



المملكة العربية السعودية
 جامعة الملك عبدالعزيز - كلية الشريعة
 قسم الدراسات العليا
 فرع اللغة العربية

أصول النقد العربي على أثر فريد البحرى وأصول النقد الفقهية

رسالة مقدمة من الطالب

محمد عبد الله الزايرى

لتحقيق درجة (ماجستير) في اللغة العربية - فرع الأدب والنقد



تحت إشراف الأستاذ الدكتور

محمد سعيد زوي

٢٤٤

١٤٠٠ هـ - ١٩٨٠ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَبِهِ نَسْتَعِينُ

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

١- بواعث الدراسة وأهدافها :

كنت أعتقد ولا أزال أن النقد العربي مدين في حركته النقدية الكبرى
بأكبرالدين لتلك القم الشعرية السامقة التي أنبتتها تربة الشعر العربي
ففي ظل أي تمام والبحثى والتمنى تحرك النقد العربي ، وأزدهست
مواهب النقاد ، فكان لذلك أثر لا ينكر في تطور الدرس النقدي ، ومقارحية
وتعددنا في الاتجاهات والمسالك .

وإذا كانت الحركات النقدية في القديم قد بلغت هذا المستوى من
النضج والأغراء ، فإنه من الطبيعي أن تصبح هدفا للدارسين وطلاب البحث
الأدبي من أبناء هذا العصر . على أن من يرقب ساحة البحث الأدبي
المعاصر ، لا يلبث أن يتهمى الى أن غالب جهود الدارسين قد انصرفت
الى دراسة النقد العربي في ظل أي تمام والتمنى بصفة خاصة . أما
ذلك النقد الذي نشأ في ظل البحثى ، فقد ظل بعيدا عن أعلام الدارسين
اللهم الا من الاشارات العابرة ، أو الدراسة المحدودة التي تضع البحثى
في سياق أي تمام ، فتفقد بذلك كثيرا من مميزات النظرة الموضوعية المتجردة .

ولهذا السبب انبثت في نفسى رغبة دراسة النقد القديم الذى
دار حول شعر البحثى ، سواء أكان ذلك النقد نظريا ، يتناول مذهب
الشاعر وما قيل فيه ، أو كان تطبيقيا ، يتناول الجزئيات بالبحث والتحليل .
وبعبارة موجزة ، حاولت من وراء هذه الدراسة تقديم صورة كاملة عن
ذلك النقد ، وفي الوقت نفسه غير متأثرة بأحكام سابقة ، قديمة كانت
أو حديثة .

٢- خطة الدراسة ومنهجها :

وقد اقتضت طبيعة هذا الموضوع أن يكون في ثلاثة أبواب تنتظم

سبعة فصول ، هذا عدا المقدمة والخاتمة .

أما الباب الأول : فهو (مذهب البحترى بين الطبع والصنعة) وفيه فصلان ، الفصل الأول : (فكرة الطبع والصنعة ، نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي) . والفصل الثاني : (مذهب البحترى كما تصوره النقاد) .

وأما الباب الثاني : فهو (أصول مذهب البحترى) ، وفيه ثلاثة فصول . الفصل الأول (الأسلوب) . والفصل الثاني : (المعاني) . والفصل الثالث (بناء القصيدة الموضوعى والموسيقى) .

وأما الباب الثالث : فهو في قضيتى السرقات ، والموازنت . وفيه فصلان . الفصل الأول : في (السرقات) . والفصل الثاني في (الموازنت) .

وإذا كان منهج هذه الدراسة منهجا تاريخيا ، يقوم على تتبع الظواهر والملاحظات النقدية ، ورصدها في خط متسلسل . فإنه في الوقت نفسه منهج فني يعكس نزعة الباحث في التحليل والنقد والتذوق . ذلك أنني لم أكتف بعرض الآراء النقدية ، واستخلاص أهم ملامحها فحسب ، وإنما مضيت في تحليل ما رأيت أنه بحاجة إلى التحليل ، ومناقشة ما كان بحاجة إلى المناقشة . هذا إلى جانب الاستعانة ببعض التصورات النقدية الحديثة خاصة حينما يتضح لي أن مثل هذه التصورات قد تسد ثغرة مفتوحة في نقد القدامى .

٣- مصادر الدراسة ومراجعها :

وقد تنوعت المصادر والمراجع التي استعنت بها في بناء هذه الدراسة . فإذا كانت المصادر التي استقيت منها المادة النقلية هي غالب كتب التراث النقدى عند العرب على امتداد العصر القديم ، فإننى قد رجعت فـى

تحقيق المادة النقدية ومناقشتها الى كتب التراث الأخرى ، كتب النحو
واللغة والعروض . هذا الى جانب أنني قد رجعت الى كثير من الدراسات
العربية المعاصرة ما كان له صلة ببحث التراث النقدي ، وحاوت أن أفيد
منها ، أما ما رجعت اليه من كتب معاصرة مترجمة - كانت - أو أجنبية ،
فقد حرصت كل الحرص أن يكون ذلك في حدود ما تسمح به طبيعة موضوع
من موضوعات التراث العربي .

٤- صعوبات الدراسة ومشكلاتها :

إذا كانت الدراسة المنهجية الجادة لا تخلو - غالبا - من صعوبات
أو مشكلات تعترض سبيلها ، فلا شك أن في هذه الدراسة نصيبا لا بأس
به منها ، فضلا عن مشكلات الدراسة التقليدية مما يتصل بجمع المادة
وكتابتها وتحليلها ومناقشتها . . . هناك مشكلات خاصة ، منها اتساع
نطاق البحث ، وتعدد قضايا النقدية . فمن مشكلة الطبع والمنعشة ،
الى مشكلة الأسلوب والمعاني ، الى مشكلة السرقات والموازنات . وكلها
مشكلات نقدية شائكة ، ليس من اليسير الخوض فيها قبل تعمقها ، ومراقبة
أبعادها مراقبة دقيقة . والى جانب مشكلة اتساع نطاق البحث ، وكثرة
قضاياها ، هناك مشكلة تعدد النقاد ، وتعدد مناهجهم وأساليبهم في بحث
القضايا النقدية . ولعل أقل عدة يمكن أن تفي بمواجهة هذه المشكلة
هي أن يكون الباحث على وعي جيد بخلفية كل ناقد ، وطريقة تفكيره
ومراسي نقده . والى جانب هاتين المشكلتين ، هناك مشكلة ثالثة ، لا أدري
إذا كان من حقى أن أفصح عنها أم لا !! وهي أن هذه الدراسة قد
فرضت على أن آخذ دور (القاضى) النزيه في الحكم بين البحترى
وناقديه ، أو دور الخبير الفني الذى يجد نفسه ملزما بالفصل الموضوعى
في سلسلة من المنازعات الفنية . ولا شك أن مؤهلات مثل هذا

الدور الخطير مؤهلات عالية ، بل ليست أقل من الجمع بين الخبرة الموضوعية بالشعر من جانب ، والاحساس الفنى به من جانب آخر . وإذا كان بعض هذه المؤهلات مفترض في الباحث العلمى ، فليست كلها مفترضة فيه ، لا سيما إذا كان هذا الباحث لا يزال فى بداية الدرب .

٥ - شكر وتقدير :

لا شك أن من ضروريات هذه المقدمة أن أتقدم بأجل الشكر والتقدير الى استاذى الدكتور (محمود حسن زينى) الذى كان له فضل (الاشراف) على هذا البحث منذ أن كان أخبارا موزعة ، ومواد جامدة فى بطون الكتب الى أن استوى بحثا حيا بين دفتى كتاب ، ففى كنف هذا (الرجل العالم) لقيت عناية تربوية خلابة ، ومنهجا علميا دقيقا . وإذا كنت قد حاولت أن أقبس من أخلاقه القويمة ، وأن أفيد من منهجه العلمى السليم ، فان كل ما أرجو هو أن يظل ذلك قيما ثابتة فى نفسى ، وذخيرة لما استقبله من أيام . وجزاه الله عن خير الجزاء .

وبعد ،

لقد حاولت أن أدرس هذا الموضوع دراسة منهجية شافية ، وأن أخرج منه بنتائج علمية موثوقة . وفى سبيل تحقيق هذا الهدف ، بذلت غاية جهدى وانفقت كل وقتى . ورغم أن الشك لا يزال قائما فى نفسى من حيث مدى تحقيقى لهذا الهدف ، فأنى لا أكاد أشك فى أن اصالى بهذا الموضوع قد أتاح لى سياحة علمية متمعة فى عالم النقد العربى كما وفر لى فرصة ثمينة من الاطلاع على كنوز الفكر النقدى قديما وحديثا وعلى الله قصد السبيل .

الطالب

حمد عبدالله السـ
مكة المكرمة

الباب الأول
مذهب البخاري بين الطبيعة والصنعة

الفصل الأول

فكرة الطبع والصنعة

تطورها وأثرها في النقد العربي

المذاهب الأدبية بوجه عام حالات نفسية ، تكون نتيجة لحوادث التاريخ ولبسات الحياة ، وما يسيطر عليها من قوائين وما يحيط بها من ظروف ، ثم تأتي بعد ذلك مرحلة تأصيل هذه الحالات ووضع القواعد العامة لها ، وهذه مهنة رجال الأدب من كتاب وشعراء ^(١) ونقاد .

ويغلب على الظن أن النقد العربي لم يكن يتصور المذاهب الأدبية القديمة كما نتصور مذاهب الأدب اليوم ، ولم يعن بها على نحو ما يعنى رجال الأدب في هذا العصر وربما يعود السبب في ذلك الى سيادة النزعة الجزئية في دراسة النصوص ، وعلوية المذهب الفقهي الذي اقتصر على تناول النصوص من زاوية بلاغية ، أولغوية ، أو نحوية ، أو من زاوية الوزن والقافية ، وما الى ذلك من الجزئيات ^(٢) .

وعلى الرغم من ضعف وسائل النقد العربي في اكتشاف المذاهب الأدبية ، فقد تسهياً له أن يكتشف بعض المذاهب التي فرضت سيادتها على الشعر العربي ، واتضح آثارها في نتاج الشعراء .

ومذاهب الطبع والصنعة هما أظهر مذهبين أدبيين تبين النقد العربي ملامحهما في نتاج الشعراء على طوال مراحل الشعر العربي وتوالي عصوره المختلفة ، إذ استطاع النقد العربي أن يبحث هذين المذهبين بشيء من التفصيل ، وأن يلقى عليهم بعض الاضواء الكاشفة ، وأن يحدد بالتالي مكانة كثير من الشعراء — خاصة كبار الشعراء — ومواقعهم من هذين المذهبين .

(١) انظر : في الأدب والنقد ، د . محمد مندور ، ص ١١٧ — ١١٨

(٢) انظر : مذاهب الأدب ، محمد عبد المنعم خفاجي ، ص ٦٤

وإذا كان مذهبها الطبع والصنعة هما الأطار الفنئ الذى تحرك فى الشعـر العربى بوجه عام ، وشعر البحترى بوجه خاص، فلا بد لنا من تفصيل القسول فى هذين المذهبين ، عرض التصورات النقدية المختلفة حولهما ، والتعرف على قيمتها النقدية .

١- الطبع والصنعة فى شعر القدماء :

الطبع هو الأصل فى الشعر العربى ، بمعنى أن الشعر عند العرب كان تلقائيا . وكان يمتاز بالاستجابة السريعة للدواعى والمشيرات . وقد بسط الجاحظ القسول فى هذه الحقيقة حينما قال : " وكل شئ للعرب فانما هو بديهية وارتجال ، وكأنه الهام ، وليست هناك معاناة أو مكابدة ، ولا اجالة فكر ولا استعانة ، وانما هو أن يصرف وهمه الى الكلام . . . فتأتية المعانى ارسالا ، وتنثال عليه الألفاظ انشـيالا ، ثم لا يقيدده على نفسه ، ولا يعلمه أحدا من ولده . وكانوا أصيبين لا يكتبون ، ومطبوحين لا يتكلفون " (١) .

وحديث الجاحظ هذا يعتبر فريدا فى بابهِ ، إذ أنه يتناول موقف الشاعر القديم من الشعر ، فقد اتضح أن الشعر عند الشعراء القدماء كان أشبه ما يكون باللهام الذى يتنزل من عوالم مجهولة ، إذ ما تكاد الرغبة فى ابداع الشعر تساور الشاعر ، حتى تثر خواطره ، وتتوارد عليه المعانى ، فيجرى الشعر على لسانه مجسرى الماء . ولسهولة قرض الشعر ، ولسهولة تعاطيه ، أصبح أمسره ميسورا عند العرب ، فهو لا يحتاج الى أدنى جهد يبذل فى تعلمه ، أو حتى فى صيانتة .

أما الصنعة التى تعنى تفقد الشعر ، وإعادة النظر فيه أو المعاقاة والوقوف

(١) البيان والتبيين : ج ٣ ص ٢٨

فى سبيل الطبع الشعرى ، فذلك أمر طارىء على الشعر القديم • ولمح عنسند الأصمى ، والجاحظ وابن قتيبة بدايات الجهود النقدية فى التمييز بين شحصر الطبع وشعر الصنعة ، ومحاولة التماس بعض الطوايح الفنية التى تغلب على كل مذهب من هذين المذهبين •

فالأصمى مثلا يذهب الى أن " زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة ، وأشبا هبهما عهد الشعر ، وكذلك كل من جسد فى جميع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستهبة فى الجودة " (١) •

فحلل الأصمى يبرز مفهوم الصنعة ، من خلال موقف زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة من الشعر ، من حيث شدة عناية هذين الشاعرين بالشعر ، وإعادة النظر فيه الفينة بعد الفينة • وبدون أن هذه العناية عبارة عن تسليط ضوء نقدي على الشعر مهمته أن يكتشف مواطن الضعف فى أبيات القصيدة ، ثم يجبرها أو يستبدلها بخير منها ، ولذلك كانت النهاية الطبيعية لمثل هذا المجهود هو استسواء أبيات القصيدة ، واحكام بنيتها ، اذ تبرز أخيرا وكأنما هى مفرغة فى قالب واحد •

والجاحظ يرفد موقف الأصمى هذا ، ويؤيد رأيه ببعض التعليقات على نحو قوله : " وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفسرهم مجهدهم ، حتى أدخلهم فى باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتصقهم الكلام ، واغتصاب الألفاظ ، لذهبوا مذهب المطبوعين ، الذين تأتت بهم المعانى سهوا رهوا ، وتثال عليهم الألفاظ انشالا وانما الشعر المحمود كسعر النابضة الجعدى ، ورؤية ، ولذلك قالوا فى شعره : مطرف بالآف وخمار بواف " (٢) •

(١) البيان والتبيين : ج ٢ ص ١٣

(٢) " " " " " "

وحديث الجاحظ هذا بمنزلة حاشية موسعة على حديث الأصمى السابق • والجديد عند الجاحظ هو استخدام لفظ (التكلف) بمعنى الصنعة ، وما دام أن التكلف والصنعة أصبحتا بمعنى واحد عند الجاحظ ، فلا شك أن عنده تعديلا قليلا لمعنى الصنعة يختلف عن ذلك المعنى الذى لمسناه عند الأصمى ، الذى اقتصر على تهذيب الشعر وثقيفه •

ان المعنى الجديد عند الجاحظ يمس عمق التجربة الشعرية فالصنعة عنده تعنى : (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) • أى لم يعد شاعر الصنعة يرضى بسطحيية التجربة ، واعتماد بواد الشعر ، واندفاعاته الأولى • فالعفوية التى يمكن أن ترضى شاعر الطبع يجب أن تكبت عند شاعر الصنعة حتى تتكشف عن شىء جديد ، جدير بالاعتناء • وهنا لابد أن تمر اللغة بمأزق حرج ، فاللغة التى كانت طيعة مرنة مسحة شاعر الطبع ، تصبح مع شاعر الصنعة لغة عصية ، لأنها بدأت تأخذ على يمسد شاعر الصنعة دورا جديدا لم تعهده من قبل ، فاذا كانت اللغة مع شاعر الطبع تقوم بمهمة التعبير عن التلقائية والمشاعر السطحية ، فانها مع شاعر الصنعة تتكلف مهمة جديدة هى الاكتشاف وسبر الأعماق ، ولا بد للغة عند شاعر الصنعة من تأدية هذه المهمة حتى لو أدى ذلك الى الاغتصاب والقسر فى بعض الأحيان •

أما قضية الاعجاب بشعر النابغة الجعدي هروية ، فان الجاحظ ينقلها عن الأصمى • وبدون أن هذا الاعجاب لا يعبر عن رأى الجاحظ الخاص ، لأنه يعقب على ذلك بقوله :

" وقد كان يخالف فى ذلك جميع الرواة " • ولا شك أن هذا يدل على غرابة ذوق -

الأصمى ، والافطاه هو وجه الاعجاب فى شعر يجمع الجودة المتناهية والرداء المتناهية حتى كأنه (مطرف بالآف ، وخمار بواق) ؟ •

ربما يكون الجاحظ أقرب الى تأييد شعر الصنعة عند زهير وأمثاله ، لأثنا نراه

يقول : " ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا (كامبلا)
وَمِنَّا طويلا ، يردد فيها نظره وجيل فيها عقله . . . وكانوا يسمون تلك القصائد الحوليات
والمقلدات ، والمفححات ، والمحكمات ، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا ^(١) .
فعبارة الجاحظ : (ليصير قائلها فحلا خنذيذا ، وشاعرا مفلقا) توشك
أن تكون دليلا على اعجاب الجاحظ بشعر الصنعة ، وتأييده له .

ونجد عند ابن قتيبة عناية واضحة بمذهبي الطبع والصنعة ، بل ربما تفوق
عناية الأصمعي والجاحظ . وأول ما أقدم عليه ابن قتيبة هو تعريف الشاعر المتكلف ،
والشاعر المطبوع . يقول في هذا المعرض : " ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالمتكلف
هو الذي توم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير
والحطيئة . . . " ^(٢)

وابن قتيبة هنا يستخدم التكلف بمعنى الصنعة ، خاصة الصنعة البسيطة التي لمنها
معناها عند الأصمعي ، التي لا تتجاوز تثقيف الشعر وتهذيبه ، ولهذا يشير ابن
قتيبة الى زهير والحطيئة كنموذجين لهذا العمل .

وقد غمز الدكتور محمد مندور ابن قتيبة في هذا الموضع لأنه - في رأى الدكتور
مندور - قد خلط " بين التكلف " وبين (كذا) تفهم الشعر وتثقيفه بطول التفتيش
وأعادة النظر بعد النظر ، كما كان يفعل زهير والحطيئة . . . وما نظن أحدا يستطيع
أو استطاع أن يصف شعر زهير بالتكلف غير ابن قتيبة ^(٣) . وهذا خلط في الرأى ولا شك
لأن الجاحظ - كما مر بنا - في تعليقه على الأصمعي وصف زهيراً والحطيئة بالتكلف .

ويبسط ابن قتيبة رأيه في الشعر المتكلف فيقول :

" والمتكلف من الشعر وإن كان جيدا فحكما ، فليس به خفا على ذوى العليم

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ٩

(٢) الشعر والشعراء : ج ١ ص ٢٢ - ٢٣

(٣) النقد المذهبي عند العرب : ص ٣٩ - ٤٠

لتبيينهم فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكير ، وشدة العناء ، ورشح الجبين ، وكثرة
الضرورات ، وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه ، كقول
الفرزدق في عمر بن هبيرة لبعض الخلفاء*

أوليت الحراق ورافديــــــــــــه * فزاريا أخذ يد القميــــــــــــــــص
يريد : أوليتها خفيف اليد ، يعنى فى الخيانة ، فاضطرته القافية الى ذكر القميــــــــــــــــص
(ورافداه : دجلة والفرات) .

وكقول الآخر :

من اللواتى والتى واللاتــــــــــــــــى * زعمن أنى كبرت لداتــــــــــــــــى
وكقول الفرزدق :

وهض زمان يا ابن مروان لم يــــــــــــدع * من المال الا مسحاً أو مجلف
... وهذا كثير فى شعره على جودته .

وتبين التكلف فى الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، **وضمما الي**
غير لفظه ، ولذلك قال عمر بن لجأ لبعض الشعراء : أنا أشعر منك ، قال : **ومصا**
ذاك ؟ فقال : لأنى أقول البيت وأخاه ، ولأنك تقول البيت وابن عمه .

وقال عبدالله بن سالم لرؤية : مت يا أبا الجحاف اذا شئت !! قال رؤية : وكيف
ذلك ؟ قال : رأيت اليوم ابنك عقبه ينشد شعرا له أعجبنى ، قال رؤية : نعم ،
ولكن ليس لشعره قران : يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه ، **وحض أصحابنا يقول : (قرآن)**
بالضم ، ولا أرى الصحيح الا الكسر ، وترك الهمز على ما بينت^(١)

ولسنا فى حاجة لكى نلفت الانتباه الى ما فى كلام ابن قتيبة هذا من الاضطراب
فبينما وفق الرجل حينما وصف شعر الصنعة - أو التكلف حسب استخدامه - بأنــــــــــــــــه
(جيد محكم) ، أقول بينما وفق فى هذه العبارة ، فارقه التوفيق ، حينما ألحق بهــــــــــــــــذا

(١) الشعر والشعراء : ج . ص ٣٢ - ٣٤

النمط من الشعر ثلثة من العيوب ، وجملة من معايب الشعر ، مثل : كثرة الضمومات ، وحذف ما بالمعاني حاجة اليه ، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه .

ويغلب على الظن أن سبب اضطراب ابن قتيبة هذا انما يعود الى خلطه بين رأى الأصمعي والجاحظ ، أو الصنعة بمعنى التثقيف والتهديب كما هي عند الأصمعي والصنعة بمعنى محاولة العمق وما تؤدي اليه هذه المحاولة من قسر اللغة واغتصاب الألفاظ ، كما مر بنا عند الجاحظ . لهذا السبب جاء حديث ابن قتيبة عن التكلف أو عن الصنعة وهو يجمع هذين المفهومين ، المفهوم البسيط (التثقيف والتنقيح) ، والمفهوم العميق ، طلب العمق وما يؤدي اليه هذا العمق .

ويغلب على الظن أن ابن قتيبة حاول أن يتوسع في عبارة الجاحظ التي وصف فيها التكلف بأنه (قهر الكلام واغتصاب الألفاظ) ، فاعتقد أن اغتصاب الألفاظ يعنى كل هذه العيوب من كثرة الضمائر وحذف ما بالمعاني حاجة اليه . . . الخ .

ويبدو أن السرفى توسع ابن قتيبة هذا ، هو خلط آخر بين ما يمكن أن يؤدي اليه التكلف من عيوب خاصة ، وعيوب الشعر بوجه عام ، حتى لو كانت هذه العيوب عند شعراء آخرين ليسوا من شعراء التكلف والصنعة ، وليسوا من قبيل زهير والحطيئة . ولعل شيئا من هذا يتضح من طبيعة الأمثلة التي ساقها ابن قتيبة ، وأكثرها - كما مر بنا - مأخوذ من شعر الفرزدق ، والفرزدق كما هو معروف ليس من شعراء الصنعة الذين تعود ابن قتيبة وسابقوه على ذكرهم في كل معرض قول ، مثل زهير والحطيئة . وكما كان ابن قتيبة موقفا ، لو أنه عمد الى واحد من هذين ، وحسب ان يتسرع يومه ، التي هي بكل تأكيد عيوب التكلف ، فمثل هذا الصل أجسدى من تليف عيوب الشعر عامة ، وضافتها الى شعراء الصنعة والتكلف ، اضافة اعتباطية ليس لها أى سند من المطابقة بين النظر والتطبيق .

وما تكاد نصل الى رأى ابن قتيبة في الشاعر المطبوع ، حتى نصل الى ذلك السرى الموفق الى أبعد غايات التوفيق ، وذلك حينما قال ابن قتيبة عن الشاعر المطبوع :

والعجب من الشعراء من سمح بالشعر ، وأقتر على القوافي ، وأراك في صدر بيتسه
عجزة ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رفق الطبع ، ووشى الخريزة ، وإذا
امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر^(١) .

ونلمح هنا موقفا نقديا معجبا ، ونظرة ثاقبة تدل على وهى ابن قتيبة وعيا قيما بشعر
الطبع ، من حيث كونه نمطا خاصا من الشعر ، له سماته المتميزة ، التي من أظهرها
اليسر والسهولة ، ثم تألف عناصر التعبير في هذا الشعر ، حتى كأنما كل جزء من أجزائه
يمهد للجزء الذي يليه ، أو يوحى به من قبل أن يتفوه به قائله ، فصدر البيت ينبئ
عن عجزه ، وفاتحته تستدعي خاتمه .

وقد أحسن ابن قتيبة غاية الاحسان حينما تنبه الى علة هذا الجمال الأدبي في شعر
الطبع ، ألا وهو ذلك الأثر العاطفي الذي تنضح به أعطاف هذا الشعر ، فهذا (ووشى
الخريزة) وحرارة الوجدان الصادق . وجملة القول أن ابن قتيبة أحاط فـسـى
حديثه هذا بشعر الطبع احاطة تامة ، من حيث طبيعة هذا الشعر الموضوعية أولا ، ومن
حيث طبيعته الذاتية ثانيا .

وعد ، فهذه الغاية التي انتهت اليها أبرز الآراء النقدية القديمة في مسألة
الطبع والصنعة في شعر القدماء . ومهما تكن طبيعة هذه الآراء ، ومهما يكن حظها
من النفاذ واستقامة النظرة ، فلن نتمكن من الحكم عليها ، وتقديرها تقديرا موضوعيا ،
مالم نعرض الجانب الآخر من الصورة ، وأعنى به تصور المعاصرين لشعر الصنعة القديم ،
وكيف أن البعض انتهى به تصورهم الى رفض الطبع في الشعر القديم أو الشعر الجاهلي
رفضاً مطلقاً .

٢- الصنعة في الشعر القديم كما تصورها المعاصرون :

استفاد المعاصرون — من المستشرقين والعرب — من فكرة الرواية في الشعر

القديم وتسلسلها ، فاستطاعوا على ضوء هذه الفكرة تصور شعراء الصنعة القدماء على هيئة مدرسة لها أساتذة وتلاميذ ، يأخذ متأخرهم من متقدمهم مادة الفن وأصوله .

ولحل المستشرق الانجليزي لايل () من أوائل هؤلاء في التنبه الى قيمة فكرة الرواية في الشعر القديم ، وما يتبع ذلك من أثر وتأثير . فقد أوضح هذا المستشرق ، أن فحول الشعراء قد اشتغلوا بالرواية في أول أمرهم ، وأن أكثرهم قد تأثر بمن يروى له ، ومثل لذلك ببعض الأمثلة يهنا منها زهير وتلاميذه الذين تأثروا بأستاذهم أوس ، ثم أخلاه ، واستمر تأثيرهم في الشعر ما يقرب من قرنين .^(١)

وأغلب الظن أن المستشرق كرنكو () توسع في هذه الفكرة بعض التوسع ، حينما ذكر مشاهير الرواة مثل : أوس بن حجر راية طفيل الخنوي ، وزهير راية أوس ، وكعب بن زهير والخطيئة والشماخ راية زهير ، وأن هذه السلسلة من الشعراء الرواة تشير الى ما يشبه وجود مدرسة ، خاصة وأن ثمة صلات تشابه بين هؤلاء ، في الموضوعات وفي بحر الشعر أيضا .^(٢)

وربما يكون المستشرق الفرنسي ر . بلاشير () من أنفسد المستشرقين نظرا في هذا الموضوع . فقد اعترف بجودة الصنعة في أشعار أوس وما فيها من خاصة تمثيلية ، غلبت فيما بعد على شعر أوس والناخبة .^(٣)

وإذا عطفنا على الدارسين العرب رأينا أقدم الاشارات عند جرجى زيدان ، فقد ذكر جمهرة من الرواة ثم عقب على ذلك بقوله : " وكان الراوية في الجاهلية وأوائل الاسلام ، يروى للشاعر وصحبه ، ونشد له ، ويعجب به ، اعجاب التلميذ

(١) انظر : (1) TRANS. OF ANC. ARABIAN. INTR. XXXV.

(٢) انظر : دائرة المعارف الاسلامية (الترجمة) : ج ١٣ ص ٧٠

(٣) انظر : تاريخ الأدب العربي : ج ٢ ص ١٢٠

بإستاذه ، وناضل عنه ، وفضلته على من سواه ^(١) .

والشاهد عند جورجى زيدان هو الشخص في الرواية ، ثم ما تولى به هذه الفكرة ، من حيث الالتحاق إلى مدرسة عند هؤلاء الرواة ، الذين يأخذ بعضهم من بعض ، ويتعصب بعضهم لبعض . على أن الذى يؤخذ على جرجى زيدان هو أنه لم يهتم بالخصائص الفنية التى تربط بين أعضاء هذه المدرسة ، وتطبع فنيهم بطابع خاص .

يعتبر الدكتور طه حسين من خيرة الدارسين العرب الذين تنبهوا إلى مدرسة الصنعة فى الشعر القديم ، فقد أطال الوقوف عند هذه المدرسة وأربابها ، أمثال أوس ابن حجر ، وزهير ، والحطيئة ، وقد تيسر له أن يكشف عن بعض الخيوط الفنية التى كانت تربط بين رواد هذه المدرسة .

وقد استهل الدكتور طه حسين حديثه عن هذه المدرسة بقوله : " أريد . . . أن أبحث عن شعر زهير ، فأرى أن الرواة يحدثننا بأن زهيراً كان راوية لأوس ابن حجر ، وأن الحطيئة كان راوية زهير ، وأن كعباً بن زهير كان شاعراً تعلم الشعر من أبيه . . . وقد رأيت الرواة يتحدثوننا بأن زهيراً كان يصنع شعره ويتكلفه وينسق الحول أحياناً قبل أن يظهر القصيدة من شعره ، وأن الحطيئة كان عبداً من عبيد الشعر يتكلفه وشقى فى صنعته ، وأن كعباً والحطيئة كليهما قد ذكر صناعة الشعر ، وتثقيفه والعناء فيه ، وإذا فاذا كان هذا كله حقاً ، فاننا بازاء مدرسة شعرية معينة أستاذها الأول أوس بن حجر ، وأستاذها الثانى زهير ، وأستاذها الثالث الحطيئة الذى أخذ عنه فى الاسلام جميل ، وعن جميل أخذ كثير ^(٢) .

ولم يقف طه حسين عند عرض آراء الأقدمين والتماس رجال مدرسة الصنعة فحسب

(١) تاريخ آداب اللغة العربية : ج ١ ص ٨٧

(٢) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٦٦ - ٢٦٧ .

يل مضي الى الأمام خطوة أخرى ، ذلك حينما وضع يده على بعض الخيوط الفنية التي تسرى في لحمة هذه المدرسة وسداها . فقد قال عن أوس بن حجر : انه " يمتاز بميزتين : احدهما : أن خياله كان مادياً شديد التأثر بالحس . والثانية : أنه كان فنانياً يتخذ الشعر حرفة وصناعة وفنا يدرس ويتعلم ومن هاتين الخصلتين اللتين رأيناها عند أوس استفاد الفن البياني الخالص عند هؤلاء الشعراء جميعاً فكثرت عندهم التشبيه والمجاز والاستعارة والافتنان فيها ^(١) . وعلى الرغم من أن في كلام طه حسين هذا أثراً واضحاً من رأى المستشرق بلاشير السابق ، فالحق أن طه حسين عرف كيف يتأثر بطريقة ايجابية لا تحجب معالم أصالته الخاصة . فقد ذكر أساتذة هذه المدرسة ، وحاول أن يتعمق الطابع الفني المسيطر على النتاج الشعري لهذه المدرسة ، وقد اتضح من خلال تحليل طه حسين أن طابع هذه المدرسة هو تجويد الصياغة الفنية للشعر ، مع غلبة الخيال الذي ينزع الى التصور الحسى ، بكافسة الوسائل التصويرية في الشعر ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة .

والحقيقة أن كل هذه الآراء ، كانت في اطار النظرة القديمة لمذهبي الطبع والصنعة ، بمعنى أن هذه الآراء لم تناقض الموقف النقدي القديم الذي يرى أن الأصل في الشعر العربي هو الطبع ، وأن الصنعة أمر جدد على الشعر القديم فيما بعد على يد شعراء معروفين بكل ما جاء به هؤلاء المعاصرون اذن هو توسعة فكرة الصنعة في الشعر القديم ، وتمثلها في هيئة مدرسة أدبية أستاذها الأول أوس بن حجر الذي عمل عمله فيمن تلاه . والى هنا يكون موقف المعاصرين موقفاً ايجابياً سليماً له ما يسنده ، سواء من واقع الفكر النقدي القديم الذي مضى المعاصرون على هديه ، أو من واقع تحليل النصوص عند شعراء الصنعة ، واكتشاف الروابط الفنية التي انتظمت جملة هؤلاء الشعراء .

ان الرأى الجديد حقا في موضوع الطبع والصنعة في الشعر القديم ، بل الرأى الذى خالف مسيرة القدماء والمعاصرين هو ما جاء به الدكتور شوقي ضيف ، حينما رفض

(١) فى الأدب الجاهلى : ص ٢٧١ - ٢٧٢

الرأى القديم الذى رأيناه عند الجاحظ ، ذلك الرأى القائل بسيادة مبدأ الطبيع
وغلبته على الشعر القديم ، فقد استبدل الدكتور شوقى ضيف بهذا الرأى رأيا جديدا
هو غلبة الصنعة والتكلف على الشعر الجاهلى .

ويبدو أن الدكتور شوقى ضيف لم يقدم على هذا الرأى الا بعد أن اطمان تمام
الاطمئنان الى رأى المستشرق جهدى ، الذى يرى : " أن تصايف القرن
السادس الميلادى الجديدة بالاعجاب تنهى بانها ثمرة صناعة طويلة ^(١) " ، فقد قره هذا
الرأى فى خلد الدكتور شوقى ضيف ، وقال اعجابيه فذهب يتناصح عنه وهبهدم
كل عقبته فى سبيله ، ويبدو أن أهم هذه العقبات هو رأى الجاحظ لآخر .

وقد خالف شوقى ضيف الجاحظ لسببين :

الأول : لأن الجاحظ صدر عن رأيه ذاك فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ،
ولذلك فهو مهالغ فى رأيه ولم يكن فيه جادا ^(٢) .

والثانى : لأن الجاحظ يناقض دعواه ، لأنه يذكر أن ثمة طائفة وجدت عند
العرب ، كانت تكمد طبعها فى عمل الشعر وصنعتة ، وهو بهذا يعنى قول الجاحظ -
الذى مرربنا - : (من شعرا العرب من كان يدع القصيدة تكثفنده حولا كرىتا . . .) ^(٣) .

والحق أن كلا هذين الاعتراضين ليس من القوة فى شىء ، بحيث يمكن الاعتماد
عليهما فى رد رأى الجاحظ .

فأما أن رأى الجاحظ قيل فى معرض الخصومة بين العرب والشعوبية ، فهذا أمر
مسلم به ، يبدو أن هذا لا يمنع أن يكون رأى الجاحظ رأيا صائبا ، إذ ليس كل ما قيل
فى معرض الدفاع عن حق ، أو فى معرض خصومة من الخصومات ، أو مناقرة من
المناقرات - باطلا بالضرورة ، ثم ان المدار بعد على القول نفسه ، وليس على الدواعى

(١) الفن وذاهبيه فى الشعر العربى : ص ١٤

(٢) انظر المرجع نفسه : ص ٢٠

(٣) الفن وذاهبيه ص ٢٠ - ٢١

أو البواعث التي كانت سببا في جلبه.

وأما أن الجاحظ يناقش دعواه فليس صحيحا على وجه التحقيق ، ذلك أن الجاحظ فهم الطبع في نصه الأول ، حينما ذهب الى أن كل شئ للعرب انما هو بديهيته وارتجال ٠٠٠ وأنهم مطبوعون لا يتكلفون . ثم خصص الصنعة في نصه الثاني ، وكفى أنه بدأ هذا النص بقوله : (ومن شعراء العرب ٠٠٠) . وهي عبارة تفيد التخصيص ، أي أنها عبارة تختص فئة معينة من الشعراء . وهنا يتضح أن الجاحظ لم يعارض العام بالعام حتى يحمل كلامه على التناقض ، بل عارض الجاحظ العام بالخاص وهذا يحمل على الاستثناء ، وليس من التناقض في شئ .

ومعد هذين الاعتراضين اللذين خيل للدكتور شوقي ضيف أنه قدّ بهما كلام الجاحظ ذهب يهول من أمر الشعر الجاهلي ، ورسم حوله كثيرا من حالات التعجيز ، وأن فيه من ضروب الصنعة الشاقة ، ما يجهد الشعراء ويقض مضاجعهم ، على نحو قوله : " من يرجع الى صناعة الشعر العربي في أقدم (نماذجه) ، يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملا عفلا ، بل هي عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة . . . فان ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها ، وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة ، بذلها الشعراء في صناعتها " (١)

وستمر الدكتور شوقي ضيف في بسط هذه الجهود فيذكر نظام القصيدة الموسيقية ووحداتها الصوتية ونظام القافية في الشعر العربي ، وضرورة التزام الشاعر بكل هذه الأمور . ثم يضيف قائلا : " وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة فسي (النماذج الجاهلية) ليست كل شئ في صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من (التصور) اذ الشعر الجاهلي - كما وصلتنا نماذجه - لا يعتد أصحابه

على (فن الموسيقى) فقط ، وما يحدثون فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعثدون على فن آخر لعنه أكثر تعقيدا وهو فن التصوير ومن يرجع إلى نماذج امرى القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين ، يلاحظ أنه يعنى بالتصوير فى شعره ، كأن التصوير غاية فى نفسه ^(١) .

وهل ضوء هذه الحجج التى قدمها الدكتور بين يديه انتهى الى رأيه الخاص ، وهو " أن نعم التكلف فى الشعر القديم ، وجعله على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه ^(٢) " .

ولا شك أن الرجل قد تكلف كثيرا - كما رأينا - لى ينتهى الى هذا الرأى .
والحقيقة أن كل ما قدمه الدكتور لا يقوم فى رأينا مقام الحجة المقنعة فى أن التكلف لا الطبع هو الغالب على الشعر القديم .

والسبب هو أن الدكتور شوقى ضيف انطلق فى بداية الأمر من فرضية عامة ، هى دعوى النضج والرقى فى نماذج الشعر الجاهلى ، تلك هى مقولة المستشرق جويدى فى بلدئ الأمر ، فمثل هذه الدعوى فرض علمى لا يزال مطروحا للاثبات ، والسبيل الوحيد لاثباته عندنا انما هو مقارنة نصوص الشعر الجاهلى ، بتلك النصوص السابقة (ما قبل امرى القيس) فهذه النصوص - ان وجدت - هى الكفيلة بأن تمكننا - على ضوء منهج مقارن - من دراسة الشعر الجاهلى دراسة منهجية واعية ، وأن تضع أيدينا على درجات التطور فى سلم الشعر الجاهلى ، سواء كان هذا التطور من حيث التقاليد العامة للشعر العربى ، أو من حيث القيم الفنية الكامنة فى هذا الشعر ، ذلك أن معنى الشاعر كما يقول الناقد الأنجليزى ت. س. لوريت : " لا يستمد منه وحده ، فتقديره انما هو تقدير للعلاقة التى تربطه بالشعراء المؤسسى وأنت لا تستطيع أن تقيمه على حدة ، وانما يتحتم عليك أن تضعه جنبا الى جنب مسمع

(١) الفن ومذاهبيه : ص ١٤ - ١٥

(٢) المرجع نفسه : ص ٢١

الموتى لتجرى المقارنة والمفارقة وليس هذا بمبدأ من مبادئ النقد التاريخى فحسب، بل من مبادئ النقد الجمالى أيضا ^(١) . ومعنى هذا أن فى استطاعتنا مثلا أن نقوم شعر أبى تمام ، أو شعر البحرى ، أو شعر المثنى تقيما أجدر وأقرب الى الموضوعية من أن نقوم شعرا مرمى القيس ، وما ذلك الا لأننا فى الحالة الأولى نملك الاحساس بالماضى الذى استمد منه هؤلاء الشعراء ، وأما فى الحالة الثانية فالأمر واضح ، فنحن نفتقر الى هذا الماضى افتقارا ملحوظا ، وبطبيعة الحال فان هذا الماضى - المجهول هو العقبة الوحيدة التى تحول بين الباحث العلمى والجزم برأى قاطع فيما يتعلق بدرجة التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى .

وهما يكن الأمر فقد راغ الدكتور شوقى ضيف عن هذه العقبة ، لأنه لا يوجد بين يديه نصوص قديمة سابقة يمكن على ضوءها تحديد التطور ونوعيته فى الشعر الجاهلى تحديدا موضوعيا مقنعا . وبالطبع كان لتجاوز هذه الخطوة العلمية الايجابية أكبر الأثر حينما أقدم الدكتور شوقى ضيف على تحليل نصوص الشعر الجاهلى ، فهناك لم يجد حقائق محددة يمكن قولها ، أو ظواهر معينة يمكن الاشارة اليها ، فما كان منه الا التركيز على عناصر الشعر وخصائصه التى بدونها لا يمكن أن يسمى شعرا ، مثل اللفظة ، والموسيقى والتصور التى لا يخلو منها شعر الطبع والصنعة على حدى سواء ، بل لا يخلو منها أى شعر . ولم يكتف الدكتور شوقى ضيف بهذا فحسب ، بل ذهب فى التعسف شوطا آخر حينما اعتقد أن الشاعر كان يجهد نفسه وأخذها بالتكلف فى تأليف مثل هذه العناصر ، من لغة ، وموسيقى ، وصور . . . أو أن الشعر على حد تعبيره صناعة لم تستول لها تلك الصورة الجاهلية الا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء فى صناعتها . ومثل هذا الموقف - بلا شك - يلغى حقيقة أساسية من حقائق النقد ، وهى أن العمل الابداعى خاصة الشعر ، عمل متكامل بكل عناصره ، وأنه يتم بصورة آلية ، ليس للشاعر فيها ذلك التدخل الواعى ، الذى يمكن أن يقال فيه

(١) مقالات فى النقد الأدبى : ص ٨

انه يسيطر على ابداع الشعر ، أو يرسم له خطة ثابتة ^(١) ، فأين الصنعة والتكلف مع هذه الآلية التي يخضع لها العمل الابداعي ؟ !

