فهي حق مشاع بين جميع فنون القول ، والعلم بها يحصل بالتعلم والمدارسة ، أما نقد الشعر فإنه بحاجة إلى استعداد خاص "فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخطئون في ذلك منذ تفقهوا في العلم ، فقليل ما يصيبون" (٢) .

(٣) الخصومة الشخصية :

إذا كان طابع الخصومات السابقة طابعاً يكاد يكون علمياً فإن هناك نوعاً من الخصومة لم يلتزم بروح العلم ، وأصبحت غاية ما يرمى إليه النقد في هذه الخصومة التجريح والانتقاص من الشاعر المنقود ، فكان للنقد أسباب شخصية لأعلاقة لها بالنص ، تتمثل في طلب الشهرة ، والتشهير بالخصوم .

ومن ذلك ما نلمسه عند بعض نقاد أبي تمام والمتنبي

(١) المثل السائر ١/٣٠٠ .
(٢) نقد الشعر ص ١٦ .

أمثال ابن عمار الذى يحمل عليه المولى فى مقدمة أخبار أبى تمام ويصفه بالجهل وشدة التعصب ، والحاتمى والصاحب بن عباد ، وابن وكيع التنيسى ، الذين يذكرون فى مقدمات رسائلهم ومؤلفاتهم أن الغاية من تأليفها هى الانتقام من أبى الطيب ، لغيرته وتكبره .

فالحاتمى يكتب الحاتمية بدافع من الوزير المهلبى الذى ترفع المتنبى عن مديحه قال : "سامنى هتك حريمه ، وتمزيق أديمه ، ووكلنى بتتبع عواره ، وتصفح أشعاره ، وإحواجه إلى مفارقة العراق ... " (١) .

وهذه اللغة نجدها محور تفكير الصاحب بن عباد فى الكشف عن مساوى المتنبى ، وابن وكيع فى المنصف الذى خلا من العدل والإنصاف .

فالحاتمى يدفعه الوزير المهلبى ، والصاحب يفره حب الذات والانتصار لها ؛ لأن المتنبى حينما توجه إلى فارس ، والصاحب بأصفهان لم يُعَرِّه المتنبى أى اهتمام . وابن وكيع ينتصر لابن حنزابه كما يقول بلاشير ، أو ينتصر لنفسه حين وجد الانصار والمعجبين يكثرون حول أبى الطيب ويثيرون جوا لا يستريح له الشاعر ابن وكيع الذى بدأ يفقد البساط من تحت قدمه . (٢)

وقد يكون سبب الخصومة تباين المعتقد الدينى بين البيهقى والشاعر كالأذى أثر عن الأصمعى من ترصده لذى الرمة والكميت بن زيد ، فقد كان كثير الطعن عليهما ؛ لأنه

(١) الرسالة الموضحة ص ٣ ، وانظر الرسالة الحاتمية ص ٢٥٣

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، الدكتور إحسان عباس ص ٢٧٢ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢٩٤ ، ٢٩٥ .

كان سنيا ، وسنيته كانت دافعا لنقده شعراء الشيعة ، وإخراجهم من دائرة الاحتجاج ، وبخاصة من يعتقد منهم العدل كذى الرمة . قال صاحب التنبیہات : "كما أنبأتك أنه كان متعصبا على ذى الرمة . وأعلمتك أن علة ذى الرمة معه اعتقاد العدل" .^(١)

وقال ابن درستويه : "وإنما انحرف الأصمعي عن الكمية لمذهبه لادبه" .^(٢)

ولا يمنع هذا أن يكون الأصمعي قد رفض الاستشهاد بشعر ذى الرمة ؛ لأنه أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم ، وبشعر الكمية ؛ لأنه حضري مولد . أى أن هناك سببا غير المعتقد الدينى للشاعر ، فقد كان نقد الأصمعي لشعراء الشيعة ظاهرة بارزة في نقده لاتخفى ، لاسيما وأن الأصمعي كان رجلا معروفا بالحزم في مثل هذا فقد كان "لايجى عبثه مع ذكر الإسلام" ، وكان "إذا ذكر أصحاب الأهواء يحوط الإسلام" ، وكان "يتقى أن يفسر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم كما يتقى أن يفسر القرآن" . قال عنه يحيى بن معين: إنه ثقة ، وكان أحمد بن حنبل يثنى عليه في الفقه والسنة .^(٣)^(٤)^(٥)^(٦)^(٧)^(٨)

-
- (١) التنبیہات على أغاليط الرواة ص ٢٤٧ .
 - (٢) تصحيح الفصح ، ابن درستويه ، تحقيق عبد الله الجبوري ، بغداد ، مطبعة الإرشاد ، ط ١ ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م . ١٧٩/١ .
 - (٣) الموشح ص ٢٨٤ .
 - (٤) المصدر نفسه ص ٣٠٢ .
 - (٥) طبقات النحويين واللفويين ص ١٧٠ .
 - (٦) المصدر نفسه ص ١٧٠ .
 - (٧) نزهة الألباء في طبقات الأدباء ص ١٠٠ .
 - (٨) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

ومما سبق يتضح أن الخصومات كان لها أثرها البارز في ظهور فكرة المآخذ على النص الشعري ، وتطورها ، وهو أثر له جوانب متعددة كشف عنها البحث ، قد نختلف في تفسيرها والحكم عليها ، ولكن يظل لها مشروعيتها وقيمتها التي لا تنتقص .

الخاتمة

- (١) أن المآخذ لم تصبح ظاهرة إلا مع ظهور قضية القديم والجديد في العصر العباسي ، فقبل هذه الفترة كانت ترد وصفا للبيت أو البيتين ، أما في هذه الفترة فقد أصبحت المآخذ نقما لا يعرى منه أحد .
- (٢) كان للبيانين اتجاهان متباينان في استقراء المآخذ . اتجاه يتعجل في تخطئة الشعراء ، ولا يبحث لهم عن مخرج يحمل عليه كلامهم ؛ لأن أصحابه يؤثرون ما طرد وانقاس في اللغة ، وما قارب الحقيقة في الوصف . واتجاه آخر مباين للاتجاه الأول يتأسس على الوعي بأن لغة الشعر تجيز ما لا يجاز ، فما جاء من باب القليل والنادر ، أو المباين لأعراف الواقع ، المتخطى لصرامة الإيقاع ؛ فلأن لغة الشعر تطمح من خلال تلك الانزياحات إلى تحقيق قيم فنية وجمالية .
- (٣) أن وصف لغة الشعر بالخطأ والغلط في الجانب اللغوي لا يعنى أنها ليست عربية فصيحة ، وإنما المراد أنها على غير المشهور الذي تطرد به القاعدة وتنقاس ؛ لأن العربي الذي يتكلم بالفطرة لا يقدر أن يلحن .
- (٤) أن البيانين بمختلف بيئاتهم ومنازعههم قد أدركوا أدق خصائص لغة الشعر ، وإن اختلفوا في الاعتداد بها ، فكان لهم بذلك قصب السبق في كثير من قضايا النص الشعري التي اتسع فيها النقد الجديد .
- (٥) مع أن البيانين قد جعلوا النص محور البحث ، فقد حكم عليه بعضهم من الخارج ، ونقده من طريق لا يمح نقده منها ، كأن يكون صاحب النص ذا معتقد لا يتفق والمعتقد

الدينى لمن يتمدى للنص كما ظهر فى نقد الاصمعى لبعض شعراء الشيعة ، أو أن يكون لشاعر محدث ، فيعاب لحدائث سن قائله .

(٦) بدا الاهتمام بالمخاطب فى كثير من مآخذ البيانين على النص الشعرى جلياً ، وبسبب منه أغفل بعض البيانين الحالة الشعورية للشاعر .

(٧) كان الاعتدال سمة للنص الجيد عند جميع بيئات البيانين ؛ لأن الاعتدال يضمن وضوح النص ، وقربه من الافهام ، وفى هذا إيثار لغاية الشعر على ماسواها .

(٨) الأثر الخطير لمقاييس الفلسفة على الشعر ، فقد انحرفت تلك المقاييس بنقد الشعر إلى جهة أصبح معها الشعر قياساً منطقياً قوامه العقل ، والحرص المصحة ، ونقل الواقع .

(٩) البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، فكثيراً ما تبدو النظرية قابلة لاستيعاب كثير من النماذج الشعرية ، وعندما يبدأ البيانى بتطبيقها على النص تنكمش فتضيق ذرعاً بما كان بالإمكان أن تعتد به .