هذه أدلة الدكتور شوقي ضيف التي قدمها بين يديه لكي يثبت بواسطتها انعدام الطبع في الشعر الجاهلي وغلبة الصنعة عليه . * ولقد اتضح لنا كيف أن الدكتور شوقي ضيف تحسف السبل ، وتجاوز الخطوات الصحيحة لاثبات مسألة تطور الشعر الجاهلي ونضج نماذجه ، فانتهى به ذلك الى تكلف واضح حينما حاول أن يثبت حقيقة الصنعة من واقع نصوص الشعر الجاهلي .

وهما يكن الأمر فان الأبحاث التي تلت بحث الدكتور شوقي ضيف ، والتي تناولت الشعر الجاهلي ومراحله الفنية بشئ * من التأنى - قد اثبتت سلامة التصور النقدي القديم الذي كان يرى أسبقية الطبع وغلته على الشعر الجاهلي ، وحسبى هنا أن أشير الى بحث الدكتور سيد حنفي حسنين (الشعر الجاهلي - مراحله واتجاهاته الفنية) الذي انتهى فيه الى أن الشعر الجاهلي مرّ في ثلاث مراحل فنية :

- الأولى : مرحلة الطبع والتلقائية .
- الثانية : مرحلة الصنعة والاحتراف .
- والثالثة : مرحلة الجمود .

كيف أن المرحلة الأولى ، مرحلة الطبع والتلقائية كانت تشغل أكثر شعراء العصر الجاهلي ، كأي دؤاد الايادي ، ومن سار على رسله في وصف الخيل ، وكعبيد بن الأبرص وأمير القيس ، ثم من سار على رسل امرئ القيس ، ومن أشهر هؤلاء المرقشان الأكبر والأصغر ، وجماعة الشعراء الصعاليك . فكل هؤلاء كانوا يمثلون مرحلة الطبع والتلقائية في الشعر الجاهلي ، أو الشعر القديم ^(٢) . في حين اقتضت مرحلة

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع في الشعر خاصة ، دكتور مصطفى سيف ص ٢٤١

(٢) انظر : الشعر الجاهلي مراحله واتجاهاته الفنية : ص ٣٦

الصنعة على رؤاها المعروفين ، كأوس بن حجر ، وكزهير وتلاميذه ، كعقب والحطيئة ،
وكانت ^(١) الذبياني . واقتصرت مرحلة الجمود على لبيد بن ربيعة .^(٢)

وهنا نستطيع أن نوازن بين الموقف النقدي القديم من الصنعة في الشعر القديم
والموقف النقدي المعاصر فقد اتضح معنا أن آراء غالبية المعاصرين ، من المستشرقين
والعرب ، لم تجرؤ على رفض التصور النقدي القديم الذي يرى أن الأصل في الشعر
العربي هو الطبع ، هذا إذا لم تكن هذه الآراء منطلقة أساساً من التصور القديم
نفسه ، بل إن بعض دراسات المعاصرين قد أثبتت من واقع الدراسة العباشرة للنصوص
صحة ما ذهب إليه القدماء وصدق نظرتهم ، وقد رأينا تصديق ذلك من دراسة الدكتور
(سيد حنفي ، الشعر الجاهلي) .

٣- الطبع والصنعة في شعر المحدثين :

المحدثون جهل جديد من أجيال الشعر العربي ، وكاد يتفق نقاد الأدب علسي
أن أمام هذا الجيل وحامل لوائه هو الشاعر بشار بن برد العقيلي . فمن سبق بشاراً
من الشعراء اعتبروه من القدماء ، وشار ومن تلاه من المحدثين .^(٣)
ولم يكن شعر هؤلاء المحدثين ونتائجهم الجديد بمعزل عن حركة النقد ومراقبته
المستمرة ، بل كان الشعر المحدث والنقد يسيران جنباً إلى جنب ، ومؤثر كل
منهما في الآخر على نحو مستمر .

ولعل من حسن الحظ أن بعض النقاد رسم صورة مجملية لشعر المحدثين ومدى
اختلافه عن شعر القدماء ، على نحو ما نجد عند أبي بكر الصولي ، الذي يقول :
" اعلم - أعزك الله - أن ألقاظ المحدثين منذ عهد بشار إلى وقتنا هذا ، كالمنتقلة
إلى معان أبداع وألقاظ أقرب ، وكلام أرق ، وإن كان السبق للأوائل بحق الاختراع

(١) انظر : المرجع نفسه : ص ١٠٢ وما بعدها

(٢) انظر : المرجع نفسه : ص ٢٤٨ وما بعدها

(٣) انظر : طبقات الشعراء لابن المعتز ، ص ٢٤ وانظر : العمدة : ج ١ ص ١٣١

والابتداء ، والطبع ، والاكتفاء ، وأنه لم تر أعينهم ما رآه المحدثون فشبهوه عيانا ، كما لم ير المحدثون ما وصفوه هم مشاهدة ، وعانوه مدة دهرهم من ذكر الصحارى والنهر ، والوحوش والابل والأخبية . فهم في هذا أبدا دون القدماء ، كما أن القدماء فيما لم يروه أبدا دوشهم ولأن المتأخرين إنما يجرون أبدا يريح المتقدمين ، ويصوبون على قولهم ، ويستمدون بلغاتهم ، ويتجعون كلامهم ، وقتما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده . وقد وجدنا في شعر هؤلاء معاني أو ما واليهما ، تأتي بها هؤلاء وأحسنوا فيها ، وشعرهم مع ذلك أشبه بالزمان ، والناس له أكثر استعمالا في مجالسهم وكتبهم وتصلهم ومطالبتهم ^(١) .

وفي حديث الصولي هذا شبه احاطة بالعمل الشعري شكلا وضمونا ، وأهم ما طرأ عليه من جديد على يد الشعراء المحدثين . ففي مجال الشكل أو الألفاظ أصبحت أساليب الشعراء المحدثين على شيء من الأناقة والتهديب ، وكأنما توحى بأنهم في صدى لحضارة جديدة متطورة . وفي مجال المضمون أو المعاني ، ائضح أن كل فريق كان ينقل وقائع عصره ، ويصورها في نتاجه الشعري ، فالقدماء كثرت في أشعارهم أوصاف الصحارى ، والوحوش والابل وما إلى ذلك من أساليب عيشهم . وهم يجهدون وصف هذه الأشياء معتمدين في ذلك على طول خبرتهم بها . في حين أن المحدثين يروعوا في وصف مظاهر عصرهم ، وما جدد تحت أعينهم من أشياء جديدة لا عهد للقدماء بها .

والى جانب هذا نجد في حديث الصولي مفاضلة واضحة بين القدماء والمحدثين . فقد سبق الأوائل الى اختراع المعاني ، وابتدائها . كما أنهم ضد الناقد أصحاب الطبع المكتفون به ، ويبدو أنهم لهذا السبق أصبحوا أئمة المحدثين الذين جروا على وتيرتهم ، وانتجعوا تراشهم . لكن هذا لا يحنى أن المحدثين وقفوا عند حدود التقليد فحسب ، بل إن هؤلاء أصالتهم الواضحة ، فقلما كان يأخذ الواحد منهم محنسى

من المعاني الأجداه ، وليس ذلك فحسبها ، بل ان ثمة معاني حام حولها القدماء فلم يحلوا منها بطائل ، فكانما تركها أولئك للمحدثين الذين كشفوا النقاب عنها ، وأوسعوها بحثاً وتنقيحاً .

على أن الذى يهمننا من خلال هذه الصورة العامة التى رسمها الصولى ، هو مسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين .

لقد أصبح الطبع من نصيب القدماء ، وليس للمحدثين فيه أى أثر يذكر . ولكن هل يعنى هذا أن الصنعة حلت محل الطبع فى شعر المحدثين ؟ أكبر الظن أن الصولى لم يحقق هذه الاجابة بل حققها ناقد آخر هو ابن طباطبا العلوى الذى قال عن أشعار المحدثين : " . . . وأشعارهم متكلفة غير صادرة عن طبع صحيح كأشعار الحسب التى سبيلهم فى منظومها سبيلهم فى منثور كلامهم الذى لامشقة عليهم فيه " (١)

ومن خلال رأى ابن طباطبا هذا نصل الى أن الطبع ترك مكانه للصنعة أو التكلف عند جماعة الشعراء المحدثين . ولكن الذى يؤخذ على ابن طباطبا هو هذا التصور الساذج حينما اعتقد أن تكلف المحدثين ذو دلالة سلبية تنبئ بفقر فى الابداع الشعرى ، وتزيف فى ملكة الشعر الحقيقية .

والذى يغلب على الظن أن التصور الناضج لمسألة الطبع والصنعة فى شعر المحدثين لم يظهر الا فى وقت متأخر عند المرزوقى . فهو على حد علمنا الناقد الوحيد الذى استطاع أن يتعمق مسألة الطبع والصنعة ، وأن ينظر اليها من زاوية الابداع الفنى ، على اعتبار أن الطبع والصنعة كلاهما مفهوم ناضج للعمل الشعرى ، لكن مفهوم منهما طبيعته ، ووبراته ، ودوافعه .

يقول المرزوقى فى الفرق بين الطبع والصنعة ، وموقف الشاعر منهما : " والفرق بينهما أن الدواعى اذا قامت فى النفوس ، وحركت القرائح أعملت القلوب . واذ جاشت

العقول يمكنون ودائعها ، وتظاهرت مكتسبات العلوم وضرورتها نبعث المعاني ودرت
أخلافها ، وافترقت خفيات الخواطر الى جليات الألفاظ . فمتى رفض التكلف والتحمل ،
وخلى الطبع المهذب بالرواية المدرب في الدراسة لاختياره فاسترسل غير محمول
عليه اولا ممنوع مما يميل اليه ، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ، ما يكون
صغوا بلا كدر وهفوا بلا جهد ، وذلك هو الذى يسمى (المطبوع) . ومتى
جعل زمام الاختيار بيد التحمل والتكلف عاد الطبع مستخدما ممتلكا ، وأقبلت الأفكار
تستحمله أثقالها ، وتردده فى قبول ما يؤديه اليها ، مطالبة له بالاغراب فى الصنعة ،
وتجاوز المؤلف الى الهدعة فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته (١) .

هكذا ينطلق المرزوقى فى تحليل مفهوم الطبع والصنعة من أعماق الشاعر ، وهناك
يلمس مشكلة الابداع الفنى عن كثب ، مما يجعل حديثه هذا أشبه ما يكون بحديث
العالم التجريبي النفسى الذى يرصد التجارب الانسانية وتتبعها بكل دقة . ذلك
أن المرزوقى قيّد لنا حركة الابداع الفنى فى أعماق الشاعر تقييدا علميا دقيقا .

ويغلب على الظن أن حديث المرزوقى هذا خلاصة مصفاة لحديث أكثر من شاعر
حول عملية الابداع الفنى للشعر ، وطبيعة معاناة الشاعر ، وكيفية توجيه الابداع
الشعرى توجيهها أدبيا .

ولكى نحدد مفهوم الابداع الشعرى عند المرزوقى تحديدا دقيقا ، يجدر بنا أن
نصوغ حديثه هذا صياغة علمية معاصرة ، فنقول : ان الابداع الشعرى عند المرزوقى
عبارة عن انفعال معقد (تحرك القرائح وجيشان العقول) ينشق من اطار ثقافسى
(مكتسبات العلوم وضرورتها) نتيجة لاثارة خارجية (الدواعى) والعقل يوجه
هذا الانفعال (متى رفض التكلف) الى اتجاه أدبى (الطبع) ، و (متى جعل
زمام الأمر بيد التكلف) الى اتجاه أدبى آخر هو (الصنعة) .

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٢

ومن خلال هذا التعريف الذى ليس لنا فيه الا فضيلة الصياغة فى مصطلح علمسى ،
نقف مع المرزوقى ازاء نظرية فى الابداع الفنى ، وان قصرها المرزوقى على ابداع الشعر
خاصة ، بحكم طبيعة النقد الذى كان مقصرا على الأدب فى عصره • وليس من شأنسى
بعد أن أقول أن نظرية المرزوقى هذه تمثل حقيقة الابداع الفنى ، أو لا تمثلها • فقضية
الابداع الفنى لا تزال موضع جدال بين كثير من الآراء والنظريات • ولكن حسبى أن أقول :
ان الفكر النقدي عند العرب عالج قضية الابداع فى الشعر بطريقة علمية دقيقة أقرب
ما تكون الى التجريب والموضوئية منها الى أية طريقة أخرى •

على أن الموطن الجدير بالاعجاب بعد ذلك ، هو أن المرزوقى لم يقف عند حدود
معالجة الابداع الشعرى فحسب ، بل وثق الصلة حيثما ربط بين طبيعة الابداع
الشعرى وفكرة التشريع المذهبى ، فقد اتضح عند المرزوقى ، أن الابداع الشعرى
لا يد له أن يسلك أحد اتجاهين ، يأخذ واحدا من مفهومين ، أما الطبع ، وأما
الصنعة • ويبدو أن هذين المفهومين هما المفهومان اللذان يدور حولهما مشروع
الأدب حتى فى العصر الحديث •^(١)

وهما يكن الأمر فقد سوى المرزوقى بين هذين المذهبين ، وجعل الشاعر
المحدث بينهما بالخيار ، وذلك حيثما ختم كلامه السابق عن الطبع والصنعة بقوله :
" فمن مال الى الأول (الطبع) فلأنه أشبه بطرائق الأعراب ، لسلامته فى السبك ،
واستوائه عند الفحص ، ومن مال الى الثانى (الصنعة) فلدلالته على كمال البراعة
واللتذاز بالخرابة " •^(٢)

(١) انظر : الأسس النفسية للابداع فى الشعر ، د • مصطفى سوف ، ص ١٨٢ وما بعدها

(٢) يقول الناقد الفرنسى فان تيجم : " منذ أواسط القرن

السادس عشر ، نرى المشرعين ، يترددون بين مفهومين للعمل الشعرى : الالهام
الذى يميل الى التخلى عن احتمال الحقل ، والصنعة التى تفترض تمرين هذه
الملكة ، وما زال هذان المفهومان ماثلين فى أذهان المشرعين حتى يومنا هذا "

انظر كتابه ، المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا ، ص ٣٢٠

(٣) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ١٣

وهكذا كان الشاعر المحدث حراً في الاختيار بين هذين المذهبين ، فلكل مذهب طبيعته الفنية وهررات اختياره . فالاتجاه الأول ، وأغنى به اتجاه الطبع هو الاتجاه التقليدي العاثر عن العرب ، وهو طريق مهده مأمون الجوانب ، لا يمكن أن يختل فيه الشاعر اختلا لا يذكر . والاتجاه الثاني ، وأغنى به اتجاه الصنعة ، هو الاتجاه الجديد ، وهو اتجاه قمين بالرواد ، والمبرزين من الشعراء ، ممن اكتملت لديهم أدوات الشعر (كمال البراعة) وأصبحت رسالة الشعر في نظرهم البحث عن أجواء جديدة تخالف المألوف ، وتتاسب مع طبيعة العصر الجديد . ولعل هذا هو ما يريد المرزوقى بـ (الالتذاذ بالغرابة) .

وإذا كنا عرفنا من قبل أن التكلف أو الصنعة غلبت على الشعراء المحدثين ، كما رأينا عند ابن طباطبغا ، وأنه نفسه قد فسر ذلك ، بما يطعن في ابداع الشعراء المحدثين ، أقول إذا عرفنا هذا فجدير بنا أن نعدل عنه بعد أن عرفنا المرزوقى بطبيعة الابداع الشعرى ، وكيف يتم توجيهه حسب رغبة الشاعر الى الطبع أو الصنعة وأن (الصنعة) فى حد ذاتها اذا كانت تعنى العدول عن (الطبع) فلا تعنى بالضرورة فساد الطبع الشعرى ، ولا زيف الملكة الشعرية ، بقدر ما تعنى التجديد ، والخروج من اطار التقليد ، الذى لم يعد يرضى شعراء عصر جديد له ما لآى عصر جديد من دوافع ومؤثرات .

٤ - الصنعة فى شعر المحدثين :

أخذت الصنعة فى شعر المحدثين شكلا فنيا ، اصطلح عليه باسم (البديع) . والبديع كما يقول ابن المعتز : " اسم موضوع لفنون من الشعر ، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم " (١) وكلمة فنون عند ابن المعتز ومن تلاه من علماء البديع ، لاتعنى سوى عناصر البديع المعروفة ، سواء كانت هذه العناصر تتعلق بالصورة الفنية ، كالاستعارة والتشبيه ، أو تتعلق بالحلى اللفظية كالجناس ، ورد العجز على الصدر

(١) كتاب البديع : ص ٨٠

• الخ ، أو تتعلق بالحلى المحنمة كالطبايق ، ومراعاة الظهير ، والارصاد •••• الخ .
وصورة أجمالية يعنى البديع هذه العناصر التى تكسب الكلام حسنا وجمالا ، وتخلع عليه
بهجة وجمالا .^(١)

وقد استفاد المحدثون فنون البديع من القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم ، وكلام العرب ، وهذا ما نص عليه ابن المعتز فى صدر كتاب (البديع) حينما قال : " قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة ، وأحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وكلام الصحابة والأعراب ، وغيرهم وأشعار المتقدمين ، من الكلام الذى سماه المحدثون البديع ، ليحلم أن يشارا وسلما وأبائنا ، ومن تقلبهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم فحسب فى زمانهم ، حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه " ^(٢)

ومن هذا يتضح أن أصول البديع أصول عربية صرفة ، وأن المحدثين تأملوا فيها غاية التأمل ، فاقبلوا عليها اقبالا ملحوظا حتى غدا البديع ظاهرة أدبية تستحق التسجيل والدراسة .

والملاحظ أن الفن البديعى استهوى أفئدة كبار الشعراء* وهزمهم • ولعل أكمل قائمة برؤاد المذهب البديعى ، رجال الصنعة من المحدثين نجدها عند ابن رشيق القيروانى فى قوله : " وقالوا ••• أول من فنى البديع من المحدثين بشار بن برد ، وابن هرمه ، ثم اتبعهما مقتديا بهما كلثوم ابن عمرو العتابى ، ومنصور النمرى ، وسلم بن الوليد وأبونواس ، واتبع هؤلاء حبيب الطائى ، والوليد البحرى ، وهذ الله بسن المعتز ، فانتهى علم البديع ، والصنعة اليه ، وختم به " ^(٣)

(١) انظر : الصبغ البديعى فى اللغة العربية ، الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، ص ١٤

(٢) كتاب البديع : ص ١

(٣) الصنعة : ج ١ ص ١١٩

وهذا الرعيل من الشعراء هم رؤاد الفن البديعي ، الذين استطاعوا أن يقوموا على فن البديع خير قيام ، وأن يتمثلوه خير تمثيل ، خاصة إذا قيسوا بمن جاء بعدهم من الشعراء في القرن الرابع الهجري ، وما تلاه . فقد آل هؤلاء الشعراء المتأخرون بفن الصنعة البديعية إلى جمود الطبع حينما أصبحت الأفكار حبيسة الجنباس والطاق ، وحينما أصبحت نماذج هؤلاء المتأخرين أساليب معقدة واهنة (١) .

على أن الملاحظ هو أن رؤاد البديع من الشعراء المحدثين ليسوا على حد سواء في استخدام البديع ، وقد لاحظ ذلك القاضى الجرجاني ، وقال : " فلما أفضى الشعر إلى المحدثين وأوا مواضع تلك الأبيات من الغرابة والحسن وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ ، تكلفوا الاحتذاء عليها ، فسموه البديع ، فمن محسن ومسي ، ومحمود ومذموم ، ومقتصد ومفرط " (٢) . ومعنى هذا أن صنعة المحدثين كانت عبارة عن مستويات ، فهناك من يستخدم البديع استخداما فنيا متقنا ، يخدم به شعره ، فيجلب به جماله ويزيد في حسنه . وهناك من كان على عكس ذلك ، بمعنى أنه يفتقر إلى التوازن الدقيق بين الجمال الطبيعي والجمال الصناعي ، فيتحول البديع حينئذ إلى غاية لا إلى وسيلة ، الأمر الذى يكون له أسوأ الأثر في طمس جمال الشعر والذهاب بروائه وسهائه .

وهذه النظرة التى تجلت من خلال رأى الجرجاني تجعلنا نؤكد أن موقف النقد العربى من صنعة المحدثين كان يلح على الاعتدال والموقف الوسط ، فهو يرحب بالصنعة فى حدود معقولة ، لا تطغى على روح الشعر ، ولا تكتم أنفاسه وربما يكون ابن رشيق القيروانى من أشد النقاد افصاحا عن هذا الصخرى ومن أكثرهم تبيانا له . فهو يقول عن فنون البديع : " وهذه الأشياء فى الشعر انما هى نهد تستحسن ، ونكت تستظرف ، مع القلة ، وفى الندرة ، فاذا كثرت فهى داللة على الكلفة وانما هرب الحذاق عن هذه الأشياء لما تدعوا اليه من التكلف

(١) انظر : الصبيح البديعي ص ١١٢

(٢) الوساطة : ص ٣٤

لا سيما إن كان في الطبع أيسر شيء من الضعف والتخلف . . . ولا ينبغي للشعر أن يكون أيضا خاليا مفسولا من هذه الحلى فارغا ككثير من شعر أشجج وأشباهاه من هؤلاء المطبوخين جملة (١).

وهذا القيرواني يبرز الموقف المعتدل للنقد العربي في أكمل صوره . وهو موقف لا يمكن أن يقال فيه أكثر من أنه موقف محكم يربط الشعر بالطبيعة الوجدانية ، ثم لا يخفل قضية الجمال الصناعي التي يجب أن تندمج مع روح الشعر اندماجا لا يشعر بكلفة أو استكراه ، بل إن القيرواني يصرح بأن قدرا معقولا من الصنعة في الشعر أمر ضروري ، وشعر فيه هذا القدر من الصنعة خير من شعر مطبوع جملة واحدة . وفي كلام القيرواني أيضا ملحظ نقدي رائع ، فهو يؤكد أن الطبع الضعيف لا يناسب الصنعة ، فجدير بمثل هذا الطبع المترعرع أن يختلق في مهده حالما تحجب عنه سجع الهديح أنسام الحرية والحياة .

على أن الحقيقة التي يكاد يلصقها الباحث ، هي أن الطابع الغالب على صنعة رؤاد الهديح من الشعراء المحدثين إنما هو الاعتدال والحد المعقول من الصنعة ، بحيث يمكن أن نقول بشيء من الثقة أن تكلف الصنعة البديحية والاغراق في طليها يكاد ينحصر في شعراء معدودين ، بل في شاعرين اثنين هما :
مسلم بن الوليد ، وأبو تمام .

فأما مسلم بن الوليد : فهو البداية الحقيقية لتكلف الهديح تكلفا حقيقيا ، فقد أخذ مسلم يشق على نفسه وكلفها ضرورا من العناء في سبيل صنعة شعرية متماسكة قوية ، تفرع الأسماع قبل أن تداعب الحس وترضى العقل قبل أن ترضى الوجدان .

وأغلب الظن أن تكلف مسلم بن الوليد ، قد أثار استنكار الشعراء قبل أن يثير استنكار النقاد . فهذا أبو نواس مثلا يستنكر قول مسلم :

سكنت فسلت ثم سلّ سليلها

فأتى سليل سليلها مسلولا

ويقول عنه : " والله لورميت الناس في الطرق لكان أحسن من هذا " ^(١) . ويبدو أن الجناس المتكلف في هذا البيت هو غلة نقد أبي نواس وسبب تدمره منه . ولعل هذا البيت وما شاكله في شعر مسلم سبب حطّة النقاد فيما بعد ثم تركيز ملاحظاتهم على شعره ، واتهامه بأنه جرثومة التكلف في شعر المحدثين ، على نحو ما نجد عند محمد بن بن قاسم بن مهران الذي يقول : " سمعت أبي يقول : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد " ^(٢) . على أن حكم ابن مهران هذا ان كان فيه شيء من الاجحاف ، فبإمكاننا قبوله في ضوء نقد ابن رشيق القيرواني لشعر مسلم حينما قال عنه : " وهو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة ، وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثّة قبل مسلم صريح الخوانى الا النثذ اليسيرة ، وهو زهير المولدين كان يبطى في صنعته وجيدها " ^(٣) . وهذا عندى أدق حكم وأصفه في صنعة مسلم بن الوليد . بل ان أصدا^(٤) حكم القيرواني هذا أخذت سبيلها الى كتابات المعاصرين : وأما أبو تمام : فقد سار في طريق مسلم ، وترسم خطاه من حيث تكلف البديع وتحقيده . بل لا يكاد يذكر مسلم بن الوليد ولا غيره مع أبي تمام في القيام على البديع وتكلف أوجه الصنعة . ذلك أن أبا تمام استوعب صنعة مسلم بن الوليد وتكلفه أولا ثم انفرد بعد ذلك بكثير من أنواع التكلف التي لم يعرفها مسلم ولم تخطسر بياله .

ومن أبرز النصوص التي تؤكد علاقة أبي تمام بشعر مسلم بن الوليد ، ذلك الخبير الذي يرويه ابن المعتز عن محمد بن قدامة ، والذي مفاده ، أن ابن قدامة هذا دخل

(١) الموشح : ص ٤٤٤

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٧

(٣) العمدة : ج ١ ص ١٣١

(٤) انظر : الفن وذاهبه في الشعر العربي ص ١٨٦ - ١٨٧

على أبي تمام ، فاذا أمامه أكوام من الكتب ، غير أن رزميتين منها أحداهما عن يمينه ،
والأخرى عن شماله ، كانتا تستحوذ على انتباه أبي تمام أكثر من سائرهما . فسأل
ابن قدامة أبا تمام عن هاتين الرزمتين !! فأجابته أبو تمام بقوله : " أما التي
عن يميني فاللآت ، وأما التي عن يساري فالعزى ، أعيدتهما منذ عشرين سنة ، فاذا
عن يمينه شعر مسلم بن الوليد ، صريح الغواني ، ومن يساره شعر أبي نواس " (١) .
وهذا يتضح أن شعر مسلم كان مصدرا أوليا من مصادر شعر أبي تمام ، ومكونا أساسيا
من مكونات صنعته . ويؤكد هذه الحقيقة ما تجده عند ابن مهران الذي يرى : " أن
أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد ، ثم اتبعه أبو تمام ، واستحسن مذهبه ، وأحسب
أن يجعل كل بيت غير خال من هذه الأصناف ، فسلك سبيلا ورا ، واستكره الألفاظ
والمعاني ، ففسد شعره ، وذهبت طلاوته ، ونشف ماؤه " (٢) .

وهكذا عرف النقاد أن أبا تمام بدأ لعبة مسلم من جديد ، وأنه منذر بشر مستطير
في محيط الشعر . فقد أخذ أبو تمام يحشد ألوان البديع في شعره ، حتى لو كان
ذلك على حساب الألفاظ والمعاني ، أو حتى على حساب روح الشعر وطلاوته .

ومن هنا انحى النقاد على شعر أبي تمام بالنقد التفصيلي ، وأخذوا بشئ من العمق
يتدارسون بديعه ويبلغ تكلفه في الاستعارة والجناس والطباق ، وسوى ذلك من عناصر
البديع التي فص بها شعره .

فابن المعتز مثلا في رسالته التي نيه فيها - كما يقول المرزباني - على " محاسن
شعر أبي تمام وسائره " . يوجه فيها حسب نقول المرزباني منها نقدا مركزا الذي
ردى* استعارة أبي تمام ، ومقبت تجنيسه ، وطباقه (٤) .

(١) طيقات الشعراء : ص ٢٨٤

(٢) المراد أصناف البديع وعناصره .

(٣) الموازنة : ج ١ ص ١٧

(٤) أنظر : الموشح : ص ٤٧٠ وما بعدها .

ويعقد الآمدى — فى الموازنة — فصولا مستقلة يحالج فيها الردى من استعاراته ،
والمقيت من تجنيسه وطباقة • كثيرا ما يختم هذه الفصول بتعليقات نقدية تلخص وجهة
نظره فيما هو بصدده ، على نحو قوله الذى ختم به فصل الاستعارة : " وأشبه هذا
مما اذا تبجعت فى شعره وجدته كثيرا " (١) ومثل تعليقه فى فصل الجناس ، حينما وصف
أبا تمام بأنه " ... استفرغ وسعه فى هذا الباب ، وجد فى طلبه ، واستكثر منه ، وجعله
غرضه ، فكانت أسامته فيه أكثر من احسانه ، وصوابه أقل من خطئه " (٢) ومثل تعليقه
فى فصل الطباق عندما قال : " فلواقصر الطائى على ما اتفق له فى هذا الفن ،
من حلول اللفظ وصحيح المعنى ... لتهديب عظم شعره ، وسقط أكثر ما عيب عليه
منه " (٣)

وسار بقية النقاد فى عصر متلاحقة على شاكلة ابن المعتز والآمدى ، ينقبون
فى تراث أبى تمام ويفتشون فى عيابه عن نوافر الفنون البديعية وشواردها ، بل ربما
لا يجد البعض ضالته فلا يملك الا أن يلوك لسانه مرددا ما قيل من قبل ، على نحو
ما نجد عند ابن سنان الخفاجى والباقلانى وأضربهما • (٤) (٥)

على أن تكلف البديع هذا التكلف وتعقيد فنونه هذا التعقيد ، ليس كل شئى
فى تكلف أبى تمام • فهناك ألوان أخرى من التكلف اكتشفها النقاد فى شعره ، كتبج
ألفاظ القدماء والافتداء بأساليبهم ، واجتلاب المعانى الغامضة ، والأغراض الخفية •
ومن الطبيعى بعد ذلك أن تتواشج كل ألوان التكلف فى شعر أبى تمام ، وأن تفيض
على بعضها البعض بكثير من ألوان الغموض والظلال الشاحبة ، مما يجعل شمس
الرجل فى نهاية الأمر على قدر لا يستهان به من التعقيد •

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٥

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٨٧

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٢٨٩ — ٢٩٠

(٤) انظر : سر الفصاحة : ص ٢٢٧

(٥) انظر : اعجاز القرآن : ص ١١٠

(٦) انظر : الوساطه : ص ١٩

ومهما يكن الأمر فان هذه الصورة الملخصة التي رسمناها للنقد الذي وجهه الى أبي تمام تكفيها في التعرف على الطور الذي بلغته الصنعة البديعية على يد أبي تمام . وعلى طبيعة التكلف في شعره ، هذا الى جانب التعرف على طبيعة النقـد الذي وجه اليه بسبب ذلك . فهو من وجهة نظرنا نقد هادف ، كان يتوخى الانصاف ويحرم العدل ، فلم يكن هدفه الحقيقي الاطاحة بحقيرة أبي تمام ولا ترديـه شعره بقدر ما كان هدفه هو الكشف عن المساوئ الحقيقية في شعر أبي تمام ، تلك المساوئ التي لا يستسيغها منطق النقد العربي ولا معاييرها التي كانت عند أغلب الأوائـل تستند الى قاعدة ذوقية راسخة تمثلها النقاد من عيون التراث العربي .

حقا كان الى جوار هذا النقد المعتدل الهادف نقد آخر فاضت به بعض الصدور الحاقدة ، فمثل هذا النقد الذي يمكن أن نجده عند غالبية اللغويين ، وعند بعض الشعراء ، لم يكن ليضير أباً تمام ، أو ينال من عبقريته وسمو قـه الفني ، خاصة وأن هذا النقد لم يكن مصدره سوى الجنف والعصبية .^(١)

٥- موقف المعاصرين من صنعة المحدثين :

عرفنا من قبل أن فن البديع فن أصيل في الشعر العربي ، وأنه في شعر المحدثين لا يعد وأن يكون تركيزاً لجماليات الصنعة التي كانت ماثلة في الأدب القديم بكل أشكاله الشعرية والنثرية ، والقرآن الكريم . وكاد يكون هذا هو الموقف الذي انتهي اليه النقد العربي . وهو موقف يحبر عن أصالة فن البديع ، وبالتالي أصالة صنعة المحدثين البديعية في الشعر العربي .

أما موقف المعاصرين - من المستشرقين وبعض العرب - فهو يناقض موقف النقـد العربي ، اذ يذهب عامة هؤلاء الى عزو صنعة المحدثين البديعية خاصة ما يتعلق منها بالجانب اللفظي الى عوامل وتأثيرات جاءت من خارج الاطار العربي .

(١) انظر : الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ، الدكتور محمود السريداوي ص ٤٦

فالبعض يعزو صنعة المحدثين البديعية الى أثر فارسي ، والبعض يعزوها للسي أثر يوناني ، وربما حاول بعض الدارسين العرب أن يلتصق لصنعة المحدثين عوامل خارجية ، ولكن من داخل الاطار العربي .

فأما الذين جاؤنا بمقولة التأثير الفارسي ، فيبدو أن أبرزهم كارل بروكلمان ، الذى يقول عن شعراء بخداد فى عصر النهضة : " حقا لم يكن لدى العجم بعد فى هذا العصر أدب فارسى حديث ، فان هذا ، لم ينشأ الا بعد ذلك بمائتى عام ، حينما وصلت ايران مرة أخرى على سبيل التدرج الى استقلال سياسى . ومن ثم بقيت العربية لغة الأدب التى كان على العجم أيضا أن يستخدموها . ولئن لم يستطع العجم فى هذا العصر أن يقدموا نماذج خاصة بهم فى شعر الخناء ، لقد تغلغت أناقة التعبير ، ودقة الذوق التى اقتصوا بها ، فى أساليب الشعر البدوى باطراد ، حتى أمكن أن - تتلاشى طبيعة ذلك الشعر بعد ثلاثة أجيال (١) . "

ويكاد يتلخص كلام بروكلمان كله فى أن الصنعة التى ظهرت فى أساليب الشعراء المحدثين أمثال بشار وأبى نواس وسواهما ممن ينسب الى أصل فارسى ، إنما هى فى الأصل أثر عرقى أختص به الفرس دون العرب ، وأن هذا الأثر الحضارى العنصرى هو صاحب الفضل الأول فى تخيير أنماط الشعر العربى أو البدوى كما يسميه بروكلمان . ولعل خير ما نرد به هذا الرأى هو اعتراض المستشرق الانجليزى نيكلسون الذى يرد على من يذهب الى هذا الرأى بأن الصنعة البديعية ظهرت عند الشعراء المولديين والعرب على حد سواء (٢) . وما يذهب اليه هذا المستشرق هو الحق ، فقد وجدت الصنعة البديعية ابان ظهورها عند جماعة من الشعراء المولدين والعرب الصرحاء وفى مقدمة هؤلاء الشعراء العرب ، ابن هرمة والعتابى ، بل كان أكثر مقام ابسن هرمة فى المدينة المنورة ، كما يقول بروكلمان نفسه وكل هذا مما يضعف رأى بروكلمان بل ينفيه نفيا قاطعا .

(١) تاريخ الأدب العربى : ج ٢ ص ٨ - ٩
(٢) انظر :
(٣) انظر : تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ، ج ٢ ص ٧٠

وأما أولئك الذين يلتمسون التأثير في صنعة الشعراء المحدثين عن طريق اليونان فيبدو أن في طلبهم محمد نجيب البهيتي الذي ذهب يربط بين ترجمات كتب أرسطو وفن البديع عند المحدثين ربطا فيه كثير من التعسف ، على نحو قوله : ان " وجود هذه الكتب كلها كقيل بأن يهز الخواطر ، وأن ينظم التفكير حول الشعر ، وأن يهتد الطريق للنظر في جمالياته ، ليكون تشخيصها مركبا الى التجويد الشعري عند الشعراء والاحسان الفني عند الكتاب . وهذا ما كان بالفعل ، فعلى ضوء النظرات المنظمة في كتاب (الشعر) لأرسطو الى مجملات الأسلوب ، خضعت جميع الأشعار القديمة واستخلصت منها جميع المحسنات الأسلوبية في المعاني والألفاظ والصور ، ووضعت بين أيدي الشعراء ، فأخذوا يقلدونها " (١) .

ومن هذا الرأي يتضح الربط المتعسف الذي يحاوله البهيتي . فهو يوجب العلاقات بين ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، والكتب المؤلفة في علم البديع ، ثم يوجب العلاقات مرة أخرى بين الكتب المؤلفة في علم البديع والصنعة البديعية عند الشعراء . ويبدو أن هذا التصور الذي جابهنابيه البهيتي ، بنى أساسا على تصور الدكتور طه حسين لقضية البيان العربي ومدى تأثره بالبيان اليوناني ، فقد انتهى طه حسين كما هو معروف ، الى أن البيان العربي " كان في جميع أطواره وثيق الصلة بالفلسفة اليونانية أولا ، والبيان اليوناني أخيرا " (٢) . وهكذا بنى البهيتي رأيه على رأى طه حسين هذا ، محاولا استغلاله في عزو الصنعة البديعية الى الأثر اليوناني بطريق غير مباشر .

غير أن محاولة البهيتي هذه محاولة خاطئة ، ذلك أن أول كتاب تنظم فيه جملة من فنون البديع ، يمكن تأثرها واقتفاؤها ، هو كتاب (البديع) لعبدالله بن المعتز ، وهو مؤلف كما نص ابن المعتز نفسه سنة ٢٧٤ هـ ، فهذا أول كتاب يمكن

(١) تاريخ الشعر العربي الى آخر القرن الثالث : ص ٢٤٥ - ٢٤٦

(٢) نقد النثر ص ٣١

أن نجازف مع البهيتى ومع طه حسين من قبل ، ونحشره متأثرا بتصوير أرسطو للبلاغة اليونانية (١) !! ولكن هل يحقل أن نقول ان هذا الكتاب قد أشرفى ابن هرمسة المتوفى سنة ١٥٠ هـ ، أو فى بشار المتوفى سنة ١٦٨ هـ أو حتى فى مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨ هـ أو فى أبى تمام المتوفى على أقصى حد سنة ٢٢٦ هـ ؟ لا شك عندنا بعد هذا فى أن البهيتى خلط خلطا فاحشا بين حركة البديع كفن أدبى مثلثة الشعراء المحدثون منذ وقت مبكر ، وحركة البديع كعلم بلاغى ، بدأه بالتأليف والتنظيم عبد الله بن المعتز سنة ٢٧٤ هـ ، ثم استمر التأليف فيه على قدم وساق بعد ذلك ، وأن رأى البهيتى أخيرا نتيجة لهذا الخلط ، رأى مضطرب لا يؤخذ به .

ولعل آخر الآراء التى جدت فى هذا المعرض ، هو رأى الدكتور عبد الله الطيب المجذوب الذى يقول : " كان الاسلام ديننا يرفض الأنصاب والتماثيل ، وما يجرى مجراها من آثار المشركين ، وكانت طبيعة المجتمع الحضرى الجديد تدعو أشد دعاء السى التصاور والتماثيل . فكان لا بد لهذا المجتمع من أن يجد فنا آخر يحوض به فقيدان الرسم والفنون المماثلة له . وقد بدت يوادى هذا اللون من التصوير فى أواسط العهد الأموى عندما اهتم الخلفاء بالعمارة ، وجعل فن الزخرف يجد سبيله الى تزيين المساجد ، وقد سرى هذا الفن الى العصر العباسى ، وما وازداد ، حتى وصل الى الأوتى والنسيج ، وجعل يبرز فى الخطوط وكما أن الزخرفة التى ارتبطت أولا بهندسة البناء ثم بالفسيفساء والزجاج الملون انتقلت الى الخطوط ، فكذلك انتقلت الى صناعتى الانشاد والنظم " (٢)

ويتضح من خلال هذا الرأى أن صاحبه لم يذهب شرقا ، ولا غربا ، فى محاولة التماس المؤثرات فى الصنعة البديعية ، بل حاول ايجاد المؤثرات من داخل الاطسار

(١) هذا التصور مردود على طه حسين ، خاصة بعد أن أثبت بعض الباحثين آصالسة عمل ابن المعتز ، وتجرده من أى تصور أجنبى . انظر على سبيل المثال :

بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور ابراهيم سلامة ، ص ١٤٤

(٢) المرشد الى فهم أشعار الضرب : ج ٢ ص ١٦٢

العربي ، وانظر كما رأينا الى أن الصنعة في شعر للمحدثين انما كانت نتيجة للزخرفة في الفن الاسلامي .

والحقيقة أن رأى الطيب المجذوب يثير قضية من أهم قضايا الفن والأدب عندنا ومن أكثرها تعقيدا ، تلك هي قضية العلاقة بين الفن الاسلامي والشعر العربي ، ومهما يكن الأمر فاننا نرحب برأى المجذوب في حدود الفرض المطروح بشأن هناك احتمال علاقة بين الفن الاسلامي والشعر العربي . ولكننا نتوقف عن قبول النتيجة التي انتهى اليها المجذوب ، وهي أن الزخرفة أثرت فسي الشعر العربي ، ذلك أن هذه النتيجة التي انتهى اليها البصاح تبتدو نتيجة بالخفة التحكيم ، لا تأخذ في الاعتبار طبيعة العلاقة التي تحكم اتصال فن بآخر ، تلك العلاقة التي يهود مؤرخو الأدب ونقادها بأنها علاقة تفاعلية (جدلية) ، وليست علمية (١) تحكيمية .

وعلى هذا الأساس تصبح قضية الفن الاسلامي والشعر قضية (تأثير وتأثير) أى عبارة عن مخطط جدلي معقد يعمل من طرفيه ، وتكون النتيجة نقاط متقابلة من التأثيرات وبين الخطأ أن نقول ان أثرا ما كان نتيجة لأثر مقابل ، فضلا عن أن نحدد أسبقية تأثير فن في الآخر .

هذه أهم الآراء المعاصرة التي قيلت في صنعة المحدثين ، وفيها كما رأينا محاولات تذهب في كل وجه ، وتلمس التحليلات التماسا . وهي في جملتها تشترك في خطأ واحد هو الغمض بين فنون البديع في التراث ، وفنون البديع عند المحدثين . وإذا كان البعض حاول أن يربط بين القديم والجديد كالبهيمى ، فلا شك أنه لم يوفق ، وقد عرفنا أسباب عدم توفيقه حينما عرضنا لرأيه .

ومهما يكن الأمر فاننا نقف الى جوار التصور النقدي القديم ، الذى كان يرى أن صنعة المحدثين انما هي امتداد طبيعي لصنعة القداماء ، وأن الجديد عند

(١) انظر : نظرية الأدب ص ١٧٥

المحدثين ، انما هو الاحساس بقيمة هذه الجماليات القديمة ، ثم التركيز عليها . وأما سبب هذا الاحساس ، وسيب هذا التركيز فهو يرجع - عندنا - الى طبيعة الأزمسة التي كان يمر بها شعر المحدثين . وأعنى بها تلك الأزمسة التي حدثنا عنها ابن طهطاطيا العلوي حينما قال : " والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم ، لأنهم قد سبقوا الى كل معنى بديع ولفظ فصيح ، وحيلة لطيفة ، وخلاصة (١) ساحرة " . فمثل هذه الأزمسة كانت تدفع الشاعر المحدث الى استنزاف هذه الجماليات القديمة ، والنسج على منوالها ، خاصة وأن هذه الجماليات لم يولها جميع القدماء عناية ، وان وجدت عندهم فانما هي عند شعراء معدودين كما هو معروف فهي اذن في نظر المحدثين عبارة عن كنز حديث الاكتشاف ، يجب المضى في استغلال شروته الى أقصى غاية .

١- أثر الصنعة البديعية في النقد العربي ، (عمود الشعر) :

يخلب على الظن أن صنعة المحدثين البديعية خاصة بعد أن بلغت ذلك الطور من التعقيد والتكلف ، قد أثرت تأثيرا بالغا في النقد العربي ، ولعبت دورا هاما في تحريكه .

ولعل من أبرز تأثيرات الصنعة وردود فعلها في محيط النقد العربي ، تلك المحاولة التي كانت ترمى الى رسم نظرية شاملة لأصول صياغة الشعر العربي ، تعود بالشعور الى طبيعته الأولى . وتكون الى جانب ذلك طريقا مأمونا للشاعر المحدث الذي ابتعد كثيرا عن أصول الصياغة التقليدية للشعر العربي في أرقى نماذجه القديمة ، لاسيما بعد أن فتح أبوت تمام تلك الشغرات في الشعر وخرج على بعض تقاليد . وليست هذه النظرية التي تحنها سوى ما عرف في مصطلح النقد العربي باسم (عمود الشعر) .

وظهر هذا المصطلح في محيط النقد العربي يكتنفه كثير من الغموض ، بل رميا

أدى هذا الغموض ببعض الباحثين الى أخطاء فاحشة ، فقد ذهب الدكتور محمود السمرة مثلا الى أن : " مصطلح عمود الشعر نجده في كل كتاب نقدي وأدبي تقريبا ، مثل : طبقات فحول الشعراء ، والبيان والتبيين ، والشعر والشعراء ، والكامل ، والموازنة ، والموشح ... " (١) وهذا تجاوز غير دقيق في ميدان البحث العلمي ، ذلك أن مصطلح (عمود الشعر) ليس له أى أثر في كل الكتب السابقة لكتاب الموازنة .

ومهما يكن من أمر فإن كتاب "الموازنة" من بين جميع مصادر النقد العربى التى وصلتنا يعتبر الموطن الأول لمصطلح عمود الشعر هذا . وقد ورد هذا المصطلح عند الأمدى مضافا الى البحترى ، اذ يقول الأمدى : " والذى أرويه عن أبى على ، محمد بن العلاء السجستاني - وكان صديق البحترى - أنه قال : سئل البحترى عن نفسه وعن أبى تمام فقال : كان أغوص على المعانى منى وأنا أقوم بعمود الشعر منه ، وهذا الخبر هو الذى يعرفه الشاميون دون غيره " (٢)

وهو أن دلالة هذا الخبر توحى الينا بأن عمود الشعر أمر معروف قبل الأمدى فإنه من العبث العثور على هذا المصطلح فى كتب القرن الثالث الهجرى أو ما قبله ويغلب على الظن أن عمود الشعر عند الأمدى لا يعد وأن يكون مرادفا لفظيا لطريق الشعر ، أو اتجاه الشعر . بمعنى أن عمود الشعر لم يأخذ عند الأمدى ذلك الوضع الاصطلاحي الذى يتطوى على مقاييس محددة ، كما سوف نرى فيما بعد عند الجرجانى وعند المرزوقى . ولو كان عمود الشعر يعنى عند الأمدى هذا المفهوم الاصطلاحي لما تردد الأمدى فى أن يعرض أبواب عمود الشعر ويحدد مقاييسه .

على أن هذا لا يعنى أن مفهوم الشعر عند الأمدى كان بعيدا عن مفهوم عمود الشعر . ذلك أنه يقول : " وليس الشعر عند أهل العلم به الا حسن التأتى ، وقرب الأخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها . " وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتشيلات لاثقة بما استعيرت له

(١) القاضى الجرجانى الأديب الناقد : ص ١٢٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١١١-١٢

وغير متافرة لصغاه ، فإن الكلام لا يكشف اليها والرواق الا بهذا الوصف (١)

ومن خلال هذا المفهوم للشعر سوف نرى أنه ليس ثمة فروق تذكر بينه وبين مفهوم عمود الشعر كما سيوضح فيما بعد . مما يجعلنا نميل الى الاعتقاد بأن تصور عمود الشعر عند القاضي الجرجاني ثم عند المرزوقي أخيراً انطلق من تصور الآمدى هذا ، أو من تصور قريب منه .

فعند القاضي الجرجاني نجد تفصيلاً مبدئياً لأبواب عمود الشعر ، ومحاولة واضحة لرسم أبعاد هذه النظرية إذ يقول القاضي الجرجاني : " وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن يشرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب ، وده فأعز ، ولمن كثرت سواثر أمثاله وشوارد أبياته ، ولم تكن تحباً بالتجنيس والمطابقة ، ولا تحفل بالابداع والاستحارة إذ حصل لها عمود الشعر ، ونظام القريض (٢) "

ومن خلال هذا المفهوم المبدئي لعمود الشعر ، ومن خلال مفهوم الآمدى السابق للشعر نستطيع أن نلص الصورة العامة التي تهيمن على المفهومين وتوحد بينهما . فكل المفهومين يلح على الخطوط العامة لنظرية الشعر من حيث اللفظ ، ومن حيث المعنى ، ومن حيث الصورة الفنية . ومعنى هذا أن كلا المفهومين كان يصدد رسم نظرية عامة للشعر تعتمد بصورة أساسية على المثل الفنية التقليدية للشعر العربي ، والفروق بعد ذلك ليست الا فروقا في الجزئيات فحسب .

فبينما يتناول الآمدى المعنى من حيث قرب المأخذ ، أي سطحية الفكرة ، يتناول الجرجاني من حيث الشرف ، أي نهاة الغرض ونيل المقصد . وفي جانب الصورة الفنية بينما يهتم الآمدى بطبيعة الاستعارة ، ويقدم التصور التقليدي لها : (أن تكون الاستعارات لائحة لما استعيرت له) نرى الجرجاني يقدم التشبيه ، ويؤخر الاستعارة ، بل يحتسبها من فنون البديع التي لم تكن من وكداً القديماً ولا من مظاهر عنايتهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣

(٢) الوساطة : ص ٣٣-٣٤

على أن هذه الفروق الصغيرة في ثنائيا المفهومين ، (مفهوم الشعر عند الأمدى ،
وعند الشعر عند القاضي الجرجاني) ، شاعفتنا جدا في تفهم وطأة الصلحة على الناقدتين
والأروسة التي كان كلا الناقدتين ينظر منها إلى الصلحة .

فصياغة الأمدى لمفهوم الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة أبي تمام ، ومقظة
وأعية لتلك الشفرات التي أحدثها في صرح الشعر العربي ، ولحل هذا سر الحاح الأمدى
في جانب المعنى على قرب المأخذ و سطحية الفكرة ، الذي يشجب بصورة ضمنية
طبيعة معاني أبي تمام الغامضة وأغراضه المعقدة . ومثل هذا في جانب الصورة الفنية ،
فان الحاح الأمدى على الاستعارة دون التشبيه ، وادافها بالتصوير التقليدي ، أولياقة
طرفيها ... يشجب طبيعة الاستعارة عند أبي تمام وعدم تورعه في صياغتها .

وصياغة القاضي الجرجاني لمفهوم عمود الشعر يظهر فيها احساس واضح بوطأة صنعة
المحدثين بوجه عام . ولهذا يوحى كلامه السابق بنهذ البديح بفنونه كافة من
تجنيس و طباق ، واستعارة أيضا . والسر هو اغراق الشعراء المحدثين في البديح ،
وتبعهم لفنونه .

وهكذا استطعنا من خلال المقارنة بين الأمدى والقاضي الجرجاني أن نقف عن
كثب على البدايات الحقيقية لظهور نظرية الصياغة العربية للشعر ، أو نظرية عمود الشعر ،
وأن نقف أيضا على طبيعة العلاقة بين عمود الشعر وصنعة المحدثين ، سواء عند
الشعراء المحدثين عامة ، أو عند أبي تمام خاصة . وقد اتضح أن العلاقة بين
الطرفين عمود الشعر ، والصنعة ، انما تقوم على رد الفعل ، أي شدة وطأة الصنعة
البديحية على النقد بحيث أدت إلى صياغة نظرية عمود الشعر المحافظة .

على أننا لن نتكمن من استيفاء حدود هذه النظرية ، واستبيان معالمها الدقيقة ،
والتالى الحكم عليها من حيث جدواها في رسم نظرية شعرية ناجحة ، الا من خلال
تصوير المرزوقى لها .

يقول المرزوقى : " ... قالوا يجب أن يتبين ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب ،

ليتميز تليد الصنعة من الطريف ، وقلم نظام المقرض من الحديث ، ولتعرف مواظبى*
أقدام المختارين فيما اختاروه ، وراسم اقدام المزيفين على ما زيفوه ، ويحلم أيضا فسرق
ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتى السمع على الأبقى الصعب ، فنقول والله
التوفيق :

انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والاصابة
فى الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات -
والمقاربة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد الوزن ، ومناسبة
المستعار منه للمستعار له ، ومشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لامانفة
بينهما - فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار (١) .

هذه أصول عمود الشعر السبعة ، كما حددها المرزوقى فى القرن الخامس ، ومنها
يتضح مدى اعتماد الرجل على الأصول السابقة لظنرية عمود الشعر ، خاصة عند القاضى
الجرجاني ، الذى ذكر من قبل :

١- شرف المعنى وصحته .

٢- جزالة اللفظ واستقامته .

٣- الاصابة فى الوصف .

٤- المقاربة فى التشبيه .

على أن المرزوقى لم يهمل الانتفاع بالآمدى من قول القاضى الجرجاني ، فقد
استفاد منه (مناسبة المستعار منه للمستعار له) .

والجديد عند المرزوقى هو : التحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيد
الوزن - ومشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة اقتضائهما للقافية ، بل اننا لانستطيع أن
نقول ان هذين العنصرين جديداً كل الجدة عند المرزوقى ، لأن هذين الأصلين

(١) شرح ديوان الحماسة : ج ١ ص ٨ - ٩

تحدث عنهما ابن طباطبا للعلوى من قول .

فالتحام أجزاء النظم والتغامها على تخير من لذيذ الوزن ، نجده عند ابن طباطبا
العلوى في قوله : " فاذا أراد الشاعر بنا قصيدة مخض المعنى الذى يريد بنسبها
الشعر عليه في فكره نثرا ، وأعد له ما يلبسه اياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى
التي توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه " (١) . على أن قول ابن طباطبا هذا ،
ربما تضمن الحنصر الجديد الثانى عند المرزوقى ، وهو (مشاكله اللفظ للمعنى ، وشدة
اقتضائهما للقافية) . هذا مع أن ابن طباطبا أفرد للفظ والمعنى حديثا آخر قال
فيه : " وللمعاني ألفاظ تشاكلها ، فتحسن فيها وتفتح في غيرها " (٢)

وهكذا يتضح أن جهد المرزوقى في حصر أصول عمود الشعر انما يقسم
على الجمع والتأليف فحسب ، ولكن لا يعنى هذا غطت شخصية المرزوقى ، أو التقليل
من جهده ، لأن تأليف هذه العناصر وترتيبها عمل يحتاج الى نظر دقيق ، وهتلية
منظمة ، تعرف جوانب القصور في جهود السابقين فتضيف اليها ما يسد ثلمتها وتكمل
جوانب النقص فيها . فالمرزوقى اذن تنبه الى جوانب هامة في عمود الشعر لم يذكرها
الآمدى من قبل ، ولا القاضى الجرجاني ، خاصة جانب الوزن أو الموسيقى . وهكذا
أصبحت نظرية عمود الشعر عند المرزوقى تحيط بكل جوانب الصياغة المهمة في الشعر
من حيث اللفظ والمعنى ، والصورة الفنية ، والموسيقى . على أن نظرية عمود الشعر
بعد أن اكتملت في هذه الأصول السبعة عند المرزوقى ، لقيت شيئا من النقد الحثيف ،
خاصة من بعض الباحثين المعاصرين .

وتكاد تكون زيدة نقد هؤلاء أن نظرية عمود الشعر نظرية تقليدية قامت على أساس
فهم غير صحيح للشعر ، وأنها بهذه الصفة تفتقد عنصر الأصالة (٣) . وأن هذه

(١) عيار الشعر : ص ٥

(٢) المصدر نفسه : ص ٨

(٣) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، ص ٣٦٧

النظرية أخيرا نظرية تعنى بالجزئيات والحرفيات البلاغية ، دون الاهتمام بالصورة
(١)
العامة ،

فأما أن نظرية عمود الشعر قامت على أساس فهم غير سليم لطبيعة الشعر ، فهذا
غير صحيح على إطلاقه ، وإنما يصح في حالة واحدة ، ذلك حينما نحدد مفهوم
الشعر بمفهوم مظهر جدا ، كالمفهوم العصري مثلا ، وهو مفهوم يخالف مفهوم الشعر
العربي في أمور كثيرة ، ليس هذا مكان تفصيلها . هذا إلى جانب أن المفهوم العصري
لم يصل إلى الاستقرار إلا بعد جهود عظيمة بذلتها الإنسانية في مجال الأدب والنقد ،
بل وسائر ضروب المعرفة التي يمكن أن تعين على فهم الأدب والنقد ، وهي " لهما
أسباب التطور . والغاية التي يمكن أن نصل إليها هي أن نظرية عمود الشعر صورة
صادقة للشعر العربي ، مهما كان مفهوم هذا الشعر ، وهما كانت طبيعته . ولهذا
السبب نرى أن نظرية عمود الشعر لا تفقد الأصالة ، بل ربما تكون الأصالة أظهر
مزاياها ، لاسيما وقد رأينا من قول أن النظرية نسجت خيوطها الأولى على يد كليل
من الأمدي والجرجاني ، وهما من أبرز نقاد الأدب العربي ، ومن أقواهم احساسا
بمثل الشعر العربي وثقالته الراسخة .

وأما أن نظرية عمود الشعر نظرية تعنى بالجزئيات دون الاهتمام بالصورة العامة ،
فهذا صحيح . ولكن يجب أن يفهم هذا في ضوء طبيعة الشعر العربي ، فالشعر
العربي كما هو معروف لم يقم على أساس القصيدة ، بل قام على أساس (البيت) ، حتى
حينما نضجت القصائد في فترة متأخرة نسبيا ، احتفظ البيت باستقلاله التام داخل
(٢)

(١) انظر : دراسات ومآذج في مذاهب الشعر ونقده ، الدكتور محمد غنيمي هلال
ص ٢٠ . وانظر : مشكلة السرقات في النقد العربي ، دكتور محمد مصطفى
هدارة ، ص ٢١٥

الرجل

(٢) " لم يكن لأوائل الحرب من الشعر إلا الأبيات ، يقولها في حاجته ، وإنما قصدت
القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف " . طبقات فحول
الشعراء ج ١ ص ٢٦ .

القصيدة ، بل إن من عيوب الشعر المتفق عليها في النقد العربي ، أن يفقد طليبت وحدته المعنوية ، أو يشترك أخوته في وحدة فنية عضوية . وهكذا تظهر نظرية عمسوس الشعر معنا مرة أخرى ، وهي ملتصقة بالشعر العربي المتصانفاً شديداً ، الأمر الذي يجعل كل محاولة لفهم عمود الشعر بعيداً عن تفهم مفهوم الشعر العربي محاولة ناقصة تعوزها سحة الرؤية ، وحسن الإدراك .

ولم يقف جهد المرزوقى عند هذا ، بل حرص على أن يوضح أصل هذه الشعر السبعة فحسب ، بل أردف تلك الأصول بما سماه بالمعايير . ويمكن تلخيص هذه المعايير فيما يلي :

- ١- عيار المعنى : العقل الصحيح والفهم الثاقب
- ٢- عيار اللفظ : الطبع والرواية والاستعمال
- ٣- عيار الاصابة في الوصف : الذكاء وحسن التمييز
- ٤- عيار المقارنة في التشبيه : الفطنة وحسن التقدير
- ٥- عيار التحام أجزاء النظم على تخير من لذيذ الوزن : للطبع واللسان
- ٦- عيار الاستعارة : الدهن والفطنة
- ٧- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية : طول الدرية ودوام الممارسة^(١)

هذه خلاصة معايير المرزوقى ، ومن خلالها يتضح لنا أن الرجل لم يكن يحدد معايير نقدية موضوئية ، وإنما كان يحدد تصور لطبيعة الناقد المثالى ، ذلك أن ما سماه المرزوقى معايير لا يخرج عن أربعة أصول ذاتية هي : الذكاء - الطبع - الرواية - الدرية . بل إن هذه الأصول الأربعة يمكن أن تتحل في مركب واحد هو (حساسية الناقد) . فحساسية مثل هذا الناقد المؤهل تعتبر من وجهة نظر المرزوقى ، معيار الحكم الأدبى إذ أن من شأن هذا الحكم أن يصبح حكماً صادراً عن خبير .

ومن هنا يتضح أن مفهوم العلية النقدية عند المرزوقى أقرب ما يكون الى المفهوم (الانطباعى) التأثرى ، الذى يعتمد أساساً على تجاوب القارى مع النص الأدبى ،

(١) انظر : شرح ديوان الحماصة ج ١ ص ٩ ، ١٠ ، ١١

ثم ما يوحى به هذا التجاوب من مشاعر دلالة (١)

وأكبر الظن أن المرزوق متأثر في هذا الاتجاه النقدي بالقاضي الجرجاني غسسى القرن الرابع ، فالقاضي الجرجاني يحترق رائد الانطباعية في النقد العربي .

فهو أولا : ينادى بانطباعية الأدب ، خاصة حينما قرر أن قوام الشعر انطباعية أصول هي :-

الذكاء - الطبع - الرواية - التجربة (٢)

وهي الأصول نفسها التي استخدمها المرزوق في مجال النقد الأدبي ، واتخذ منها معايير كما رأينا .

وهو ثانيا : رائد تطبيق النقد الانطباعي تطبيقا علميا ، بالاعتداد على المسائل الذاتية والتأثر الشخصي (٣) .

وهما يكن الأمر فان المرزوق من خلال معايير الذاتية قدم لنا نصف العملية النقدية - ان صح التعبير - ، ذلك أن مرحلة التأثر بالنص الأدبي مرحلة إيجابية وضرورية ، بل أساس المرحلة الثانية ، مرحلة التعليل والتقرير الموضوعي . وما زال كبار النقاد ينادون بتكامل هاتين المرحلتين وتلازمهما دون أي تناقض .

اذ قلنا استطاعت الحساسية النقدية أن تبلغ مركز القوة الا بمقدار من التقرير النظري . كذلك فان أي تعليل في مجال الأدب لابد أن يماغ على أساس حساسية الناقد (٤) .

والغاية التي يمكن أن تنتهي إليها أن المرزوق خدم نظرية صود الشعر خدمة جلييلة سواء من حيث أصولها الخلافية أو من حيث اطارها النقدي ، وكل ذلك كان بأصالة لا تشكر رغم تأثير الرجل الواضح بجهود السابقين ، وانتفاعه بشعرات أفكارهم .

(١) انظر : قضايا معاصرة في الأدب والنقد ، محمد غنيمي هلال ، ص ١٠٠

(٢) انظر : الوساطة : ص ١٥

(٣) انظر : القاضي الجرجاني والنقد الأدبي ، دكتور عبده قلقيلة ، ص ٢٩٠

(٤) انظر : نظرية الأدب ، أوستن وارن وينيه وليك ، ص ٢٣١

الفصل الثانى

مذهب البحترى كما تصوره النقاد

لا خلاف بين النقاد العرب فى أن البحترى شاعر مطبوع ، وأنه تام الملكة ، غزير
المادة .^(١)

غير أن بحضر النقاد المتأخرين ، كالثعالبي مثلا ، ربما يبالغ فى هذا الجانب الذى
حدد القول به أن : " طبع البحترى يضرب به المثل لأن الاجماع واقع على أنه فنى
الشعر أطيب المحدثين والمولدين " .^(٢) ومثل هذا القول الذى يدر من الثعالبي ان لم
ينم عن تعصب للبحترى فهو على الأقل ينم عن قلة الاحتياط العلمى ، لا سيما قضية
الاجماع على أن البحترى أطيب المحدثين والمولدين ، فهذه قضية لا نحرف لها سنداً
علمياً ملموساً عند كبار النقاد . بل المعروف فى التراث النقدى أن أطيب الشعراء أربعة
ليس من بينهم البحترى ، وهؤلاء هم : بشار ، وأبو العتاهية ، والسيد الحميرى ،
وأبو عيينة .^(٣) فهؤلاء هم أطيب الشعراء الاسلاميين والمحدثين .^(٤)

على أن القضية الجديرة بالعناية ليست قضية طبع البحترى ومزنته بين شعراء
الطبع ، فليس ثمة خلاف يذكر فى هذه القضية ، فالبحترى شاعر مطبوع باتفاق النقاد
كما تقدم ، وإن حاول البعض أن يبالغ فى هذا الجانب ، فتلك محاولة لا تقدم ولا تؤخر .
ان القضية الجديرة حقاً بالعناية ، بل القضية التى تختلف فيها آراء النقاد ،
إنما هى قضية مذهب البحترى .

-
- (١) انظر : أخبار البحترى ص ١٤٨
(٢) انظر : الكشف عن مساوئ شعر الصنبي ص ٣٦
(٣) شمار القلوب فى المضاف والمنسوب ص ٢٢٤
(٤) انظر : طبقات الشعراء ، لابن المحترز ، ص ٢٦٠

هل جرى البحترى طبعه الشعرى وأسترسل لسجيته ، وكان اهتمامه بشعره فى حدود أصول الصياغة التقليدية التى قررها عمود الشعر ، فيكون بهذا من أصحاب اتجاه الطبع قلبا وقالبا ، شكلا ومضمونا ؟ أم أن البحترى لم يجار طبعه ولم يرض بكسل ما يلقى به اليه خاطره ، وإنما كان همه الأول تعمل المعانى ، واصطياد فنون البديح ، وذلك يكون من أصحاب اتجاه المنعة جملة واحدة ؟ أم أن البحترى كان يأخذ من هذا وذاك ، فيمزج الطبع بالمنعة ، ويخلص لأصول الصياغة التقليدية التى رسم معالمها عمود الشعر ، ويطلب مع ذلك فنون البديح وتحررها شأن غالبية الشعراء المحدثين ؟

لم يتفق النقاد فيما يتعلق بمذهب البحترى على اتجاه واحد من هذه الاتجاهات الثلاثة ، فكل اتجاه رجاله وحججه النقدية • ومن هنا يلزمنا أن نعرض لكل اتجاه بمفرده ، وأن نؤمن النظر فى براهين كل فريق من هذه الفرق الثلاثة ، ومدى حظها من الصواب والموضوعية •

١- مذهب البحترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر :

هؤلاء هم أنصار البحترى وخصم أبى تمام ، ويد وأنهم خليط من "الكاتب والأعراب والشعراء المطبوهمون وأهل البلاغة" (١) • ويغلب على الظن أن أكثر هؤلاء ممن عاش فى القرن الثالث الهجرى ، ولهذا تبخل المصادر الموجودة بين أيدينا بأراء هؤلاء فيما يتعلق بمذهب البحترى ، اللهم ما حفظه لنا الأمدى فى الموازنة ، لاسيما فى تلك المقدمة الحوارية بين صاحب البحترى وصاحب أبى تمام •

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

ويعتبر الآمدى نفسه امتدادا لهذا الاتجاه ، بل يصحّح عن نفسه بأنه من أنصار مذهب الطبع ، ويقول فى هذا : " والمطبعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والافراق فى الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم فى الامام بالمعنى ، وأخذ العفومتها ، كما كانت الاوائل تفعل ، مع جودة السيسك وقرب المأتى . والقول فى هذا قولهم واليه أذهب ^(١) " . ومن هنا نجد مسوغا مقيولا لأن نسلك الآمدى فى اتجاه أنصار الطبع وعمود الشعر .

ونظرية عمود الشعر فى أصولها الأولى ، وما تنطوى عليه من مفاهيم جزئية هى أساس تصور أصحاب الطبع بما فيهم الآمدى لمذهب اليجترى ومنهجه الشعرى .^(٢)

ومن هذا المنطلق النقدى ألح أصحاب هذا الاتجاه على التلازم بين مذهب اليجترى ومفهوم عمود الشعر فاليجترى عند هؤلاء : " أعرابى الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الاوائل ، وما فارق عمود الشعر المعروف ، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ، ووحشى الكلام ، فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ، ومنصور النمرى وأبى يعقوب المكفوف الخرمى وأمثالهم من المطبعين أولى ^(٣) " .

ويتضح من هذه الصورة التى رسمها أصحاب هذا الاتجاه لمذهب اليجترى مدى تمسكها بأهداب الشعر القديم ، ومثله التقليدية الحرفية ، بحيث أصبح اليجترى - وهو شاعر محدث - صورة طبق الأصل للشاعر القديم ، لمجرد أن صياغته الشعرية لم تخرج عن أصول عمود الشعر .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

(٢) انظر مفهوم الشعر عند الآمدى ، الفصل الأول ص ٣٥

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

كذلك يظهر مذهب البحترى من خلال هذه الصورة ، وهو فى الطرف الآخر المناقضى
لمذهب أبى تمام ، فاذا كان التعقيد ومستكره الكلام وما الى ذلك ، من سمات أبى
تمام ، كما عرفنا ذلك من قبل ، فان شعر البحترى يخلو من هذه المظاهر .^(١)

وأكبر الظن أننا لن نجادل فى قضية التزام البحترى بأصول الصياغة التقليدية
التي حددها عمود الشعر التزاما دقيقا * وتتجلى هذه الحقيقة من خلال صياغة البحترى
لشعره ، فهو نادرا ما يتابع أبى تمام أو يقتدى بطريقته فى الصياغة ، على نحو قوله مثلا :

وليال كسين من رقة الصيف (م) فخليلن أنهن يرود

فقد تابع فى هذا أبى تمام فى قوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

بكفيك ما ماريت فى أنه بـ

ولعل هذا هو الذى دفع الأمدى الى التعجب ، حيث قال : " وانى لأعجب
من اتباع البحترى اياه فى البرد ، مع شدة تجنبه الأشياء المنكره عليه . . . وكيف
لم يجد شيئا يجعله مثلا فى الرقة غير البرد ؟ . . . " ^(١)

وواضح أن الذى أثار تعجب الأمدى هنا هو خروج البحترى عن الحد التقليدى
للاستعارة الذى يشترط ملائمة المستعار منه للمستعار له .

وعلى نحو قوله أيضا :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمع

تلاحقن فى أعقاب وصل تصرّمتسا

(١) انظر الفصل الأول : ص ٢٦ وما بعدها

(٢) الموازنة : ج ١ ص ١٤٦ - ١٤٧

فقول البحترى هذا جاء على مثال قول أبى تمام :

دعا شوقه يا ناصر الشوق دعوة

فلباه طلّ الدمع يجرى ووايليه

ويعتبر قول أبى تمام هذا من وجهة نظر الأمدى بعيدا من الصواب ، " ... فلو كان الدمع ناصرا للشوق لكان يقوه وزيد فيه ، ألا ترى أنك تقول ذبحنى الشوق اليك ، فالشوق عدو المشتاق وحر به ، والدمع سلمه لتخفيفه عنه ، وهو حرب للشوق ، وليس بهذا الخطأ خفاً ، وقد تبعه البحترى فى هذا الخطأ ... " (١)

وعلى الرغم من أن الأمدى يحتكم هنا الى أساس صحة المعنى ، فالمعنى من وجهة نظرنا صحيح ، خاصة اذا اعتبرنا البكاء ذروة الانفعال ، وأقصى درجاته ، وأن الراحة النفسية التى تتبعه انما تحدث بعد سكون الانفعال ، وبعد التوقف عن البكاء .

وهما يكن الأمر فالشطحات التى لاحق البحترى فيها أبا تمام ، وتجاوز فيها أصول عمود الشعر تبد وقليلة جدا ، وتكاد تكون محصورة فى المثال والمثاليين أو نحوهما :

على أن التزام البحترى بأصول عمود الشعر لا يكفى — عندنا — فى أن يكون البحترى — الشاعر المحدث — أعرابى الشعر ، أو صورة طبق الأصل للشاعر القديم الذى مثل اتجاه الطبع فى شعره ، لاسيما أن أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم يعترفون بكثرة فنون البديع فى شعر البحترى ، من استعارة وجناس وطباق ... الخ (٢)

ومن هنا لن نتردد فى أن ننسب الى أصحاب هذا الاتجاه شيئا من التحكم وضيق الرؤية النقدية ، ذلك بسبب اهمالهم أو تغاضيهم عن جانب الحداثه الفنية

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢١ — ٢٢٢

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ١٨

في مذهب البحتري ، أو بصورة أكثر دقة الصنعة وفنيتها عند البحتري • فهل كان
بديع البحتري على كثرته يأتي عنده عفو الخاطر مثلما كان يأتي عند الشاعر القديم ؟ أم أن
البحتري يقبل على البديع اقبالا واعيا ، وتحسرى فيه طريقة خاصة تدل على حداثة
حقيقية ، ومعايشة واعية لحصره وما يمليه عليه هذا العصر من مؤثرات مذهبية ؟

هذه أسئلة لم يجب عليها أصحاب هذا الاتجاه ، الأمر الذي يؤكد مسرقة
أخرى ضيق نظرة هذا الرعيل من النقاد واقتصرهم على ما يروق لهم من شعر البحتري
أوعلى الأصح ما يؤيد مفهوم الطبع وهمود الشعر •

٢- مذهب البحتري عند أنصار الصنعة :

مثلما ضاعت غالبية آراء أنصار الطبع في مذهب البحتري ، ضاعت كذلك غالبية
آراء أهل الصنعة في مذهبه ، اللهم الا التنفيس اليسيرة مما نجده في الموازنة ، أوفى
أخبار أبي تمام ، وأخبار البحتري ، أوفى الأغاني •

وأنصار مذهب الصنعة هم أنصار مذهب أبي تمام • وفي مقدمة هؤلاء أبو بكر
الصولي ، وتلميذه أبو الفرج الأصفهاني •

لقد روى لنا الآمدي وجهة نظر أنصار أبي تمام في شعر البحتري حينما قال :
" ووجدت أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلوا اللفظ ، وجودة الرصف ،
وحسن الديباجة وكثرة الما ، وأنه أقرب مأخذا ، وأسلم طريقا من أبي تمام • وحكمون
- مع هذا - بأن أبا تمام أشعر منه " (١)

ويغلب على الظن أن هذا الرأي ليس الا صورة محورة ، لرأي أبي بكر الصولي في
البحتري ، اذ يقول : " ولا أعرف أحدا بعد أبي تمام أشعر من البحتري ، ولا أغض
كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا أتم طبعا ، وهو مستوى الشعر ، حلوا الألفاظ مقبول

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٣ •

الكلام... (١)

ومعالم التشابه بين نقل الأمدى ورأى أبى بكر الصولى واضحة جدا ، فكلا
النصين تعبير مركز عن ملامح أسلوبية أو خصائص فنية تجلت من خلال شعر البحترى .
لكن هل يعنى هذا أن هذا الرأى الذى قنع به الأمدى يمثل الرأى الحقيقى المعبىر
عن وجهة نظر أصحاب الصنعة وأنصار أبى تمام فى مذهب البحترى ؟

ان هذا الرأى - كما أشرنا آنفا - ليس سوى تركيز على خصائص جزئية فى أسلوب البحترى
وهو من ثم لا يعنى الصورة العامة لمذهب البحترى فى نظر أنصار الصنعة ومذهبها
أبى تمام .

ولكى نقف على الرأى الحقيقى الذى تمسكت به هذه الفئة فى مذهب البحترى ،
لا بد لنا من الإشارة الى المبدأ النقدى الذى انطلق منه هؤلاء ، وصاغوا على أساسه
تصورهم لمذهب هذا الشاعر .

لقد جاء هذا المبدأ على لسان الصولى ، حينما قال عن أبى تمام : " ومن تبحر شعر
أبى تمام وجد كل محسن بعده لا ثذابه ، كما أن كل محسن بعد بشار لا ثذ بشار ،
ومتسبب اليه فى أكثر احسانه " (٢)

ومفهوم هذا المبدأ واضح جدا ، وان حاول الصولى أن يسوقه بطريقة غير مباشرة ،
أو بطريقة أقرب الى الكناية منها الى التصريح . فالشاعر المحسن الذى جاء بعهد
أبى تمام لا يراد به هنا الا البحترى ، وان كنا لا ننكر أن ثمة شعراء آخرين محسنين
جاءوا بعد أبى تمام ، بل بعضهم عاصر البحترى ، كابن الرومى مثلا . وسبارة صريحة
ما يريد أن يقوله الصولى ، هو أن البحترى امتداد لأبى تمام ، ومن ثم فمذهب البحترى
صورة من مذهب أبى تمام .

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ - ٧٣

(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٦

فحلى ضوء هذا الصبدأ النقدي المتحكم بدأ التحرك نحو تقرير مذهب البحتري ، وإبراز صورته * يقول الصولي : " حدثني علي بن العباس قال : لقيني البحتري يوماً ومعه دفتري ، فقال ما هذا ؟ فقلت : شعر الشنفرى ، فقال : وألى أين تمضى به فقلت : إلى أبى العباس ثعلب ، فقال لى : قد رأيت أباً عباسكم هذا منذ أيام عند ابن ثوابه فما رأيته ناقداً للشعر ، ولا مميّزاً للألفاظ ، وجعل يستجيد شيئاً وينشده ، وما هو بأفضل الشعر . قلت : أما نقده وتمييزه فان هذه صناعة أخرى ، ولكنه أعلم الناس بأعراب الشعير وفريسه ، فما كان ينشد ؟

قال : قول الرضى ، الحارث بن وهلة :

قوى هم قتلوا أميم أخى فاذا رميت يمينى سهمى
فلئن عفوت لأعفون جلى ولأن سطوت لأوهنن عظمى

فقلت : والله ما أنشد الا أحسن شعر فى أحسن معنى ولفظ * فقال : (أى البحتري) فأين الشعر الذى فيه عروق الذهب ؟ قلت : مثل ماذا ؟ قال : قول أبى ذؤاب ، ربيعة الأسدى :

ان يقتلوك فقد ثلثت عروشههم بعتيبة ابن الحارث بن شهاب
بأعهبهم فقد الى أعدائه وأعزهم فقد الى الأصحاب

وهذا التقسيم كثير فى شعر البحتري ، وإذا هو لا يعجبه من الشعر الا ما وافق معناه لفظه * قال الصولى : (كذا) ولكن هذا أبو تمام أختار شعر المحدثين ، فمرّ بشعر أبى عيينة المطبوع فقال : وهذا كله مختار ، وهو أبعد الناس شبيهاً بشعره ، لأن فى أبى تمام تكلفاً شديداً ، وطلباً للمعنى ، وشعر هذا (أبى عيينة) يخرج مخرج نفسه بلا كلفة " (١)

ولكى نحدد ما يريده الصولى بهذه القصة الطويلة ، وما فيها من ضروب الحوار حول الشعر ونقده - يجب أن ننبه الى أن هذا النص ذكره الصولى فى شرحه لديوان أبى

نواس ، وهو هناك أوضح وأدل على المراد ، خاصة فيما يختص بتعليق الصولى على اختيار البحترى لبيتى ربيعة الأسدى ، اذ قال فى هذا : " ٠٠٠ فاذا هولا يعجب من الشعر الا بما وافق مذهبه ، فهذا ما عرفتك - أعزك الله - أن شاعراً حاذقاً مميّزاً ناقداً مهذب الألفاظ مثل البحترى لم يكمل لنقد جميع الشعر " (١) فعبارة : (ما وافق مذهبه) فى هذا النص أدل على مراد الناقد من عبارة : (ما وافق معناه لفظه) فى النص الأول .

ولا يهمنى من كل هذه القصة الحوارية سوى أن الصولى يلوح برأيه فى مذهب البحترى ، وذلك من خلال تفهمه لاختيارات البحترى ومذهبه فى نقد الشعر . فقد قام الصولى كما رأينا بموازنة بين أبى تمام والبحترى فى مجال اختيار الشعر ، وأنتهى فيها الى أن أبى تمام ناقد موضوعى ، استطاع أن يتخلص من ذاتيته ، كشاعر من شعراء الصنعة ، بل أكلفهم بها وأرغبهم فيها ، وأن يختار ما يخالف مذهبه ، وهو شعر الطبع الذى مثله شعر أبى عيينة . وأما البحترى فهو فى نظر الصولى نقيض أبى تمام ، فهو ناقد يرسف فى قيود الذاتيه ، وقد أملت عليه هذه الذاتية أن يختار من الشعر هوى نفسه ، أى ذلك الشعر الذى تلوح عليه مخايل الصنعة (التقييس) ، هذه الصنعة التى أكد الصولى أنها كثيرة فى شعر البحترى . وكانت النهاية أن جاء اختيار البحترى قطعة من نفسه ، وصورة لمذهبه فى صياغة الشعر .

وكما استعان الصولى على تقرير مذهب البحترى من خلال التعرف على طريقة اختياره للشعر - استعان مرة أخرى على تقرير الفكرة نفسها من خلال بعض الاعترافات التى يروىها عن البحترى .

(١) ديوان أبى نواس ، بشرح الصولى (مخطوط الظاهرية) ، الورقة ٦٠

يقول في هذا المعرض : " حدثني أبو الخوث بن البحتري : قال : كان أبى يقول : لا أرى أن أكلّم في علم الشعر من يفضّل جريراً على الفرزدق ، ولا أعده من العلماء بالشعر !! فقيل له : وكيف وكلامك أشد انتساباً الى كلام جرير منه الى كلام الفرزدق ؟ فقال : كذا يقول من لا يعرف الشعر ، لعمرى ان طبعى بطبع جرير أشبهه ، ولكن من أين لجرير معانى الفرزدق وحسن اختراعه !! جرير يجيئ النسيب ، ثم لا يتجاوز هجاء الفرزدق بأربعة أشياء : بالقيين ، وقتل الزبير - رحمه الله - وأخته جعثن ، وامراته النّوار . والفرزدق يهجو في كل قصيدة بأنواع هجاء يخترعها ويدع فيها " (١) .

ويخلق الصولى على هذا النص - وهذا هو المراد - بقوله : " . . . وهذا شئ " قد قيل في الفرزدق وجرير قبل البحتري ، وقد صدق البحتري فيما قال ، هو بالفرزدق أشبهه ، لعمل المعانى وكثرة الطباق والمائلة والتجنيس والاستعارة فى شعره . فهذا يصحح ما ذكرت من اعجابه بما وافق مذهبه من الشعر " (٢) .

وهنا اذن يكشف الصولى عن عقيدته فى صراحة ووضوح تامين ، فمذهب البحتري عنده يقوم على الصنعة الخالصة ، عمل المعانى من جانب وفنون البديع من جانب آخر . وهذان الجانبان هما بلا شك قوام الصنعة ، ليس عند أى شاعر من شعراء الصنعة ، بل عند أبى تمام امام الصنعة فى الشعر العربى . (٣)

ولكى نستكمل أبعاد هذا الاتجاه علينا أن نلم برأى أبى الفرج الأصفهانسى فى مذهب البحتري ، فأبو الفرج تلميذ مخلص من تلامذة الصولى ، بل لعلمنا

(١) أخبار البحتري : ص ١٧٤ - ١٧٥

(٢) أخبار البحتري : ص ١٧٥

(٣) انظر : أبو تمام الطائى ، نجيب البهيتى ، ص ١٩٢

لانيالغ حينما نقول انه من أكبر الرواة الذين ورثوا تراث الصولي (١) .

على أية حال فقد لخص لنا أبو الفرج الأصفهاني رأيه في مذهب البحتري في قوله :
" كان البحتري يتشبه بأبي تمام في شعره ، وحذو مذهبه ومنحونحوه في البديع
الذي كان أبو تمام يستعمله ، وراه صاحبا وأماما ، ومقدمه على نفسه ، ويقول في الفرق
بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبي تمام خير من جيد ه ، ووسطه خير من وسط
أبي تمام وديئته ، وكذا حكم هو على نفسه " (٢)

هذا هو رأي أبي الفرج الأصفهاني في مذهب البحتري ، وهو رأي صريح وواضح
وهو رغم هذه الصراحة وهذا الوضوح لا يعد وأن يكون تعبيراً موفقا عما كان يحتج في
خاطر الصولي ، أو قل ان أبا الفرج لم يصنع شيئا أكثر من كشف النقاب عن ذلك
المبدأ النقدي المتمتم الذي طالعتنا به الصولي فيما مضى ، حينما حكم بأنك لا تشيد
شاعرا محسنا بعد أبي تمام الا ومذهبه امتداد طبيعي لمذهب أبي تمام في الشعر .