(١٠) أهمية استقراء المواقف النقدية فى إطار من الوعى بالاصول الفكرية التى تأسست عليها تلك المواقف ، لما لها من أثر لا يوقف على طبيعته ، ولاتدرك خصوصيته بمعزل عن العلم بها .

(١١) أن كثيراً من الانزياحات فى بناء اللغة ، أو الإيقاع ، وتخطى حدود الواقع فى معانى الشعر وموره ، ضرورة تقتضيها طبيعة الشعر .

التوصيات

يوصى البحث بالاعتداد بمنهج البيانين فى نقد النص الشعري لوقوفه على أدق خصائص النص التى يكون بها شعرا فى الرؤية والتشكيل ، ولتوسطه بين المناهج النقدية الأخرى التى تعتد بجانب من النص وتغفل جانبا آخر .

والاعتداد بهذا المنهج يعنى كشف مقوماته وأساسه ووضعها فى إطار تتأسس عليه نظرية نقدية عربية ، تفيد من كل جديد فى العلوم الإنسانية ، مما يضمن لها الوعي بطبيعة العصر ، والحفاظ على ذوق الأمة ، وخصائص بيانها العربى المبين .

كما يوصى البحث باستقراء هذا المنهج بعمق فى الجانب التطبيقى الذى يظهر فيه المنهج على حقيقته ، وهو جانب لم يزل بحاجة ماسة إلى كثير من الجهد .

فهرس

المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

(أ)

- * أبو زكريا الفراء ومذهبه فى النحو واللغة ،
الدكتور أحمد مكى الانصارى ، القاهرة : مطبوعات المجلس
الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٣٨٤هـ /
١٩٦٤م .
- * أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، الدكتور شكرى فيصل
دمشق : مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م .
- * الاتجاه الاخلاقى فى النقد العربى حتى نهاية القرن
السابع الهجرى ، الدكتور محمد بن مريسى الحارشى ، مكة
المكرمة : مطبوعات نادى مكة الثقافى الادبى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م .
- * أخبار أبى تمام ، أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ،
تحقيق الدكتور خليل عساكر، ومحمد عبده عزام ، ونظير الإسلام
الهندي ، بيروت : المكتب التجارى ، بدون تاريخ .
- * الاختيارين ، صنعة الاخفش الصغير ، تحقيق الدكتور
فخر الدين قباوة ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط ٢ ، ١٤٠٤هـ /
١٩٨٤م .
- * أدب الكاتب ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة
حققه ، وعلق حواشيه ، ووضع فهرسه ، محمد الدالى ، بيروت :
مؤسسة الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
- * أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، تحقيق
هـ.ريتر ، بيروت : دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

- * أسرار العربية ، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنباري ، تحقيق محمد بهجة البيطار ، دمشق : مطبعة الترقى، الناشر المجمع العلمي العربي ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م .
- * الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، القاهرة : دار الفكر العربي ، ط ٣ ، ١٩٧٤م .
- * إصلاح المنطق ، ابن السكيت ، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٤؛ ١٩٨٧م .
- * الأصمعيات ، لأبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام محمد هارون ، القاهرة : دار المعارف ، طه ، بدون تاريخ .
- * إيجاز البلاغى دراسة تحليلية لتراث أهل العلم ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، القاهرة : مطابع المختار الإسلامى ، الناشر مكتبة وهبة ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م .
- * إيجاز القرآن ، أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلانى ، تحقيق السيد أحمد مقر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١م .
- * إيجاز القرآن والبلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرافعى ، بيروت : دار الكاتب العربى ، ط ٨ ، بدون تاريخ .
- * الإعراب سمة العربية الفصحى دراسة تتناول وظيفته ، وتقويماً لمنابع بيانه ، وعلاقته بالأداء ، الدكتور محمد إبراهيم البنا ، القاهرة : دار النصر ١٤٠١هـ/١٩٨١م .
- * الأغانى ، أبو الفرج الأصفهاني ، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء ، بيروت : دار الثقافة ، الناشر الدار التونسية ط ٦ ، ١٩٨٣م .

- * الاقتراح فى علم أصول النحو ، الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى ، تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ط ١ ، ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م
- * الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب ، أبو محمد عبد الله ابن محمد بن السيد البطليوسى ، تحقيق الأستاذ ممطفى السقا والدكتور حامد عبد المجيد ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١-١٩٨٣ م .
- * إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، جمعها عبد الرحمن بدوى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٢ م .
- * الأمالى ، أبو على اسماعيل بن القاسم القالى البغدادي ، بيروت : دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .
- * أمالى المرتضى = غرر الفوائد ودرر القلائد ، الشريف المرتضى على بن الحسين الموسوى العلوى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مطبعة عيسى البابى الحلبي ، الناشر دار إحياء الكتب العربية ، ط ١ ، ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤ م .
- * الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدى ، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين ، وأحمد الزين ، بيروت : منشورات مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٣٩ م .
- * إنباه الرواة على أنباه النحاة ، جمال الدين أبو الحسن على بن يوسف القفطى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة : طبع ونشر دار الفكر العربى ، ومؤسسة الكتب الثقافية ببيروت ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦ م .

- * الإنصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين والكوفيين ، الشيخ الامام كمال الدين ابو البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله بن أبى سعيد الأنبارى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة حجازى ، الناشر مكتبة محمد على صبيح ، ط٢ ، ١٩٥٣م .
- * أنطونيو وكليوباترا - دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، الدكتور عبد الحكيم حسان ، جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .
- * الإيضاح فى علوم البلاغة ، الإمام الخطيب القزوينى ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت منشورات دار الكتاب اللبنانى ، طه ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .

(ب)

- * بحث فى علم الجمال ، جان برتليمى ، ترجمة الدكتور أنور لوقا ، مراجعة الدكتور نظمى لوقا ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م .
- * البديع ، عبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره ، وتعليق المقدمة والفهارس عليه أغناطيوس كراتشوفسكى ، دمشق : دار الحكمة ، بدون تاريخ .
- * البديع فى نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق الدكتور أحمد بدوى والدكتور حامد عبد المجيد ، مراجعة إبراهيم مصطفى ، القاهرة : مطبعة مصطفى البابى الحلبي ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م .

* البرهان فى وجوه البيان ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديشى ، بغداد : مطبعة العائى ، ط ١ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م .

* البصائر والذخائر ، أبو حيان التوحيدى ، عنى بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور إبراهيم الكيلانى ، دمشق : مطبعة الإنشاء ، الناشر مكتبة أطلس ١٩٦٤م .

* البلاغة ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرّد ، حققها وقدم لها ومنع فهرسها الدكتور رمضان عبد التّوّاب ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الثقافة الدينية ، ط ٢ ، ١٩٨٥م .

* بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور إبراهيم سلامة ، القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م .

* بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث ، الدكتور يوسف حسين بكّار ، بيروت ، دار الاندلس ، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

* بناء لغة الشعر ، جان كوين ، ترجمة الدكتور أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م .

* بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ، المغرب : دار توبقال ، ط ١ ، ١٩٨٦م .

* بيان إعجاز القرآن ، الخطّابى ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها محمد خلف الله ، والدكتور محمد زغلول سلام ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦م .

* البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت : دار الفكر ، ط ٤ ، بدون تاريخ .

(ت)

- * تاريخ الادب العربى ، كارل بروكلمان ، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النجار ، القاهرة : دار المعارف ، طه ، ١٩٨٣ م .
- * تاريخ التراث العربى ، فؤاد سيزكين ، نقله إلى العربية الدكتور عرفة مصطفى ، راجع الترجمة الدكتور محمود فهمى حجازى ، والدكتور سعيد عبد الرحيم ، الرياض : مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣ م .
- * تاريخ النقد الادبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى ، طه أحمد إبراهيم ، بيروت : دار الحكمة ، بدون تاريخ .
- * تاريخ النقد الادبى عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ، الدكتور إحسان عباس ، بيروت : دار الثقافة ، ط٤ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣ م .
- * تأويل مشكل القرآن ، أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، شرحه ونشره السيد أحمد مقر ، القاهرة : مطبعة المدينة ، الناشر : دار التراث ، ط٢ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣ م .
- * تشقيف اللسان وتلقيح الجنان ، ابن مكى المقلّى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر ، القاهرة : منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦ م .
- * تحرير التعبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبى الاصبع الممرى ، تقديم وتحقيق الدكتور حفى محمد شرف ، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، الناشر المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣هـ .

- * تذكرة النحاة ، أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطى
الاندلسى ، تحقيق الدكتور عفيف عبد الرحمن ، بيروت : مؤسسة
الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
- * التركيب اللغوى للادب ، بحث فى فلسفة اللفه
والاستطيقا ، الدكتور لطفى عبد البديع ، الرياض : دار
المريخ ، ط ٢ ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م .
- * تصحيح الفصحى ، عبد الله بن جعفر بن درستويه ،
تحقيق عبد الله الجبورى ، بغداد : مطبعة الإرشاد ، منشورات
رئاسة ديوان الاوقاف بالجمهورية العراقية ، ط ١ ، ١٣٩٥هـ /
١٩٧٥م .
- * التعريفات ، الشريف على بن محمد الجرجانى ، بيروت
دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
- * تعطير الاثام فى تعبير المنام ، عبد الغنى
النابلسى ، بيروت : دار الفكر ، بدون تاريخ .
- * التفسير النفسى للادب ، الدكتور عز الدين إسماعيل
بيروت : دار العودة ، ط ٤ ، ١٩٨١م .
- * تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، أبو الوليد بن
رشد ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم ، القاهرة :
مطابع الاهرام التجارية ، الناشر : المجلس الاعلى للشئون
الإسلامية ١٣٩١هـ / ١٩٧١م .
- * التنبيهات على اغاليط الرواة ، أبو القاسم على بن
حمزة البصرى ، نشر مع كتاب المنقوص والممدود للفراء ،
أحيى مواته عبد العزيز الميمنى الراجكوتى ، القاهرة : دار
المعارف ١٩٧٧م .

- * التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن
الأصفهاني ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد : مطبعة
المعارف ، الناشر مكتبة النهضة ، ط ١ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م .
- * تهذيب الاخلاق ، أبو علي أحمد بن مسكويه ، القاهرة
مطبعة الترقى ١٣١٧هـ .

(ج)

- * جمهرة اشعار العرب في الجاهلية والإسلام ، أبو زيد
محمد بن أبي الخطاب القرشي ، حققه وعلق عليه وزاد في شرحه
الدكتور محمد علي الهاشمي ، الرياض : مطبوعات جامعة الإمام
محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .
- * جمهرة اللغة ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد ،
حققه وقدم له الدكتور رمزي منير بعلبكي ، بيروت : دار
العلم للملايين ، ط ١ ، ١٩٨٧م .
- * جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة الدكتور فؤاد
زكريا ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
١٩٨٥م .
- * جوامع الشعر ، الفارابي ، مع تلخيص كتاب
أرسطوطاليس في الشعر ، لابن رشد . انظر : تلخيص كتاب
أرسطوطاليس .
- * جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، من قسم
الرياضيات من الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة :
مطبوعات وزارة التربية والتعليم ١٣٧٦هـ / ١٩٥٦م .

* جواهر اللفاظ ، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب
البغدادى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة :
مطبعة السعادة ، الناشر مكتبة الخانجي ١٣٥٠هـ / ١٩٣٢م .

(ح)

* حاشية الصبان على شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك
ومعه شرح الشواهد للعينى ، القاهرة : دار إحياء الكتب
العربية ، بدون تاريخ .

* حلية المحاضرة ، محمد بن الحسن الحاتمي ، تحقيق
هلال ناجى ، بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٧٨م .

* الحماسة ، هبة الله بن على بن محمد بن الشجرى ،
تحقيق عبد المعين الملوحي وأسماء الحمصى ، دمشق : منشورات
وزارة الثقافة السورية ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م .

* الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق
وشرح عبد السلام هارون ، بيروت : دار إحياء التراث العربى
ط ٣ ، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م .

(خ)

* خزانة الادب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر بن
عمر البغدادى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، الناشر مكتبة الخانجي ١٩٧٩م .

* الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جنى ، حققه محمد
على النجار ، بيروت : دار الهدى ، ط ٢ ، بدون تاريخ ،
مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

* الخطابة من كتاب الشفاء ، ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، الإدارة العامة للثقافة ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م .

* الخيل ، أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمي ، رواية أبي حاتم سهل بن محمد السجستاني ، الهند : مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن ، ط ٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م .

* الخيل = مطلع اليمن والإقبال فى انتقاء كتاب الاحتفال ، عبد الله بن محمد بن جزى الكلبى الغرناطى ، حققه وقدم له محمد العربى الخطابى ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

(د)

* الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، الدكتور غانم قدّور الحمد ، بغداد : مطبعة الخلود ، الناشر وزارة الأوقاف والشئون الدينية ، إحياء التراث الإسلامى ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* دراسات فى الأدب العربى ، غوستاف فون غرنباوم ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، والدكتور أنيس فريحة ، والدكتور محمد يوسف نجم ، والدكتور كمال يازجى ، بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٥٩م .

* دراسة الأدب العربى ، الدكتور ممطفى ناصف ، بيروت دار الاندلس ، ط ٣ ، ١٩٨٣م .

- * دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجاني ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجي ، ١٩٨٤م .
- * دلالات التراكيب دراسة بلاغية ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، القاهرة : دار المعلم للطباعة ، الناشر مكتبة وهبة ١٩٧٩م .
- * دور الكلمة فى اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور كمال بشر ، القاهرة : مكتبة الشباب ط١٠ ، ١٩٨٦م .
- * ديوان ابن الرومى ، تحقيق الدكتور حسين نمار ، القاهرة : مطبعة دار الكتب ١٩٧٦م .
- * ديوان أبى الأسود ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد : مكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م .
- * ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٤م .
- * ديوان أبى الحسن على بن محمد التهامى ، تحقيق الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع ، الرياض : مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .
- * ديوان أبى دهيل الجمى ، رواية أبى عمرو الشيبانى تحقيق عبد العظيم عبد المحسن ، العراق : مطبعة القضاء بالنجف الاشرف ، ط١ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .
- * ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى المسمى بالتبيان فى شرح الديوان ، ضبطه وصححه ، ووضع فهارسه مصطفى السقا ، إبراهيم الأبيارى ، عبد الحفيظ شلبى بيروت : دار المعرفة ١٣٩٧هـ/١٩٧٨م .

- * ديوان أبى نواس = الحسن بن هانى ، تحقيق أحمد عبد المجيد الفزالى ، بيروت : دار الكتاب العربى ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م
- * ديوان الاعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرح وتعليق د.م. محمد حسين ، القاهرة : المطبعة النموذجية ، نشر مكتبة الآداب بالجماميز ، بدون تاريخ .
- * ديوان الاقنوه الاودى ضمن الطرائف الادبية ، صححها وعرضها على النسخ المختلفة وذيّلها عبد العزيز الميمنى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ .
- * ديوان امرئ القيس ، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٨٤م .
- * ديوان اوس بن حجر ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ط٣ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .
- * ديوان البحترى ، عُنَى بتحقيقه وشرحه ، والتعليق عليه حسن كامل الميرفى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٨م .
- * ديوان بشار بن برد ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، تونس : الشركة التونسية للنشر ١٩٧٦م .
- * ديوان بشر بن أبى خازم الاسدى ، تحقيق الدكتور عزة حسن ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م .
- * ديوان تائبط شرا واخباره ، جمع وتحقيق وشرح على ذو الفقار شاكّر ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ، ط١ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .
- * ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦م .
- * ديوان جميل بثينة ، حققه وقدم له فوزى عطوى ، بيروت : مطبعة الامان ، الناشر دار صعب ، بدون تاريخ .

- * ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجي ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .
- * ديوان الخنساء ، شرحه شعلب أحمد بن يحيى بن سيار الشيباني النحوى ، حققه الدكتور أنور أبو سويلم ، الاردن : دار عمار ، ط ١ ، ١٤٠٩هـ / ١٩٨٨م .
- * ديوان ذى الرمة ، شرح الإمام أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى صاحب الأصمعى ، رواية الإمام أبى العباس شعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، بيروت : مؤسسة الإيمان ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .
- * ديوان الراعى النميرى ، جمعه وحققه راينهت فايبرت ، فيسبادن ، فرانكس شتاينر ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .
- * ديوان رؤبة بن العجاج وأبيات مفردات منسوبة إليه اعتنى بتمحيحه وترتيبه وليم بن الورد البروسى ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- * ديوان السموال ، نشر مع ديوان عروة بن الورد ، بيروت : دار صادر ، بدون تاريخ .
- * ديوان شعر عدى بن الرقاع العاملى ، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور الشريف عبد الله الحسينى البركاتى ، مكة المكرمة : المكتبة الفيصلية ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م .
- * ديوان شعر المتلمس الضبعى ، رواية الاثرم وأبى عبيدة عن الأصمعى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، القاهرة : مطابع الشركة المصرية ، الناشر معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م .
- * ديوان الشماخ بن ضرار الذبيانى ، حققه وشرحه صلاح الدين الهادى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧م .

* ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلام الشنتمري ، وتليه
طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة ، تحقيق درية الخطيب
ولطفى الصقال ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ١٣٩٥هـ -
١٩٧٥م .

* ديوان الطرمّاح ، حققه الدكتور عزة حسن ، دمشق
١٣٨٨هـ / ١٩٦٨م .

* ديوان عبد الله بن رواحة ، ودراسة في سيرته وشعره
الدكتور وليد قصاب ، بيروت : المكتب الإسلامي ، الناشر دار
الضياء بعمان ، ط ٢ ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م .

* ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق وشرح الدكتور حسين
نصار ، القاهرة ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط ١
١٣٧٧هـ / ١٩٥٧م .

* ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، تحقيق وشرح
الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨م .
* ديوان العجاج ، رواية عبد الملك بن قريب الأصمعي
وشرحه ، عنى بتحقيقه الدكتور عزة حسن ، بيروت : مكتبة دار
الشروق ١٩٧١م .

* ديوان عدي بن زيد العبادي ، حققه وجمعه محمد جبار
المعبيد ، بغداد : شركة دار الجمهورية ١٩٦٥م .

* ديوان عروة بن الورد بشرح ابن السكيت ، حققه عبد
المعين الملوحي ، دمشق : وزارة الثقافة ١٩٦٦م .

* ديوان عمر بن أبي ربيعة ، القاهرة : مطابع الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .

* ديوان عمرو بن كلثوم ، جمعه ، وحققه ، وشرحه
الدكتور أميل بديع يعقوب ، بيروت : دار الكتاب العربي ،
ط ١ ، ١٤١١هـ / ١٩٩١م .

- * ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدي ، صنعة هاشم الطعان ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، بدون تاريخ .
- * ديوان عنقرة ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى ، بيروت : المكتب الإسلامي ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .
- * ديوان الفرزدق ، شرحه ، وضبطه ، وقدم له الاستاذ على فاعور ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .
- * ديوان كثير عزة ، جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس بيروت : دار الثقافة ١٣٩١هـ / ١٩٧١م .
- * ديوان ليلي الاخيلية ، جمع ، وتحقيق ، وشرح خليل إبراهيم العطية ، وجيليل إبراهيم العطية ، بغداد : دار الجمهورية ، ط٢ ، ١٣٩٧هـ / ١٩٧٧م .
- * ديوان مجنون ليلى ، جمع ، وتحقيق ، وشرح عيد الستار أحمد فراج ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .
- * ديوان المعاني ، الإمام اللغوى الاديب أبو هلال العسكري ، بيروت : عالم الكتب ، بدون تاريخ .
- * ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق محمد أبو الغفل إبراهيم ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥م .

(ذ)

- * ذم الخطأ فى الشعر ، ابن فارس اللغوى ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، الناشر مكتبة الخانجي ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .

(ر)

* رسائل ابن المعتز ، فى النقد والادب والاجتماع ،
عبد الله بن المعتز ، جمع ، وتحقيق الدكتور محمد عبد
المنعم خفاجى ، القاهرة : شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى
البابى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٦٥هـ / ١٩٤٦م .

* رسالة فى الحلم عند العرب ، شارل بيلا ، بيروت :
دار الكتاب الجديد ، ط ١ ، ١٩٧٣م .

* رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، الفارابى ، مع
فن الشعر لأرسطو طاليس ، ترجمة وشرح وتحقيق الدكتور عبد
الرحمن بدوى ، بيروت : دار الثقافة ، بدون تاريخ .

* الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب المتنبى
وساقط شعره ، أبو على محمد بن الحسن الحاتمى ، تحقيق
الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ودار بيروت
١٣٨٥هـ / ١٩٦٥م .

* رؤية جديدة لشعرنا القديم . ماثورات من الشعر
العربى فى ضوء مفهوم التراث والمعاصرة ، الدكتور حسن فتح
الباب ، بيروت : دار الحداثة ، ط ١ ، ١٩٨٤م .

* الرواية والاستشهاد باللغة دراسة لقضايا الرواية
والاستشهاد فى ضوء علم اللغة الحديث ، الدكتور محمد عيد ،
القاهرة ، دار نشر الثقافة ، الناشر عالم الكتب ، ١٩٧٦م .

(ز)

* الزاهر فى معانى كلمات الناس ، أبو بكر بن
الانبارى ، تحقيق الدكتور حاتم الضامن ، بغداد : دار

الشئون الثقافية ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

* زهر الآداب وثمر الآلباب ، أبو إسحاق إبراهيم بن
على الحمري القيروانى ، عارضه بمخطوطات القاهرة ، وحققه ،
وضبطه ، وشرح ووضع فهرسه على محمد البجاوى ، القاهرة :
دار إحياء الكتب العربية ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

(س)

* سر صناعة الإعراب ، أبو الفتح عثمان بن جنى ،
دراسة وتحقيق الدكتور حسن هنداوى ، دمشق : دار القلم ، ط١
١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد
ابن سنان الخفاجى الحلبى ، بيروت : دار الكتب العلمية ،
ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

(ش)

* شرح أبيات مغنى اللبيب ، عبد القادر بن عمر
البغدادى ، تحقيق عبد العزيز رباح وأحمد دقاق ، دمشق :
مطبعة زيد بن ثابت ، الناشر دار المأمون ، ط١ ،
١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

* شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبى سعيد الحسن بن
الحسين السكرى ، رواية أبى الحسن على بن عيسى بن على
النحوى عن أبى بكر أحمد بن محمد الحلوانى عن السكرى ،
حققه عبد الستار أحمد فراج ، راجعه محمود محمد شاكر ،
القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر ، دار العروبة ١٣٨٤هـ .

- * شرح ديوان أبى الطيب المتنبى = معجز أحمد ، أبو
العلاء المعرى ، تحقيق الدكتور عبد المجيد ذياب ، القاهرة
دار المعارف ١٩٨٦-١٩٨٨ م .
- * شرح ديوان حسان بن ثابت الانصارى ، وضعه وصححه عبد
الرحمن البرقوقى ، بيروت : دار الكتاب العربى ١٤٠١هـ /
١٩٨١ م .
- * شرح ديوان الحماسة ، أبو على أحمد بن محمد بن
الحسن المرزوقى ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ،
القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط ٢ ،
١٣٨٧هـ / ١٩٦٧ م .
- * شرح ديوان عنتر بن شداد ، تحقيق عبد المنعم عبد
الرؤوف شلبى ، قدّم له إبراهيم الأبيارى ، القاهرة :
المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ .
- * شرح ديوان كعب بن زهير ، صنعة الإمام أبى سعيد
الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى ، القاهرة : الدار
القومية ١٣٨٥هـ / ١٩٦٥ م ، مصورة عن طبعة دار الكتب
١٣٦٩هـ / ١٩٥٠ م .
- * شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامرى ، حققه وقدم له
الدكتور إحسان عباس ، الكويت : مطبعة الحكومة الكويتية ،
١٩٦٢ م .
- * شرح شعر زهير بن أبى سلمى ، صنعة أبى العباس شعلب
تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت : دار الآفاق
الجديدة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢ م .
- * شرح القمائد العشر ، صنعة الخطيب التبريزى ،
تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، حلب : مطابع المكتبة
العربية ، الناشر دار الأصمى ، ط ٢ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣ م .

- * شرح الكافية فى النحو ، رضى الدين محمد بن الحسن
الاسترابادى النحوى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط ٢ ،
١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .
- * شرح مايقع فيه التمحيف والتحريف ، أبو أحمد الحسن
ابن عبد الله العسكرى ، تحقيق عبد العزيز أحمد ، القاهرة
مطبعة ومكتبة مصطفى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٨٣هـ / ١٩٦٣م .
- * شرح مشكلات ديوان أبى تمام ، أحمد بن محمد بن
الحسن المرزوقى ، تحقيق الدكتور عبد الله بن سليمان
الجربوع ، جدة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة التراث بمكة
المكرمة ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م .
- * شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش النحوى ، بيروت
عالم الكتب ، بدون تاريخ .
- * شرح المفصليات ، أبو زكريا يحيى بن على بن محمد
الشيبانى التبريزى ، تحقيق على محمد البجاوى ، القاهرة :
دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .
- * شروح سقط الزند لأبى العلاء المعرى ، تحقيق مصطفى
السقا ، عبد الرحيم محمود ، عبد السلام هارون ، إبراهيم
الابيارى ، حامد عبد المجيد ، إشراف الدكتور طه حسين ،
القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، نسخة مصورة عن
طبعة دار الكتب ١٣٦٦هـ / ١٩٤٧م .
- * شعر إبراهيم بن هرمة القرشى ، تحقيق محمد نفاع ،
وحسين عطوان ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون
تاريخ .

* شعر الاخوص الانصارى ، جمعه وحققه عادل سليمان جمال
القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر الخانجى ، ط ٢ ، ١٤١١هـ /
١٩٩٠ م .

* شعر الاخطل أبى مالك غياث بن غوث التغلبى ، صنعة
السكرى ، روايته عن أبى جعفر محمد بن حبيب ، تحقيق
الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت : دار الافاق الجديدة ،
ط ٢ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩ م .

* شعراء بنى عقيل وشعرهم فى الجاهلية والاسلام حتى
آخر العصر الاموى جمعا ، وتحقيقا ، ودراسة ، الدكتور عبد
العزیز محمد الفيصل ، الرياض : طبع شركة العبيكان ، ط ١ ،
١٤٠٨هـ .

* الشعر الحديث بين التقليد والتجديد ، الدكتور
أحمد سليمان الأحمد ، الجماهيرية العربية الليبية : الدار
العربية للكتاب ، ١٩٨٣ م .

* شعر الخوارج ، جمع وتقديم احسان عباس ، بيروت :
دار الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٧٤ م .

* شعر عبدة بن الطبيب ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى
بغداد : دار التربية للطباعة والنشر ١٣٩١هـ / ١٩٧١ م .

* شعر عروة بن أذينة ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى ،
الكويت : دار القلم ، ط ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣ م .

* شعر عمرو بن أحرر الباهلى ، جمعه وحققه الدكتور
حسين عطوان ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون
تاريخ .

* شعر الكميت بن زيد الاسدى ، جمع وتقديم الدكتور
داود سلوم ، بغداد : مطبعة النعمان ، الناشر مكتبة الاندلس
١٩٦٩ م .

* شعر النابغة الجعدى ، دمشق . منشورات المكتب
الاسلامى ، ط ١ ، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤ م .

- * شعر نصيب بن رباح ، جمع وتقديم الدكتور داود سلوم
بغداد : مطبعة الارشاد ، ١٩٦٧ م .
- * شعر النمر بن تولب ، صنعة الدكتور نوري حمّودي
القيسي ، بغداد : مطبعة المعارف ، بدون تاريخ .
- * الشعر أو شرح الأبيات المشكّلة الإعراب ، أبو علي
الفراسي الحسن بن أحمد بن عبد الغفار ، تحقيق وشرح
الدكتور محمود محمد الطناحي ، القاهرة : مطبعة المدنى ،
الناشر مكتبة الخانجي ، ط ١ ، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٨ م .
- * الشعر ، ابن سينا ضمن كتاب الشفاء ، تحقيق
الدكتور عبد الرحمن بدوي ، القاهرة : الدار المصرية
للتأليف والترجمة ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م .
- * الشعراء نقادا ، الدكتور عبد الجبار المطلبي ،
بغداد : منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦ م .
- * الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق وشرح أحمد
محمد شاكر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢ م .

(ص)

- * المصاحبي ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ،
تحقيق السيد أحمد مقر ، القاهرة : طبع بمطبعة عيسى البابي
الحلبي ، ١٩٧٧ م .
- * المصاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن
حمّاد الجوهري ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، طبع على
نفقة معالي السيد حسن عباس الشربتلي ، القاهرة ، ط ٢ ،
١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م .

* صحيح البخارى ، ابو عبد الله محمد بن اسماعيل بن
إبراهيم بن المغيرة البخارى الجعفى ، تركيا : المكتبة
الاسلامية ، ١٩٧٩ م .

* صحيح مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري
النيسابوري ، وقف على طبعه ، وتحقيق نموصه ، وتمحيحه ،
وترقيمه ، وعد كتبه وأبوابه وأحاديثه ، وعلق عليه ملخص
شرح الإمام النووي ، مع زيادات عن أئمة اللغة محمد فؤاد
عبد الباقي ، نشر وتوزيع رئاسة إدارات البحوث العلمية
والإفتاء والدعوة والإرشاد ، المملكة العربية السعودية ،
١٤٠٠هـ / ١٩٨٠ م .

* المناعتين : الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن
عبد الله بن سهل العسكري ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد
أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ط ٢ ،
١٩٧١ م .

* الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ،
الدكتور جابر عصفور ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠ م .
* الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد
الحديث ، الدكتور نمرت عبد الرحمن ، عمان : مكتبة الاقصى ،
ط ٢ ، ١٩٨٢ م .

* الصورة والبناء الشعرى ، الدكتور محمد حسن عبد
الله ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ م .

(ض)

* فرائر الشعر ، ابن عصفور الاشبيلى ، تحقيق السيد
إبراهيم محمد ، بيروت : دار الاندلس ، ط ١ ، ١٩٨٠ م .

* الضرورة الشعرية فى النحو العربى ، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، القاهرة : دار مرجان للطباعة ، الناشر مكتبة دار العلوم ، ١٩٧٩ م .

(ط)

* طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلام الجمحى ، قراه وشرحه محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٧٤ م .
* طبقات النحويين واللفويين ، أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدى الأندلسى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٤ م .
* الطرائف الأدبية - مجموعة من الشعر ، صححه وخرجه وعارضه على النسخ المختلفة ، وذيله عبد العزيز الميمنى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ .

(ظ)

* الظاهرة القرآنية ، مالك بن نبي ، ترجمة عبد المصور شاهين ، بيروت : دار الفكر ، بدون تاريخ .

(ع)

* عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، جدة : منشورات النادى الثقافى الادبى ، ط ٢ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦ م .

- * العربية ، دراسات فى اللغة واللهجات والاساليب ،
يوهان فك ، ترجمه ، وقدم له ، وعلق عليه ، ومنع فهارسه
الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة : المطبعة العربية
الحديثة ، الناشر : مكتبة الخانجى ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- * عروض الشعر العربى بين التقليد والتجديد دراسة
وتطبيقا ، الدكتور أمين عبد الله سالم ، القاهرة : مطبعة
منجد الحديثة ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- * العقد الفريد ، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه
الاندلسى ، شرحه ، وضبطه ، وصححه ، وعنون موضوعاته ، ورتب
فهارسه أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبيارى ، بيروت
دار الكتاب العربى ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ممورة عن طبعة دار
الكتب المصرية .
- * العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو على
الحسن بن رشيق القيروانى الأزدي ، حققه ، وفصله ، وعلق
حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الجيل ،
ط ٤ ، ١٩٧٢م .
- * عيار الشعر ، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ،
تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع ، الرياض : دار العلوم ،
١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م .
- * عيون الأخبار ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن
قتيبة الدِّينَوْرِى ، بيروت : دار الكاتب العربى ، بدون تاريخ
ممورة عن طبعة دار الكتب المصرية .
- * العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، بدر الدين
أبو عبد الله محمد بن أبى بكر الدمامينى ، تحقيق الحسانى
حسن عبد الله ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٧٣م .

(غ)

* غاية النهاية فى طبقات القراء ، ابن الجزرى ، عنى
بنشره ج. براجستراسر ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٣٥١هـ /
١٩٣٢م .

* غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، على بن
ظافر الازدى الممرى ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ،
والدكتور مصطفى الماوى الجوينى ، القاهرة : دار المعارف
١٩٨٣م .

* غريب الحديث ، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم
الخطّابى البستى ، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوى ،
دمشق : دار الفكر ، الناشر مركز البحث العلمى وإحياء
التراث الإسلامى بجامعة أم القرى بمكة المكرمة ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م
* الغموض والبلاغة العربية ، صالح سعيد الزهرانى ،
رسالة ماجستير مخطوطة ، إشراف الدكتور منصور عبد الرحمن
رحمه الله ، بقسم البلاغة والنقد ، كلية اللغة العربية ،
جامعة أم القرى ١٤٠٩هـ / ١٩٨٩م .

(ف)

* الفتح على أبى الفتح ، محمد بن أحمد بن فورجه ،
تحقيق عبد الكريم الدجيلى ، بغداد : طباعة ونشر دار
الشئون الثقافية العامة ، ط ٢ ، ١٩٨٧م .
* فعلت وافعلت ، أبو إسحاق الزجاج ، تحقيق ماجد
الذهبي ، سوريا : الشركة المتحدة للتوزيع ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .

- * الفلسفة العربية عبر التاريخ ، رمزي نجار ، بيروت
دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٩٧٩م .
- * فن الشعر ، أرسطوطاليس ، ترجمة الدكتور عبد
الرحمن بدوي ، بيروت ، دار الثقافة ، بدون تاريخ .
- * فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ،
القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م .
- * الفهرست ، ابن النديم ، بيروت : دار المعرفة ،
بدون تاريخ .
- * في الشعر ، أرسطوطاليس ، نقل أبي بشر متى بن يونس
القنائي من السرياني الى العربي ، حققه مع ترجمة حديثة ،
ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية ، الدكتور شكرى عياد ،
القاهرة : دار الكاتب العربى ١٣٨٦هـ / ١٩٦٧م .
- * فى نظرية الادب عند العرب ، الدكتور حمادى صمود ،
جدة : منشورات النادى الادبى الثقافى ١٤١١هـ / ١٩٩٠م .
- * فى النقد الادبى ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة :
دار المعارف ، ط٥ ، ١٩٧٧م .

(ق)

- * القافية تاج الايقاع الشعرى ، الدكتور أحمد كشك ،
مكة المكرمة : المكتبة الفيصلية ، ١٤٠٥هـ .
- * القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب
الفيروز ابادى الشيرازى ، بيروت : دار الفكر ، ١٣٩٨هـ /
١٩٧٨م .
- * قدامة بن جعفر والنقد الادبى ، الدكتور بدوى طبانة
القاهرة : الانجلو المصرية ، ط٢ ، ١٣٧٨هـ .

- * قواعد الشعر ، أبو العباس أحمد بن يحيى شعلب ،
شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة : شركة
مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م .
- * القوافى ، أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخي
تقديم وتحقيق عمر الأسعد ، ومحيى الدين رمضان ، بيروت :
دار الإرشاد ، ط ١ ، ١٣٨٩هـ / ١٩٧٠م .

(ك)

- * الكامل ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، حققه
وعلق عليه وصنع فهارسه محمد أحمد الدالى ، بيروت : مؤسسة
الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
- * الكتاب ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق
عبد السلام هارون ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة
١٩٦٨-١٩٧٧م .
- * الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الاقاويل فى وجوه
التأويل ، جار الله محمود بن عمر الزمخشري ، بيروت : دار
المعرفة ، بدون تاريخ .
- * الكشف عن مساوى المتنبي ، صاحب بن عباد ، نشر
بذيل الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدى ، تحقيق إبراهيم
الدسوقي البساطى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١م .
- * الكليات ، معجم فى الممطلحات والفروق اللغوية ،
أيوب بن موسى الحسينى الكفوى ، قابله على نسخة خطية ،
وأعدده للطبع ، ووضع فهارسه الدكتور عدنان درويش ، ومحمد
الممرى ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١م .

(ل)

* لسان العرب ، ابن منظور ، تولى تحقيقه نخبة من العاملين بدار المعارف وهم : عبد الله على الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلى ، القاهرة : دار المعارف ، بدون تاريخ .

* اللغة ، ج. فنديس ، تعريب عبد الحميد الدواخلى .
ومحمد القصاص ، القاهرة : مطبعة لجنة البيان العربى ،
الناشر الانجلو المصرية ١٣٧٠هـ / ١٩٥٠م .

* اللغة بين المعيارية والوصفية ، الدكتور تمام
حسان ، القاهرة : الانجلو المصرية ، ١٩٥٨م .

* اللغة الشاعرة : مزايا الفن والتعبير فى اللغة
العربية ، عباس محمود العقاد ، بيروت : منشورات المكتبة
العصرية ، بدون تاريخ .

* لمع الادلة فى اصول النحو ، ابو البركات عبد
الرحمن بن الانبارى ، نشر مع الاغراب فى جدل الاغراب ، قدم
لهما ، وعنى بتحقيقهما سعيد الافغانى ، بيروت : دار الفكر
ط ٢ ، ١٣٩١هـ / ١٩٧١م .

(م)

* ماجاء على فعلت وافعلت بمعنى واحد مؤلف على حروف
المعجم ، ابو منصور الجواليقى ، حققه ماجد الذهبى ، دمشق
دار الفكر ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م .

* مايجوز للشاعر فى الضرورة ، القزاز القيروانى ،
حققه ، وقدم له ، وصنع فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب
والدكتور صلاح الدين الهادى ، القاهرة : مطبعة المدنى ،
الناشر دار العروبة بالكويت ودار الفصحى بالقاهرة ، ١٩٨٢م
* مبادئ النقد الادبى ، ريتشاردز ، ترجمة الدكتور
مصطفى بدوى ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة والنشر ، بدون تاريخ .

* المثل السائر فى ادب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين
ابن الاثير ، قدمه ، وعلق عليه الدكتور احمد الحوفى ،
والدكتور بدوى طبانة ، القاهرة : مطبعة الرسالة ، الناشر
دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .

* مجالس شعلب ، أبو العباس أحمد بن يحيى شعلب ، شرح
وتحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ،
١٩٦٠م .

* مجالس العلماء ، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق
الزجاجى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة
المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ودار الرفاعى
بالرياض ، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م .

* المجموع المغيث فى غريبى القرآن والحديث ، ابو
موسى محمد بن أبى بكر بن أبى عيسى المدينى الاصفهانى ،
تحقيق عبد الكريم العزباوى ، جدة : دار المدنى ، الناشر
مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى بجامعة أم القرى
ط ١ ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .

* المحتسب فى تبیین وجوه شواذ القراءات والإيفاح
عنها ، أبو الفتح عثمان بن جنى ، تحقيق على النجدى ناصف ،

- والدكتور عبد الحليم النجار ، والدكتور عبد الفتاح شلبى ،
أعدده للطبعة الثانية ، وقدم له محمد بشير الادلبى ،
استانبول ، دار سيزكين للطباعة والنشر ، ١٤٠٦هـ / ١٩٨٦م .
- * المخصص ، أبو الحسن على بن اسماعيل النحوى اللغوى
الاندلسى المعروف بابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث
العربى بدار الآفاق الجديدة ، بيروت ، بدون تاريخ .
- * المدارس النحوية ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة :
دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦م .
- * مدخل إلى نشر التراث العربى مع محاضرة عن التصحيف
والتحريف ، الدكتور محمود محمد الطناحى ، القاهرة : مطبعة
المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م .
- * المذكر والمؤنث ، أبو زكريا يحيى بن زياد الفراء
حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة : الناشر مكتبة
دار التراث ، ١٩٧٥م .
- * المرزبانى والموشح ، الدكتور منير سلطان ،
الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .
- * المرشد إلى فهم أشعار العرب ومناعاتها ، الدكتور
عبد الله الطيب ، بيروت : دار الفكر ، ط ٢ ، ١٩٧٠م .
- * مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبو الحسن على بن
الحسين المسعودى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ،
بيروت : دار الفكر ، ط ٥ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م .
- * المزهر فى علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين
السيوطى ، شرحه ، وضبطه ، وصححه ، وعنون موضوعاته ، وعلق
حواشيه محمد أحمد جاد المولى بك ، محمد أبو الفضل إبراهيم
على محمد البجاوى ، القاهرة : دار التراث ، ط ٣ ، بدون
تاريخ .