على أية حال فقد اكتملت عند أبي الفرج معالم صورة مذهب البحتري ، على النحو
الذي يروق لأصحاب الصنعة وأنصار أبي تمام . فقد انتهى مذهب البحتري - عند
هؤلاء - الى كونه صورة تقليدية لمذهب أبي تمام ، فأبو تمام قدوة البحتري ، ومذهبه
(نموذج مثالي) طبقه البحتري في شعره . (٣)

ومعد :

اكتملت أمامنا الآن صورة مذهب البحتري كما تمثلها أصحاب الصنعة وأنصار أبي تمام .
ويبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان النتيجة التي انتهى اليها هؤلاء تمثل الزاوية
المقابلة في التطرف ، أو قل انها تمثل رد الفعل ضد أصحاب الطبع الذين انتهوا

(١) انظر : أبو بكر الصولي ناقدنا ، صبحي ناصر حسين ، ص ٢٠

(٢) الأغاني : ج ١٨ ص ١٦٨

(٣) الخريب في الأمر أن هذا الرأي أخذ سبيله الى عصرنا الحديث ، وحاول بعض
الدارسين أن يطمئن اليه ، وأن يهتدى به في تقويم شعر البحتري . انظر علسي
سبيل المثال : الفن ومذهبه ص ١٦٩ . وانظر أيضا تاريخ الشعر العربي حتى نهاية
القرن الثالث ص ٥٠٤

من قبل الى احتساب البحتري صورة للشاعر القديم الذى لم يتجاوز ميدان الطبع .

ولعل من السهولة بمكان أن ينتهى أصحاب الصنعة الى ما انتهوا اليه ، ما دام أن وساثلهم النقديه فى تعزيز وجهة نظرهم لا تتجاوز الاعتماد على معرفة طريقة البحتري فى نقد الشعر ، والتعلق باعترافه الشخصية التى تدينه باستاذية أبى تمام ،
(١)
والاعتراف بنهوضه .

ولسنا بحاجة الى القول بأن السهم النقدي الذى يمكن أن يوجه الى هذه الوسائل ، يكمن فى أنها وسائل غير موضوعية ، أو طرق ملتوية للهرب من مواجهة (النص الشعري) والحكم النقدي الأخير على ضوءه . ومثل هذا العمل لن ينتج بطبيعة الحال عملاً نقدياً جاداً يمكن الاعتماد عليه فى كشف الحقائق الأدبية والاستفادة منها ، لاسيما أن أرسخ نظريات النقد الأدبي ما زالت ترى فى النقد عملاً موضوعياً هدفه الأول الشعر لا ما حول الشعر من حقائق .^(٢) وهكذا انتهى أبوبكر الصولي وأبو الفرج الأصفهاني الى نتيجة . . . بنيت على مقدمات متهافته .

٣- مذهب البحتري عند أصحاب الطبع والصنعة :

هذا هو الاتجاه النقدي الثالث فى دراسة مذهب البحتري . ويشتمل هذا الاتجاه على مجموعة من النقاد ، أبرزهم القاضى الجرجاني ، وأبو بكر الباقلاني ، الى جانب ناقدين مغربيين هما : ابراهيم بن على المعروف بالحصرى القيروانى ، والحسن بن رشيق القيروانى .

وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد ذوو ثقافات مختلفة نسبياً ، ومن بيئات مختلفة

(١) لنا موقف خاص من هذه الاعترافات التى تدين البحتري بالتبعية لأبى تمام ، وسوف نلتقى بهذا الموقف فى الفصل الخاص بالموازات .

(٢) انظر : فى نقد الشعر ، دكتور محمود الربيعى ، ص ١٥١

كذلك ، فان شعة رباطا يؤلف بين قلوبهم ، ووحد نظرهم تجاه مذهب البحترى *
ويبدو أن هذا الرباط يكمن فى تخلص هؤلاء النقاد من شبك الخصومة والتعصب
لأبى تمام أوضده * اما التخلص بوساطة التجرد من الذاتية ، والاستبدال بها
موضوعية مؤقتة يملئها احساس الناقد بخطورة التعصب وأثره السى * فى طمس حقائق
الأدب * وهذا ما سوف نجده عند القاضى الجرجانى * واما التخلص بوساطة تراخى
الزمن ، وخفوت أثر أبى تمام فى مجرى حركة النقد العربى وهذا ما سوف نجده عند
الثلاثة الآخرين *

يعتبر القاضى الجرجانى ناقدا تأثريا (انطباعيا) ، ويمكن أن نستشف مبدأه النقدى
هذا من قوله : " واذا أردت أن تعرف موقع اللفظ الرشيق من القلب ، وهظم غنائه فسى
تحسين الشعر ، فتصفح شعر جرير وذى الرمة فى القدماء ، والبحترى فى المتأخرين *
وتتبع نسيب متبى الحرب ، وتتخلى أهل الحجاز ، كعمر ، وكثير ، وجميل ، ونصيب ،
واضرابهم ، وقسمهم بمن هو أجود منهم شعرا ، وأفصح لفظا وسبكا * ثم أنظر وأحكم
وأ نصف ، ودعى من قولك : هل زاد على كذا ! وهل قال الا ما قاله فلان ! فسان
روعة اللفظ تسبق بك الى الحكم ، وانما تفضى الى المعنى عند التفتيش والكشف " (1)

ان هذا الموقف النقدى من خيرة المواقف النقدية التى تصور مبدأ الرجل فى نقد
الشعر ، الى جانب الرغبة فى الموضوعية ، ومحاولة التجرد من الذوق الخاص *
فأما المبدأ النقدى فيتجلى عند القاضى الجرجانى من خلال تعامله الذاتى
مع الشعر * ذلك أن بؤرة القيم الفنية من وجهة نظره ، انما تكمن فى وجدان الناقد ،
والشعر الناجح هو ذلك الشعر الذى يفلح فى تحريك القلب الخافى ومثير بحيرة الواجدان
الساكنة * وهى هذا الشعر جديرا بأن يخلو من أية قيمة موضوعية ، اللهم عنصر الايحاء
المائل فى ألفاظه الرشيقة التى ينحصر دورها فى الاثارة فحسب *

وهذا الشعر كما يرى الناقد يمكن أن يوجد عند جرير وهند ذى الرمة من القدماء ،
وهند البحتري من المحدثين • وعند العشاق من شعراء العرب • وعند شعراء الغزل
من أهل الجباز بصفة خاصة •

وأما موضوعية الناقد فتتجلى عند الجرجاني من خلال الاعتراف بأن ثمة شعراء
أجود من هؤلاء شعراء ، وأفصح لفظا وسبكا • فهنا تتجلى موضوعية الناقد ، وإن كانت
موضوعية لم تفض الى نهاية الشوط • ذلك أن الرجل يطالب بموازنة غير عادلة
بين مثل هؤلاء الشعراء الذين أشار الى براعة شعرهم وجودة سبكهم ، وشعراء المفضلين
الذين ذكروهم في أثناء كلامه •

ويرجع السبب في أن هذه الموازنة غير عادلة الى تحكم القاضي الجرجاني ، فهو
يطالبنا بأن نقف عند روعة اللفظ فحسب ، دون الرجوع الى أية عناصر فنية أخرى ،
بل إنه ينهد مبدأ التفثيش والكشف ، أو بعبارة أخرى مبدأ المراجعة الموضوعية للقصيدة ،
لأن شأن هذه المراجعة ربما يكشف عن قيم فنية لا يقوى على الاضطلاع بها شعراء
الطبع ، أو شعراء الجرجاني المفضلون •

وهما يكن الأمر فان هذا الموقف النقدي الفهمي كشف لنا عن مبدأ الرجل في نقد
الشعر ، وعن رغبته في الانصاف والتجرد ، هو الموقف نفسه الذي وقفه من البحتري •
فهو يقول عن أثر الطبع في الشعر : " ومتى أردت أن تعرف ذلك عيانا ، وتستثبتته
مواجهة ، فتعرف فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضل ما بين السمع المنقاد والعصى
الستكرة ، فاعمد الى شعر البحتري ودع ما يصدر به الاختيار وحد في أول مراتب
الجودة ، وتبين فيه أثر الاحتفال عليك بما قاله عن عفو خاطره ، وأول فكرته (١) " •

والذي يتضح من موقف الجرجاني هذا ، هو أن الرجل لم يكن مشغولا بالكشف عن

مذهب البحتري ، إذ لا يهمنه من البحتري الا ذلك الشعر الذى يُلذّه ويخالط نفسه ، وهو شعر الطبع والتلقائية على كسل حال .

على أن الجرجاني رغم هذا كله لم ينس حظه من موضوعية النقد ، فقد ابتدر كلامه — كما رأينا — باستثناء موضوعي لشعر البحتري الذى (يصدر به الاختيار ، وحسب فى أعلى مراتب الجودة ، ويتبين فيه أثر الاحتفال) أى أن الجرجاني يستثنى ذلك الشعر الذى تتجلى فيه عبقرية البحتري الخاصة ، من حيث الاحتفاء الفنى بعناصر الصنعة وكيفية استخدامها ، وما الى ذلك من الأمور التى يمكن أن تكشف عن نظرة البحتري الى الشعر ، وتحدد موقفه منه ، ومن ثم تكشف لنا عن مذهبه .

وعلى الرغم من أن القاضى الجرجاني لم يكشف لنا عن مذهب البحتري ، ولم يفصح عن رأيه الخاص فى مذهب الشاعر وأين يقع من الطبع والصنعة ، فقد استطاع أن يشير الى أن شمة قطاعا من شعر البحتري ليس بعفو الخاطر ، ولا يوصى الفكرة الأولى .

والواقع أن القاضى الجرجاني قد تخلص بهذا الموقف النقدي المستقيم من ضيق الأفق ، واسار العاطفة ، التى غلبت على سابقيه من النقاد ، الأمر الذى يجعل موقف الجرجاني هذا نقطة التحول فى النظر الى مذهب البحتري ، بل تمهيدا له بالبحر الأثر عسى —
التالى من نقاد البحتري ، لاسيما أبو بكر الباقلانى .

يعد أبو بكر محمد بن الطيب الباقلانى ، علما من أعلام الفكر الإسلامى ، فقد وقف نفسه على الدفاع عن الإسلام والمسلمين فى عصره ، وأهتم بكثير من القضايا التى كانت تشغل المسلمين وتمس عقيدتهم .^(١)

وتعتبر قضية اعجاز القرآن من أهم القضايا التى شغل الباقلانى ببحثها ودراستها فى بعض مؤلفاته ، كالانتصار ، والتمهيد ، والارشاد ، واعجاز القرآن . وفى هذا الكتاب الأخير تولى بحسب مسألة اعجاز القرآن بصورة تفصيلية دقيقة .^(٢)

(١) انظر : الباقلانى وكتابه اعجاز القرآن ، د . عبدالرؤف مخلوف ص ٨٢
(٢) انظر : أثر القرآن فى تطور النقد العربى ، د . محمد زغلول سلام ، ص ٢٦٧ .

وتلتقى قضية النقد الأدبي بقضية اعجاز القرآن عند الباقلاني في مبدأ عمام ، يفهم من قوله عن القرآن الكريم : " وهو أن عجيب نظمه وديع تأليفه ، لا يتفاوت ولا يتباين ، على ما يتصرف اليه من الوجوه التي يتصرف فيها : من ذكر قصص ومواظم واحتجاج ، وحكم وأحكام ، واعذار وانذار ، ووعد ووعيد ، وتبشير وتخويف ، وأوصاف وتعليم أخلاق كريمة ، وشيم رفيعة ، وسير ماثرة ، وغير ذلك من الوجوه التي يشتمل عليها . ونجد كلام البليغ الكامل ، والشاعر المفلح ، والخطيب المصقع - يختلف على حسب اختلاف هذه الأمور ^(١) ."

وحقيقة مبدأ الباقلاني هذا ، توحي اليها بأن الرجل انطلق من مقولة تضاد بين القرآن الكريم ، وما عداه من ضروب الفن الأدبي (النثر والشعر) . فاذا كان القسيران الكريم رغم تصرفه في كثير من الأوجه ، ومعالجته لكثير من القضايا يسير على نسق واحد من حيث النظم الهديع والتأليف الرائع ، فلا بد أن يكون الفن الأدبي على عكس ذلك ، فالفن الأدبي رغم تصرفه هو الآخر في كثير من الأوجه ، لا يمكن أن يوصف بما يوصف به القرآن الكريم من حيث براعة الأداء في كل موضوع ، إذ أن الفن الأدبي يختلف ويتباين - جودة وريادة - من موضوع الى آخر ، حسب قوة كل أديب ، وما يناسب مواهبه مسن ألوان الموضوعات .

وكاد يكون هذا المبدأ هو المحور الأساس الذي أدار الباقلاني عليه نقده ففى كتابه اعجاز القرآن ، فقد انطلق الرجل بروح ناقدة يعرّض ألوانا من الشعر والنثر ، باحثا فيها عن مستهات الجودة والريادة ، والكمال والنقص ، لا لشيء الا لكي يثبت في نهاية الأمر سلامة هديته المشار اليه ، في أن ما عدا القرآن من ألوان الشعر والنثر عرضة للتفاوت ، واختلاف المستوى الفنى ^(٢) .

(١) اعجاز القرآن : ص ٣٦

(٢) تعرض كثير من الباحثين لنقد منهج الباقلاني هذا ، ووصفه البعض بالفساد . انظر : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . احسان عياس ، ص ٣٥٣ . كما غاب البعض ذوق الباقلاني ، انظر : النثر الفنى فى القرن الرابع ، د . زكى مبارك ، ج ٢ ص ١٢ وهناك تفاصيل أخرى ، ومراجع أخرى يمكن الرجوع اليها فى كتاب : الباقلانى واعجاز القرآن ، د . عبدالرؤوف مخلوف ، ص ٥٢٨ .

ومن جملة ما اهتم به الباقلاني من الشعر ، قصيدة البحتري اللامية التي مطلعها :

أهلا بذلكم الخيال المقبل * فعل الذي نهواه أولم يفعل

وبين الباقلاني الأسباب التي جاءت الى التركيز على البحتري من بين الشعراء^(١) المحدثين ، حينما يقول : " وانما اقتصرنا على ذكر قصيدة البحتري ، لأن الكتاب يفضله على أهل دهره ، وقدمته على من في عصره ، ومنهم من يدعى له الاعجاز علوا ، وزعم أنه يناغي النجم في قوله علوا ، والملحدة تستظهر بشعره وتتكرر بقوله ، وترى كلامه من شبهاتهم ، وهباته مضافة الى ما عندهم من ترهاتهم " .

ومن الواضح أن هذه الأسباب التي جعلت من الكتاب أنصارا للبحتري ، وألبتيم حول شعره أسباب فنية ، تعزى الى شعر البحتري وما يحتويه من قيم فنية ، ولا كيف تفسر اعجاب هذا القطاع الأدبي من الناس بشعر البحتري ؟ حقا لا يمنع هذا من أن يندس بين هؤلاء المعجبين بعض الملاحدة - كما شهد الباقلاني - من غرضهم الأساسي إثارة الشبهات حول القرآن قبل أن يكون الاعجاب الحقيقي بشعر البحتري .

وكما بين الباقلاني الأسباب التي حملته على التركيز على البحتري من بين الشعراء المحدثين بين ذلك الأسباب التي حملته على اختيار القصيدة اللامية من بين قصائد البحتري التي تفوق الحصر . يقول في هذا : " سمعت الماحب اسماعيل بن عباد يقول : سمعت أبا الفضل بن العميد يقول : سمعت ابا مسلم الرستمي يقول : سمعت البحتري يذكر أن أجود شعر قاله : (أهلا بذلكم الخيال المقبل)^(٢) "

ويتضح هنا أيضا أن السبب خلف اختيار القصيدة سبب فني ، يحزى الى رأى البحتري في شعره ، وتفضيله للقصيدة اللامية على جميع هذا الشعر . وفيما يبدو أن الباقلاني حصل

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٤٥

(٢) " " : ص ٢١٩

هذه المقولة النقدية محل القبول ، ليس جهلا فيما يبدو بموضوعة النقد الأدبي وضرورة التخلص من كل حكم سابق ، بقدر ما هو دفع مخبة الاعتراض الذي يمكن أن يتطوى على أن الناقد اختار قصيدة ضعيفة • فكأنما هو يريد أن يقول : انه لم يقدم على نقد هذه القصيدة الا بعد أن شهد صاحبها بأنها أفضل شعره •

وهما يكن من أمران من أهم القضايا التي ابتدأ بها الهالقي نقد البحتري قضية مذهبه في الشعر •

يقول عن مذهب البحتري : (. . .) أحسن الشعر ما كان أكثر صنعة ، وألطف تعملا ، وأن يتخير الألفاظ الرشيقا للمعاني الهدية ، والقوافي الواقعة ، كمذهب البحتري ، وعلى ما وصفه من بعض الكتاب في قوله :^(١)

في نظام من الهلافة ما شك (م)	امرؤ أنه نظام فريــــــــــــد
وديح كأنه الزهر الضــــــــــــا	حك في رونق الريح الجديد
حزن مستحمل الكلام اختيــــــــــــارا	وتجنين ظلمة التحقيقــــــــــــد
وركن اللفظ القريب فادر كــــــــــــ	من به غاية المرام البعيــــــــــــد
كالعداري غدون في الحلل الــــــــــــ	بيض اذ رحن في الحلل الســــــــــــود

ورون أن من تعدى هذا كان سالكا مسلكا عاميا ولم يروه شاعرا ولا مصيبا^(٢) •

وهنا نقف أمام رأى جديد في مذهب البحتري ، وتتجلى حقيقة هذا الرأى في اژد واجية مذهب البحتري بين الصنعة ولطف التحمل • وصارة (لطف التعامل) لا تعنى سوى محاولة الابتعاد عن التكلف قدر الامكان ، وصعارة أخرى افساح المكان لقدر معقول من سيولة الطبع والتلقائية ، حيث تحتفظ الالفاظ برشاقتها ، وتقع القوافي فــــــــــــى

(١) هو محمد بن عبد الملك الزيات

(٢) اعجاز القرآن : ص ١١٥

مواقفها الطبيعية دون قسراً واجتلاب • وهذه الصورة العامة التي تتكون من هذا
الرأى تكون حقيقة مذهب البحرى اذن عبارة عن نسيج متكامل من الطبع والصنعة •

ولكى يزيد الباقلانى من تأكيد هذه الحقيقة ، أورد لنا قطعة البحرى فى وصف
بلاغة ابن الزيات ، على اعتبار أن مضمون هذه القطعة الذى يمكن أن يعبر عن حقيقة
بلاغة ابن الزيات ، يمكن أن يعبر فى الوقت نفسه عن حقيقة مذهب البحرى الذى
يقوم فى نظره على الطبع والصنعة ، أو الجمع بين قطبين متناظرين فى وقت واحد •

والواقع أن مضمون قطعة البحرى يدور حول هذا المفهوم ، فالصنعة التي يتكلم عنها
فى هذه القطعة صنعة جديدة ، تلائم الطبع كل الملائمة ، فالألفاظ فيها سهلة
مبسرة ، ليس فيها شئ من التعقيد أو الالتواء • كذلك المعانى البعيدة التي كثيرا
ما تقطعت دونها أعناق الشعراء ، تبرز للعيان بوساطة هذه الصنعة الدقيقة ، وكأنها
فى تناول اليد ، أو على طرف الثمام كما يقال •

على أن الذى يعيننا بصفة خاصة هو وسائل الباقلانى فى تقرير هذا الرأى الجديد •
فهل لدى الباقلانى براهين ذات قيمة تثبت أن مذهب البحرى مزيج من الطبع
والصنعة ؟

لقد توصل الباقلانى الى تقرير رأيه هذا بوسيلتين نقد تين ، وهى قدر لا يستهان
به من الموضوعية •

الأولى ، تبنى العلاقة بين أبى تمام والبحترى فى مجال الصنعة ، تلك العلاقة
التي مهد لها الصولى ، ووثق مرآها تلميذه أبو الفرج الأصفهانى ، كما مر بنا • والثانية ،
طبيعة الصنعة فى شعر البحرى واكتشاف مصدرها الحقيقى •

أما فيما يتعلق بتبنى العلاقة الفنية بين الشاعرين ، فهو يقول : " قد يشتبه
شراً بى تمام بشعر البحرى ، فى القليل الذى يترك أبوتام فى التصنع ، ومقصود
فيه التسهل ، وسلك الطريقة الكتابية ، وتوجه فى تقريب الألفاظ ، وترك تحميم
المعاني ، ومتفق له مثل بهجة أشعار البحرى وألفاظه " (١) فالباقلانى اذن لا يرى بين

الشاعرين علاقة فنية ، قائمة على التأثر والتأثير ، بل يرى مجرد تشابه قليل ، ومع ذلك لا يطرأ هذا التشابه الا خارج دائرة توضيح أبي تمام ، وحيارة أخرى حينما يتخفف أبو تمام من الالتزام بمذهبه المعروف في التوضيح ، يأخذ بالطريقة الكتابية التي هي جوهر مذهب البحتري في مجال الحنعة البديعية كما سوف يوضح ذلك الباقلائي . ولم يكتب الباقلائي بهذه المقارنة العامة بين الشاعرين ، بل توغل الى أبعد من هذا ، وتأمل بحين الناقد الخبير طبيعة بعض عناصر الفن البديعي عند الشاعرين . فهو يقول عن عنصر الجناس وطريقة كل من الشاعرين في استخدامه : " وأما البحتري فانه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام ، ومثل التصنع له . فاذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسنا رشيقا ، وظريفا جميلا " (١)

ولا شك عندنا في أن الباقلائي ينفذ بهذا الحديث الى أعماق الفن البديعي عند الشاعرين ، بل ان هذه النظرة الثاقبة من الناقد تضع الشاعرين على مفترق الطرق . وحسب عنصر الجناس وطريقة استخدامه عند كلا الشاعرين أن يكون معلما بارزا من أهم المعالم التي تميز بينهما ، وتحدد رؤية كل واحد منهما الى الفن البديعي .

حقا : ان الباقلائي رغم نفاذ رأيه هذا مقصر في عدم استلهام ديوانى الشاعرين ومواجهة نصوصهما الشعرية ، والاستشهاد بها على ما يذهب اليه . غير أن قناعتنا بأهمية رأى الباقلائي هذا تدفعنا دفعا الى اللجوء الى ديوانى الشاعرين ، والتثبت من هذه المقولة تثبتا منهجيا يضع القول الصحيح في نصابه .

(٢)
لنقرأ مثلا هذه القطعة لأبى تمام :

(١) اعجاز القرآن : ص ١١٠
(٢) ديوان أبى تمام ، شرح التبريزي ، ج ١ ص ٧-١٢

بها موضع الشذنية الوجنساء
أقر السلام مغرفا ومحصبيا
سيل طمى لولم يذه ذائسا
وقدت بطون منى منى من سيبه
وتعرفت عرفات زاخرة ولسم
ولظاب مرتجع بطيبة واكتست
لايحرم الحرمان خيرا أنهم
ومصارع الادلاج والاسنساء
من خالد المعروف والهيجاء
لتبطخت أولاه بالبطحساء
وقدت حرى منه ظهور حساء
يخصص كداء منه بالاكساء
بردين برد ثرى ورد ثساء
حرموا به نوا من الأنساء

لعلنا حينما نقرأ هذه القطعة نطمئن بعض الاطمئنان الى حكم الباقلانسي
وقفاذ رأيه ، فيما يتعلق بجناس أبى تمام وطريقته فيه . ان الاسراف فى طلب الجناس
هو أول علامة ملحوظة تقابلنا فى هذه القطعة ، اذ لا يكاد يخلو بيت منها ، بل شطر
بيت ، من هذا الغنصر البديعى .

والى جانب الاسراف فى طلب الجناس نجد الاحتفاء به ، والتوصل اليه
بكل سبب ، حتى لو كان ذلك عن طريق التكلف واجهاد القريحة الشعرية . فكان أبى
تمام والحالة هذه يطلب الجناس لذات الجناس ، ليس كفن جمالى يجب أن يتسجم
مع غيره من أدوات الشعر ، وانما كمظهر من مظاهر اقتداره على تشويق الكلام ، والصاق
بعضه ببعض . كل هذا يصور غرام أبى تمام بهذا اللون البديعى ، واحتفاله
به أشد الاحتفال ، الأمر الذى يجعل من اتباع شاعر آخر له ، سواء أكان
البحترى أو غيره ضربا من المحال !

هذا النموذج من جناس أبى تمام . فهل نجد عند البحترى ما يشاكل هذا
أو يقرب منه ، أو على الأقل يوحي بمحاولة اقتفاء وتقليد لأبى تمام ؟ !

الحق أننا لو قلينا ديوان البحترى باطنا وظاهرا ، رجاء أن نحصل على انموذج
يمثل أنموذج أبى تمام هذا أو يقرب منه ، لما وجدنا ذلك . وحتى حينما يكثر الجناس
فى بعض قصائد البحترى لانجد فيه اجتلاب أبى تمام ، ولا تعقبه آياه فى كسل
وجه .

(١) خذ مثلا قول البحتري :

لولا (على بن مر) لاستمر بنا
خلف من العيش فيه الصاب والصبير (٢)
برد الحشا - وهجير الروع محتفل
وسمر - وشهاب الحرب مستعمر
ألوى إذا شابهك الا عدا كدهم (٣)
حتى يروح وفي أظفاره ظفر
جانى المضاجع لا ينفك في لجب
يكاد يقمر من لأه القمر

في هذه القطعة كثير من الجناس ، بين (مر واستمر) ، وبين (الصاب والصبير) ، وبين (مسمر ومستمر) ، وبين (أظفار - وظفر) ، وبين (يقمر والقمر) . ولكنه في جملة جناس هين لين ينساب على استحياء بلا قحقة ولا جلجة ، شأن جناس أبي تمام الذي يوشك أن يقول هاذا !! وفوق هذا نجد جناس البحتري على جانب ملموس من التآلف والانسجام ، فليس هناك تكلف ولا قسر ، بل استقرت كسبل لفظة الى جوار شقيقتها فوق مهاد من الهدوء والطمأنينة .

وعلى ضوء هذين الأنموذجين وتحليلهما نستطيع أن نثق في حكم الباقلاني وسدى صوابه ، وخلوه من عوارض الارتجال . على أن الأمر الجدير بالعناية هو أن الباقلاني برأيه هذا ، قد استطاع أن يزلزل فكرة التأثير والتأثير بين أبي تمام والبحتري تلك الفكرة التي تسربت من دائرة الخصومة ، واستقرت عند أبي الفرج الأصفهاني .

هذا جهد الباقلاني فيما يتعلق بنفى العلاقة الفنية بين بديح أبي تمام وبديح البحتري .

وأما فيما يتعلق بطبيعة الصنعة البديعية في شعر البحتري واكتشاف مصدرها الحقيقي ، فإن الباقلاني يأخذ بأيدينا الى قصيدة البحتري ، ومن خلال بعض أبياتها يكشف لنا عن جوهر صنعة البحتري ، ومنهاجها الأولى .

(١) ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٥٢

(٢) خلف : حال من أحوال الحياة .

(٣) الألوى : العسر الشديد الخصومة .

قال البحتري في عرض قصيدته :

يخشى الوفى والترس ليس بجننة من حده والدرع ليس بمعقل
مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يحسدل

ويخلق الباقلائي هنا بقوله : " البيتان ... من الجنس الذى يكثر كلامه عليه ،
وهي طريقته التى يحتببها ، وذلك من السبك الكتابى والكلام المعتدل " (١)

والحقيقة أن اشارة الباقلائي هذه على وجازتها اشارة بالغة الأهمية . والمراد منها
هو أن البحتري يحتذى في صنعة صنعة الكتاب في فترة من أزهى فترات الكتابة
الفنية . وهى تلك الفترة التى سادت من عهد الحميد الكاتب الى ابن العميد ،
وما بين هذين من نوابغ الكتاب ، أمثال سهل بن هارون ، وأحمد بن اسماعيل ،
وابراهيم ابن العدي ، وابراهيم الصولى والجاحظ وسواهم . (٢)

وأهم طابع فى يخلب على هؤلاء الكتاب ، ووحيد بين أساليبهم هو (التوازن)
وهو عين ما عبر عنه الباقلائي بعبارة : (السبك الكتابى والكلام المعتدل) . وهذا
التوازن ، أو السبك المعتدل أصل عظيم من أصول البلاغة العربية ، بل يذهب
بعض النقاد القدماء الى أنه لا يوجد كلام بليغ يخلو من الازدواج . وهذا رأى يحتفظ
بقيمته الى الآن ، لاسيما اذا عرفنا أن حقيقة الازدواج أو الاعتدال صفة جامعة
من صفات الأسلوب الأدبى ، وتعنى بصورة أو بأخرى توفر عنصر الموسيقى فى
النثر الأدبى ، فسواء قلنا الازدواج أو الاعتدال أو التلاؤم أو (الهرمونية)
فالمعنى فى كل هذا الألفاظ واحد . (٣) وان كان ثمة اختلاف بين معانى هذه
الألفاظ ، فهو اختلاف ظاهرى طفيف ، لا يمكن أن يمس تلك الروح الكامنة خلف
تناسق الكلام وتناسب تراكيبه وانسجام ايقاعه .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٧

(٢) انظر : تطور الأساليب النثرية فى الأدب العربى ، أنيس مقدسى ، ص ٢٢٧

(٣) انظر : الصناعتين ص ٢٦٦

(٤) انظر : دفاع عن البلاغة ، أحمد حسن الزيات ، ص ٢١٦

والواقع أننا حينما نعاود النظر في ذينك البيتين اللذين توقف عندهما الباقلاني ،
واستشف منهما جوهر الصنعة عند البحترى - نجد أنهما يمثلان بصورة دقيقة
حقيقة الطريقة الكتابية السائدة في عصره . ففي البيت الأول :

يعشى الوفى والترس ليس بجنة من حده والدرع ليس بمعقل
نجد أن الازدواج واضحا تماما بين عبارة : (والترس ليس بجنة) ، وعبارة :
(والدرع ليس بمعقل) .

وكذا في البيت الثاني :

مصغ الى حكم الردى فاذا مضى لم يلتفت واذا قضى لم يعدل
نجد الازدواج أو الاعتدال بين عبارة : (فاذا مضى لم يلتفت) ، وعبارة :
(واذا قضى لم يعدل) .

وأكبر الظن أننا لسنا في حاجة الى التوكيد بأن خصائص الأسلوب المزدوج في بيتي
البحترى هذين ، هي الخصائص نفسها التي يمكن أن يلصقها أى باحث يتناول الأسلوب
الكتابي السائد في عصر الشاعر ، سواء أكان ذلك من حيث زنة الفواصل وقربها
من بعضها البعض ، أو من حيث قصر العبارات وشدة ملائمتها لبعضها البعض^(١)

والحقيقة أن هذا النمط الكتابي الذي تجلت صورته من خلال هذين البيتين سمى
لائحة في شعر البحترى وعلم يارزمن محالم أسلوبه^(٢) .

فهل يصح لنا إذن على ضوء جهد الباقلاني هذا أن نقول ان التأثر والتأثير

(١) ركز الاستاذ أنيس مقدسى طبيعة الأسلوب الكتابي المزدوج في ثلاثة عناصر :
١- أن تكون الفواصل على زنة واحدة .
٢- أن لا تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني .
٣- أن تكون العبارات قصيرة متساوية ، ولا فليكن الأخير أطول من الأول . انظر
تلميح الاساليب النثرية ص ١٤٢

(٢) سوف نلتقى بأمثلة كثيرة لهذه الظاهرة في الفصل الذي خصصناه لدراسة
آراء النقاد في أسلوبه .

كان بين البحترى والكتاب ، ولم يكن بين البحترى وأبى تمام ؟ الحق أن جميع الظروف مهيئة لخدمة هذه الحقيقة الجديدة ، فقد عاصر البحترى سيادة مذهب التوازن الكتابى أحسن معاصرة ، ذلك أن حياته تمتد من سنة ٢٠٦ هـ الى سنة ٢٨٤ هـ على الأرجح . بل ان من المقطوع بصحته حقيقة اتصال البحترى بنوايخ الكتاب فى عصره ،^(١) أمثال ابراهيم بن المدبر ، وأبى صالح بن يزداد ، وأبى الحسن على بن محمد بن فياض ، وأبى العباس أحمد بن ثوبان ، وسواهم . كذلك لم يكن اتصال البحترى بهؤلاء الأعلام اتصالا سطحيا يقف عند حدود علاقة شاعر فكتسب بمدح من طبقة راقية ، وانما كان اتصال البحترى بهؤلاء الكتاب يصل الى درجة الصداقة التى يزول معها كثير من أدوان التحفظ والكلفة .^(٢)

على أن ما يهيم* قبول فكرة تأثر البحترى بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره ، بصورة أدعى الى الدقة وأقرب الى المعايير النقدية الموضوعية ، هو تلاؤم حقيقة هذا الأثر الكتابى مع كثير من القضايا المتعلقة بشعر الرجل ، وتفسير هذه القضايا على ضوء هذا الأثر تفسيراً أميل الى الحق ، وأقرب الى حقائق النقد .

ولحل فى مقدمة هذه القضايا قضية انتصار الكتاب لشعر البحترى والتفافهم حوله ، كما نوهه الباقلانى بذلك من قبل . فها هنا نستطيع أن نقول ان تعلق الكتاب بشعر البحترى ، قد تم فى نطاق (عملية تأثر وتأثير جدلية) ، فكما أثر الكتاب فى البحترى بحيث أصبح أسلوبهم فى الكتابة قدوته الفنية ونموذجه الأعلى ، أثر البحترى هو الآخر فى جماعة الكتاب ، بحيث أصبح شعره له وقع خاص فى أذواقهم ، بل صورة جديدة من أنفسهم تطالعهم كلما تصفحوا شعره .

كذلك فان من هذه القضايا التى تلائم حقيقة تأثر البحترى بالكتاب ، وسيسهل

(١) انظر : وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٨

(٢) انظر الفصل الذى عقده الصولى عن صلة البحترى بالكتاب فى كتابه أخبار البحترى ، ص ١١٢ - ١١٩

تفسيرها على ضوء هذه الحقيقة نفسها - قضية شيوع عنصر الطباق في شعره وغرامه -
غراما يماثل غرام أبي تمام بعنصر الجنس .^(١)

فعلى ضوء الأثر الكتابي في شعر البحتري نستطيع أن نقول ان عنصر الطباق من أهم العناصر البديعية التي تحقق للشاعر سمة الاعتدال ، أو التوازن الكتابي ، ذلك أن الطباق لا يكتمل عادة الا من خلال كلمتين متقابلتين على نحو ما من أنحاء التناقض ومصرف النظر عن المعنى الذي يراد من الطباق ، فان توفر كلمتين متقابلتين يحقق قيمة صوتية تتمثل في تناسب ايقاع الكلمات ، وتآلفها الموسيقي داخل الاطار التقليدي لموسيقى البيت الشعري . وكذلك يمكن أن نضيف الى عنصر الطباق الذي تنبه القديما الى عناية البحتري به كل ألوان البديع المزدوج أو الثنائي ان صح التعبير ، مثل المقابلة والتقسيم وما شاكلهما ، فللبحتري عناية جادة بهذا اللون من البديع ، وديوانه أقرب وثيقة اليها ، فلما نجد قصيدة من قصائده ، تخلو من هذه الألوان البديعية الموقعة التي لا تكاد نشك في أنها من أهم الأسرار الفنية الكامنة وراء (الموسيقى الداخلية) في شعره ، تلك الظاهرة التي طالما شغلت النقاد واستهوت أذواقهم .^(٢) وحسبنا أن تمثل على هذه الحقيقة بهذه القطعة من شعره :

بلونا ضرائب من قد نـرى	فما ان رأينا لفتح ضريبنا
هو المرء أبدت له الحادثنا	ت عزما وشيكا ورأيا صليبنا
تثقل في خلقى سـؤدد	سماحا مرجى وأسا مهيبنا
فكالسيف ان جئته صارخنا	وكالبحران جئته مستثيبنا

(١) انظر اعجاز القرآن ص : ١١٠ - ١١١

(٢) يعتبر الدكتور شوقي ضيف من أوائل الباحثين الذين لاحظوا ظاهرة الموسيقى الداخلية في شعر البحتري ، وان كان قد ذهب مذهب آخر في تفسير هذه الظاهرة ، وقد تعمدنا اختيار القطعة نفسها التي أختارها الدكتور شوقي ضيف ، لكي تتضح حقيقة ما نذهب اليه . انظر الفن ومذاهبه ، ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٥١

وحقيقة الموسيقى الداخلية الظاهرة في هذه القطعة ، تكتسب وجودها من جهد الشاعر في استخدام البديع الكتابي الموقح بطبيعته ، فقوله في البيت الثانى (عزما وشيكا ، وأيا صليبا) مزاجية كتابية ، وهى عبارة موقعة بطبيعتها ، ومع أنها لا تحدث نشازا داخل الموسيقى التقليدية للبيت ، فهى مع ذلك يمكن أن توصف بأنها عبارة ذات كيان موسيقى مستقل * وقس على ذلك عبارة (سماحا مرجى ، وأسبا مهيبا) ، وكذلك عبارة (ان جئت صارخا) فى الشطر الأول من البيت الأخير وعبارة (ان جئت مستثيا) المقابلة لها فى الشطر الثانى * فكل هذه العبارات وما يشاكلها ... عبارات مصوغة كتابية فنية ، (استطاع البحترى بحسه الفنى وملكته البلاغية أن يزواج بين موسيقاها الأصلية ، وموسيقى الشعر التقليدية ، فكانت ثمرة هذا الجهد الرائع أن غنى شعره بهذه الموسيقى المكثفة ذات المستهين الموسيقيين النثرى والشعرى *

هكذا يتضح أن هذه القضايا الفنية مما يتعلق بشعر البحترى ، وربما غير هذه القضايا - تجدد لها تفسيرات ملائمة على ضوء تأثر الشاعر بالاتجاه الكتابى السائد فى عصره * وهذا عندنا من أقوى الأدلة التى يمكن أن يدكن اليها الباحث فى تأييد ما ذهب اليه الباقلانى حينما نفى الصلة الفنية بين أبى تمام والبحترى ، وأثبتها بين البحترى وكتاب عصره *

وسعد ، هذه وسائل الباقلانى فى بحث مذهب البحترى ، الذى تقر عنده أنه مزيج من الطبع والصنعة ، وهى بلا مرأء وسائل منهجية وموضوعية ، بل انها غنية وكاشفة * فصنعة البحترى بهذا الوجه الجديد صنعة كتابية تخلو على الأقل من تلك الرواسب ، ومن أوالعضلات التى منيت بها صنعة أبى تمام ، كالاختفاء بالتجنيس ، والاستعارات البعيدة ، ومحاولة المعانى الغامضة ، وما الى ذلك من المعوقات التى يمكن أن تقف فى مجرى الطبع الشعرى * وإذا كانت صنعة البحترى قد استرفدت قوامها من خارج دائرة الشعر ، فانما ذلك فى حدود الاحتفاء بالقيم الصوتية وكثيف الموسيقى الشعرية ، وهى قيم فنية صرفة ، لا يمكن أن تعكر معانى الشعر ، أو تتسبب فى غموضها ، بل ان هذه القيم الفنية التى لا تكاد أن تخبرج

عن تحسين الإيقاع الصوتي ، المائل في تلاؤم الألفاظ وتناسب التراكيب ، هـى
أفضل القيم الفنية التى يمكن أن تلائم موهبة الطبع التى شهر بها البحترى .
ولكى نستكمل دراسة مذهب البحترى على ضوء اتجاه الطبع والمنعة ، لا بد لنا من
المرور ببعض نقاد المخرب من أسهم فى نقد مذهب البحترى .

وأتى ابراهيم بن على الحصرى فى المقدمة * وهو على أية حال ذوبضاعسة
يسيرة فى مجال النقد الأدبى ، وضاعته هذه لاتتجاوز الآراء المقتضية أو الخواطر
السانحة مما هو ميثوث فى كتابه المشهور (زهر الآداب وثمر الآلباب) .

وعلى الرغم من ذلك فقد ظفرنا للحصرى برأى أصيل فى مذهب البحترى ، استهله
بالحديث عن شعر الطبع وشعر الصنعة * قال : " قلت : والكلام الجيد الطبع
مقبول فى السمح ، قريب المثل ، بعيد المنال ، أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجة ،
يدنو من فهم سامعه ، كدونه من وهم صانعه * والمصنوع مثقف الكعوب ، معتدل الأنوب
يطرد ماء البديح على جنباته ، وجول رونق الحسن فى صفحاته ، كما يجول السحر
فى الطرف الكحيل ، والأشر فى السيف الصقيل * وحمل الصانع شعره على الأكرام
فى التحمل ، وتنقيح المباني دون اصلاح المعانى يحفى آثار صنعه ، وطفى أنوار
صيغته ، ومخرجه الى فساد التصسف ، وقبح التكلف * والقاء المطبوع بيده الى قبول
ما يبعثه هاجسه ، وتنفته وساوسه ، من غير اعمال النظر ، وتدقيق الفكر ، يخرجـه
الى حد المشتهر الرث ، وحيز الغث ، وأحسن ما أجرى اليه ، وأول عليه ،
التوسط بين الحالين ، والمنزلة بين المنزلتين من الطبع والمنعة * * * والبحترى من
هذا القوس ينزع والى هذا النحو يرجع " .
(١)

وموقف الحصرى هذا موقف لامع ، يدل على نظر صائب وخبرة واعية بفن النقد
الأدبى ، ففى كلام الناقد ما يدل على وهيه بطبيعة تيارى الطبع والمنعة ، اللذين طالما
تجاذبا أدب العربية * فقد عرض الحصرى كل تيار الى جوار خصائصه الفنية ، بطريقه
منظمة قلما نعرف لها نظير عند السابقين * فهذا شعر الطبع يتحلى بخصائص فتيه
معينه :

أنيق الديباجة ، رقيق الزجاجاة
قريب المثال ، بعيد المنال

يدنومن فهم سامعه ، كدنوه من وهم صانعه *

وعلى الرغم من أن هذه الخصائص الفنية جاءت بها الحصرى فى قوالب أدبية ،
قد تحجب بعض معالم موضوعية النقد الأدبى ، على الرغم من ذلك فان هذه
الخصائص ، تؤكد جمال شعر الطبع ، وما ينطوى عليه هذا الجمال من جاذبية وسحر
فنى ، تتمثل فى جودة توصيل لغة هذا الشعر ، وقوة تأثيرها ، بحيث لا تكاد
تفقد شيئاً ذال يال من شحنتها العاطفية * ومع أن هذه المظاهر الفنية توحى
بديائية هذا النمط من الشعر ، وسهولة قرضة ، فهى ليست سوى مظاهر
خادعة ، وأغشية شفافه تخفى وراءها سر العبقريه المجهول ، الذى يطبع
هذا اللون من الشعر بطابع (السهل الممتنع) .

والى جانب شعر الطبع ، يبرز الحصرى خصائص شعر الصنعة * فهو على حد تعبيره :

معتدل الأنهوب ، مثقف الكعوب *

يطرد ماء البديح على حنباته ، ويجول رونق الحسن فى صفحاته *

وهذه خصائص تدور حول تهذيب أسلوب هذا اللون من الشعر ، وشدة العناية
بسه ، بحيث يبدو متماسكا قويا لا أثر فيه للضعف أو الاختلال الذى ربما يطرأ على
شعر الطبع ، نتيجة ارساله على السجية ، واعفائه من التنقيح والتفتيش * والى
جانب القوة المائلة فى أسلوب شعر الصنعة يلحظ الناقد من طرف خفى فنية
البديح وما تنطوى عليه من قدرة على أسر الحسن الجمالى *

على أن أصالة الحصرى لم تقف عند هذا الحد فحسب ، بل تتجلى فى
نقده لكلا الاتجاهين ، خاصة حينما يحاول كل اتجاه أن يسيطر على الشعر
سيطرة تامة ، فان كل اتجاه والحالة هذه يقف بالشعر على شرفة الاخفاق ، فشعر
الصنعة عرضة للتكلف والجمود حيث لا يبض آخر الأمر يعاطفة ولا ينهض بتأثير * وشعر
الطبع عرضة هو الآخر للضعف وهلهلة البناء الشعرى ، وسطحية الشعر نفسه *

والموقف الصحيح فى نظر الحصرى يكمن فى التقاء تيارى الطبع والصنعة ، وتزاورجهما فى منبع واحد ، بحيث يمكن لكل أجنحة الفن وامكانياته التعاون على نقل الشعر الى أقصى أفق ممكن من السمو والجمال .

وقد انتهى الحصرى كما رأينا الى أن مذهب البحترى هو الذى يمثل الموقف الصحيح ، أوالموقف المتكامل من الطبع والصنعة . وعلى الرغم من أن الحصرى لم يتناول مذهب البحترى فى حد ذاته بشىء من الدراسة أوالتحليل ، فتحليله لمذهبى الطبع والصنعة على هذا النحو الذى مررنا ، من أبلغ الأدلة على أن الرجل قد شغل شعر البحترى ، وتشبع به ، وأن رأيه - لهذا السبب - يمكن أن يؤخذ مأخذ الاعتبار . فهكذا جاء رأى الحصرى حلقة جديدة وقوية فى سلسلة اتجاه الطبع والصنعة الذى بدأناه بالقاضى الجرجانى . هذا اذا لم يكن رأى الحصرى مسين أكثر الآراء صراحة فى التنبية الى مذهب البحترى ، وأنه يقوم على التوازن الدقيق بين الطبع والصنعة .

وشتم نقاد هذاالاتجاه بعلم بارز من أعلام النقد العربى فى القيروان ، ذاك هوالحسن بن رشيق القيروانى صاحب كتاب العمدة . فقد حفظ لنا القيروانى نفسى كتابه هذا كثيرا من نصوص النقد الأدبى الثمينة مما ورثه عن تراث المشرق . كما نجد له بين الحين والحين لفتات أصيلة فى شعر البحترى سوف نعرض لها فى أماكنها الخاصة من هذا البحث .

على أن الذى يهمننا هنا بصفة خاصة ، انما هو رأيه فى مذهب البحترى . وأتى هذا رأى من خلال حديث القيروانى عن صنعة أبى تمام والبحترى . يقول : " واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين فى القصيدة بين القصائد ، يستمدل بذلك على جودة شعر الرجل وصدق حسه ، وصفاء خاطره . فأما اذكثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وايتار الكلفة . وليس يتجه اليه أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أوأكثرها متصنع من غير قصد ، كالذى يأتى من أشعار عيب والبحترى وغيرها . وقد كانا يطلبان الصنعة وولعان بها : فأما حبيب فيذهب الى حزنونة اللفظ ، وما يملأ الأسماع منه ، مع التصنيع المحكم طوعا بكرها ، يأتى

للأشياء من بعد ، وطلبها بكلفة ، وأخذها بقوة • وأما البحتري فكان أملح صنعة ، وأحسن مذهباً في الكلام ، يسلك منه دماثة وسهولة مع احكام الصنعة وقرب المأخذ لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة •^(١)

ولعل أول ما يتبادر الى الذهن من حديث القيرواني هذا هو أن البحتري في نظره من شعراء الصنعة شكلاً ومضموناً ، لاسيما حينما قال : (وليس يتجسس البتة قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري •••••) فظاهر هذا الكلام يوحي الى المتعجل بأن القيرواني يوضح البحتري الى جوار أبي تمام من حيث الكلف بالصنعة ، والتأني اليها بكل سبب • ولكن حديث القيرواني هذا ، لا يعدو أن يكون صورة اجمالية يليها تفصيل دقيق •^(٢)

نعم لقد فصل ابن رشيق هذه الصورة الاجمالية ، حينما وصف صنعة أبي تمام على حد ذاتها بالتكلف ، واستكراه الألفاظ البعيدة بالقوة والاقتدار • وحينما وصف صنعة البحتري بالملاحة ، والحسن والدماسة والسهولة ••••• ومع أن هذه الأوصاف التي رصدها القيرواني في مجال حديثه عن صنعة البحتري أوصاف انطباقية ، فهي أفضل ما يمكن أن يميز استقلال صنعة البحتري ، وعدم انتسابها الى صنعة أبي تمام •

(١) العمدة : ج ١ ص ١٣٠

(٢) من خلال هذه الصورة الاجمالية فهم بعض المعاصرين موقف ابن رشيق بين الشعارين • فالدكتور شوقي ضيف يقول :
" ونحن لا نخلو غلو ابن رشيق فنسلكه (يعني البحتري) مع أبي تمام في طائفة واحدة " • الفن ومذاهبه ص ١٩٣

وقد تابع الدكتور محمود الريداري شوقي ضيف في هذا ، فقال عن رأي بين رشيق اعتبر أبا تمام والبحتري من أصحاب مذهب الصنعة على حـد سواء ••••• الخ ••••• الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام ص ٣٩٠

وهما يكن الأمر فان حديث القيرواني عن صنعة البحترى يشهد بأن الناقد قسسد أخذ في اعتباره قضية تلاقى تيارى الطبع والصنعة عند البحترى ، وامتزاجهما فى مجرى فنى واحد • والشاهد هو هذه النعوت التى نعت بها الناقد صنعة البحترى ، فانها نعوت انطباعية كما أشرنا ، كثيرا ما ردها النقاد فى مجال وصف الشعر المطبوع (١) بل ان القيروانى أدرج فى وصفه لصنعة البحترى سمة فنية من أهم سمات أسلوب الشعر المطبوع ، بل من أهم السمات التى تركها الطبع فى أسلوب شعر البحترى ، تلك هى سمة (قرب المأخذ) التى سوف نتعرف عليها ، وعلى وجه صلتها بطبع البحترى ، حينما تعين دراسة آراء النقاد فى أسلوبه •

ومعد ،

اكتملت أمامنا معالم الصورة الثالثة لمذهب البحترى • وانها الصورة خليفة بأن نقف أمامها ، وأن نطيل التأمل فى معالم النضج والكمال فيها • ولعل أول ما يسترعى انتباهنا فى موقف نقاد الاتجاه الثالث ، ازاء مذهب البحترى ، هو أنه موقف وسط عار عن التطرف البغيض ، أو الجمود المذهبى الذى كان وما لائضا على الاتجاهين السابقين ، اذ لم يفصل نقاد الاتجاه الثالث بين الشاعر وعصره وما غلب على هذا العصر من صبغة فنية ، كما هو الحال مع نقاد الاتجاه الأول الذين نحووا بالبحترى الى الأوائل ، ولم يأبهوا الى ما فى شعره من يذور العصر وهناصر الجديد • كذلك لم يخصص نقاد الاتجاه الثالث الشاعر فى غمار الديدح ، أو ينتهوا به الى أنه صورة تقليدية لأبى تمام ، كما هو الشأن مع نقاد الاتجاه الثانى الذين حاولوا جهدهم فى الصاق البحترى بأبى تمام ، وأنه مقلد له لا يعرف بديحا سوى بديح أبى تمام ، ولا يرى طريق الشعر الا بعينى أبى تمام • ومن هنا يكون الموقف الوسط ، هو أسلم المواقف وأبعدها عن نقائص الموقنين السابقين ، كما أنه أقرب الى منطق الواقع ، وأشد صلصلة بمفاهيم التطور ، وما تتطوى عليه من حقائق ، كممازجة الأصالة بالمعاصرة ، ونمو

(١) انظر رأى الحصرى الأنف الذكر ، وانظر رأى ابن قتيبة فى المطبوع : الفصل الأول ص ٨ •

الجديد من خلال القديم •

وإذا كان الاعتدال أو الموقف الوسط معلما يارزا من معالم الصورة الثالثة لنقـــاد مذهب البحترى ، فإن ثمة معلما آخر لا يقل أهمية عن هذا • ويمكن هذا المعلم فى طريقة بناء الأحكام النقدية ، فعلى الرغم من ضعف المنهجية النقدية عند القدماء بوجه عام ، فقد لمسنا عند نقاد الاتجاه الثالث غير قليل من الأناة والتحفظ فى إطلاق الأحكام النقدية ، بل لمسنا وسائل نقدية جادة ، خاصة عند أبى بكر الباقلاوى الذى أثار قضايا فنية صرفه ، كما أعتد على التحليل والمقارنة فى بعض المواضع • وصورة عامة فإن وسائل نقاد الاتجاه الثالث تعتبر أكثر تطورا ، وأقرب إلى دائرة الموضوعية ، خاصة حينما تقاس بوسائل السابقين من النقاد •

والى جانب هذين المعلمين البارزين اللذين اتضحا معنا فى الاعتدال ، وموضوعية الوسائل الى حد ما ، يبرز معنا معلم ثالث ، هو طبيعة النتائج التى انتهى إليها نقاد الاتجاه الثالث ، وأهمية هذه النتائج كذلك • ففضلا عن حقيقة مزج البحترى بين الطبع والصنعة ، تلك الحقيقة التى تعاورها النقاد الأربعة ، كل من جانبه الخاص وطريقته الخاصة — هناك حقائق جديدة كل الجدة ، وكفىنا منها حقيقة صنعة البحترى واكتشاف مصدرها الحقيقى الذى هو فن الكتاب فى القرن الثالث ، وليس شعر أبى تمام كما غلب على ظن الكثير • ولأنحسب أن نسترسس فى تبيان ما يترتب على هذه الحقيقة من أمر ، كقابلية الشعر العربى للافتتاح منذ القديم ، وكطبيعة التأثر والتأثير بين الأجناس الأدبية القديمة ••••• المخ ولكن كفىنا التتوه بأقل ما فى هذه الحقيقة ، وهو ظهور البحترى فى ثوب جديد ، ينفى عنه وصمة التقليد ، سواء تقليد القدماء والرضا بمذهبهم الذى هو مذهب الطبع الخالص ، أو تقليد أبى تمام والرضا بمذهبه الذى هو مذهب البديع الخالص • لم يتوار البحترى فى ظلال الآخرين اذن ، بل ظهر كشاعر أصيل قابيل للتأثر والتأثير فى حدود ما يلائم ذوقه البلاغى ، ومتفق مع موهبته الشعرية • فقد أعرض البحترى عن مذهب أبى تمام ومعضلاته البديعية ، وأقبل على الكتاب وطريقتهم

فقبس منها النغمات الموقفة ، والموسسة ، الداخلية التي لا يكاد يخطئها من لسه
أدنى ذوق أدبى •

هذه أهم معالم النضج وناحى الكمال فى الصورة الثالثة والأخيرة لمذهب
البحترى • وهى معالم ومناح متطورة خلت منها أو كادت الصورتان السابقتان ،
الأمر الذى يجعلنا نؤكد أن الصورة الأخيرة ، وما انطوت عليه من حقائق لامعة
هى الصورة الخليفة بالبقاء ، بل انها الجديدة بأن تعدل كل المفاهيم ، لاسيما
تلك المفاهيم الخاطئة التى تأثرت بما فى الصورتين السابقتين •

الباب الثاني
الأصول الفقهية لمذهب الحنابلة

الفصل الأول

((الأسلوب))

تمهيد : في الأسلوب الأسمى والأسلوب للشعر :

الأسلوب هو طريقة الأديب الخاصة في اختيار الألفاظ وتاليها
للتعبير بملامح المعاني بقصد الإيضاح والتأثير . وهو لا يعنى ألفاظا مجردة
أو قوالب فلفظة ، " بل المقصود فتحى الكاتب العلم وطريقته في التاليف
والتعبير والاحساس على السواء " . ويعبرة موجزة ، ان الأسلوب صورة وفكرة ،
وجسم روح في وقت واحد .

والأسلوب في حرف النقد العربي لا يختلف كثيرا عما قد بنا . فقد عرفه
الإمام عبد القاهر الجرجاني بأنه " الضرب من النظم والطريقة فيه " . وهو
تعريف موفق ، يشمل الخاص والعام . فالنظم هو الأسلوب أي كان ، والضرب
هو الذى يحدد خصوصية الأسلوب . فالأسلوب أديب من الأدياء ، هو ضرب
من النظم ، وأسلوب جنس من الأجناس الأدبية ، هو كذلك ضرب من النظم
وأسلوب لغة من اللغات هو أيضا ضرب من النظم .

وقد عرض ابن خلدون لمعنى الأسلوب وما المراد به عند النقاد ، فقال :
" . . . عبارة عنهم عن الضوال الذى ينسج فيه التركيب ، أو القالب الذى
يفرغ فيه . ولا يرجع الى الكلام باعتبار افادته أصل المعنى الذى هو
وظيفة الاعراب ، ولا باعتبار افادته كمال المعنى من خواص التركيب الذى هو

(١) انظر : الأسلوب ، أحمد الشايب ، ص ٤٤ . وانظر : دفاع عن البلاغة

ص ٧٠ .

(٢) في الأدب والنقد : ص ١٠

(٣) دلائل الإعجاز : ص ٤١٨

وظيفة البلاغة والبيان . . . انما يرجع الى صورة ذهنية . . . وتلك الصورة ينتزعهما
الذهن من أعيان التراكيب ، وصيرها في الخيال كالقالب أو المنوال ثم ينتقى التراكيب
الصحيحة عند العرب ، باعتبار الاعراب والبيان ، فيرصها فيه رضا كما يفعل البنساق
في القالب أو النساج في المنوال ، حتى يتسع القالب بحصول التراكيب الوافية بمقصود
الكلام ، ويقع على الصورة الصحيحة ، باعتبار ملكة اللسان العربي فيه ، فلان
لكل فن من الكلام أساليب تختص به ، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة .^(١)

ويتضح من كلام ابن خلدون هذا ، الماه بتعريف الامام عبد القاهر السابق ،
خاصة حينما عير عن الاسلوب بالمنوال أو القالب ، أي الهيئة التي تنتظم فيها
التراكيب . غير أنه ركز في كلامه على جانب آخر ، ربما لم يسبق اليه من قبل ،
ذلك هو كيفية استفادة الأسلوب ، أو طريقة تحصيله . فالأسلوب عند ابن خلدون
صورة ذهنية للتراكيب لا يمكن تحصيلها الا بعد اطلاق واسع على كلام العربي
ومراقبة واعية لجريان طرائق النظم العربي . أو هو كما عبر في موضع آخر " هيئة
ترسخ في النفس من تتبع التراكيب في شعر العرب " .^(٢) واذا اتضح أن تبلور الأسلوب ،
وارتسام آثاره في النفس ، لا يكون الا عن طريق التشبع بالأدب والممارسة له
- تكون قضية العلم التعميدية ، كالنحو والبلاغة ، قضايا طامشية في تحصيل
الأسلوب . نعم انها تفيد بعد ذلك في ضبط ما يصدر عن المشي ، لأنها مغايبير
أصلا ، وليست أمثلة تحتذى من بداية الطريق .

والدلالة أن ابن خلدون لم يناقش مبدأ خصوصية الأسلوب الأدبي ، حتى
انه ليخيل لمن يمر على كلامه هذا أن الأسلوب - عنده - لا يعدو قضية تقليد
للآخرين ، لا أثر فيه لخصوصية المشي ، ونكهته الخاصة - وهذا هو ما فهمه
بعض الباحثين ولكن يبدو أن مثل هذا الفهم فيه نوع من الاجحاف بإبن خلدون ،
^(٣)

(١) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٣ - ٤٧٤

(٢) مقدمة ابن خلدون : ص ٤٧٤

(٣) انظر : الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون ، د . محمد عيد ، ص ٤٩

فهو ما دام أنه يتكلم عن الأسلوب في الميدان الأدبي ، فلا بد أن تفهم خصوصية الأسلوب
ضمنا ، لأن أي أسلوب أدبي ينطوي دائما على جانب الخاص والعلم ، أو الشخصي ،
واللاشخصي . ولا شك أن العلم هو عبقريته لغة القوم التي نسج خيوطها الأجداد
وأن الخاص يمكن اكتشافه بعد ذلك حينما نحاول دراسة أي أسلوب شخصي .

أسلوب الشعر :

يجب علينا قبل أن نطرح أي تصور لأسلوب الشعر أن نؤكد في هذا الجانب
حقيقة ذات أهمية خاصة ، هي أن لغة الشعر بوجه عام لغة تركيبية ،
وأن لغة النثر بوجه عام لغة تحليلية ، والسبب هو غلبة الانفعال على
الشعر ، وغلبة التفكير على النثر .
(١)

مثل هذه الحقيقة قد تفيدنا في أن نتعمق ما يطرح من تصورات نقدية إزاء أسلوب
الشعر . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فإن من شأن هذه الحقيقة أن تقينا شبر
التورط في تحديد أسلوب الشعر بخصائص معينة ، قد لا تكون موضع اتفاق جميع
النقاد . لا سيما أن فن الشعر فن لا يمكن تعريفه ، وحتى لو أمكن تعريفه فلن
يقنع هذا التعريف كل النقاد .

لنقل مثلا أن أسلوب الشعر يمتاز بالوزن والقافية ، وأن كلماته مصقولة ، وأن الصور
الفنية فيه أقوى ، وأن تركيبه أكثر حرية من تركيب النثر من حيث التقديم والتأخير
وأن هذه التراكيب في الشعر أميل إلى الإيجاز والقصد .
(٢)

ولنقل مرة أخرى أن أسلوب الشعر يعتمد التصوير البياني أكثر مما يعتمد التصوير

(١) انظر : الأدب وفنونه ، د . عز الدين اسطاعيل ، ص ١٣٣

(٢) انظر : الأسلوب ، ص ٦٤

المباشر ، ولتقل مرة ثالثة ان اثاره الشعور والاحساس مقدمة في الشعر على اشارة
(٢)

الفكر المعمودة في النثر ، كالقصة والمسرحية .

ان كل هذه التصورات وغيرها ترجع الى جوهر اللغة في الشعر ، وانها تركيبية

وليس تحليلية . ومعنى ذلك ان اللفظة في الشعر عبارة عن ذرة متفجرة بطاقات

فنية متنوعة . فهي " محتوى عقلي ، وايحاء خيالي ، وصوت تصويري " . وربما يكون
(٣)

فيها طاقات فنية اخرى ، لم يحسن اكتشافها بعد . هذا الى جانب ان الكلمات

في الشعر " لا تكفى بان يكون لها معنى فقط ، بل تشير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت

او بالمعنى او بالاشتقاق - او حتى كلمات تعارضها او تنفيها " . وهكذا يتضح
(٤)

ان لغة الشعر ، بكتابتها الفنية هي اساس كل التصورات النقدية التي تحاول ان

تميز لنا اسلوب الشعر عن غيره من الاساليب .

اما اسلوب الشعر في نقدنا العربي القديم ، فأكبر الظن أنه لم يدرس الى

الآن دراسة جادة ، تعالج كل التصورات النقدية القديمة التي دارت حول الشعر .

هناك مثلا تصور تقليدي لا يميز الشعر عن غيره بأكثر من عنصر الوزن ، أو العنصر

الموسيقي . ويمكن ان نلتقي بهذه النظرة عند ابن طباطبا العلوي في تعريفه للشعر

بأنه " ... كلام منظم بائن عن المنثور ... بما خص به من النظم " . ويتكرر
(٥)

الموقف نفسه عند قدامه بن جعفر في القرن الرابع . وعند ابن رشيق القيرواني

(٦)

في القرن الخامس . ويبدو أننا لسنا بحاجة الى القول بأن عنصر الوزن وحده

رغم أهميته ، أقل من أن يكون الفارق الوحيد بين الشعر وسواه من فنون النثر الأخرى

ولعل أقرب شفرة في هذا التعريف هو أنه يفتح الباب على مصراعيه لكل قول موزون

، حتى لو كان ذلك منظومات العلم ، كمنظومات النحو والفقهاء .

(١) انظر : الأدب وفتونه ، محمد مندور ، ص ٤٠

(٢) انظر : النقد الأدبي الحديث ، ص ٢٧٧

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٢٦٨

(٤) نظرية الأدب : ص ٢٢٥ (٥) عيار الشعر : ص ٣

(٦) انظر : نقد الشعر ، ص ١١ (٧) انظر : العمدة ج ١ ص ١١٩

والى جانب هذا التصور التقليدى ، كان ثمة تصور آخر - غير مشهور - يلجح على الجانب الابداعى من الشعر ، أو يقرب الشاعر باللفظة . ويرجح هذا التصور فيما نعتقد الى كبار اللغويين الذين عاشوا فى القرن الثانى ، كيونس بن حبيب ، والخليل بن أحمد . فيونس كان يقول : " انما سمى الشاعر شاعرا ، لأنه يشعر من تأليف الكلام ونظمه ما لا يشعر به غيره " .^(١) ويؤكد الخليل على أن من مزايا الشعراء " استخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعتة ، والأدهان عن فهمه وإيضاحه " . ولا يبعد سيبويه عن هذين ، فقد كان يرى أن الشاعر " سمي شاعرا لفظنته " .^(٢)
^(٣)

ومثل هذه التعريفات التى تلج على الجانب الابداعى فى الشعر ، تدلنا على دلالة واضحة على أن فى أذهان هؤلاء النثر من اللغويين تصورا متطورا للشعر ، وأن هذا التصور يتصل بنوعية الإدراك التى يمتاز بها الشاعر .

ويبدو أن أفضل دليل - عند هؤلاء - على فطنة الشاعر ، وعلى امتياز إدراكه ، هو قدرته على إنتاج الصورة الفنية . ولهذا السبب تقترن فطنة الشاعر بقدرته على التشبيه ، على نحو ما نجد عند المبرد الذى يذهب الى أن " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل اذا شبهه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بظننته على ما يخفى على غيره " . وهكذا يتضح أن اللغويين لم يكن يعنيه فى أمر الشعر ، وكيفية تمييزه ، أمر الوزن ، أو العنصر الموسيقى ، بل كان يعنيه أمر آخر ، يتصل بالخيال ، ووضوح الصور الفنية فى الشعر .

وأغلب الظن أن تصور اللغويين هذا ، قد أخذ سبيله الى بعض النقاد فى

(١) نور القيسر المختصر من المقربين : ص ٤٩

(٢) منهاج البلاغ : ص ١٤٤

(٣) لسان العرب : ج ٦ ص ٧٧

(٤) الموشح : ص ٣٨٠

القرن الرابع ، وعلى رأس هؤلاء ، ابن أبي عون الذي يرى " أن الشعر مقسوم على ثلاثة أنحاء ، منه المثل السائر . . . ومنه الاستعارة الخريبة ، ومنه التشبيه الواقف النادر . . . وما خرج عن هذه الأقسام الثلاثة فكلام وسطه أو دونه ، لا طائل فيه ، ولا فائدة معه . . . " (١) ويوضح من رأى هذا الناقد أهمية الصورة الفنية في الشعر ، بل أن ابن أبي عون يحدد الشعر بمدى توفر عنصر (التصوير البياني) فيه . أما ما اتضح خلوه من هذا العنصر فهو كلام لا فائدة فيه . ويخيك اليئان مثل هذه النظرة التي أخذت منذ وقت مبكر تستشعر أهمية عنصر التصوير البياني في الشعر ، أثارت فيما بعد ما يشبه الشك في جدوى تعريف الشعر بأنه كلام موزون مقفى . ولعل هذا ما نجده عند صاحب " البرهان " الذي يرى أن " الشاعر من شعر يشعر شعرا فهو شاعر . . . ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بحالا يشعر به غيره . . . فكل من كان خارجا عن هذا الوصف ، فليس بشاعر وان أتى بكلام موزون مقفى " . (٢) ويتضح من هذا الكلام أن الشاعرية تمتاز في نظر صاحب البرهان بالفردية ، التي أفضل ما يميزها اعتماد الشعر على الصورة ، كما رأينا عند اللغويين ، وفي كلام المبرد خاصة . أما قضية الوزن والقافية فلم تعد في نظر هذا الناقد من الأمور التي يؤم بها في مجال تمييز الشعر ، والتعرف على أبرز سماته الخاصة . والواقع أن هذا التركيز على العنصر التصويري في الشعر كان في إمكانه أن يدخل تعديلا مبكرا على تعريفه الشائع في كتب كبار النقاد . لكن يبدو أن هذا التعديل لم يحدث إلا في وقت متأخر جدا ، وعلى وجه التعديد ، نلتقي بهذا التعديل عند ابن خلدون ، الذي يقول : " وإذا تقرر معنى الأسلوب ما هو فلنذكر بعده حيدا

(١) التشبيهات : ص ١ - ٢

(٢) البرهان في وجوه البيان : ص ١٦٤

أو رسماً للشعر به تفهم حقيقته على صورة هذا الخرض . فانالم نقسف
عليه لأحد من المتقدمين فيما رأيناه . وقول العروضيين في حده : انه الكلام
الموزون المقفى ، ليس بحد لهذا الشعر الذى نحن بصدده ، ولا رسم له
... فنقول : الشعر هو الكلام البليغ ، المبني على الاستعارة ، والأوصاف المفصل
بأجزاء متفكة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في عرضه ومقصده
عما قبله وبعده ، الجارى على أساليب العرب المخصوصة به * . وعلى الرغم من
أن ابن خلدون يحاول أن يخدعنا بأنه أول من أدرك فداحة الخطأ في اقتصار
تعريف الشعر على الوزن والقافية ، أو التعريف العروضى كما سماه ، على الرغم
من ذلك يظل لابن خلدون فضل جبر التعريف التقليدى المتوارث ، حينما أدرك أهمية
عنصر التصوير البياني في الشعر من خلال أبرز أنماطه المعروفة كالاستعارة والأوصاف
أعلى وجه الدقة ما تقوم عليه الأوصاف كالتشبيهات ، ونحوها من وسائل التصوير
البياني . وبهذا نستطيع أن نقول أن أفضل تصور لأسلوب الشعر عند القدماء هو تصور
ابن خلدون هذا . فقد استفاد الرجل من التعريف التقليدى عنصر الموسيقى ، وما يتصل
به كالقافية . كما استفاد عنصر التصوير البياني من تلك اللحات الرائعة التى
ظهرت لنا عند كبار اللغويين ومن تلاهم من النقاد .

دراسة الأسلوب :

ليس هناك منهاج واحد متفق عليه ، فيما يتعلق بدراسة الأسلوب ، والتأني الى كشف أسراره الفنية ، والتحقق فيها . ذلك أن الزوايا التي يمكن أن ينظر منها الناقد الى الأسلوب أكثر من أن تحصر ، فمن النقاد اليم "من بحث عن روح الكاتب ، أو الشاعر ، وما فيها من صدق الاحساس والأصالة . ومنهم من يؤثر روح التعبير الفني وما فيه من جمال في الصياغة ، واحكام في الصور . ومنهم يؤثر الكلمة الخلاقة من ناحية قدرتها على الايحاء والتصوير . ومنهم من يؤثر روح العصر ، وما يشيع فيه من مذاهب وأساطير ، وتيارات فكرية أوروحيية " . ولعل السرفى تصدد هذه الزوايا واختلاف وجهات النظر أراءً الاسلوب ، يرجع الى طبيعة الأسلوب الأدبي الصعقدة ، من حيث أنه " مركب فنى من عناصر مختلفة يستمدّها الفنان من ذهنه ، ومن نفسه ، ومن ذوقه " (١) فاحتسوا الأسلوب على هذه العناصر هو في الغالب ما يؤثر على اختيار الناقد ، وانصرافه الى ناحية معينة من نواحي الأسلوب ، يطيل وقوفه أمامها وتدبير أسرارها .

وإذا أنعمنا النظر في طبيعة دراسة الأسلوب الأدبي في النقد العربي ، رأينا أن بجانب الشكل أو الصياغة الفنية ، هو الجانب الذي استهوى النقاسد العرب ، واستحوذ على اهتماماتهم . فقد ركز نوابغ النقد العربي ، ابتسداءً من الجاحظ الى الامام عبدالقاهر على هذا الجانب تركيزاً بالغاً .

فالجاحظ مثلاً كان يرى أن " المعاني مطروحة في الطريق يحرفها العجمى والعربى والهدوى والقروى والمدنى " ، وإنما الشأن في اقامة الوزن ، وتخسير

(١) النقد التطبيقي والموازنات ، د . محمد الصادق عفيفى ، ص ٢١٠

(٢) دفاع عن البلاغة : ص ٧٦

اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع ، وجودة السبك " (١) ومعنى ذلك أن محقق الاهتمام عند الجاحظ ، هو الشكل ، أو الصياغة التي تعبر في نظره مجلى عمقها الأدبي ، وسر خصوصيتها .

ولا يبعد الأمدى كثيرا عن الجاحظ ، فهو مثله يرى أن " حسن التأليف وراعاة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بها " وحسنا وروفا حتى كأنه أحدث في نفسه غرابية لم تكن ، وزيادة لم تصد (٢) . فالصياغة الأدبية في نظر الأمدى ، هي موطن الجمال الأدبي (البهاء ، والحسن ، والرواق) ، ومستودع الأسرار الفنية فيه .

وربما يكون الامام عبد القاهر وحده هو الناقد المجلى في هذا المضمون . فهو على حد علمنا أبرز ناقد استطاع أن يتولى نظرية الصياغة الأدبية بالبحث والتحليل الجادين . ولقد نعى على جماعة النقاد قبله ، وقوفهم عند حدود التقرير السطحي لأهمية الصياغة الأدبية ، أو التعبير الفني . إذ لا يكفي فسى اعتقاده أن يقال عن هذا التعبير الفني : " انه خصوصية في كيفية النظم ، وطريقة مخصوصة في نسق الكلم بعضها على بعض " (٣) بل لابد للناقد الجاد فسى نظره من أن يصف تلك الخصوصية ، وبينها ، وذكر أمثلتها ، وأن يقول : " مثل كيت وكيت " (٤) .

والملاحظ أن الامام عبد القاهر هو الناقد الوحيد فيما نعلم - الذي استطاع أن يوظف بمثل هذه المهمة الصعبة ، أعنى مهمة تحليل النصوص الأدبية في الشعر والنثر ، والخصوص على أسرارها الفنية . وفي كتابيه الرائعين (دلائل الاعجاز) ، و (أسرار البلاغة) تطبيقات أدبية ، وتحليلات بلاغية مسهبة تصدق حقيقة ما قلنا .

(١) الحيوان : ج ٣ ص ١٣١ - ١٣٢

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥

(٣) دلائل الاعجاز : ص ٨١

(٤) دلائل الاعجاز : ص ٨١

أسلوب البحترى

اشتهر البحترى عند القدماء ببلاغة أسلوبه الشعري ، فهو في نظره سيم
ساحر الكلمة ، وشعره " سلاسل الذهب " (١) . بل لا شك نجد وسطاً أدبياً
قديماً ألا وفيه ما يشير إلى الإعجاب البالغ الذي تلقى به القدماء أسلوب هذا
الشاعر .

ليس الكتاب وحدهم - كما عرفنا من قبل (٢) - هم الذين أعجبوا بشعر البحترى ،
وانساقوا خلف سحر عبارته الفنى ، بل إن في وسط البلغاء من كان يقول : —
" (استظهاري على البلاغة بثلاثة : القرآن ، وكلام الجاحظ ، وشعر
البحترى " (٣) وربما يكون الشعراء من أكثر الأدباء تفتيحاً بأسلوب البحترى ، وبلاغته
الرائعة . ولو ذهبنا نستعرض إشارات الشعراء إلى بلاغة البحترى ، وتأثرهم بها ،
لطال بنا المقام . ولكن يكفي أن نذكر هنا تنويه القاضى الجرجاني ببلاغة البحترى
إذ يقول الجرجاني في وصف قصيدة من قصائده ، وهدى تأثره فيها بالبحترى : (٤)

أهدت لمجدك حلة موشية

تكسو الحسود كآبة وذبولاً

أحيت حبيبا والوليد ففصلاً (٥)

منها وشائخ نسجها تفصيلاً

فأفادها الطائى دقة فكره

والبحترى دماشة وقبولاً

على أن الذى يهمننا بعد ذلك ، هو أن شهرة البحترى ببلاغة الأسلوب الشعري ،
كانت عاملاً قوياً خلف تنبه النقاد إلى هذا الأسلوب الجميل ، وضرورة دراسته
وتحليل عناصره ، ومكوناته الفنية .

(١) وفيات الأعيان : ج ٦ ص ٢٣ - (٢) انظر الفصل الثانى ص

(٣) مقدمة ديوان البحترى : ج ١ ص ٦

(٤) بيتية الدهر : ج ٤ ص ٢٠ - ٢١ . وانظر امتداح أبى الحسن محمد بن عبد الله
السلامى لشعر البحترى ، وادعاء تأثره به فى : بيتية الدهر ، ج ٢ ص ٤٢٩ .

(٥) وانظر : كذلك ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٤
الوشائخ : جمع وشيخة ، وهى لحمة الثوب .

١- ألفاظه :

اللفظة وسيلة الأديب في التعبير فيها يتصل الأديب بجمهرة الناس ،
وعن طريقها يبلغ رسالته • ومن هنا اهتم النقاد - قديما وحديثا - بمأسسة
الألفاظ في الأدب ، إذ نظروا اليها من زوايا عدة ، نظروا اليها أحيانا من
زاوية لغوية صرفة ، ونظروا اليها كذلك من زاوية بلاغية فنية ، وربما نظروا
اليها من زوايا أخرى •

والنقد الذي تيسر لألفاظ البحتری ، يمكن أن ينقسم الى قسمين ، قسم
لغوي صرف ينظر الى اللفظة من حيث الاعتبارات اللغوية الخالصة • وقسم
بلاغي ينظر الى اللفظة نظرة فنية جمالية من حيث الاعتبارات البلاغية المعروفة •

أ - ألفاظه على ضوء المقياس اللغوي :

على الرغم من تحفظ البحتری ، وشدة عنايته بشعره ، خطأه بعض النقاد
في كثير من استعمالاته اللغوية • ابتداءً من الأمدى ، في القرن الرابع الهجري
أبي العلاء المحرري في القرن الخامس الهجري •^(١)
والواقع أن النظرة المتأنية في هذا النقد اللغوي الذي وجه الى ألفاظ
البحتری ، تحملنا على التصريح بحقيقة هامة ، هي أن هذا النقد لم يكن كله
نقدا خالصا خاليا من الزلل ، أو التجني على الشاعر • ولكى تؤيد هذه الحقيقة ،
لابد لنا من مناقشة بعض المآخذ اللغوية التي جاء بها بعض النقاد فليس
هذا الجانب •

يذهب الحاتمي مثلا الى أن البحتری أخطأ في قوله :

وياض اليازي أصدق حسنا

ان تأملت من سواد الخراب

والسبب - كما يرى الحاتمي - هو أن البحتری شدد (اليا*) من لفظة

(١) انظر الموازنة : ج ١ ص ٢٧٦ - ٢٧٧ •

(البازي) ، وذلك خطأ . لأن اللغات المسموعة في هذه اللفظة ، لغتان فقط ، (باز) و (بأز) بالهمز ^(١) .

والحقيقة أننا لو سلطنا منهج الحاتمي هذا ، وذهبتنا نتبع اللغات المسموعة عن العرب في هذه اللفظة ، لاتفح لنا أن استقرأ الحاتمي ، كان استقرأ ناقصاً . فقد نص ابن دريد على أن " في الباز ثلاث لغات ، باز ، كما تسمى ، والجمع أبوز ، وواز ، مثل قاض ، والجمع بزاة ، واز ويزان ، مثل نار ويزران . ولغة رابعة ، بازى ، والجمع يوازي " . وليس صاحب الجمهرة وحده ، هو الذى أكد أن في (الباز) لغة مشددة (بازى) ، بل هذا ما أكده لغويان آخرون هما ابن منظور ^(٢) ، والزبيدي ^(٣) .

وهنا نستطيع أن نقول ان مبدأ الاحصاء اللغوي الذى الجأنا اليه الحاتمي ، لم يكن في صالحه ، بل كان في صالح البحتري ، لأنه اتضح لنا أن استخدام الشاعر للفظلة (بازى) بالتشديد ، إنما كان استخداماً صحيحاً لإخبار عليه ، فهو مسموع عن العرب ، مثبت في مصادر اللغة . ومع هذا كله فتحنا لانميل الى هذا التخريج ، وإنما ترى أن الأمر لا يعدو أن يكون ضرورة شعرية ، ألبيات الشاعر الى اشباع الكسرة في المضاف اليه (الباز) ، فنتج عن ذلك تشديد الياء . فهذا في رأينا هو التخريج اللائق ، وهو أفضل من ذلك التخصير اللغوي الذى ذهب اليه الحاتمي .

ومثل موقف الحاتمي هذا ، موقف آخر نجده عند الشريف المرتضى ، فقد

انتقد لفظة (رود) في قول البحتري :

باتت بأحلام النيام تخرنسى * رود التثنى كالتضييب المائسد

حيث يرى الناقد أن " الرودة من النساء السريعة الشباب ، وهذا وصف لا يليق بالتثنى ، وإنما يليق بالمرأة ذات التثنى " . ولم يكتف المرتضى بهسداً ^(٥)

(١) انظر الرسالة الموضحة : ص ٥٧

(٢) جمهرة اللغة : ج ٣ ص ٢٠٥

(٣) انظر لسان العرب : ج ١٨ ص ٧٦

(٤) انظر تاج العروس : ج ١٠ ص ٣٦

(٥) طيف الخيال : ص ٦١

النقد ، وإنما ذهب الى تخريج لقطعة (رود) في بيت البحترى ، مسنن
وجيهين :

الوجه الأول ، أن البحترى استعار للتثنى وصف صاحبه للمقارنة • والوجه
الثانى ، أن سرعة الشباب لا تكون الا مع اللحمة والرطوبة ^(١) .