- * المساعد على تسهيل الفوائد ، شرح منقح مصفى لبهاء الدين بن عقيل على كتاب التسهيل لابن مالك ، تحقيق ، وتعليق الدكتور محمد كامل بركات ، جدة : مطبعة المدنى ، الناشر مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى بجامعة أم القرى ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .
- * مشكلة السرقات فى النقد العربى ، دراسة تحليلية مقارنة ، الدكتور محمد مصطفى هدارة ، دمشق : المكتب الإسلامى ، ط٣ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .
- * مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، الدكتور ناصر الدين الاسد ، القاهرة : دار المعارف ، ط٦ ، ١٩٨٢م .
- * المصون فى الادب ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ودار الرفاعى بالرياض ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .
- * مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ، ابن نباتة المصرى ، تحقيق الدكتور عمر موسى باشا ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .
- * معالم النقد الادبى ، الدكتور عبد الرحمن عثمان ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٦٨م .
- * معانى أبيات الحماسة ، أبو عبد الله النمرى ، تحقيق الدكتور عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .
- * المعانى الكبير فى أبيات المعانى ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ، مصورة عن طبعة حيدر اباد بالهند ، تصحيح المستشرق سالم الكرنكوى ، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م .

- * معاهد التنميص على شواهد التلخيص ، عبد الرحيم بن أحمد العباسي ، حققه وعلق حواشيه ، وصنع فهرسه محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت : عالم الكتب ، مصورة عن طبعة المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ١٣٦٧هـ / ١٩٤٧م .
- * معايير الحكم الجمالي في النقد الادبي ، الدكتور منصور عبد الرحمن ، القاهرة : الناشر مكتبة المعارف ، ط ٢ ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م .
- * معجم الادباء ، ياقوت الحموي ، بيروت : دار الفكر ط ٣ ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م .
- * معجم البلدان ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي الرومي البغدادي ، بيروت : دار إحياء التراث العربي ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م .
- * معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق و ضبط عبد السلام هارون ، القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط ٢ ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م .
- * المعنى الشعري في التراث النقدي ، الدكتور حسن طبل ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، الناشر مكتبة الزهراء ١٩٨٥م .
- * المغنى في أبواب التوحيد والعدل ، أبو الحسن عبد الجبار أسد آبادي ، ج ١٦ ، قوم نمه أمين الخولي ، القاهرة مطبعة دار الكتب ، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ط ١ ، ١٣٨٠هـ / ١٩٦٠م .
- * مغنى اللبيب عن كتب الاعاريب ، جمال الدين بن هشام الأنصاري ، حققه وعلق عليه الدكتور مازن المبارك ومحمد علي حمد الله ، راجعه سعيد الأفغاني ، بيروت : دار الفكر ، طه ١٩٧٩م .

* مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة الدكتور محمد
عصفور ، الكويت : مطابع الرسالة ، الناشر عالم المعرفة ،
١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م .

* مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد
ابن علي السكاكي ، بيروت : منشورات المكتبة العلمية
الجديدة ، بدون تاريخ .

* المفردات في غريب القرآن ، أبو القاسم الحسين بن
محمد المعروف بالراغب الاصفهاني ، تحقيق وضبط محمد سيد
كيلاني ، القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي
الطبعة الاخيرة ، ١٣٨١هـ / ١٩٦١م .

* المفضليات ، المفضل الفبي ، تحقيق أحمد محمد شاكر
وعبد السلام هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٦٤م .
* مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، الدكتور
جابر عصفور ، بيروت : دار التنوير ، ط ٣ ، ١٩٨٣م .

* المقابسات ، أبو حيان التوحيدى ، تحقيق حسن
السندوبى ، القاهرة : المطبعة الرحمانية ، ط ١ ، ١٣٤٧هـ .
* مقدمة ابن الصلاح ومحاسن الاصطلاح ، توشيق ، وتحقيق
الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، القاهرة : مطبعة دار الكتب ،
١٩٧٤م .

* من اسرار اللغة ، الدكتور إبراهيم أنيس ، القاهرة
الانجلو المصرية ، طه ، ١٩٧٥م .

* المنحى الاعتزالي في البيان وإعجاز القرآن ، أحمد
أبو زيد ، الرباط : مكتبة المعارف ، ١٩٨٦م .

* المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع ، أبو محمد
القاسم السجلماسى ، تقديم وتحقيق علال الغازى ، الرباط :
مكتبة المعارف ، ط ١ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨٠م .

- * المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره ، أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى ، قراه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية ، دمشق : دار قتيبة ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .
- * منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، صنعة أبى الحسن حازم القرطاجنى ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ، ط٢ ، ١٩٨١م .
- * الموازنة بين أبى تمام حبيب بن أوس الطائى ، وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحرى الطائى ، تصنيف أبى القاسم الحسن بن بشر الأمدى ، حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار المسيرة ، بدون تاريخ ، ممورة عن طبعة حجازى بالقاهرة ، ١٣٦٣هـ/١٩٤٤م .
- * الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، أبو القاسم الحسن بن بشرى الأمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٣م .
- * موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، بيروت : دار القلم ، ط٤ ، ١٩٧٢م .
- * موسيقى الشعر العربى ، مشروع دراسة علمية ، الدكتور شكرى عياد ، القاهرة : مطبعة النهضة الحديثة ، الناشر : دار المعارف ط٢ ، ١٩٧٨م .
- * الموسيقى الكبير ، الفارابى ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتمدير الدكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧م .

* الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة انواع
من صناعة الشعر ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى
المرزبانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، القاهرة : مطبعة
لجنة البيان العربى ، الناشر نهضة مصر ، ١٩٦٥ م .

(ن)

* نزهة الالباء فى طبقات الادباء ، أبو البركات كمال
الدين عبد الرحمن بن محمد بن الانبارى ، قام بتحقيقه
الدكتور ابراهيم السامرائى ، الاردن : مكتبة المنار ، ط ٣ ،
١٤٠٥هـ / ١٩٨٥ م .

* نظرية ايقاع الشعر العربى ، محمد العياشى ، تونس
المطبعة المصرية ، ١٩٧٦ م .

* نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى
ابن رشد ، الدكتورة الفات محمد كمال عبد العزيز ، القاهرة
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ م .

* نظرية اللغة فى النقد العربى ، الدكتور عبد
الحكيم راضى ، القاهرة : مطبعة الدجوى ، الناشر مكتبة
الخانجى ، ١٩٨٠ م .

* نظرية المعنى فى النقد العربى ، الدكتور مصطفى
نامف ، بيروت : دار الاندلس ، ط ٢ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م .

* النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن
الرابع الهجرى ، الدكتورة هند حسين طه ، عمان : المطبعة
الوطنية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بالجمهورية
العراقية ، ١٩٨١ م .

- * النقد الأدبي الحديث ، الدكتور محمد غنيمى هلال ،
القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٩ م .
- * النقد الجمالى وأشره فى النقد العربى ، روز غريب
بيروت : دار الفكر اللبنانى ، ط٢ ، ١٩٨٣ م .
- * نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق
كمال مصطفى ، القاهرة : مطابع الدجوى ، الناشر مكتبة
الخانجى ، ط٣ ، ١٩٧٩ م .
- * نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، الدكتور قاسم
مؤمنى ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، الناشر
دار الإصلاح للطباعة والنشر ، الدمام ، ١٩٨٢ م .
- * النقد اللغوى حتى نهاية القرن السابع الهجرى ،
الدكتور نعمة رحيم العزاوى ، بغداد : منشورات وزارة
الثقافة والفنون ، ١٩٧٨ م .
- * النكت فى إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز
القرآن = انظر بيان إعجاز القرآن .
- * نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازى
تحقيق وتقديم الدكتور إبراهيم السامرائى ، الدكتور محمد
بركات حمدى أبوعلى ، عمان : دار الفكر ، ١٩٨٥ م .
- * النوادر فى اللغة ، أبو زيد الأنصارى ، تحقيق ،
ودراسة الدكتور محمد عبد القادر أحمد ، بيروت : دار الشروق
ط١ ، ١٤٠١هـ / ١٩٨١ م .
- * نور القبس المختصر من المقتبس للمرزبانى ، اختصره
الحافظ اليعمورى ، تحقيق رودلف زلهام ، فيسبادن ، ١٣٨٤هـ -
١٩٦٤ م .

(هـ)

* الهوامل والشوامل لمسكويه ، نشره أحمد أمين
والسيد أحمد مقرر ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة
والنشر ، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م .