والواقع أن بيت البحترى لم يكن فى حاجة الى هذا التخرىج ، أو الى هذا
التكلف إلا ذلك أن نقد المرتضى للقطعة (رود) ، نقد خاطئ أصلا ، بسبب
عدم دقته • فالبحترى لم يقل (رودة) كما وهم المرتضى ، وإنما قال
(رود) • ومعنى (رود) أى (ليثة) وهو المعنى المتداول فى كتب
اللغة ، فأخوذ من قول العرب " يرح روده ليثة الهبوب " ^(٢) • وهذا تكلمون
لفظة (رود) فى بيت البحترى فى موضعها اللائق بها بل الدقيق جدا •
وكون معنى عبارة (رود التثنى) أى (ليثة التثنى) • وسوغ هذا أن البحترى
قال بعد هذه العبارة : (كالقضيبي المائد) ، أى القضيبي الضيف اللين •
ويضاف الى اضطراب المرتضى هذا ، اضطراب آخر ، هو اعتقاده أن المرأة
السريعة الشباب يقال لها (رودة) • فهذا ليس صحيحا عند التحقيق ، لأن
المرأة السريعة الشباب ، يقال لها " رادة بالهمز ••• أو رودة على وزن
فعلولة ^(٣) • وفيما يبدو أن تشابه هذه الألفاظ كان وراء خلط المرتضى
واضطرابه فى نقد بيت البحترى •

وإذا وصلنا الى أبى العلاء المصرى فى القرن الخامس ، وصلنا السمسرى
بثورة النقد اللغوى الذى دار حول لغة البحترى • فأبو العلاء المصسى
له غرام خاص بالبحث فى العلوم اللغوية على اختلاف أنواعها • ولحصل
كتابه (مهنت الوليد) أشهر من أن يشار اليه فى هذا الجانب : فهسـو
سلسلة متوالية من المباحث اللغوية ، والنحوية ، والعروضية •

(١) انظر طيف الخيال : ص ٦١

(٢) لسان العرب : ج ٤ ص ١٧٤

(٣) تهذيب اللغة : ج ١٤ ص ١٦١

على أن الذى يهمنى هنا بصفة خاصة ، هو النقد اللغوى الذى
وجهه أبو العلاء المعرى الى لغة البحترى • والواقع أن نقد المعرى هذا
ينطبق عليه ما انطبق على نقد السابقين له ، أى انه فى جملة لا يخلو
من الاضطراب وعدم الدقة • وحسبنا هنا أن نقاش بعض ما أخذ المعرى على
لغة البحترى ، لئلا من واقع النصوص ما يؤيد هذه الحقيقة من جانب ،
وما يكشف عن أسلوب المعرى فى النقاش اللغوى من جانب آخر •
فعلى سبيل التمثيل ينتقد أبو العلاء المعرى ، لفظة (اللكام) بالتشديد
فى قول البحترى :

وأفاه هسول الرد بعدك ما نثنى

يدعوك واللكام دون دعائيه

اذ يرى أن " المعروف فى (اللكام) تخفيف الكاف ، ولكنه (أى البحترى)
اجترأ على تشديده " (١) •

ورأى أبى العلاء هذا يفتقر الى دقة البحث اللغوى • ذلك أن لفظ
(اللكام) هذا جاء عند الجوهري بالتشديد ، أى كما جاء عند البحترى ،
قال : " واللكام بالتشديد جهل بالشام " (٢) • كما يرى ابن منظور كذلك ، أن هذا
اللفظ بالتشديد ، ثم ذكر روايتين الأولى مشددة ، والثانية مخففة • وتصلك
الفيروز آبادى بهاتين الروايتين ، فقال : " اللكام كخراب ورمان " (٣) • ومعنى ذلك
أن فيه هذا اللفظ روايتين الأولى مخففة والثانية مشددة •

وتضح من هذه النقول اللغوية أن فى لفظ (اللكام) روايتين احدهما
بالتشديد ، والأخرى بالتخفيف • وإن كان التشديد هو الأظهر عند غالبية
اللغويين كما رأينا ، الأمر الذى يدعم استخدام البحترى ويؤيده من جانب ،

(١) عيث الوليد : ص ٣١
(٢) الصحاح : ج ٥ ص ٢٠٣١
(٣) انظر لسان العرب : ج ١٦ ص ٢١
(٤) تاج العروس : ج ٩ ص ٦٢

ويفصح عن عدم دقة نقد أبي العلاء ، وقلة أهميته من جانب آخر .

كذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحترى استخدامه للفظة (امتعض)

ومصدرها (الامتعاض) . في قوله :

وان ما امتعضت من ولج الشـــــــد

ب برأسي لم يثن فيه امتعاضــــي

نقد ذهب المعري الى أن " الامتعاض كلمة تستعملها العامة ، والصحيح : معض

(١)

يمعنى " . وما ذهب اليه الناقد غير صحيح ، لأن جمهرة أهل اللغة يوردون

كلا الصيغتين ، معض ، وامتعض على اعتبار أنهما صيغتان مستعملتان بمعنى

(٢)

واحد . بل لم نجد أى لغوى ينص على أن (امتعض) ومصدرها الامتعاض ، من

كلام العامة . ليس هذا فحسب بل ان صيغة (امتعض) التي استعملها البحترى

هى الصيغة المشهورة والفصيحة في كلام العرب . ونستدل على هذا بشهادة ابن

منظور الذى يروى عن ثعلب أنه قال : " معض معضا غضب وكلام العرب (متعض)

(٣)

ويضيف ابن منظور عبارة " أراد كلام العرب المشهور " . وهكذا يتضح أن الصيغة التي

استعملها البحترى ، هى الصيغة اللائقة المألوفة في كلام العرب . هذا فضلا عن

أن هذه الصيغة ذاتها أسهل في النطق ، وأقرب الى الاستجابة الذوقية ، من قسيتها

التي تعلق بها أبو العلاء .

وكذلك يأخذ أبو العلاء المعري على البحترى استعماله للفظة (السعف)

في قوله :-

غريمد الى العلياء منه يـــــــدا

تعطيه عادتها المنوع والسعــــف

(١) عبث الوليد : ص ١٢٨

(٢) انظر: تهذيب اللغة : ج ١ ص ٤٩١ . وانظر الصحاح : ج ٣ ص ١١٠٧

(٣) لسان العرب: ج ٩ ص ١٠٢

(٤) المصدر نفسه : ج ٩ ص ١٠٢

ناقش المعري هذه اللفظة فقال ما نصه : " ان روى بالسين ، فهو من الاسعاف ،
وقلما يستعملون ذلك ، وان رويت بالشين فالمعنى صحيح ، ويراد بالشعف رؤوس الجبال ،
فكان مقصده في هذا الموضع الممتنع المستصعبات * . والواقع ان هذا تكلف من الناقد
لا مبرر له ، اذ ان هذا اللفظ بالسين وليس بالشين ، كما انه ليس من الاسعاف
كما اعتقد المعري ، انما له معنى دقيق محدد ، نص عليه الأزهري في قوله : " كل
شئ جاد وبلغ من علق أو مملوك أو دار ملكها فهو سعف * . ومعنى هذا النص
واضح جدا ، أي ان العف هو الشئ الغالي النفيس مهما كان . كما ان هذا المعنى
نفسه هو المعنى الذي يتخرج عليه بيت البحثي بدون أية كلفة* او محاوره للمعنى*
وقريب من هذا المأخذ ، مأخذ آخر للمعري على عبارة (يشدوكا) ففي
قول البحثي :

وقتي بنى عيس وما زال الفتى

منهم اذا بلغ المدى يشدوكا

قال المعري عن هذه العبارة : " اذا رويت ... بالشين فهي لفظة غير
مستعملة ، الا ان الاشتقاق يحتملها ، لان الشدا من الشئ القليل منه والطرفه
ومنه قيل شدا بالخناء ، اذا رفع صوته رفعا قليلا ، وشدا من العلم شيئا
اذا اخذ منه قليلا ... فيكون معنى يشدوك أي يأخذ قليلا من أخلاقك * .
وتقابلنا ظاهرة التكلف عند المعري مرة أخرى في هذا النص ، ان على الرغم
من ان المعاني التي أشار اليها المعري موجودة بالفعل في مادة (شدا) اللغوية
الا ان في هذه المادة معنى أفغله المعري ، هو معنى المشابهة ، نحو " شدا الرجل
فلانا فلانا ان شبيهه اياه * . كما ان فيها معنى آخر قريب من هذا ، هو
معنى الاقتداء ، مثل " شدا شده أو نحنا نحوه فهو شاد * . فسواء خرجنا بيئت

(١) عبث الوليد : ص ١٥٤

(٢) تهذيب اللغة : ج ٢ ص ١١٠

(٣) عبث الوليد : ص ١٦٢

(٤) لسان العرب : ج ١٩ ص ٥٣

(٥) تاج العروس : ج ١٠ ص ١٩٤

البحترى على معنى المشابهة ، أو على معنى الاقتداء ، فكلا التخرجين لائق ، ولا يتنافى مع معنى البيت الذى يدور حول وضع المدح موضع القدوة للنوابغ من أبناء قبيلته . وكلا المحييين كان فى متناول أبى العلاء ، وأقرب إليه من ذلك التقعر اللغوى الذى مال إليه .

هذه نماذج من ماخذ أبى العلاء على لغة البحترى . ومع أن هذه النماذج تبدو قليلة بالقياس الى كل ما قاله المعرى فى نقد لغة البحترى - فان هذه المأخذ لاتعنى أنها كل ما يمكن أن يناقش ، أو يرد على أبى العلاء المعرى ، إذ لاثبتك فى أن من يتفرغ لنقد المعرى للغة البحترى ، سوف يلقى كثيرا من المواقف التى اتضحت فيها جرأته على لغة الشاعر .

وإذا كانت هذه الجرأة يمكن أن توصف بأنها اجحاف فى حق شاعر سليم الألفاظ واضح المعانى ، كالبحترى ، فالحقيقة انه اجحاف لا يرجع الى رغبة المعرى فى التعصب ضد البحترى ، بقدر ما يرجع الى تكلفه الواضح ، وافتراضاته اللغوية البعيدة . ومثل هذا العمل - فيما نعتقد - يريد به المعرى فى المقام الأول الابانة عن مستواه العلمى ، وقدرته على مجازبة اللغسة والفحوى السبى أعماقها . لكن يبدو أن مثل هذا الهدف لم يتمياً له الا على حساب التشكيك فى سلامة لغة البحترى .

ب- ألفاظه على ضوء المقياس البلاغي

نالت ألفاظ البحترى على ضوء المقياس البلاغي اعجاب جميع النقاد الذين اتصلوا بشعره ،
وتفقهوا في ألفاظه ، على اختلاف مشارب هؤلاء النقاد ، واختلاف أذواقهم في الشعر .
فالبعض يصف ألفاظ البحترى بالحلاوة ، والبعض الآخر يصفها بالرطوبة . وربما
لم يتكف بعض النقاد بمثل هذه الألقاب الجميلة ، فيفضل ان يصوغ احساسه
اللقى تجاه هذه الألفاظ في صورة فنية أخاذة ، على نحو ما نجد عند ابن شرف
القيرواني الذي وصف ألفاظ البحترى بأنها " ماء شجاج ودر حجاج " . وعلى نحو ما نجد
كذلك عند ابن الأثير الذي يقول عنها : " وترى ألفاظ البحترى كأنها نساء حسنان
عليهن غلائل مصبغات ، وقد تحلين بأصناف الحللى " .
(١) (٢) (٣) (٤)

والواقع أن كل هذه الأوصاف الجميلة ، وكل هذه الانطباعات الأدبية
الرائعة ، لا تعنى في نهاية الأمر أكثر من أن ألفاظ البحترى في جملتها ألفاظ
فصيحة ، مستوفية لشروط فصاحة اللفظة المفردة ، التي حددها علماء البلاغة
فيما بعد .
(٥)

وإنه لمن الطبيعي بعد ذلك ، أن تتناسب حقيقة فصاحة ألفاظ البحترى
في جملتها ، مع حقيقة ندرة العيوب البلاغية التي وجدها النقاد في ألفاظه ، فإن
ما أمكن حصره منها شيء قليل جدا .

(١) انظر : طبقات الشعراء : ص ٢٨٦ . وانظر أخبار أبي تمام ص ٧٠ . وانظر : الموازنة :

ج ١ ص ٤ .

(٢) انظر الرسالة الموضحة : ص ١٩٣

(٣) أعلام الكلام : ص ٢٢

(٤) العنبر السائر : ج ١ ص ٢٥٢

(٥) يعتبر ابن سنان الخفاجي من أحسن القدماء الذين عرضوا لشروط فصاحة الكلمة

وإستيفاء القول في هذه الشروط ، وعنه " أخذ البلاغيون المتأخرون . انظر : سر

الفصاحة : ص ٦٦ وما بعدها .

١- الثقیل من ألفاظه :

من هذا القبیل ما أخذہ الأمدی علی استعمال البحتری للفظة (تصرع)
(١)
فی قوله :

أما أن تصرع عن سماع * وللآمال فی يدك اصطراع

ومثل هذه اللفظة ، لفظة (يتصرعن) فی قوله :

يتصرعن للرجاء دنو ال * حزن والودق خارج من خلال

وقد أساء البحتری فی نظر الأمدی ، مرة ثالثة حينما استعمل لفظة (يتصرع)

فی قوله :

من يتصرع فی اثر مكرسة * فدأبه فی اتباعها دأبه

(٢)

ان هذه الألفاظ فی رأى الأمدی رديثة ، ووقعت موقع الدم . وقد أرسل الأمدی

نقده هذا على علاته ، دون أية محاولة منه لتعليل حقيقة الصيب فی هذه

الألفاظ . ومعنى ذلك أن الأمدی اكتفى بذوقه الأدبی ، واعتمد على حاسته

الفنية فقط . ونحن لا نختلف مع الأمدی فی أن الذوق الأدبی السليم يستكشف

من ألفاظ البحتری هذه ، ولكن الموقف النقدي لا يكتمل عادة الا بالتعليل .

ويغلب على الظن أن رداة هذه الألفاظ ترجع الى كثرة الحروف فيها ،

الأمر الذى سبب ثقلها ، وصعوبة نطقها الى حد ما . واذا أخذنا فی الاعتبار

احتواء هذه الألفاظ على حرفين من حروف الاطباق - المتفق على ثقلها -

(٣)

هما الصاد ، والطاء ، زادت ثقتنا فی أن ثقل هذه الألفاظ ، وأوشدة وطأتها

على الجهاز الصوتی ، كان عاملا رئيسيا فی رداةها . على أننا نسرى

أن ثمة سببا آخر يمكن أن يشارك هذا السبب الرئيسی ، ذلك نوعية الصيغة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٥

(٢) انظر الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ ، ٤٠٦

(٣) انظر : موسيقى الشعر ، د . ابراهيم أنيس ، ص ٢٩

التي لجأ إليها البحترى في صياغة الفاظه تلك ، ونعنى بهذا صيغة (يتفعل)
من مادة (م . ر . ع) . فهذه الصيغة من هذه المادة ، تبدو كأنها
شاذة غير مألوفة الوقع في الأذن . هذا مع أن (صرع) في صيغتها
التقليدية ، مألوفة على الأذن ، قريبة من الذوق .
(١)

ومن هذا القبيل أيضا ، ما أخذه الباقلانى على لفظه (هيكل) في
قول البحترى :

كالهيكل المبني إلا أنه * في الحسن جاء كصورة في هيكل

فقد ذهب الباقلانى الى أن هذه اللفظة ، لفظة ثقيلة . ولم يتكف
بهذا ، بل قال ساخرا : * ولو أن هذه الكلمة كررها أصحاب الشياطين ،
لراعوهم بها ، وأفزعوهم بذكرها ، وذلك من كلامهم وشبيه بضاعتهم * .
(٢)

والحقيقة أننا على خلاف ما يرى الباقلانى في هذا اللفظ ، بل ليس هناك
ما يدعو أصلا الى كل هذه السخرية . فلفظة (الهيكل) لفظة خفيفة
على اللسان متداولة في الشعر ، بل لازالت حية في شعرنا وثرنا الى اليوم . أما
طبيعة الإيحاء الشيطاني في هذه اللفظة فذلك شئ * يخمس الباقلانى وحسنه ،
أن ليس من الضروري أن يبعث هذا اللفظ في وجدان كل شخص تلك الظلال
السوداء التي بعثها في نفس الباقلانى .

(١) نبه النقاد قديما وحديثا الى أن الكلمة إذا كانت حسنة ، فلا يعنى ذلك
بالضرورة أن كل ما يشتق منها يكون حسنا مقبولا . انظر المثل السائر
: ج ١ ص ٢٨١ . وانظر : النقد اللغوى عند العرب ص ٢٠٨

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٢٨

وقريب من ماخذ الباقلاني هذا ، ماخذ ابن الاثير على لفظه (تماضر)
التي جاءت في قول البحتري :

ان للبين منه لا تـؤدى * ويدافى تماضر بيضاء

فهو يرى أن استعمال البحتري لهذا اللفظ ، يشوه رقة الغزل ، ويثقل
(١)
من خفته . والحقيقة أن هذا الاسم (تماضر) ليس فيه شيء من الثقل الذي
ينفى صلاحيته للغزل ، أو يبعده عن دائرة الوجدان . بل ان الذي يزيد
من ألفتنا هذا الاسم ، هو أنه أصبح بيننا اليم شائعا جسدا ، بعد أن عاد الناس
بدافع بحث التراث الى احياء هذا الاسم وأمثاله من الأعلام البدوية العربية .

٢- الغريب من ألفاظ الأماكن :

الغريب قليل جدا في ألفاظ البحتري . بل انه نادر الوقوع . غير أن هذه
الحقيقة لا تمنعنا من الإشارة الى أن الباقلاني خاصة انتقد البحتري في استعماله
(٢)
لألفاظ الأماكن ، ان قال عنه : " وألفاظه بذكر الأماكن لا يتأتى فيها التحسين " .
ويتضح من نقد الباقلاني هذا أنه اطلاق للرأى من غير تقييد . فرأيه هذا
يشمل كل ألفاظ الأماكن في شعر البحتري ، بدون استثناء .
ومن الطبيعي أن يكون رأى الباقلاني بهذه الصفة رأيا غير سديد . ذلك
أن ألفاظ الأماكن في شعر البحتري ، يمكن أن تنقسم الى قسمين بارزين : -

القسم الأول : وهو الغالب ، من أمثاله : - بارق ، الأجرع ، الريان ، أبرق
(٣)

الحزن ، برقة ، همد ، العقيق ، زود ، اللوى . . . الخ .

ويتضح من ألفاظ هذا القسم ، أن ألفاظه عربية صرفة ، بحكم أن هذه الأماكن
تقع - غالبا - في الجزيرة العربية . ومن هنا فهي ألفاظ شعرية جميلة تعود أكثر

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ١٠١

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٥

(٣) انظر ديوان البحتري : ج ١ ص ٧٢ ، ٨٣ ، ١٦ ، ١٤٩ . وانظر : ج ٢ ص ٢٨٩

الشعراء على ترديدها في اشعارهم الغزلية، ربما للاستفادة منها في ترفيق الغزل ،
والايحاء بأجوائه العذرية الطاهرة ، ومواطن تجاربه الأولى في نجد والحجاز .
ولسنا بحاجة الى القول بأن نقد الباقلاني هذا ، لا يمكن أن يتجه الى هذا
القسم من ألفاظ البحتري ، إذ ليس فيها غرابة ، ولا ثقل ، ولا ايحاء مستكبره ،
ولا نحو ذلك . وبعبارة موجزة فان هذا النمط من ألفاظ البحتري ، قد حقق
شروط اللفظ الفصح بما لا مزيد عليه .

والقسم الثاني : وهو كثير ، من أمثله : طرون ، جزان ، أران ، برقعيد ،
(١)
بلنجسر ، كوثي بانقوسا ، سجاس ، قرياس ، طيرهان . . . الخ .

ويتضح من هذه الأسماء أنها أماكن خارج الجزيرة العربية ، وتقع - غالبا -
في مشارف الشام والعراق ، أي انها تقع في تلك الأقاليم التي كانت في أيدي
الروم والفرس قبل حركة الفتح العربي الاسلامي . ومن هنا يخلب على
الظن أن أسماء هذه الأماكن محربة وليست عربية أصلا ، كالألفاظ القسم الأول
ولعل هذا هو سبب ما في هذه الأسماء من عجمة أو غرابة يستكشف منها الذوق
العربي . ومهما يكن الأمر فان هذا القسم من ألفاظ الأماكن عند البحتري
هو القسم اللائق بنقد الباقلاني ، لأن ألفاظه غريبة ، ولم يأت فيها شيء
من التحسين على حد عبارة الناقد .

ومع أن هذا النمط من ألفاظ الأماكن عند البحتري ، غريب غير مألوفه
لا سيما حينما يقاس بالنمط الأول الرائق الجميل ، مع هذا فانه لا يصح لأي ناقد -
سواء في ذلك الباقلاني وغيره - أن يتخذ منه مضمرا في شاعرية البحتري ، أو دليلا
على فساد ذوقه ، وسوء اختياره حيال ألفاظ الأماكن . والسبب هو أن البحتري

(١) انظر على سبيل المثال قصيدة البحتري في مدح يوسف بن محمد ، فهي خير
مثال على شيوع هذه الألفاظ في شعره . ديوان البحتري : ج ٢ ص ٢٧٦ .

حينما يذكر هذه الاسماء المستكرهة النابية ، انما يذكرها لمجرد النقل
الأمين ، والوصف الواقعي للحوادث التي كانت تجري حقيقة في هذه الأماكن .
وهذا تكون حرية الشاعر في مثل هذا الموقف مقيدة تماما ، ولا مجال لذوقه
الفني ، فهو ممنوع من التصرف ، ان لا يستطيع أن يستبدل باسم غريب غير ما لوف ،
اسما جميلا رائعا ، والا أصبح في هذه الحالة مزينا للحقيقة التاريخية .

وإذا كان هذا الموقف النقدي بعيدا عن ادراك الباقلاني أو هكذا اتضح لنا ،
فالحق انه لم يكن بعيدا عن ادراك ابن سنان الخفاجي ، فلقد وقف هذا الناقد
أمام لفظة (عقرقس) التي جاء بها البحري في قوله :

وأنا الشجاع وقد رأيت مواقفى * بعقرقس والمشرقية شهيدى

وكان تعليق ابن سنان على هذا اللفظ ، قوله : " فله في ذكر (عقرقس) عذر
واضح ، لأنه الموضع الذي شاهد الممدوح به قتاله وليس يحسن أن يذكر موهبا
غيره ، ولم يحمد فيه . وهذا ليس بموجب حسن اللفظة ، ولكنه يبسط عذر
(١)
ناظما حسب ."

وهذا تعليق حريف والحق يقال ، بل انه يدل على وعي هذا الناقد بطبيعة
هذا النوع من الفاظ الأماكن ، الذي يصح أن يقال فيه انه يفرض نفسه فرضا
على الشاعر ، انصح هذا التعبير . وقد يقول قائل ان موقف ابن سنان هذا
انما هو موقف جزئي موجه الى لفظة واحدة فحسب . ولكننا نقول ان غالب
الفاظ الأماكن المستكرهة عند البحري تجري مجرى لفظة (عقرقس) التي
وقف عندها ابن سنان .

على أن الأهم من ذلك هو أن في النقد العربي شبه قاعدة نقدية تقضى بأنه
" كلما كانت اللفظة أحلى ، كان ذكرها في الشعر أشهى ، اللهم الا أن يكون

الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لا إقامة الوزن ، فحينئذ لا ملامة عليه .^(١)

ولاشك أن هذه القاعدة من أهم البراهين التي يمكن اللجوء اليها في الرد على الباقلاني ، وتأييد موقف البحري الذي لم يزور تلك الألفاظ البغيضة ولم يستخدمها لمجرد الوزن ، أو لأي غرض فني آخر . وأخيراً ابن الباقلاني من هذه القاعدة ؟ ولماذا لم ينطلق منها شأن ابن الأثر الذي انطلق منها قائلًا عن هذه الألفاظ عند أبي تمام والمتنبي : " ذكر أبو تمام في شعره مواضع مكروهة لضرورة ذكر الوقائع التي كانت بها . . . وكذلك ذكر أبو الطيب . . . وهذا لا عيب فيه لمكان الضرورة التي تدعو اليه " .^(٢)

(١) الحمدة : ج ٢ ص ١٢٢

(٢) الشل السائر : ج ٢ ص ٢٤٠

٢- تراكيبه :

التراكيب ميدان الأديب ، ومجال براعته ، ففيها تتضح قوة روحه ، وسمويانته ، وقد رته على التأليف الأدبي ، وكما أهتم النقاد بالكلمة المفردة لغويا وبلاغيا ، اهتموا كذلك بالتراكيب ، سواء من الزاوية النحوية ، أو من الزاوية البلاغية . وعلى ضوء هذين المقياسين ، النحوي والبلاغي ، دار نقاش النقاد لتراكيب البحترى .

١- تراكيبه على ضوء المقياس النحوي :

ليس النحو العربي قيودا من القيود ، ولا عبئا من الأعباء ، وإنما هو أصول وقوانين يراى بها تنظيم الفكر ومحاولة فهم الآخرين . ومن هذا المطلق كان النقد النحوي وما يزال يوجه الى الشعراء والأدباء والمفكرين ، ومن على شاكلتهم ،

والنقد النحوي الذى وجه الى شعر البحترى أقل بكثير من النقد اللغوى . وهو لا يتجاوز فى صورته الراهنة بين أيدينا ، عددا محدودا من الملاحظات العابرة ، نجدها مبثوثة عند صاحب ابن عباد ، والمرزبانى ، وأبى العلاء المصربى ، والخرب أن هذا النقد النحوى رغم ندرته ، يصح عليه ما صح على النقد اللغوى من قبل . أى أنه لا يخلو من التكلف البغيض الذى يخل بمهمة النحو ، ويجعل منه وسيلة أدى للثقل من الشاعر ، قبل جعله توجيها سديدا ، أو نقدا نزيها .

وفى سبيل تأييد هذه الحقيقة ، لا بد أن نقف أمام بعض نماذج من هذا النقد ، لا سيما ما يتضح فيه التكلف الشديد ، أو محاولة اصطياذ الخطأ النحوى عند البحترى ، ان صح التعبير .

من هذا مثلا ما أخذه ابن الحميد - فيما رواه النماحب بن عباد - على قول

البحترى :

أبا غالب بالجمود تذكر واجبى

إذا ما غنى الباخلين نسيه

(١)
فقد ذهب الناقد الى أن قول البحترى (نسيه) " مختل الاعراب بعيد من الصواب
وواضح أن ابن العميد يؤخذ البحترى على تسكين (الياء) في عبارة (نسيه) ، والمدول
عن الحركة التي يقتضيها الاعراب ، وهي الفتحة . ولعل من حسن الحظ أن ابن
رشيق القيرواني قد تنبه الى تحسف ابن العميد في هذا المأخذ ، فعلق عليه بقوله :
" وزعم أنه لحن ، ولست أرى به بأساً ، هذا الشاعر أسكن الياء لما يقتضيه بناء القافية
فاذا سكن الياء وما قبلها مكسور ، لم تكن الياء الا مكسورة اتباعاً لما قبلها ، لا سيما
وهي طرف ، وقد فعلوا مثل هذا في وسط الكلمة ، وقال رؤبة : -

(كان أيديمن بالقاع القسرق)

ولم يقل : (أيديمن) بالضم ، استثقالاً ، وأيضاً فكانه أعنى البحترى ، نوى الوقوف
ثم جر القافية كعادتهم في تحريك الساكن أبداً الى الجر .
(٢)

والواقع أن تعليق القيرواني هذا ، قد جاء في مكانه المناسب ، كرد وجيه جسداً
على ابن العميد الذي حمل البحترى على اللحن ، دون أي اعتبار الى طبيعة الشعر ،
وما تفرضه من ضار وقيود . ولكن في تعليق القيرواني ما يفى بالافتقار فقد
أنصف الرجل وانتصف .

وقريب من هذا المأخذ ، ما رواه المرزباني ، من أن بعضهم ؟ ادعى أن ثمة لحننا
(٣)
في قول البحترى :

ولو أنصف الحساب يوماً تأملوا

مسا عيك هل كانت بخيرك أليقنا

ومع أن المرزباني لم يشير الى موضع اللحن المزعوم ، فالنظر يتجه الى عبارة
(مسا عيك) حيث أسكن الشاعر (الياء) ، وحققها التحرك بالفتح . فاذا صح
أن هذا هو موطن الريب في بيت البحترى ، كان الأولى والأقرب الى جادة النقد
السليم ، أن يحمل هذا على الضرورة . لا سيما أن ضرورة اسكان المتحرك التي ظهرت

(١) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٢٧ - (٢) العمدة : ج ٢ ص ٢٤٩

(٣) انظر الموشع : ص ٥١١

معنا في هذا البيت ، وفي البيت السابق ، من أشهر الضرائر الشعرية التي تعترض
سبيل الشاعر . وقد بسط المؤلفون في الضرائر الكلام في هذه الضرورة ، وذكروا
لها الكثير من الشواهد (١)

ومن ألوان اللحن المزعومة التي احتفظ بها المرزبانى قول بعضهم ؟ " . . . وجد
في شعر البحتري من اللحن قوله :

يا غلبا يا أبا الحسن الما

(٢)
لك رق الظنفة الحسلأ *

وأكبر الظن أن مرعى النقد في هذا البيت ، هو المنادى المنسوب (عليا) . فاذا صح
هذا فان فيه تجاوز واضح ، إذ المصروف أن المنادى ينون ضرورة بكثرة . وحينئذ
يجوز فيه وجهان ، الضم والنصب ، ولكل وجه مؤيدوه من كبار النحاة .
ومن هذه المزاعم التي احتفظ بها المرزبانى ، ادعاء بعضهم ؟ بأن ثمة لحننا
في قول البحتري :

يامادح الفتح وآلمه

لست امرأ خاب ولا مثن كـذب

وعلى الرغم من أن المرزبانى لم ينبه على موطن اللحن في هذا البيت ، كما دتسه
في الأبيات السابقة ، فتحسن لا تكاد نشك في أن مراد من حمل هذا البيت على اللحن ،
هو التعلق بموضع لفظ (مثن) من الاعراب ، فهو موضع مشكل ، يصح فيه ثلاثة
أوجه اعرابية ، بينها أبو العلاء المصنف فيما بعد ، إذ قال : " مثن " ، يجوز أن يكون
في موضع نصب ، ورفع ، وخفض ، فاذا اعتقد أنه منصوب بالعطف على امرئ ، فهو
ضرورة عند سيبويه ، ولئمة عند الفراء ليس بضرورة ، فاذا جعل مرفوعا فلا ضرورة فيه ،
ويكون المعنى (ولا أنتمثن) وان جعل موضع خفض ، فهو على توهم (الباء) ، كأنه

(١) انظر : ضرائر الشعر (القزاز القيروانى) : ص ١٣٨

(٢) الموشح : ص ٥١١

(٣) انظر : الضرائر (الألوسى) ص ٢٨٥ وما بعدها

(٤) انظر : شرح الأشموني على الألفية : ج ٢ ص ٤٤٨

(١)
قال : لست بامرئ خاب .

وعلى ضوء مناقشة المعري هذه ، يتضح معنا أن من زعم اللحن في بيت البحترى ليس له فيه مخمض الا من جهة التصك بأن (مثن) معطوف على خبر ليس . فكأن البحترى في نظر هذا الناقد رفع أو جر ما حقه أن يكون منصوبا .

والواقع أن بيت البحترى هذا ، على أسوأ الأحوال ، أي على هذا الوجه بالذات لا يخرج عن كونه ضرورة ، بل ضرورة مشهورة ، تعرف بالعطف على المعنى ، أو العطف على التوهم ، وشواهد هذه الضرورة من الشعر المعري كثيرة .
(٢)

هذه هي أهم المآخذ النحوية عند صاحب بن عباد ، وعند المرزبانسي ، ولقد اتضح لنا من خلال مناقشة هذه المآخذ ما فيها من شطط وإسراف ، وتجاهل لمبدأ الضرورة الشعرية ، وهو مبدأ معترف به عند كبار اللغويين ، والنقاد .
(٣)

أما مآخذ أبي العلاء المعري النحوية على البحترى ، فهي مآخذ مستساغة لا يمكن أن يبرأ البحترى من مصرتها الا على وجه البعد أو الشذوذ .
ومن أمثلة هذه المآخذ ، استعمال البحترى لعبارة (أهوى اليه) فسي قوله :

من أجل طيفك عاد مظلم ليلسه

أهوى اليه من بيان نهاره

فقد بين المعري خطأ البحترى في قوله (أهوى اليه) إذ شذ عن قاعدة أن فعل التفضيل النحوية التي تجرى على أن "أفعل مك وفعل التعجب ، إنما يبني مسن فعل الفاعل ، لا من فعل لم يسم فاعله" .
(٤)

وكذلك استعمال البحترى لعبارة ، (الأحسنون من النجوم) في قوله :-

-
- (١) عبث الوليد : ص ٦٢
(٢) انظر : كتاب سيبويه : ج ١ ص ٤٢٩ . وانظر : الضرائر (الالوسي) ، ص ٢٧٦
(٣) من هؤلاء الخليل ، وسيبويه ، وابن جنى ، والقزاز القيرواني ، وحازم القرطاجني .
انظر النقد اللغوي عند العرب : ص ١٥٥ وما بعدها .
(٤) عبث الوليد : ص ١١٥

الأحسبون من النجم وجوههم

بهروا بأكرم عنصر ونحاس

ووجه الخطأ عند البحترى هو الجمع بين (الألف واللام ومن) . لأنه لا يقال

(١)

* هذا الأفضل منك *

وكذلك استعماله لعبارة (المائة الدينار) في قوله :-

المائة الدينار منسيمة

في عدة اتبعتها خلفا

وهذا في رأي المعري ، وعند البصريين غير جائز لأنهم " لا يجمعون بين الألف

(٢)

واللام والاضافة *

وكذلك استعماله لعبارة (كدن ينهبه العيون) في قوله :

كدن ينهبه العيون سراعاً

فيه لو أمكن العيون انتهابه

فيذا على خلاف القاعدة المتبعة ، والصواب في نظر المعري أن يقال : " رآته

النساء ، فيؤنث الفعل بالتاء ، وأرآه النساء ، فأما المجى بالنون في الفعل المتقدم ،

(٣)

فهو قليل ، وذلك على مذهب من قال أكلوني البراغيث . . . *

واللاحظ في ماخذ أبي العلاء هذه ، هو أنه ركز فيها على جانب

الصياغة النحوية ، واهتم فيها بالقواعد المتبعة لصياغة الجملة العربية . ولهذا

السبب كان نقد الرجل مستساغاً مقبولاً ، أكثر من نقد السابقين الذين لم يعنوا بهذا

الجانب ، بل كان مهم الأول كما رأينا ، هو اصطياح البحترى في المآزق التي تفرضها

طبيعة الشعر ، وضرورة الوزن . ولا يعني هذا أن المعري لم يكن معنياً بمسألة الضرائر

(١) عبث الوليد : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٣) عبث الوليد : ص ٥٩

في شعر البحتري ، بل ناقش هذا الجانب في شعر البحتري كثيرا ، هذا ان لم نقل انه اللون المثالب على نقاشه النحوي . ولكنه كان على علم جيد بأن الضرائر طريقا سلوكية في الشعر .

ب- تراكيبه على هوه المقياس البلاغى:

عرفنا من قبل مبلغ اعجاب النقاد ببلاغة ألفاظ البحتري ، وأثر ذلك الاعجاب في نفوسهم . وبمنا هنا أن نقول ان ذلك الاعجاب ليس في حقيقته ، الا مظهرا بسيطا للاعجاب الاكبر ، ألا وهو الاعجاب بتراكيبه .

ففي هذا المجال يمكن أن تسرد قائمة من الاعترافات النقدية التي تتم عن اعجاب شامل بتراكيب البحتري ، وسلامتها من العيوب .

(٢) فالصولي مثلا يعترف بأن البحتري : " لا يختل في لفظ ولا معنى الا اختلا قريبا " . وربما يكون الأمدي من أكثر النقاد اشارة الى صحة سبك البحتري ، وأنه من أبعاد الشعراء عن كل ما يمكنه أن يدخل بصحة السبك ، كالتعقيد ، ومستكره الكلام وأن البحتري يعلو ، ويتوسط ولا يسقط وأنه كذلك ممن انفرد بحسن العبارة . ويعترف الحاملي هو الآخر بأن البحتري ، " كان لا يستدعي من الكلام نافرا ، ولا يستعطف معرضا ، ولا ينشد ضالا ، ولا يؤنسر وحشيا ، وكانت ألفاظه فوق معانيه ، وأعجازه غير منفكة عن هواديه " . ويسجل الباقلاني اعترافه الى جانب هؤلاء أن يرى أن من دواعي تقدم البحتري عنده " حسن عبارته ، وسلاسة كلامه " .

(١) سوف نناقش هذا الجانب عند أبي العلاء في فصل آخر .

(٢) أخبار البحتري : ص ٥٧ ، ٥٨

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨

(٦) الرسالة الموضحة : ص ١٩٣

(٧) اعجاز القرآن : ص ١٤٣

وربما تصل هذه الاعترافات الى درجة المبالغة ، على نحو ما نجد عند ابن سنان الخفاجى الذى يقول : * هذا على أنى لا أعرف شاعرا قديما ، ولا حديثا ، أحسن
(١)
سبكا من أبى عبادة * .

ان كل هذه الاعترافات عبارة عن مواقف نقدية ، لنقاد مختلفين فى الزمان والمكان ، وربما فى الثقافة والأذواق . ولكن كل هذه الاعترافات جاءت أخيرا لكى تصب فى مجرى واحد هو الاعتراف بامتياز اسلوب البحترى ، ورقيه عن مستوى العيوب الأسلوبية . سواء كانت هذه العيوب تتمثل بالمصاغة ، كالتنافر وعدم الانسجام وما شاكل ذلك ، أو كانت تتمثل بالفكرة ، كالتعميد المعنوى ، وغموض الأفكار ، والاشارات البعيدة . . الخ . ولعل أبلغ دليل على سلامة هذه الاعترافات النقدية ، هو ندرة عيوب التراكيب فى أسلوبه ، فهى قليلة جدا ، بحيث أن ما أمكن النقاد احصاؤه منها ، شئ لا يكاد يذكر ، ولا يتجاوز البيت أو البيتين . .

١- التعميد :

رغم أن التعميد عيب أسلوبى كثير الدوران فى الشعر العربى ، فهو نادر الوجود فى شعر البحترى بل ان الامدى رغم تتبعه الدقيق لشعر الرجل ، لم يجد فى أبياته ما يمكن أن يوصف بهذا العيب الا بيتا واحدا فقط هو قوله :

فتى لم يمل بالنفس منه الى العلى

الى غيرها شئ سواه مملها

وقد جاء تعليق الامدى على هذا البيت مفيدا فى حقيقة ابتعاد البحترى عن التعميد

أو التعسف، إذ قال ! "ولست أعرف بيتاً تصسف في نظمه، غير هذا البيت" . وهذا
التعليق يزيد من ثقتنا بسلامة أسلوب البحترى من هذا العيب، لا سيما إذا كان هذا
التعليق من ناقد سبر أعماق البحترى، كالأمدي .

٢ - الركاكة :

وهذا العيب هو الآخر من النادر القليل في شعر البحترى . إذ لم نجد
من النقاد من أخذ عليه شيئاً من ركاكة الأسلوب أو ضعف أسره ، اللهم إلا ابن
العميد ، فقد أخذ عليه ركاكة قوله :

على باب قنسرين والليل لاطخ

جوانبه من ظلمة بمـداد

وقوله :

وجوه حساك مسودة

أم لطخت بعد بالـزاج

(٢)

حيث يرى ابن العميد " أن هذين التشبيهين غير رائعين ، ولا بارعين " . وقد وفق
الرجل في هذا النقد ، ففي هذين البيتين من ضعف الأسر ، وسداجة الصورة الفنية
ما يؤيد رأيه .

٣ - الحشو :

ليس الحشو أحسن حظاً من العيبين السابقين في شعر البحترى ، فهو لا يكاد
يوجد عنده على وجه التحقيق . ولولا أن أبا بكر الباقلائي بالغ في ادعاء الحشو
في شعره لما كان ثمة داع لذكر هذا العيب في أسلوبه . ولا نحب أن نستبق الحكم
على الباقلائي ، قليل أن نعرض لبعض ما ادعى أنه حشو وتطويل في شعر البحترى .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٥ .

(٢) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : ص ٣٨ .

يرى الباقلانى أن قول البحترى :

أهلا بذكلم الخيال المقبل

فعل الذى نهواه أولم يفعل

(١)

" ثقل روح ، وتطويل وحشو " . بل ويذهب الى أكثر من ذلك حينما يزعم أن أخف

(٢)

من بيت البحترى هذا ، بيت الصنوبرى :

أهلا بذاك الزور من زور

شمس بدت فى فلك السـدور

أين الحشو والتطويل فى بيت البحترى ؟ وهل كان الباقلانى على حق فى تفضيل

بيت الصنوبرى على بيت البحترى ؟ يبدو أن العكس هو الصحيح ، أى أن ثقالة

الروح كانت فى بيت الصنوبرى ، وليست فى بيت البحترى .

ويقف الباقلانى كذلك عند قول البحترى :

ما الحسن عندك يا سعاد بحسن

فيما أتاه ولا الجمال بمجمك

ثم يخلق عليه بقوله : " قوله . . . (عندك) حشو ، وليس بواقع ولا بديع ،

وفيه كلفة . . . وبيت كشاجم أسلم من هذا ، وهو قوله :

ب حياة حسنك أحسنى وحق من

(٣)

جعل الجمال عليك وقفا أجملنى " .

ويتجلى فى موقف الباقلانى هذا ، مدى ما فيه من تحجر وتضييق . إذ ليس

قول البحترى (عندك) من الحشو القبيح ، أو على الأقل من ذلك الحشو الذى

يتم به حذاق النقد . كذلك فان بيت البحترى ان لم يكن أرقى من بيت كشاجم

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٢٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٠

(٣) اعجاز القرآن : ص ٢٢٣ - ٢٢٤

فليس بأقل منه .

وربما كان تتبع الباقلائي للحشو - على زعمه - في شعر البحترى ، يفسد عليه بعض الضامين الفنية . فقد انتقد قول البحترى في وصف السيف .

وكانما سود النمل وحمهـا

(١)

دبت بأيـد في قراه وأرجـل

(٢)

اذ يرى الباقلائي أنه " كان يكفى ذكر الأرجل عن ذكر الأيدي " . ومثل هذا النقد اخلاص بالصورة الفنية التي أراد أن ينقلها لنا الشاعر ، وهي دقة الأثر (الفرند) على متن السيف ، اذ أن ذكر الأيدي الى الأرجل يعنى تقارب خطو النمل ، وهذا مما يعمق صورة الأثر على متن السيف ، ويسبغ عليها في الشعر جدة وطرافة .

والحقيقة أن فهم الباقلائي للحشو في شعر البحترى على هذا النحو الذي رأيناه يبدو فهما غير سديد ، ومجانبا للنقد البناء السليم . وان أى ناقد يمكنه أن يدرك حقيقة أن " هذه الألفاظ التي ترد في الأبيات الشعرية لتصحيح الوزن لا عيب فيها ، لأنها لو عبناها على الشعراء لتحجرتنا عليهم وضيعتنا ، والوزن يضطر في بعض الأحيان الى مثل ذلك " . هذا فضلا عن البحترى ، وأبا نواس خاصة من أشهر الشعر بالايجاز والبعد عن التطويل .