(و)

* الوافى فى العروض والقوافى ، منعة الخطيب
التبريزى ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، والاستاذ عمر
يحيى ، دمشق : دار الفكر ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .
* الوساطة بين المتنبي وخصومه ، على بن عبد العزيز
الجرجاني ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد
البجاوى ، بيروت : دار القلم ، بدون تاريخ ، مصورة عن
طبعة عيسى الحلبي بالقاهرة .

المجلات والدوريات :

* مجلة فصول ، تراثنا النقدى ، القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، مجلد ٦ ، عدد ١ ، جزء ١ ، ١٩٨٥م .
* مجلة فصول ، تراثنا النقدى ، القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ٦ ، عدد ٢ ، جزء ٢ ، ١٩٨٦م .
* مجلة الفكر العربى ، بيروت : معهد الإنماء العربى
عدد ١٤ ، سنة ٢ ، ١٩٨٠م .
* مجلة كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى ، عدد ١
السنة الأولى ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

فهرس
الموضوعات

فهرس الموضوعات

المفحة

.....	شكر وتقدير
.....	المقدمة
أ - ي	التمهيد : البيانىون ونقد النص الشعرى
١١-١

الباب الاول

بيئات البيانىين ومنهجهم النقدى

١٥٦-١٣

.....	<u>الفصل الاول : المهاد التاريخى</u>
١٥	(أ) مآخذ الجاهليين
٢١	(ب) مآخذ أدباء القرن الاول
٢٧	(ج) مآخذ علماء القرن الثانى
٣٢	(د) مآخذ بيانىى القرن الثالث
٤٠	(هـ) مآخذ البيانىين فى القرن الرابع

الفصل الثانى : بيئات البيانىين

١١٩-٥٣

.....	(أ) اللغويون والنحاة
٥٥	(ب) المتكلمون
٦٩	(ج) أدباء الكُتّاب
٨١	(د) الفلاسفة
١٠١

الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة

١٥٦-١١٦

.....	(أ) اتجاهات المنهج
١١٦	(ب) سمات عامة
١٢٠
١٢٠	١ - البون الشاسع بين النظرية والتطبيق

المفحة

١٢٣	٢ - احتذاء التقاليد
١٢٦	٣ - مبدأ العزلة
١٢٨	٤ - الاهتمام بالمخاطب
١٢٩	٥ - الفصل بين الشكل والمضمون
١٣١	٦ - الحرص على الحقيقة
١٣٤	(ج) المصنفات
١٤٤	(د) كتاب الموشح

الباب الثاني

٢٧٦-١٥٧

البنية التركيبية

٢١٣-١٥٨	<u>الفصل الأول : الكلمة</u>
١٥٩	(أ) الإعراب
١٧٣	(ب) البنية
١٩٣	(ج) الدلالة
٢٤٠-٢١٤	<u>الفصل الثاني : التركيب</u>
٢٧٦-٢٤١	<u>الفصل الثالث : هيكل القصيدة</u>
٢٤١	(أ) براعة الاستهلال
٢٥٤	(ب) حسن التخلص
٢٥٧	(ج) حسن المقطع
٢٦١	(د) وحدة القصيدة

المفحةالباب الثالثالبنية التمويرية

٣٥٦-٢٧٧

٣٠٢-٢٧٩ الفصل الأول : التموير البياني

٢٨٠ (أ) التشبيه

٢٩٤ (ب) الاستعارة

٣٣٩-٣٠٣ الفصل الثاني : المعنى الشعري بين الإصابة والإخلاء٣٥٧-٣٤٠ الفصل الثالث : المعنى الشعري بين الإبداع والاتباعالباب الرابعالبنية الإيقاعية

٤٤٨-٣٥٧

٣٩٥-٣٦٥ الفصل الأول : الإيقاع الخارجي

٣٦٥ (أ) الوزن

٣٧٨ (ب) القافية

٤٢٠-٣٩٦ الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي٤٤٨-٤٢١ الفصل الثالث : إيقاع المعاني

٤٢٤ (أ) إيقاع التماثل

٤٣٨ (ب) إيقاع التضاد

المفحةالباب الخامس

٥٢٥-٤٤٩

أسس المآخذ

٤٧٨-٤٥١ <u>الفصل الأول : الأسس الداخلية</u>
٤٥١ (أ) ماهية الشعر
٤٥٨ (ب) مادته
٤٦٥ (ج) علاقته بالواقع الخارجى
٤٧٠ (د) غايته
٥٢٥-٤٧٩ <u>الفصل الثانى : الأسس الخارجية</u>
٤٧٩ (أ) نظرية الإعجاز البلاغى
٤٩٩ (ب) الرواية
٥١٣ (ج) الخصومات
٥٢٦ الخاتمة
٥٣١ فهرس المصادر والمراجع
٥٦٨ فهرس الموضوعات

الخاتمة

بعد هذه الرحلة المفنية فى آفاق البيان العربى الذى تعددت منازعه ، وتنوعت إجراءاته ، فى سبيل الكشف عن قيم النص الشعرى ، وبيان مقومات الجودة ، ومواطن الرداءة فيه وقف البحث على جملة مآقاله البيانىون فيما يختص بفكرة المآخذ ، ورصد تحولاتها ، وأشر الأصول الفكرية لبيئات البيانىين فى حركتها ، وكشف عن أنماطها فى النص الشعرى ، ومناهج القوم فى النظر إليها ، وأسماها التى ارتكزت عليها مما يجعلها - لأول مرة فيما أعلم - تحظى بدراسة تستقى مسائلها المتشعبة، وتلم شتاتها حتى نهاية القرن الرابع ، فى نسق متكامل يضعها فى مكانها اللائق بها فى مسيرة الفكر النقدى عند العرب .

وقد أبرزت الدراسة دقة المنهج النقدى للنص الشعرى فى التراث البيانى وشموليته ، لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية التى تبحث فى النص الشعرى عما لا يكون به شعرا ، وبين مناهج النقد الحديث التى تغلق البنية اللغوية على ذاتها ، وتفعلها عن سياقها، وغاياتها النبيلة .

ورصدت حركة الفكرة، وكشفت ماكشفت من مسالكها المعقدة فى خمسة أبواب ، اختص الباب الأول بالجانب النظرى فى ثلاثة فصول ، ثم فيها رصد التطور التاريخى للفكرة من الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ، وإبراز البيئات البيانىة التى كان لها أثرها الفاعل فى نمو الفكرة وتشكيلها ، والأصول الفكرية التى تأسس عليها الفكر النقدى لديها ،

والمنهج الإجرائى الذى اتبع فى فلسفة الفكرة ، واتجاهات ذلك المنهج، وسماته العامة .

وكانت الأبواب الثلاثة التى أعقبت الباب الأول حديثاً عن الجانب التطبيقى ، وبياناً لأنماط المآخذ فى النص الشعرى كما كشف عنها البيانىون ، وهى مآخذ كثيرة عُنيت باللغة ، والمعانى ، والمصور ، والإيقاعات . وقد عقدت لها الدراسة تسعة فصول ، ثلاثة منها تختص بالبنية التركيبية وهى : الكلمة ، التركيب ، هيكل القصيدة ، وثلاثة بالبنية التصويرية وهى : التصوير البيانى ، المعنى الشعرى بين الإصابة والإخلاء ، المعنى الشعرى بين الإبداع والاتباع ، وثلاثة بالبنية الإيقاعية وهى : الإيقاع الخارجى ، الإيقاع الداخلى ، إيقاع المعانى .

أما الباب الخامس فكان محاولة لاستقراء الأسس التى قامت عليها المآخذ فى الجانبين النظرى والتطبيقى . وقد انطوت تحت فصلين ، عُنى الأول بالأسس الداخلية التى انطلقت من داخل النص الشعرى ، وتتجلى هذه الأسس من خلال حديث البيانين عن ماهية الشعر ، وأداته ، وعلاقته بالواقع الخارجى ، وغايته التى يهدف إليها .

واهتم الفصل الآخر بالأسس الخارجية التى كانت نتاج ظروف وملابسات خارجة عن النص كالرواية ، ونظرية الإعجاز البلاغى ، والخصومات .

وقد كشفت الدراسة عن كثير من النتائج التى برزت فى أبواب الرسالة وفصولها ، ولا يكاد يضيف تعدادها هنا للقارئ الفطن شيئاً ذا بال ، ومن أبرزها :