٣- تشبيهاته واستعاراته :

الصورة الفنية من أفضل أدوات الشعر التي يمكنها أن تشمل احساس الشاعر ، وتجسد مشاعره . وهي بهذه الصفة تصح وسيلة حتمية في ادراك الواقع

(١) قراه : ظهره

(٢) اعجاز القرآن : ص ٢٣٩

(٣) المثل السائر : ج ٢ ص ٢٧٣

(٤) انظر العمدة : ج ١ ص ١٢٣

(٥) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٤١

الخارجى ، وتزويد الملقى بخبرة جديدة .

لهذا السبب تظهر أهمية الصورة الفنية فى المجال النقدى . ان تصبح فى يد الناقد الحصيف معيارا مهما بل لاغنى عنه " فى الحكم على أصالة التجربة وقسوة الشاعر على تشكيلها فى نسق يحقق المتعة والخبرة"^(١) .
وإذا كان النقد العربى القديم ، لم يعرف مصطلح (الصورة الفنية) بهذا اللفظ ، فالحقيقة الواضحة للبيان ، أن قدامى النقاد قد مارسوا بصورة جديدة وممتعة غالب الأماط البلاغية التى يمكنها أن تندرج تحت هذا المصطلح ، كالمجاز والتشبيه والاستعارة والكناية . . . الخ . وان كان الخالب على بعوث القدماء هو الاهتمام بالتشبيه والاستعارة ، بصفة خاصة .

أ - التشبيه :

التشبيه ، علاقة بين طرفين ، يشتركان فى صفة من الصفات ، أو أكثر . أو فى حالة من الحالات ، أو مجموعة من الحالات . والجامح بين الطرفين (وجه الشبه) قد يكون أمرا حسيا ، وقد يكون أمرا عقليا .^(٢)
وعلى الرغم من كثرة النقاد والبلاغيين الذين تعرضوا لبحث التشبيه ، فالواقع أنه لا يوجد لديهم أى مفهوم لتفاعل طرفى التشبيه ، أرقياهما على مبدأ (الوحدة النفسية) . وأكبر الظن أن هذا المبدأ كان يخل فى اعتقاد القدماء بطبيعة التشبيه ، لأنه لا بد أن يؤدى الى تشبيه الشئ بالشئ جملة ، . . . ولو أشبه الشئ الشئ من جميع جهاته لكان هو هو"^(٣) . وهذا أمر غير جائز فى نظر القدماء . وقد سار غالب الشعراء على هذا المبدأ ، فقد يشبهون الانسان بالقمر، والشمس والخيث ، والبحر ، وبالأسد ، والسيف . . . الخ . ولكنهم " . . . لا يخرجونه بهذه المعانى الى حد الانسان"^(٤) .

(١) الصورة الفنية ، د . جابر عصفور ص ٧

(٢) انظر: النكت فى اعجاز القرآن ، ص ٨٠ مطبوع فى مجموعة (ثلاث رسائل فى اعجاز

القرآن . (٣) الصناعتين : ص ٢٤٥ . (٤) الحيوان : ج ١ ص ٢١١

ومع أنه لا يكاد يخلو كتاب نقدي أو بلاغي من تشبيهه ، أو أكثر من تشبيهات (١)
البحثى ، ترد في معرض الإعجاب والاستحسان غالبا ، مع هذا فالواقع أن النظرات
التحليلية الثاقبة التي يمكنها النفاذ إلى طبيعة التشبيه عند البحثى ، ودوره **في**
شعره ، ومدى دلالاته على شاعريته ، تكاد تكون معدومة . اللهم الا اذا استثنينا
الامام عبدالقاهر الجرجاني ، فهو الناقد الوحيد الذي استطاع أن يبحث موضوع
التشبيه عند البحثى ، وأن يصل من خلال ذلك إلى بعض الأسرار البلاغية
الفنية التي في إمكانها أن تدل على مكانة شاعرنا في احتمال هذه الوسيلة الشعرية
(التشبيه) ، ودورها في شعره ، لاسيما التشبيه التمثيلي الذي يعد من أبلغ
أنواع التشبيه .

وتعتبر خاصية (تصوير المعاني) الكامنة في التشبيه التمثيلي ، من أهم الأسرار
البلاغية التي حللها الامام عبدالقاهر ، وخصها فعما بيانها رائعا .
ويحني الامام عبدالقاهر بهذه الخاصية أن " التمثيل اذا جاء في أعقاب المعاني
أبرزت هي باختصار في معرضه ، ونقلت عن صورها الأصلية إلى صورته ، كما ها أبهة ،
وكسبها منقبة ، ورفع من أقدارها وشب من نارها " وعلى الرغم من أن فكرة (التمثيل)
في التشبيه فكرة وجدت من قبل في محيط الدراسات القرآنية ، عند الرومانسي
الذي جعل من أقسام التشبيه اخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحسية ،
وعند من تأثر بالرومانسي في المحيط القرآني نفسه كأي هلال العسكري - علي
الرغم من ذلك فان الامام عبدالقاهر يوجه هذه الفكرة إلى مجال نقد الشعر وتحليله .
وهو توجيه جديد سوف يترتب عليه فيما بعد قضايا فنية تتصل بتفهم الشعر ، وتوسيع
دائرة تدوقه .

(١) انظر علي سبيل المثال : كتاب البديع ، ص ٧٣ . والحددة : ج ١ ص ٢٩١ -
والصناعيتين ، ص ٢٥٦ و ٢٥٧ و ٢٥٩ . والمثل السائر : ج ٢ ص ١١٧
(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٥
(٣) انظروا النكت ، ص ٨١
(٤) انظر الصناعيتين ، ص ٢٤٦

ومهما يكن الأمر ، فإن عبد القاهر يعتبر البحتري أفضل شاعر يمكنه أن يستخدم أسلوب التمثيل في تقريب المعاني إلى وجدان المتذوق ، ونقلها من حيز الغموض إلى حيز الوضوح الحسى ، أو التجسيد الفنى ، إن صح التعبير .

وهو يقول في هذا ما نصه : " واثك لا تكاد تجد شاعراً يعطيك فسى
المعاني الدقيقة من التسهيل والتقريب ، ورد البعيد الخريب إلى المألوف القريب ،
ما يعطى البحتري ويبلغ في هذا مبلغه ، فإنه ليروى لك المهر الآن راحة الماهر
حتى يحنق من تحنق اعناق القاج المذلل ، وينزع من شماس الصعب الجامع
حتى يلين لك لين المثقاب المطيح " .
(١)
(٢)

ويروى الامام عبد القاهر هذا المغزى الفنى حقه من البحث والتحليل ، حينما
يضحنا أمام قول البحتري :

دان على أيدي العفاة وشاسح

عن كل ند في الندى وضرب

كالبدر أنرط في العلو وضوءه

للحسبة السائر جـد قريب

يقول عبد القاهر عن هذين البيتين : " وفكر في حالك وحال المعنى معك ، وأنت
في البيت الأول لم تنته إلى البيت الثاني ، ولم تتدبر نصرته آياه ، وتثيله له فيما يطمس
على الانسان عيناه ، ويؤدى إليه ناظره ، ثم قسمها على الحال وقد وقت عليه ، وتأملت
طرفيه ، فإثك تعلم بعد ما بين حالتك ، وشدة تفاوتهما في تمكن المعنى لديك ،
وتحبيه اليك ، ونبله في نفسك ، وتوفيره لأنسك ، وتحكم لى بالصدق فيما قلت ،
والحق فيما ادعيت " .
(٣)

ويتضح من هذا التحليل الرائع ، معنى أسلوب التمثيل

(١) المهر الآن : النشيط

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٢ - ٢٧٣

(٣) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٢٧

عند البحتري ، ودوره في تجويد المعنى الشعري ، واخراجه اخراجا فنيا رائعا .

فبعد أن كان معنى البيت الأول ، مجرد فكرة ذهنية غامضة ، اذا به يتجلى في البيت الثاني من خلال لوحة فنية ، بارزة الطامح ، كاملة التفاصيل . فمثل هذه اللوحة المعبرة ، بكل ظلالها ، هي وسيلة البحتري في تقريب المعاني ، وتثبيتها في النفوس ، لأنها بما تنطوي عليه من عناصر حسيه ، أقرب الى الادراك ، وأسهل للممثل . هذا فضلا عن أن البحتري يحتق بمثل هذه اللوحة ، مطلباً فنياً من أسس المطالب الشعريه ، ألا وهو التعبير بالصورة الفنية .

واذا كان الامام عبدالقاهر ، قد تعود أن يحنى بالتحليل ، أكثر من عنایتــــه بسرر الأمثلة والشواهد الشعريه ، فالحق أن هذا الأسلوب في استعمــــال التشبيه التمثيلي عند البحتري ، يكاد يكون ظاهرة ملموسة في الكثير من شعره .
(١)
ومن الأمثلة على هذا قوله في وصف استمرار الأخلاق الفاضلة في أسرة ممدوحه :

خلق منهم تردد فيهم

وليت عصابة عن عصابة

كالعسام الجراز يبقى على الدهر (م)

ويغنى في كمل عصر قرابته

(٣)

وكقوله في ازدياد شرف الممدوح :

شرف تزيد بالعراق الى السدى

(٤)

عهدوه بالبيضاء أو ببلنجرا

مثل الهلال بدا فلم يبيح بسـه

صوغ الليالي فيه حتى أقصرا

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٤٦

(٢) الجراز : القاطع

(٣) ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٧٨ ، ٩٧٩

(٤) البيضاء ، وبلنجر : قريتان في بلاد الخزر

(١)

وَقَوْلُهُ فِي شَمُولِ عَطَايَا الْمَدْحِ :

ظَلَّ فِيهَا الْبَعِيدُ مِثْلَ الْقَرِيبِ الْـ

مَجْتَبَى الْعَدُوِّ مِثْلَ الصَّدِيقِ

كَحَبِيبِ الْغَمَامِ جَادَ لَفُـرُوقِ

كُلِّ وَادٍ مِنَ الْبِلَادِ وَ نِيـ

(٢)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ زَهْرِ الْأَقَاخِيِّ :

وَلِحَمْرَى لَوْلَا الْأَقَاخِيُّ لَا أَبْصُرْتُ (م)

أَتَيْتُ الرِّيَاضَ غَيْرَ أَنْيـ

وَسَوَادِ الْعَيْوُنِ لَوْلَمْ يَحْسـ

بِيَاضِ مَا كَانَتْ بِالْمَرْمـ

(٣)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَدْحٍ :

بَدَأَ لِي مَحْمُودُ السَّجِيَّةِ شَمـ

سَرَابِيلُهُ عَنْهُ وَطَالَتْ حَمَائِلُهُ

كَمَا انْتَصَبَ الرَّجْحُ الرَّدِيئِيُّ ثَقِـ

أَنَا بَيْبَهُ وَأَهْمُرُ عَامِلُهُ

(٤)

وَقَوْلُهُ فِي وَصْفِ مَجْدِ الْمَدْحِ وَكِرْمِهِ :

غَمْرَتُهُ جَلَالَةُ الْمَلِكِ وَاسْتـ

لَتُهُ عَلَيْهِ شَمَائِلُ الْفَتِيـ

وَاصِلِ مَجْدِهِ بِعَقْدِ الثَّرِيـ

وَيَدَاهُ بِالْجِسُودِ مَوْصُولتـ

وَالْمَلَا حِظَّ فِي كُلِّ هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ أَنَّهَا تَجْرِي عَلَى ذَلِكَ الْأَسْلُوبِ الَّذِي أَشَارَ إِلَيْهَا الْأَسْمَاءُ

عَبْدُ الْقَاهِرِ فِي اسْتِعْمَالِ الْبَحْتَرِيِّ لِلتَّشْبِيهِ التَّمثِيلِيِّ . أَيْ أَنَّ الْبَحْتَرِيَّ يَعْقِبُ

(١) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٤٨٩ . (٢) الحبيبي : الكشيف .

(٣) النيق : المكان المرتفع . (٤) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٤٨٦

(٥) ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٦١٣ (٦) المصدر نفسه : ص ٢١٩٩ ج ٤

بالتشبيهات التمثيلية على تلك المعاني التي يمكن أن يضل الفهم في تفسيرها ، أو يلتصق لها وجهها لم يقصد اليه الشاعر . ويبدو أن البحترى بهذه الطريقة الخاصة فسي استعمال فن التشبيه التمثيلي ، يحقق غايتين لا غاية واحدة . الغاية الأولى تحديد المعنى المراد ، وتحديدًا دقيقًا . والغاية الثانية المبالغة الفنية . إذ يبرز المعنى في صورة فنية مرموسة ، تسيطر على حواس المتلقى وتأسر اعجاباه .

والواقع أن الامام عبدالقاهر لم يقف في بحث التشبيه التمثيلي عند هذا الحد ، بل رتب على طبيعة هذا اللون من التشبيه ما يمكن أن نسميه بـ (الضموض الفني) في تشبيهات البحترى .

يقول في هذا الصدد : " ثم لا يمكن ادعاء أن جميع شعره (البحترى) فسي قلة الحاجة الى الفكر والغنى عن فضل النظر ، كقوله :

فؤادى منك مــــلان * وسرى فيك اعــــلان
وقوله :

عن أى ثغر تبتســــم * وبأى طرف تحتكــــم
وهل ثقل على المتوكل قصاده الجياد ، حتى قل نشاطه لها واعتناؤه بها الا لأنه لم يفهم معانيها ، كما فهم معاني النوع النازل الذي انحط له اليه (١) ؟

أترك تستجيز أن تقول ان قوله :

(منى النفس في اسماء لو تستطيعهــــا)

من جنس المحقق الذي لا يحمد ، وأن هذه الضعيفة الأسر ، الواصلة الى القلوب (٢)
من غير فكر أولى بالحمد وأحق بالتفضيل ؟ " . ومراد الامام عبدالقاهر من كلامه

(١) لا نوافق الامام عبدالقاهر في موقفه هذا من الخليفة المتوكل ، فهو موقف يقسم على تحكيم منهج خاص في تدقيق الشعر ، هو المنهج البياني الذي تعود عليه الامام عبدالقاهر . ومع اعجابنا بهذا المنهج فان هذا لا يعنى أنه المنهج الوحيد في تدقيق الشعر ونقده .

(٢) أسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧٣

هذا هو أن شعر البحتري لا يجرى كله على ذلك الوجه من السهولة التي تجرى عليها بعض القطع الخفيفة التي كان يعجب بها الخفيفة المتوكل . وإنما هناك في شعره قصائد راقية ، قد تبث معانيها العقل على التأمل والتفكير .

على أن مراد الامام عبدالقاهر بالتفكير في معاني شعر البحتري هنا ، لا يتجاوز التفكير في تركيب الصورة الفنية ، وكيفية تألف خيوطها المتنافرة في نظام فني متسق ، يحقق متعة التدقيق .

يقول عن ذلك البيتين الذين حللتهما في بداية الأمر من جهة قدرة التمثيل على تجسيد المعاني المجردة : " أفلمست تحتاج في الوقوف على الخوض من قوله : (كالبدر أفرط في الحلو) الى أن تعرف البيت الأول ، فتتصور حقيقة المراد منه ، ووجه المجاز في كونه دانيا شاسعا . وترقم ذلك في قلبك ، ثم تعود الى ما يعرض البيت الثاني عليك من حال البدره ثم تقابل احدي الصورتين بالأخرى ، وترد البصر من هذه الى تلك ، وتنظر اليه كيف شرط في الحلو الافراط ليشاكل قوله (شاسع) ، لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله من مراعاة التناهي في القرب ، فقال (جد قريب) . فهذا هو الذي أردت بالحاجة الى الفكر ، وأن - (١) المعنى لا يحصل لك الا بعد انبعث منه (كذا) في طلبه ، واجتهاد في نيله ."

وعلى ضوء توضيح الامام عبدالقاهر لمعنى احتياج بعض معاني شعر البحتري الى الفكر نستطيع أن ندرك أن ما يهدف اليه الناقد هنا هو تأكيد خاصية (الخوض الفني) في شعر البحتري . وهي خاصية لا تتصل اطلاقا بأي لون من ألوان التحقيد الأسلوبية كما لا تتصل أيضا بنموض الافكار الشعرية من حيث هي أفكار . وإنما هي خاصية (٢) فنية شعرية ، تتصل بطبيعة الشعر الابداعية الخائفة . (٣)

(١) اسرار البلاغة : ج ١ ص ٢٧١

(٢) انظر : النقد اللغوي عند العرب ، د . د . نعمة رحيم ، ص ٣٠٣

(٣) من أدق خصائص الفنون بما في ذلك الشعر أنها تترك لمتذوقها مجال التفكير والاستنتاج . انظر : النقد الجمالي ، روزغريب ، ص ٩٧ .

على أن الملاحظ في تحليل الامام عبدالقاهر لهذه الظاهرة الفنية ، هو أنه يركز عليها من حيث صلتها بالمتلقي ، أكثر من تركيزه عليها من حيث صلتها بالشاعر ، أو بالجانب الابداعي في الشعر . ومع أن التركيز على هذه الظاهرة من حيث صلتها بالشعر أكثر أهمية بلا شك إلا أن السبيل الذي سلكه الامام عبدالقاهر له فوائده الايجابية فهي تعميق ذوق القارئ ، وتنمية احساسه بالشعر .

وربما يقول قائل ان الغموض الفني على هذا الوجه الذي بينه عبد القاهر يمكن أن يتحقق في كل تشبيه تمثيلي سواء عند البحترى أو عند غيره . وهذا صحيح بلا شك ، ولكن الذي يجعل شعر البحترى أفضل شعر يمكنه أن يحقق صفة الغموض الفني هو أسلوبه في استعمال التشبيه التمثيلي .

فالحقيقة أننا لو راجعنا تشبيهات البحترى التي سقناها من قبل ، لانتضح لنا أن شاعرنا كان ينسج خيوط التشبيه التمثيلي من بيتين لا من بيت واحد . بحيث يكون الطرف الأول من التشبيه في البيت الأول ، ويكون الطرف الثاني منه ، أي الصورة الفنية ، في البيت الثاني .

وعلى هذه الطريقة يكون البيت الأول من غالب تشبيهات البحترى التمثيلية . رغم أنه مستقل بمعناه ، شديد الافتقار الى البيت الذي يليه . بل لا يمكن تقديره ما فيه من دقة الصنعة ، إلا بعد استجلاء الصورة المجددة للمعنى في البيت الثاني . فهذا ما يجعل صفة الغموض الفني في تشبيهات البحترى ، أرسخ منها عند أي شاعر آخر .

ب - الاستعارة :

على الرغم من كثرة تعريفات الاستعارة في كتب النقد والبلاغة عند القدماء ، فإن هذه التعريفات لا تكاد تخرج عن دائرة واحدة .

(١)
الاستعارة عند الجاحظ ، هي " تسمية الشيء باسم غيره اذا قام مقامه " .
(٢)
وهي عند ثعلب أن " يستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه " . وهي عند ابن المعتز
(٣)
" استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها " . ومع أن نقباء
القرن الرابع الهجري قد تعرضوا لتحريف الاستعارة ، وكذلك نقباء القرن الخامس ،
(٤)
فالحق أنه ليس لديهم أي تخيير جذري لما عند السابقين . ان كل ما طرأ من
تعريفات للاستعارة لا يكاد يخرج عن أنها مجرد انتقال في الدلالة من معنى
إلى معنى آخر جديد .

ومع أن حقيقة الاستعارة في عرف النقد العربي ، تقوم على الانتقال من معنسى
إلى معنى ، فالواقع أن هذا الانتقال كان مقيدا بمبدأ التناسب العقلي الذي لا يمكن
الحيادة عنه ولا التسامح فيه .

وقد عبر الأمدى عن هذا المبدأ أوضح تعبير في قوله : " وإنما استعارت
الحرب المعنى لما ليس هو له اذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض
أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة - حينئذ - لائقة
(٥)
بالشيء الذي استعيرت له وطلائمة لمعناه " .

(١) البيان والتبيين : ج ١ ص ١٥٢

(٢) قواعد الشعر : ص ٥٧

(٣) كتاب البديع : ص ٢

(٤) انظر الرسالة الموضحة : ص ٢٩ . وانظر الصناعتين ص ٢٧٤ وانظر النكت

ص ٨٥ . وانظر العمدة ، ج ١ ص ٢٧٠

(٥) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٦ . وانظر : الوساطة ، ص ٤١

والواقع أن الحلح القدماء على هذا المبدأ يرجع إلى أسباب عميقة الجذور،
ربما تتصل بطبيعة الخيال ومفهوم القدماء القاصر عنه . فالناقد القديم كان فسي
مفهوماً للشعر " يصدر عن مقولة أساسية مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية ،
أو تخيل عقلي . ولكن يصح العمل الشعري - تبعاً لهذه المقولة - فلا بد
من المشابهة أو المناسبة " . وعلى هذا الأساس فقد رحب النقاد بكل استعارة
تجسرى على مبدأ التناسب ، وتضع اللياقة بين طرفيها .

ليس هذا ما يلاحظ عليهم ، وإنما شئنا حرباً لا هوادة فيها على تلك الاستعارات
التي جاءت على خلاف مبدأ التناسب العقلي ، لاسيما استعارات أبي تمام التي توسع
فيها كثيراً متجاوزاً مبدأ القدماء في حسن الاستعارة . " وقد جنى أبو تمام على
نفسه بالاكثار من هذه الاستعارات ، وأطلق لسان عائبه ، وأكد له الحجج
على نفسه " . كما عبر أبو هلال العسكري عن ذلك .

وما دام أن أبا تمام هو الاستثناء الوحيد من بين الشعراء المحدثين الذين
توسعوا في مسألة الاستعارة ، فإنه من الطبيعي أن تكون استعارات البحتري فسي
جيلة تلك الاستعارات التي حازت إعجاب النقاد ، ورضوا عنها تمام الرضا . إذ قلما
نجد كتاباً نقدياً يعنى بموضوع الاستعارة ، ليس فيه قائمة من الاستعارات
الحسنة عند البحتري .

(١) الصورة الفنية : ص ٢٤٨

(٢) المصنعاتين : ص ٣١٥ . وانظر الفصل الأول من هذا البحث ص ٢٧ وما بعدها .

(٣) انظر في استعارات البحتري المصادر التالية : -

الوساطة : ص ٢٧

المصنعاتين : ص ٣٠٧ و ٣٠٨

سر الفصاحة : ص ١٥٧

المثل السائر : ج ٢ ص ١٠٤ ، ١٠٥

ورغم اعجابنا بمثل هذا الجهد ، وقيمه في تنمية الدوق الأدبي ، فالحقيقة
أنه جهد سطحي لا يتجاوز حدود الاختيار والتسجيل . وهناك جهد آخر
الى جانب هذا الجهد كان يلح على تحليل استعارات البحري ، ويبحث الى
مقارنة بعضها باستعارات أبي تمام . لكن المؤسف أن هذا الجهد الذي كان
يحاول العمق والنظر الى ما وراء الظواهر ، وقف عند البدايات فقط ، ولم يكتب
له أن ينمو أو يتطور .

ويدخل في نطاق هذا الجهد بعض ملاحظات الأمدى المبنوثة في أماكن
متفرقة من كتاب الموازنة . فهو مثلاً يقف عند لفظة (رحى) التي استعارها
أبو تمام فإخفاً ، واستعارها البحري فأصاب . قال أبو تمام في المدح ،
وزير حقي ووالي شرطة ورحى ديد

حوان ملك وشيخي ومحتسب

وقال البحري :

لله أنت رحى هيجاء مشعلية

أذ القفا من صيايات الطلي رفا

(١)
وعلق الأمدى بقوله : * وقد جعل البحري (رحى) في موضع أشبه بالصواب* .
ويقف الأمدى كذلك عند لفظة (السلم) التي أحسن البحري في استعارتها
ورضعها في المكان المناسب في قوله :-

والعلي سلم مراقبه خطا

ب أبي عامر اللي مسعوده
(٢)

ثم يعلق عليها بقوله : * فهذا الوجه الحسن في معنى السلم* . ومثل لفظة
(السلم) لفظة (الصوغ) في قوله :

(١) الموازنة المخطوطة : ٨ (أ) ٩ (ب)
(٢) المصدر نفسه : ٣٣ (أ) .

مثل اللال بدا فلم يبيع به

صوغ الليالي فيه حتى أقصرا

حيث علق عليها الأمدى قائلا : " قولمة صوغ الليالي من أحسن لفظه ، وأوقعها
(١)
في أحسن موضع يليق بها " . ومثل ملاحظات الأمدى هذه ملاحظة الامام عبد القاهر
البرجاني على استعارة (الحوك) عند البحتري ، وأبى تمام ، ولماذا وقعت حسنة
عند الأول وسيئة عند الآخر .

قال البحتري في وصف الريح :

فصاغ ما صاغ من تبر ومن ورق

وحاك ما حاك من وشى وديباج

وقال أبو تمام :

إذا الغيث غادى نسجه خلت أنه

(٢)

خلت حقب حرس له وهو حائكك

يعلق الامام عبد القاهر هنا مباشرة بقوله : " وهذا قبيح جدا ، والذي قاله
البحتري (وحاك ما حاك) حسن مستعمل ، فانظر ما بين الكلامين لتعلم
(٣)
ما بين الرجلين " .

على ضوء هذه الأمثلة وما تلاها من ملحوظات نقدية قليلة ، نستطيع أن نقف
على تجربة نقدية قاسية ، كان الهدف من ورائها امتحان قدرة البحتري وأبى تمام
على تكوين الاستعارة اللائقة التي تواضع عليها قدامى النقاد . وتوضح قسوة هذه
التجربة من طبيعة الألفاظ التي ركر عليها الأمدى وعبد القاهر . فهي الألفاظ التي

(١) الموازنة المخطوطة : ٤٢ (١)

(٢) حرس : جمع حرساء أى قديمة ، والحرس الدهر .

(٣) أسرار البلاغة : ج ٢ ص ٢٥٣ .

عن دائرة الحياة اليومية ، مثل : الرحى ، السلم ، الصياغة ، الحياة . أى أنها من أبعد الألفاظ عن دائرة الشعر ، وما يغلب عليها من لطافة ورقة .

لقد انتهى البحترى بهذه الألفاظ الى المستوى الاستعارى المطلبوب فى النقد العربى ، حينما أدخلها ضمن علاقات مألوفة ، شجدها ما يسندها فى الذوق الأدبى القديم ، وان كان نوقا ذهنيا هدفه الأول منطقية الأمور ، والحرص على تناسب الأشياء .

أما أبو تمام فقد انحرف بتلك الألفاظ عن الطريق المألوفة ، إذ لم يستمر لفظة (الرحى) للحرب شأن البحترى ، بل أدخلها ضمن علاقة جديدة ، حينما استعارها لديوان الملك . ومع أن أبا تمام والبحترى كليهما قد استعار (الحسوك) للربيع ، فاستعارتهما لم تجر على طريقة واحدة فقد استعار البحترى الفعل (حاك) فجاءت استعارته مألوفة مستعملة كما نبه الامام عبدالقاهر الى ذلك . واستعار أبو تمام اسم الفاعل (حاك) فانحرف بذلك عن المألوف ، ولكن برز التشخيص فى استعارته كأوضح ما يكون .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى تلك المقارنات لصالح البحترى ، فاستعارته على نقيض استعارات أبى تمام ، أى أنها تقف دائما وأبدا عند حدود التصور التقليدى ، ولا تجرؤ على خدش الذوق العام ، ولا على إعادة صياغة الواقع وتشكيله من جديد .

والحقيقة أن استعارات البحترى بهذه الصورة أقل من أن توصف بأنها استعارات شعرية ، مهما أعجب القدماء بها ومهما بالخوا فى قيمتها . انها أقرب ما تكون الى الاستعارات النثرية التى توصف بأنها " نصف عية ، وتكاد تختفى فى الحشو اللفظى " . أى أنها تسنح أمامنا فى الشعر دون أن نستوقفنا ولو برهسة

من الزمن . لأنها أصبحت استعارات لغوية لا تؤدي الى أكثر من إبراز السمات
(١)
الظاهرة في الأشياء . بل الوقوف عند دور العلامات المجردة .

وليس هذا حال الاستعارة في الشعر ، إذ أن الاستعارة الشعرية مصدر لا غنى
عنه في ممارسة الشعر . بل انها تعتبر " الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن
بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل " . وهي
(٢)
بهذه الصورة اللصق بالشاعر ، وأدل على رؤيته المتميزة التي يفرد بها عن
غيره من الناس .

وعلى هذا الأساس يبدو أننا لن نبالغ حينما نقول ان استعارات أبي تمام ، رغم
كسل ما قيل فيها أقرب الى مفهوم الاستعارة الشعرية ، لما فيها من اعتراف واضح
عن المؤلف ، ومعارضة واعية للأسلوب البلاغي النثري . وكبار النقاد يؤكّدون
في عصرنا أنه بقدر ما يبتعد الشاعر في لفته عن ميدان النثر ، بقدر ما يكسبها
قيما جديدة ، تدل على عمق شاعريته وأصالتها . وبطبيعة الحال فانه لكي يصل
(٣)
الشاعر بلفته الشعرية الى هذا المستوى ، لا بد له من أن " يختار الاستعارات
والتشبيهات الجديدة ، لا لمجرد جدتها ، أو لأننا قد ملنا القديم منها . وانصا
لأن القديم توقف عن توصيل شيء فيزيقي ، وأصبح محض علامات مجردة " . وفي
(٤)
ضوء هذا السياق ، لا بد أن نفهم استعارات أبي تمام فهما جديدا ، يتصل برؤية
الشاعر المتجددة للواقع ، وما يمكن أن تعدده هذه الرؤية في المطلق من
حيث اكتسابه لخبرة جديدة .

(١) انظر : نظرية الأدب ، ص ٢٥٣
(٢) مبادئ النقد الأدبي ، رشاردز ، ص ٣١٠
(٣) انظر : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٥١ ، ٣٥٢
(٤) الصورة الفنية : ص ٣٦٨ (منقول عن مصدر) .

٤- اثر الطبع والصنعة الكتابية في أسلوبه :

كشفتنا في الفصل الثاني من الباب الأول عن مذهب البحتري ، وبيننا أنه كان نسيجاً متألفاً من الطبع والصنعة ، وإذا كنا في ذلك الفصل مشغولين بالتقرير النظري لمذهب الشاعر ، أكثر من انفعالنا بالجانب التطبيقي ، فان هاهنا متسعاً من الوقت لكي نلتصق أبرز ملامح الطبع والصنعة التي لاحظناها عند النقاد في أسلوب الشاعر .

أ - اثر الطبع في أسلوبه :

يعود الفضل في بحث جانب الطبع عند البحتري ، الى فئة أنصاره ، أو أنصار الطبع على وجه الدقة العلمية . وهم تلك الفئة التي لا نعترف آراءها الا من خلال كتاب الموازنة . والامدي وان كان متأخراً عن هؤلاء زمنياً ، فاننا نعد واحداً منهم ، وقد صح بذلك علانية ، كما مر بنا في مذهب البحتري وكما سوف يمر بنا بعد قليل .

ومهما يكن الأمر فان فئة أنصار الطبع والامدي كانوا يشيرون الى سمات فنية تركها عنصر الطبع في أسلوب البحتري . فكانت هذه السمات من أبرز الفوارق في نظرهم بين البحتري وأبى تمام . وهذه السمات الفنية ، او الخصائص الطبيعية ان صح التعبير ، أهمها ثلاث خصائص هي :-

قرب الماتى - استواء الشعر - الديباجة .

على أن الملاحظ أن هذه السمات الفنية التي نشأت في محيط اتجاه الطبع لم تلبث أن تعاورها سائر النقاد الذين تعرضوا لشعر البحتري ، سواء كان هؤلاء النقاد على علم بأن مثل هذه الخصائص الفنية ، لاتمثل الا جانب الطبع عند البحتري أم كانوا على غير علم بذلك .

١- قرب الماتى :

قرب الماتى ، وقد يعبر عنه أحيانا بقرب المأخذ ، سمة فنية وثيقة الصلة بشعر

الطبع ، وبالشاعر المطبوع . ومعنى قرب الماتى أو قرب المأخذ " أن تأخذ
عفو الخاطر ، وتناول صفو الهاجس ، ولا تكدر فكره ، ولا تتعب نفسك ، وهذه
(١)
صفة المطبوع " .

ويتضح من هذا التبسيط أن قرب الماتى يوازى سطحية الفكرة الشعرية
والبعد عن الاتكاء الذهني في تناولها ، أو الالحاق عليها بالتفتيت والتحليل .

وقد ربط الأمدى بين هذه السمة الفنية الخاصة بشعر الطبع وشعر
البحثرى ، حينما أشار إلى أن من فضل البحثرى إنما قبله بأمور منها
" حلاوة اللفظ ، وحسن التخلص ، ووضع الكلام في مواضعه ، وصحة العبارة ،
وقرب الماتى ، وانكشاف المعانى " . وكذلك يربط الأمدى بين صفة
(قرب الماتى) ، واتجاه المطبوعين بوجه عام حينما قال : " والمطبوعون
وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعانى ، والاغراق فى
الوصف ، وإنما يكون الفضل عندهم بالألمام بالمعنى وأخذ العفو منها مع جودة
السبك ، وقرب الماتى ، والقول فى هذا قولهم واليه أذهب " ويمكن أن نفيد
من نص الأمدى هذا بالذات ، أن سمة قرب الماتى تقف فى الطرف المقابل
لسمة استقصاء المعانى ، والخصوص عليهما . وهى سمة أسلوبية اشتهر بها أبو تمام
وعرف بها عند غالبية النقاد .

على أن من حسنات الأمدى بعد ذلك ، نزوله بهذا الموقف النقدي
إلى مستوى التطبيق ، حينما ناقش فكرة (سؤال الديار) عند أى تمام
والبحثرى ، وتوضيحه لكيفية تناول الشاعرين لهذه الفكرة .

(١) الصناعتين : ص ٥٥

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٣) الموازنة : ج ١ ص ٥٢٥

قال ابو تمام :

من سجايا الطول الا تجيبا

فصواب من مقلدة أن تصوب

فاسألناها وأجعل بكاك جوابا

تجد الشوق سائلا ومجيبا

يبسط الأمدى المعنى في هذين البيتين ٠٠٠ ثم ينتهي بعد ذلك - وهذا هو المهم - الى قوله : " وهذه فلسفة حسنة ، ومذهب من مذاهب أبي تمام ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم " .^(١)

وتعبير الأمدى بلفظة (فلسفة) ازاء موقف أبي تمام من فكرة سؤال الديار ، تعبیر موفق ، لا سيما حينما نحمل لفظة فلسفة على أبسط معانيها ، أي اعمال العقل والنفاذ بوساطته الى بواطن الأمور . ومن يتأمل بيتي أبي تمام لا يسهو أن يلحظ فيهما صدق نظرة الأمدى . فالبيت الأول عند أبي تمام ليس الا تهيئة لفكرة غائبة في ذهنه ، لم يظلم بها الا البيت الثاني . ففي هذا البيت تتراءى لنا فكرة أبي تمام ، ولكن من وراء ضباب الشعر ، حيث اضطربت الرؤيا وحيث اختلط السؤال بالجواب ، فلم نكد نتبين من هو المائل ومن هو المجيب ، الا أن يكون البكاء سؤالا وجوابا ، ويكون الشوق سائلا ومجيبا !! بهذا الموقف مزج أبو تمام عنصرى المفارقة (الذاتى والموضوعى) فاستطاع بذلك أن يعبر عن لحظة من التجانس الكونى . لقد فلسف أبو تمام الموقف كما قال الأمدى ، ولكنها فلسفة حسنة حتى لو لم تكن على طريق الشعراء ومذاهبهم .

وتناول البحثى الفكرة عينها ، فكرة سؤال الديار فقال :

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٩٩

وقفنا على ذات الخيلة فانبرت

سواكب قد كانت به الصين تبخل

على دارس الآيات عاف ثعابست

عليه صبا ما تستفيق وشمسال

فلم يدر رسم الدار كيف يجيننا

ولا نحن من فرط البكا كيف نسأل

وكان تعليق الأمدى على هذه الأبيات هو أن " قول أبى تمام ، وان كان فيه
دقة ومنعة فهذا عندي أولى بالجودة ، وأحلى في النفس ، والوط بالقلب ، وأشبه
(١)
بمذهب الشعراء " .

ولا يعنينا هنا ذوق الأمدى في تفضيله هذه الأبيات على أبيات أبى تمام ، إنما
يعنينا أن سر أعجاب الأمدى هذا ، راجع الى خاصية قرب الماتى عند
البحترى .

ان أبيات البحترى هذه حينما توضع بازاء أبيات تمام السابقة ، تكون
أفضل مثال لمحنى قرب الماتى عند شاعرنا ، وكيفية تناوله للفكرة الشعرية .
فعلى الرغم من أن البحترى عبر عن الموقف بثلاثة أبيات ، وليس بيتين
كما عبر أبو تمام ، فالحق أنه كان يدور فى نطاق دأثره الذاتية ،
ولم يبلغ مرتبة (العطلول الشعرى) التى بلغها أبو تمام . لقد
ظل عنصر الموقف عنده كما هما عليه ، أى ظل الشاعر فى بكائه
المبرر ، وظلت الديار فى صحتها الرهييب . وانتهى هذا الموقف الدرامى " .

بعد ثلاثة أبيات ، لكي يطرح السؤال من جديد (كيف نسال ١٤) .
هذا معنى قرب المأني عند البحتري . الله يعبر ولا يحلل ، يقف عند الظواهر
ولا ينفذ الى البواطن ، ومع أنه ينقل الشاهد ولا يغفل عناصره الايحائية ،
فهو قلما يتدخل في تلوين الصورة ، ألما يكفي في الغالب بالاطار الخارجي ، وملاحظته
العامه - كل هذا لشوفر عنصر الطبع في شعره ، بحيث لا يملك مع هذه
الترجمة الجياشة وقتاً يكفي للتحليل والتعليل .

٢- استواء الشعر:

الأثر الثاني من آثار الطبع في أسلوب البحتري هو استواء الشعر . وقد يعبر
عنه أحيانا بـ (اتحاد النسخ) . ويبدو أن هذه السمة الفنية كانت في شعر
البحتري على قدر من الوضوح بحيث تنبه اليها أكثر من ناقد ، ومنذ وقت مبكر
أيضا . فقد وصف المبرد في القرن الثالث الهجري ، شعر البحتري بـ خاصية
الاستواء ، وجعلها من أهم ما يميز بينه وبين أبي تمام . ونجد وصف شعر
البحتري بهذه الخاصية عند الصولي ، وعند ابن العميد ، وأخيرا عند
الأمدي .

على أن ما يهمننا من هؤلاء هو ما عند الأمدي وحده . فالأمدي علمني
حد علمنا هو أول ناقد يوثق العلاقة بين الطبع وخاصة استواء الشعر . كما أنه
أول ناقد يلقى الضوء على معنى استواء الشعر وما المراد به . يقول في معرض
حديثه عن شعر أبي تمام والبحتري : " والطبع الذي هو مستوى الشعراء
قليل السقط ، لا يبين جوده بينونة شديدة ، ومن أجل ذلك صار جيد شعر
أبي تمام معلوما ، وعنده محصورا " .

- (١) استخدم ابن العميد هذا التعبير ، حينما وصف شعر البحتري . انظر : الكشف
عن مساوي شعر المتنبي ص ٣٥
- (٢) أخبار البحتري : ص ١٦٤ و ١٦٥
- (٣) أخبار أبي تمام : ص ٧٠ (٤) الكشف عن مساوي شعر المتنبي ، ص ٣٥
- (٥) الموازنة : ج ١ ص ٥٤ ، ٥٥

ويتضح من كلام الأمدى هذا ، أن استواء الشعر مظهر من مظاهر الطبع ، ولازمة من أهم لوازمه . وعبارة (قليل السقط) وحدها ، هي المفتاح الذهبى ل معنى هذه الخاصية الفنية . فالسقط هو - أى عيب من عيوب الشعر - يمكنه أن يطرأ على بيت أو أكثر من أبيات القصيدة ، فيتسبب فى خلخلة بنائها ، إذ ينقلها هذا (السقط) من حال التماثل والاستواء ، الى حال التباين والاختلاف . على أننا لن نتبين صلة الاستواء بالطبع الشعرى ، بصورة جلية ، الا حينما نفترض أن أى عيب يمكنه أن يطرأ على القصيدة ، إنما يمثل تلك النقطة التى ينقطع فيها تيار الطبع فى القصيدة بحيث تبدو مثل هذه النقطة أو المحطات وكأنها هى بحاجة ماسة الى درجة حرارة الطبع الشعرى المائلة فى سائر الأبيات . . من هذا كله نصل الى أن معنى استواء الشعر ، هو محافظة الشاعر على مستوى واحد من الاندفاع العاطفى من أول القصيدة الى نهايتها . حتى يصح أن نقول ان تيار الشعر فى مثل هذه الحالة أشبه ما يكون بتيسار الجدول المائى المتدفق فى مجرى لا تعترضه فيه وهدة ، ولا رابيسة ، يضطر معها الى العلو أو الانخفاض ، أو الالتواء يمئة ويسرة .

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تنعكس هذه الصورة على القصيدة بشكلى ايجابى ، أقل ما فيه هو ظهور (الوحدة الجمالية) نتيجة تآلف عناصر التعبير فى كل أبيات القصيدة ، وتوازى تأثيراتها الجمالية فى وجدان المتلقى . الأمر الذى يجعل القصيدة فى النهاية سبيكة ذهبية مفرقة فى قالب واحد .

وإذا كانت هذه الخاصية الفنية مائلة فى شعر البحترى بحيث أن أية قصيدة من قصائده ، يمكن أن تكون برهانا قاطعا عليها ، فالحقيقة أن خاصية الاستواء هذه لا تصدق على شعر أبى تمام ، بالمقدار نفسه الذى صدقت به على شعر البحترى . وهنا السرفنى أن جيد شعر أبى تمام أصبح معدودا

محصورا ، كما نبه الأمدى أيضا . بمعنى أن اختلاف مستوى القصيدة عند أبي تمام
بين جيد و ردى من شأنه أن يسدل على الناقد عملية التمييز ، ومعرفة الجيد
وهذا معقول جدا ، فبضدها تتميز الأشياء ، كما يقال .

ومع أن تفصيل القول في ضعف خاصية استواء الشعر عند أبي تمام ، قد
يوحى بالخروج عن جادة النقد الموجه للبحثى ، فالواقع أنه لا يليق
بالباحث إهمال ذلك النقد والتحليل اللذين تولى بهما القاضى الجرجاني معالجة
ضعف الاستواء الشعري عند أبي تمام . لاسيما أن القاضى الجرجاني بلغ فى
تعليل هذه الظاهرة عند الرجل مالم يبلغه الأمدى . الأمر الذى سيكون
له بالغ الأثر فى تعمق خاصية استواء الشعر ، من واقع التحليل المحجوب
ومواجهة النص الأدبى .

يقول القاضى الجرجاني فى هذا المعرض : " ومن جنائيات هذا الاختيار على
أبي تمام واتباعه أن أحدهم بينا هو مسترسل فى طريقته وجرار على عادته
يختلجه الطبع الحضرى ، فيعدل به متعسلا ، ويرى بالبيت الخنث ، فاذا انشد
فى خلال القصيدة ، وجد قلعا بينا نأفرا عنها ، وإذا أضيف الى ما وراءه وأمامه
(١)
تضاعفت سهولته ، فصارت ركافة " .

ويتضح من نقد الجرجانى هذا أن عدم استواء الشعر عند أبي تمام
ومن سار على رسله ، هو الانحراف المفاجئ ، بالطبع الشعري المسترسل الذى
ضرب من اللين والرقة لا يناسب المستوى العام المسيطر على القصيدة .
يصح أن نقول أن مثل هذا البيت اللين أو الأبيات ، تصبح فى عرض القصيدة ،
وكانما هى شامة مشوهة فى وجه متناسق جميل .

ومثلما يكون الانحراف بالطبع الشعري الى جهة اللين والرقّة عاملا مؤثرا
في عدم استواء القصيدة ، فقد يكون العكس مؤديا الى النتيجة نفسها ، اذ ربما
كان الشاعر " . . . يجسرى مع طبعه ، فينظم أحسن عقد ، ويختال في مثل
الروضة الأنيقة ، حتى تعارضه تلك العادة السيئة فيتسائم أو عرطريق ، ويتعسف
أحسن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ويححو طلاوة ما قدم ، كما فعل أبو تمام
في كثير من شعره " . أي أن الانحراف بالطبع هذه المرة ، لم يكن الى اللين وال
والرقّة ، بل الى الغلظة والخشونة . ومع ذلك فان النتيجة واحدة ، هي
عدم استواء الشعر في نهاية الأمر .

وقد أحسن القاضي الجرجاني صنعا ، حينما أكد ظاهرة عدم استواء
الشعر من واقع شعراي تمام .
يقول أبو تمام مثلا :
لوجاز سلطان القنوع وحكمه

في الخلق ما كان القليل قليلا

من كان مرعى عزمه وهمومه

روض الأمانى لم ينزل مهزولا

ويعلق القاضي الجرجاني هنا بقوله : " فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج

الخشرواني ، والوشى الضمنم ، وحتى يقول :

لله درك أي معبر قفرة

(٢)

لا يوحش ابن البيضة الاجفينا

(١) الوساطة : ص ٢٢
(٢) الأجيل : الكير الاجفال .

أوما تراها لا تراها هـزة

(١) تشأى العيون تجرفا وذمىلا
(٢)
(٣)

ثم يقول بعد ذلك : " فنفضى عليك تلك اللذة ، وأحدث فى نشاطك فترة ، وهذه الطريقة أحد ما نعى على أبى الطيب " . ويبدو أننا لن نجد فى سلامة هذا النقد الذى توجه به القاضى الجرجاني الى أبيات أبى تمام . فالبيتان الأولان كان يسيطر عليهما جو واحد ، وروح شعرية واحدة ، تتمثل فى السلاسة ، وإطراد الألفاظ على اللسان ، رغم بعد ما بين البيتين من المعنى ، ورغم اختلاف وسيلة التقديم فىهما ، ولكننا ما كدنا نأخذ فى البيتين التالين لهما حتى شعرنا بتغير الجو المائل فى قلق العبارات ، وغريب الألفاظ . ولا يذهبن بنا الظن الى أن مثل هذا الصنيع عند أبى تمام ، يمكن اعتباره بأنه (تلوين عاطفى) ينافم طبيعة القصيدة التقليدية ذات الأفراس الكثيرة . فالشاعر الحاذق - فى اعتقادنا - يستطيع أن يحقق مثل هذا الهدف ، من واقع الوسائل الشعرية ، التصويرية والإيحائية التى لاتمس حقيقة الأسلوب ، ولا تعكس صفاء جوهره . هكذا تكون الجوانب السلبية من الصورة عند أبى تمام ، زيادة وتأكيدا فى جوانبها الإيجابية عند البحتري ، والضد يظهر حده الضد .

٣- الديباجة :

الديباجة هى الأثر الثالث من آثار الطبع فى شعر البحتري . ويعتبر الأمدى من أقدم النقاد الذين ذكروا هذه الخاصية فى أسلوب البحتري ، واتخذوا منها فارقا أسلوبيا يميز بين أسلوب البحتري ذى الديباجة ، وأسلوب أبى تمام الخالى منها . فى هذا يقول الأمدى :

(١) تشأى : تسبق .
(٢) التصريف والذمىل : ضربان من السير النشيط .
(٣) الوساطة : ص ٢٣

" وحسن التأليف ، وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسنا ورونقا ، حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن ، وزيادة لم تعد ، وذلك مذهب البحتري ، ولهذا قال الناس : لشعره ديباجة ، ولم يقولوا ذلك في شعر أبي تمام " .^(١)

ونجد خاصية الديباجة تؤدي عند الباقلاني الدور نفسه ، ولكن فسي التمييز بين أسلوب البحتري وأسلوب ابن الرومي ، يقول :
" ولا يخفى على أحد يميز هذه الصنعة ، سبك أبي نواس من سبك مسلم ، ولا نسج ابن الرومي من نسج البحتري . وينبئه ديباجة شعر البحتري وكثرة مائه ، وديع رونقه ، وبهجة كلامه ، إلا فيما يترسل فيه ، فيتشبهه بشعر ابن الرومي " .^(٢)

ولا يبعد ابن الأثير كثيرا عن الأمدى والباقلاني ، إذ نراه يقرر خاصية الديباجة على أسلوب البحتري فحسب ، حينما يقول : " وأما البحتري فقد فـسـاز بديباجة السبك التي ليست لغيره " .^(٣)

ويتضح من خلال هذه النصوص النقدية ، أن الديباجة خاصية فنيـة لازمت شعر البحتري ملازمة جـد وثيقة . وكانت بهذه الصفة من الخصائص التي ميزت أسلوبه عن أساليب غيره من الشعراء ، كما رأينا .
وإن ما المراد بالديباجة في شعر البحتري ؟ ان هؤلاء النقاد كما رأينا لم يعددوا لنا المعنى المراد بالديباجة ، تحديدا دقيقا ، رغم أن كلامهم يوحى الى القارئ بأنها شيء واضح في أذهانهم .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٥

(٢) اعجاز القرآن : ص ١٢١

(٣) الاستدراك : ص ٢٥

• من هنا فان عمدتنا في التعرف على هذه الخاصية الفنية ، انما هو تحليل النصوص بدقة ، وقراءة ما وراء الكلمات • ولعل أول ما يمكن ملاحظته خاصة عند الامدى ، والباقلاني ، هو معنى لفظ الديباجة في سياق الفاظ أخرى ، كالبهاء ، والحسن والرونق عند الامدى ، والماء ، والبهجة عند الباقلاني •

ومعنى هذا ان الديباجة تقع في دائرة تلك الفاظ الفضاضة المبتوشة في كتب النقد العربي ، التي ان عبرت عن شيء فانما تعبر عن استجابة الناقد القديم للنص الأدبي ، واحساسه بأن ثمة أثرا غامضا قد تركه النص فسي وجدانه ، وأنه لا يمكن التعبير عن هذا الأثر بأكثر من تلك الفاظ ، التي يبدو أنها تحيل على المطلوب دائما وأبدا •

على أن العودة الى كلام الامدى خاصة ، تفيدنا في أن الفاظ الشعر السدى يمكن أن يوصف بالديباجة ومرادفتها اللفظية ، من بهاء ، وحسن ، وماء ، ورونق ... الخ ، الفاظ لا تعبر عن معانيها الحقيقية فحسب ، بل تعبر عن معانيها زيادة •

ومن هذه اللحظة الفذة امتدى الامدى الى خاصية (الايحاء اللفظي) في الكلمات • فالمعروف اليوم أن الكلمة " ايا كانت توقظ دائما في الذهن صورة ما ، بهيجة أو حزينة ، رضية أو كريمة ، كبيرة أو صغيرة ، معجبة أو مضحكة ، تفعل ذلك مستقلة عن المعنى في غالب الأحيان " • من هذا نصيب الى أن الديباجة وما يرادفها من الفاظ أخرى ، انما تعبر عند نقادنا القدامى عن القيم الايحائية في الفاظ ، أي عن تلك الأصداء التي تصاحب الكلمات التي جوار معانيها الذهنية •

وإذا كانت الديباجة خاصية فنية قررها النقاد في أسلوب البحثى ، اتضح لنا بما لا يقبل الشك أن شاعرنا ، كان شاعرا صادق الشعور ، وأن صدق شعوره هذا ، كان يهديه الى الكشف عن خصائص الألفاظ ، واختيار أغناها بالظلال الموحية ، وأشدّها وقعا في النفوس . أى أنه من كبار الشعراء الحدائق الذين يمكن أن يوصفوا واحدهم بأنه " يستغل ما للألفاظ من قوة تعبيرية ، بحيث يؤدي بها فضلا عن معانيها العقلية ، كل ما تحمل في أحشائها من صور مدخرة ، ومشاعر كامنة ، لفت نفسها لفا حول ذلك المعنى العقلي " .^(١)

أما متى وكيف يستغل البحثى القيم الإيحائية للألفاظ ، فذلك أمر لم يعرفنا به نقاده . وإن كان يخلب على الظن ، أن مقدمات قصائده ، هي أفضل شعره الذى يمكن أن توصف ألفاظه بأنها ذات ثروة ملحوظة من القيم الإيحائية الفنية الى جانب معانيها العقلية . ولعل مما يقف الى جوار هذا الظن أننا نجد في العصور المتأخرة بعض الأدباء الذين يفهمون من لفظ (الديباجة) أنها تعنى مقدمة القصيدة العربية التقليدية . ومن هؤلاء درويش الطالوى (القرن الحادى عشر الهجرى) الذى اختار عشرين مقدمة من أجسود مقدمات قصائد البحثى ، ثم أطلق عليها اسم (ديباجات البحثى) . وقد قدم لها بمقدمة قصيرة جدا جاء فيها " ديباجات البحثى . ومن الأمثال بل من المجاز ، قولهم ما أحسن ديباجات البحثى اذكوه العلامة الزمخشرى في كتاب الأساس . وهي ديباجات قصائده ، مختارة من شعره ومرتبطة على حروف الهجاء " . وعلى ضوء فهم هذا

(١) فنون الأدب ، شارلتن ، ترجمة د . د . زكى نجيب محمود ، ص ٧٦
(٢) هو أبو المعالى درويش بن محمد الطالوى ، شاعر وأديب دمشقى . توفي عام ١١٠٤ هـ . انظر ترجمته في روضة الألباء ، ج ١ ص ٥٣
(٣) ديباجات البحثى ، مخطوط (الظاهرية) الورقة رقم ١ .

الأديب يبدو أن ثمة علاقة مجازية بين معنى الديباجة الفني ، ومقدمة القصيدة ، وهي علاقة مكانية ، بمعنى أن مقدمة القصيدة عند الباحثي أفضل مكان ، أو جزء من أجزاء القصيدة يمكن أن تتوفر فيه الديباجة بالمعنى القديم ، أو القيم الإيحائية المركزة للألفاظ بالمعنى الحديث .

والواقع أن من يتدبر مقدمات قصائد الباحثي ، لابد أن ينتهي إلى مثل هذه الحقيقة . ففي هذه المقدمات حشد وانفر من الألفاظ الموحية ، ذات الظلال الزامشية الشحنة بكل ما من شأنه أن يثير الوجدان ، ويستنفر العواطف . وكم ردد الباحثي فيها من الأعلام النسائية البدوية اللطيفة . وكم ردد فيها كذلك من أسماء الأماكن النجدية والحجازية . هذا إلى جانب استعانته في وصف مشاعره ، بتلك الألفاظ الغنية بنبضها العاطفي ، وإيحائها العذري . وقد لا تكون الألفاظ وحدها هي كل ما يؤدي دور الإيحاء الفني في مقدمات قصائد الباحثي . فالجوار هذه الألفاظ ، هناك أساليب غزلية تثير التجربة العاطفية ، وتشد القارئ إلى الاندماج فيها ، مثل استلهم الطيف ، واسترايح النسيم ، والحنين إلى البادية والرحيل الخيالي إليها ، وما يتصل به من اجهاد المطايا ، والتخفيف عنها بأفانسي الحداء ، الخ . . . وبالجملة فإن مقدمات قصائد الباحثي عوالم غريبة مستقلة بذواتها ، يمتزج فيها الحلم بالواقع ، والحقيقة بالخيال .

(١)

ويكفي شاهدا على ما قدمنا ، أن نقف عند مقطوعة صغيرة للباحثي ، يقول فيها :

نظرت إلى (طدان) فقلت ليلي

(٢)

هناك وأين ليلي من طدان

ودون مزارها إيجاف شهر

وسبح للمطايا أو ثمان

(١) الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢ . وانظر القصيدة بكاملها في ديوان الباحثي

: ج ٤ ص ٢٢٢٨ .

(٢) طدان : اسم مكان .

ولما غربت أعراف سلمى

لهن وشرقت قنن الفنــــــــان

تصويت البلاد بنا اليكم

وغنى بالاياب العاديــــــــان

ومع أن هذه القطعة ليست هي أفضل ما يمكن أن يصور لنا ، ديباجة
البحثى ، أو قدرته على اقتناص الألفاظ الموحية ، والمشبعة بالظلال العاطفية -
مع هذا فان في استطاعتها أن تكون انموذجا حيا يؤكد ما قلناه آنفا عن مقدمات
قصائد البحثى . فالقطعة رغم قصرها الواضح بحيث انها لم تتجاوز أربعة
أبيات ، تعتبر وترا مشدودا من الحنين الى البادية . وان كانت البادية هنا
لا تعدو أن تكون عالما خياليا ، يلجأ اليه الشاعر ، كلما أمضه واقعه الحقيقي
المير . وليس في هذه القطعة بعد ذلك ما يمكن أن يوصف بأنه شعري ، اللهم الا
هذه الموسيقى السريعة المثوترة ، وهذه الألفاظ المشحونة بالطاقة العاطفية .
وعلى الرغم من أن كل لفظة من ألفاظ هذه القطعة تقريبا ، كانت تعطل فسي
دائرتها الخاصة دون أن تتفاعل مع أى لفظة أخرى ضمن علاقة مجازية ، أو شبه
مجازية . فالحقيقة أن هذه الدوائر الضخيرة ، تستطيع أن تعدد من خلال
التفاعل مع وجدان القارئ دائرة واحدة ، فيها من السعة والعمق ، ما يكفل
لهذه الأبيات وحدة فنية ، ونضجا شعريا الى حد بعيد .

على أن الذى يبرر اختيارنا لهذه القطعة بالذات ، هو أن في مكنتها أن تكشف
لنا عن مدى تذوق القدماء لهذا اللون من الشعر ، الذى يقع حبه الشاعر -
الأكبر فيه على ألفاظه ، وما تنطوى عليه من قيم ايحائية . فلقد سحر أبو رباح

(١) اقتصرنا على اختيار القاضى الجرجاني ، وهو ما يمثل الأبيات الأربعة ، مع
أن هذه الأبيات من قصيدة كاملة .

القيسي ، كبير رواة عصره ، حينما قرئت عليه أبيات البحتري تلك . بل تقبول الرواية ، ما يفيد أن الرجل غير رأيه من متعصب ضد المحدثين ، والبحتري خاصة ، إلى معجب يحض الناس على قراءة شعر البحتري ، والاستمتاع (١) به .

فهذه الحكاية البسيطة ان دلت على شيء فانما تدل على أن خاصية الديباجة عند البحتري كانت من أهم الخصائص الفنية التي جذبت القدماء إلى شعره ، وجعلت الكثير منهم يفضلوه بها على أبي تمام ، وابن الرومي ، كما مر بنا . وإذا كنا قد نبهنا في تحليلنا لقطعة البحتري الآتية الذكر إلى قيمة وجدان القارئ في تذوق هذا اللون من الشعر ، فانه من المؤكد أننا اليوم لا نبلغ مستوى القدماء في تذوق شعر البحتري هذا ، أو الاحساس بكل ما في الفاظه من قيم ايجابية .

ويبدو أن السبب في ذلك يرجع إلى طبيعة الدلالة الإيحائية للفظ ، أو الدلالة الهامشية كما يعبر عنها علماء اللغة . فالمعروف اليوم أن هذه الدلالة "تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم ، وأمزجتهم وتركيب أجسامهم ، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم" . وإذا كانت هذه الدلالة تبلغ من الحساسية هذا الحد من حيث الاختلاف من فرد إلى آخر ، فمن الطبيعي بعد ذلك أن تختلف من عصر إلى آخر ، حسبما يخلب على كل عصر من روح ذوقية عامة ، تكون قاسما مشتركا بين أبناء ولعل هذا هو السر في أن " طبيعة الشعر ليست استاتيكية ، بمعنى أنه ليس له معنى عقلي واحد عند كل الناس في كل العصور" . فهذا العامل المؤثر الذي يقف في سبيل وصولنا إلى مستوى القدماء في تذوق ديباجة البحتري على ذلك النحو البالغ . أو على الأقل يمسيز تذوقنا عن تذوقهم .

(١) انظر : الوساطة : ص ٥١ ، ٥٢

(٢) دلالة الألفاظ : د . إبراهيم أنيس ، ص ١٠٧

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٣٥٤ ، ٣٥٥ .

ب- أثر الصنعة الكتابية في أسلوبه :

يبدو أن فكرة تأثر البحثى بالأسلوب الكتابى السائد فى عصره ، كانت فكرة غامضة جدا فى أذهان غالبية النقاد . ومن الطبيعى أن تكون هذه الفكرة على هذا النحو من الغموض ، ما دام أن هدف الغالبية هو اجتذاب البحثى الى اتجاه الطبع الخالى ، أو اجتذابه الى اتجاه الصنعة الخالصة ، أى صنعة أبسى (١) تمام .

وعلى الرغم من غموض هذه الفكرة ، ومن طبيعة الظروف التى احاطت بها ، ومنعتها من الظهور ، فقد لاحظ بعض النقاد ظاهرة كتابية صرفة ، كثيرة الدوران فى أسلوب البحثى .

هذه الظاهرة الكتابية هى (الترادف) ، أى استخدام الكلمة وأختها التى عودى معنى الكلمة الأولى تقريبا . واستخدام الألفاظ على هذا الأسلوب لون من ألوان المزاجية ، إلا أنها مزاجية خاصة بالكتاب وحدهم ، ولم يشا ركبهم فيها من الشعراء إلا البحثى .

ويعتبر الثعالبى من أوائل النقاد الذين لاحظوا هذه الظاهرة فى أسلوب البحثى ، حيث يقول عن شعره : " ويقال ان شعره كتابة معقودة بالقوافى " (٣) ثم يسوق الثعالبى شواهد من شعر البحثى عويد هذه الحقيقة ، مثل قوله فى بعض مدوحيه :

فألله يبقيه لنا ويحوظه

ويمزه ، ويزيد فى تأييديه

-
- (١) انظر الفصل الثانى من الباب الأول : ص ٧٤ وما بعدها .
 - (٢) سوف يتضح هذا من رأى ابن رشيح القيروانى ، فيما بعد .
 - (٣) ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب : ص ٢٢٥
 - (٤) المصدر نفسه : ص ٢٢٥

والترادف الكتابي في هذا البيت واضح جدا . فقد تلاحقت فيه الكلمات
(يبقيه) ، و (يحوطه) و (يعزه) ، و (يزيد في تأييده) . ولعلنا نلاحظ
أن اللفظتين الأوليين بمعنى واحد تقريبا . وأن الآخرين مشتركتان في معنى
واحد أيضا .

(١)

ومثل قوله في مدح أمير المؤمنين ؛
بقيت أمير المؤمنين فانصبا

بقاؤك حسن للزمان وطيب

ولا كان للمكروه نحوك مذهب

ولا لضروف الدهر فيك نصيب

والترادف هنا بين (حسن) ، و (طيب) في البيت الأول . وبين (مذهب) ،
و (نصيب) في البيت الثاني . هذا إلى جانب التوازن الكتابي بين عبارة (نحوك مذهب) ،
و (فيك نصيب) .

ولاحظ ابن رشيقي القيرواني كذلك ظاهرة الترادف الكتابي في أسلوب البحتری ، فقال
: " والناس مختلفوا الرأي في مزاجية الألفاظ ، منهم من يجعل الكلمة واختها ، وأكثر
ما يقع ذلك في ألفاظ الكتاب ، وبه كان يقول البحتری في أكثر أشعاره " .^(٢) وكلام
ابن رشيقي هذا أبين ، وأدل على المراد من كلام الثعالبي . بل أن فيه ما يفيد
بأن الترادف على الطريقة الكتابية قد أصبح عند البحتری أشبه ما يكون بقضية التزامية
وليست مجرد ظاهرة أسلوبية فقط .

(٣)

ومن أمثلة ابن رشيقي التي ساقها في هذا الصدد ، قول البحتری :

(١) شارالقول : ص ٢٢٥

(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨

تطيب بمصراها البلاد ان سـرت

فيفهم رباها ، ويصفو نسيمها

(١)

ويقول عن هذا البيت: " ففي القسم الآخر تناسب ظاهر " . أي بين (يفضم

(٢)

رباها) ، و (يصفو نسيمها) ومثل قوله :

غاق صدري بما أجمن (م) وقلبي بما أجـد

(٣)

والترادف في هذا البيت ، بين (أجمن) ، و (أجد) . ومثل قوله :

لقد اصطفى رب السمـا * له الخلائق والشيم

والترادف هنا بين (الخلايق) و (الشيم)

ومع أن هذه الظاهرة الكتابية كانت من الخفاء ، بحيث لم يتنبه اليها

الا هذان الناقدان . فالحقيقة أن فيما سردناه من أمثلة ما يخفى عن التطويل

والاستزادة . لا سيما أن ديوان البحترى مائل بين أيدينا . وهو أصح وثيقة فيقال

يتعلق بتقرير هذه الظاهرة الاسلوبية في شعره ، إذ قلنا نجد قصيدة من قصائده

(٤)

تخلو منها . ولو وقفنا على سبيل المثال عند قصيدته التي مطلعها :

عارضنا أصلا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الاقحوان الأشنـب

(٥)

لأمكن أن تستوقفنا ظاهرة الترادف الكتابي فيها ، في مواضع كثيرة . كقوله :

أومضن من خلل الخدور فراعنا

(٦)

برقان ؛ خال ما ينال ، وخلصـب

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٥٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٥٨

(٤) ديوان البحترى : ج ١ ص ٧١

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٢

(٦) الخال ، والخلب ، وكلاهما بمعنى واحد ، أي برق لا يخلفه مطر .

(١)

وقوله :

(٢) - (٣)

وراء تسدية الوشاة مليئة

بالحسن تلمح في القلوب وتعذب

(٤)

وقوله :

ركبوا الفرات الى الفرات وأملوا

جدلان يبدهع في السطح ويغرب

(٥)

وقوله :

ضرب الجبال بمثلها من رأيسه

غضبان يطمن بالحمام ويضرب

(٦)

وقوله (في وصف الجرحى والقتلى) :

فجدل ، ومرمل ، وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخضب

فاذا كانت كل هذه الأمثلة التي سردناها من قصيدة واحدة فحسب ، أمكننا

أن نقول بأن ظاهرة الترادف الكتابي في شعر البحتري ، قد أصبحت بين أيدينا

حقيقة مقررة ، لا تحتمل أدنى جدال .

والحقيقة أن تعمق هذه الظاهرة في أسلوب البحتري ، يمكن أن يؤدي

بنا الى أن شاعرنا كان مهتما بتوفير القيم الصوتية في شعره ، وتكثيفا تكثيفا

قد يكون على حساب المعاني ، والقيم الفنية الأخرى . فالبحتري حينما يقول :-

فجدل ومرمل وموسد

ومضج ، ومضخ ، ومخضب

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ٢٢

(٢) تسديه : اصلاح . (٣) مليئة : مخفف مليئة .

(٤) ديوان البحتري : ج ١ ص ٢٤

(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥

(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦

لا يعطينا في الشطر الثاني أكثر من معنى اللفظة الأولى . ولكنه يخطئنا السنن
جوار ذلك ثروة موسيقية ه تتمثل في الإيقاع المتردد على نسق واحد ~~شكلا~~
مرات ه وهى قيمة شعرية على كل حال .

ومن الممكن جدا أن يزد على الهجترى اعتراض وجيه ه مؤداه أن استخدام
مزاوجة الألفاظ على سبيل (التكافؤ) المتضاد ه أفضل من استخدامها على الطريقة
الكتابية . من حيث أن الطريقة الأولى تحقق القيم الصوتية ه ولا تهمد قيمة المعنى ه
على نحو قول أم الضحك ه
وكيف يساوى خالدا أويثالده

خميس من التقوى ه هطمين من الخمر

(٣)

وعلى نحو قول طرفة ه

هطى ه الى الجلى ه سريح الى الخنا

ذلول باجماع الرجال مله

نقى الشطر الثاني من البيت الأول ه مزاوجة بين (خميس) و (هطين) وهين
(التقوى) و (الخمر) . هذا الى جانب توازن الجملتين ه (خميس من التقوى)
و (هطين من الخمر) . والأمر بالمثل فى الشطر الأول من البيت الثاني ه فالمزاوجة
واضحة بين الفاظه ه وكذلك التوازن بين جمليته ه نقى هذين المثالين وما يجرى
مجرهما ه تحققت القيم الصوتية الداخلية ه الى جانب القيم المعنوية ه من غير
أن يضحى بقيمة فى سبيل الأخرى ه شأن طريقة الهجترى الكتابية التى لا يتمثل
فيها مثل هذا التوازن الدقيق بين اللفظ والمعنى ه

(١) انظر تعريفه وأمثاله فى نقد الشعر ه ص ١٤١ ه ١٤٢

(٢) نقد الشعر ه ص ١٤٢

(٣) المصدر نفسه ه ص ١٤٢

والجواب على هذا الاعتراض لا يمكن أن يصدر ، إلا من خلال نظرة واسعة ، تأخذ في الاعتبار شاعرية البحثى المزدوجة بين الطبع والصنعة .

ان البحثى فى الأصل شاعر يمتلك موهبة الطبع الجياش ، فاذا أراد أن يختلط لنفسه منهجا ملائما فى الصنعة الشعرية ، فلا بد أن يكون ذلك المنهج ملائما لطبيعة موهبته ، وحساسية مثل هذه الموهبة . ويبدو أن هذا التلاؤم لا يتحقق لو اعتمد البحثى فى مزوجة الألفاظ طريقة التكافؤ المتضاد ، على الرغم من انضباط التناسب بين القيم الصوتية ، والقيم المعنوية فى هذه الطريقة كما رأينا .

والسبب فى عدم التلاؤم هذا يرجع الى قيام هذه الطريقة غالبا على الذهنية والتروى فى الشعر ، بحيث لا يقوم بها الا شاعر يهتم بالفكرة وتحققها اكثر من اهتمامه بالطبع والعفوية ، وقد أصاب قدامة حينما وصف (التكافؤ) بأنه " بطباع أهل التحصيل والروية فى الشعر ، والتطلب لتجنيسه - أولى منه بطباع القائلين على الهاجس " (١)

الى شعره الروية والتحصيل . هذا الى جانب أن حشد العبارات المتضادة فى الشعر أشبه ما يكون بعملية القياس المنطقى . والمنطق كما هو معروف ايفسالى فى الذهنية ، وأبعد ما يكون عن الشعر .

وهكذا نستطيع أن نصل الى أن تأثر البحثى بالأسلوب الكتابى ، انما كان صادرا فى الأساس عن وعى بموهبته الشعرية ، وما يمكن أن يناسبها من صنعة فنية .

(١) نقد الشعر : ص ١٤٤

(٢) انظر : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، ص ١٢٥

ويعد :

لقد لقي أسلوب البحثى عناية نقدية جادة ، لم تقتصر على ناحية واحدة واحدة منه ، وإنما شملت نواح كثيرة . فقد اهتموا بلغته ونحوه ، وفحصوا بلاغة ألفاظه وتراكيبه ، وبعض صورة الفنية . هذا الى جانب اشارتهم الدقيقة الى ما يمكن أن نسميه بالخصائص الفنية .

ولقد اتفقت كلمة القدامى أو كادت على أن أسلوب البحثى كان من أقدم الأساليب الشعرية ومن أصفها ومن أغناها بالثراء البلاغى :

وإذا استثنينا بعض مظاهر النقص فى نقد القدامى ، فإن ما عدا ذلك يعد صورة قريبة من الكمال . سواء أكان ذلك فى أسس نقدهم وغاياته ، أو فى صحة دلالة ذلك النقد على عبقرية البحثى الأسلوبية .

الفصل الثاني

المعاني

تمهيد : في المعنى وأبرز مقاييسه :

على الرغم من أن غالب الجهود النقدية القديمة في مجال الشعر والبلاغة - قد انصرفت الى جانب الصياغة الأدبية ، والتفقه في أسرارها الفنية ، فان هذا لا يعني - كما يرى البعض - أن القدماء اكتفوا بالأشكال الظاهرة عما وراءها ، فاهملوا قضية المعاني دون اعتبارات نقدية ، أو معايير فنية ، تتوغل خلف الظواهر من جانب ، وتكمل معايير الصياغة من جانب آخر .

ان النظرة العابرة في كتب التراث النقدي عند العرب تكفينا في أن نؤكد حقيقة اهتمام النقاد العرب بنقد المعاني في الشعر . فقد عنوا بها عناية جادة " فتكلموا في أهميتها ، وتكلموا في صوابها وخطئها ، كما درسوا بعناية مظاهر ابتكارها وعوامله ، ومظاهر الاحتذاء والتقليد وعوامله ومحاسنه وعيوبه ، كما درسوها من ناحية الحقيقة والخيال ، ومن ناحية العاطفة ، والعقل ، والحس " .

ومن خلال هذه الأبحاث التي أدارها النقاد العرب ، حول المعنى وما يمكن أن يتصل به من داخل العملية الشعرية وخارجها ، ظهرت لهم مقاييس كثيرة لنقد المعاني الشعرية ، تداولوها فيما بينهم ، وحاولوا على ضوءها تقدير ما بدا لهم من القيم الكامنة في المعاني .

والحقيقة أن عملية استخلاص كل مقاييس نقد المعنى من كتب التراث ، ثم فحص هذه المقاييس فحصا نقديا متأنيا ، عملية لا يمكن أن توثق ثمارها الا من

(١) انظر : النقد اللغوي عند العرب : د . نصة رحيم العزاوي ، ص ٣٧٤

(٢) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : د . بدوي طبانة ، ص ٣٦٤ .

(١)

خلال دراسة نقدية خاصة . لاسيما أن مسألة المعنى في النقد العربي ، مسألة شائكة ، تكمن خلف كبريات المشكلات النقدية ، وتتصل بها من قريب أو بعيد ، فهي تمثل جانبا من مشكلة اللفظ والمعنى ، كما تتصل بمشكلة السرقات ، ومشكلة الاعجاز في القرآن الكريم ، الى غير ذلك .

وعلى الرغم من ذلك كله فان بإمكاننا أن نلخص في هذا التمهيد أبرز مقاييس نقد المعنى ، وأكثرها تداولاً بين النقاد العرب ، خاصة فيما يتعلق بنقد كبار شعراء العربية . ونعنى بذلك مقياسي الابداع والتقليد ، والصواب والخطأ .

١ - مقياس الابداع والتقليد

يتكون هذا المقياس من شقين ، الابداع ، والتقليد . والذي يهمنا في هذا المقام هو الابداع فحسب . أما التقليد فانه يلخص قضية بكاملها ، تلك قضية السرقات الأدبية .
(٢)

رحب النقاد كثيرا بالشاعر المبدع ، الذي تتصف معانيه بالابتكار والأصالة . وربما كانت خاصية الابداع وحدها كغيلة عند بعض النقاد ، بأن تقدم شاعرا من عداد الشعراء على قطاع كبير من زملائه " وبهذه الخلطة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لأن الذي في شعره من دقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام"
(٣)

ومن هذا المنطلق تتبع النقاد المبدعين من الشعراء ، وأشادوا بهم . وقد اشتهر أبو تمام في هذا الجانب شهرة واسعة ، فهو عند الغالبية من النقاد أكثر

(١) على الرغم من الجهد الذي بذله د . أحمد بدوي رحمه الله في مقاييس نقد المعنى ، فهو جهد أولي ، يقف عند حدود جمع المادة . انظر كتابه : أسس النقد الأدبي عند العرب ص ٣٦٨ وما بعدها .
(٢) نظرا لاتساع القول في السرقات ، فقد خصصنا لها فصلا مستقلا .
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٤٢٠

(١)

الشعراء المولدين معاني وتوليداً . وإن كان ابن رشيح القيرواني خاصة يخالفهم في هذا ، ويذهب الى أن ابن الرومي أولى بالتقدمة من أبي تمام . وكما يذكر النقاد أبا تمام وابن الرومي ، يذكرون أيضاً أبا الطيب المتنبي ، فهو من عداد الشعراء المبدعين الذين اقتدروا على المعاني وتوسعوا فيها .
(٢)
(٣)

على أن الملاحظ هو أن موقف النقاد العرب من مسألة الإبداع في الشعر لم يوجه توجيهها سليماً ، بل إنها لا تخلو من بعض المظاهر السلبية .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته في هذا الجانب هو ترمت النقاد وتشددهم ، بحيث انحصر إبداع كبار الشعراء في أبيات قليلة ، بل انحصر في أبيات معينة . وحسبنا أن أبا تمام الذي اعترفت له الغالبية بالإبداع والأصالة ، يدور إبداعه في حدود عشرين بيتاً ، هذا عند الموسعين عليه ، وربما زعم البعض أن إبداعه لا يتجاوز ثلاثة أبيات فقط . فإذا كان هذا حال أبي تمام رائد الإبداع في الشعر العربي ، فما هو حال سائر الشعراء ؟

وأغلب الظن أن تشدد النقاد في هذا الجانب لا يرجع على وجه العموم الى سوء انصاف النقاد وتعصبهم ضد الشعراء ، وإنما يرجع الى سوء فهمهم لمعنى الإبداع أو الأصالة في الشعر . فالأصالة

-
- (١) انظر العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤
 - (٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٤٤
 - (٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٠٢
 - (٤) انظره المثل السائر : ج ٢ ص ٢٢
 - (٥) انظره العمدة : ج ٢ ص ٢٤٤

عندهم ذات مستويين ، الأول (الاختراع) ، والثاني (الابداع) وتعريف الأول : " هو ما لم يسبق اليه مثله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره ، أو ما يقرب منه " . وتعريف الثاني : " ٠٠٠ اثيان (١) الشاعر بالمعنى المستطرف ، والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع " . والفرق الذي وضعه ابن رشيح القيرواني بين هذين المستويين أو هذين الاصطلاحين ، هو (٢) أن الاختراع للمعنى ، والابداع للفظ . والحقيقة أنه فرق لا يوضح الصالة بقدر ما يزيدا تعقيدا .

على أن المهم في الأمر ليس الفرق بين هذين المصطلحين ، إنما المهم هو أن كلا المصطلحين على درجة عالية من الصلابة بحيث يتنافى معنهما مع معنى الابداع الفني أو الصالة الفنية بالمعنى الصحيح . إذ ليس الابداع الفني في الشعر هو ذلك الجديد المطلق ، أو ذلك الذي لم تجر العادة به ، كما سبق الى وهم القدماء . ذلك أن " الابداع المطلق شيء لا وجود له ، بل ان غاية الابداع هي اخراج الفكرة في معرض جديد بعد أن يضى عليها الشاعر من أسلوبه وشخصيته ما يجعلها جديدة باسمه وعبقريته " . فليس هناك إذن أي لون من ألوان التناقض ، بين أصالة الشاعر وما يستفيده من الآخرين ما دام أن هذه الاستفادة لا تطفى على شخصيته ، ولا تحجب وجهه ورؤيته . بل ما زال كبار النقاد

(١) انظر : العمدة : ج ١ ص ٢٦٢

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٥

(٤) مشكلة السرقات في النقد العربي : د . محمد مصطفى هدارة ، ص ٣٠١

المعاصرين يؤكدون على أن " أكثر الكتاب أصالة هو إلى حد بعيد راسب من الأجيال السابقة ، وبؤرة للتيارات المعاصرة ، وثلاثة أرباعه مكون من غير ذاته . فلكي نميزه - أي نجده هو نفسه - لا بد من أن نفصل عنه كمية كبيرة من العناصر الغريبة . يجب أن نعرف ذلك الماضي الممتد فيه ، والحاضر الذي تسرب إليه ، فعندئذ نستطيع أن نستخلص أصالته الحقيقية ، وأن نقدرها ونحدد ها " (١) . ولا شك أن النقاد العرب لم يفهموا الأصالة على هذا النحو الصحيح ، والا لما انحصرت مظاهر الابداع عندهم في القليل جدا من الأبيات . ولما اتسع تبعها لذلك باب السرقات بحيث لم يكف أن يعرى منه شاعر قديم أو محدث . وإلى جانب تشدد النقاد في دعوى الابداع الفني ، اثـر اضطرابهم في فهمه على النحو الصحيح ، هناك مظهر آخر يدل على قصور موقفهم إزاء الابداع الفني في الشعر هذا المظهر يتصل بضيق نظرة النقاد القدماء إلى الابداع الفني في الشعر . فقد اقتضت الغالبية منهم على تبعه والنظر إليه في حدود (البيت) فقط ، ولم تتسع نظرهم لكي تشمل القصيدة وحقيقة الابداع فيها ، ومدى ما تنطوي عليه من أصالة ، سواء في قيمها الجمالية الداخلية ، أو في موحياتها الخارجية . هذا مع أن القدماء أنفسهم كانوا كثيرا ما ينتبهون

(١) منهج البحث في الأدب : لانسون ، ص ٤٠٠ (مطبوع في نيسل النقد المنهجي عند العرب للدكتور محمد مندور) .

الى الابداع على مستوى فن من فنون الشعر، كالغزل عند شاعر معين ، والرثاء
(١)
عند آخره، والمديح عند ثالث ، والهجاء عند رابع وهكذا .

ويغلب على الظن أن الدافع خلف ضيق نظرة القدماء الى الابداع
يرجع الى مفهوم استقلال البيت في القصيدة ، كما يرجع الى الجزئية التي
(٢)
طفت على أذهان القدماء . وهي ظاهرة لمسا كثيرا من الباحثين .

٢- مقياس الصواب والخطأ .

اهتم النقاد العرب بصواب المعنى اهتماما بالغاً لأن المدار
بعد على أصابة المعنى ، ولأن المعانى تحمل من الكلام محل
الأبدان ، والألفاظ تجرى معها مجرى الكسوة ، ومرتبطة
(٣)
احدهما على الأخرى مصروفية .

ومن هذا الاهتمام بالمعنى وأهمية صوابه أسرف النقاد
في تطبيق مقياس الصواب والخطأ على معانى الشعر ، وحسبنا
أن أباهلال العسكري وحده ، كتب ما ينوف على ستين صفحة
(٤)
كلها في تخطئة معانى الشعر .

على أن المهم في الأمر هو ما هية صواب المعنى ، أو بعبارة
مضادة ما هي الأخطاء التي حذر منها النقاد العرب ، ورأوا فيها
ما يمكن أن يعكس صفو المعنى ؟

ان أخطاء المعانى كما هي مبثوثة في كتب النقد العربى ،
أنواع كثيرة ، وصور مختلفة . ومعنى ذلك أن هناك أكثر من نافذة
أطل منها الناقد العربى على المعنى الشعرى ، وحكم بالخطأ على ضوءها .

-
- (١) لايعنى هذا بالضرورة أن نظرة القدماء الى الابداع على مستوى فنون
الشعر، هي نظرتهم نفسها الى الابداع على مستوى البيت .
(٢) انظر: النقد الجمالى : روزغرب ، ص ١٤٧ . وانظر أيضا : النقد
اللغوى عند العرب ، ص ٤١٨ .
(٣) الصناعتين : ص ٧٥ .
(٤) انظر: المصدر نفسه ص ٧٥ وما بعدها .

على أن المشكلة التي يمكن أن تواجهه الباحث في هذا الجانب ، هي أنه ليس بين القدماء اتفاق أو شبه اتفاق على نوعية أخطاء المعاني وخصرها . ولهذا السبب فإن أي تصور ناضج لمقياس الصواب والخطأ في النقد العربي ، يعني استقراء الشرائح النقدية التطبيقية استقراءً دقيقاً ، ثم اكتشاف المبدأ العام ، أو المخطط الأول الذي يلخص جوانب هذا المقياس .

وبعد الاستقراء الدقيق لطبيعة أخطاء المعاني كما صورتها كتب النقد العربي ، يمكننا القول بشيء من الثقة ، بأن الناقد العربي كان يلجأ في الحكم بالخطأ على المعنى إلى ثلاثة معايير :
١- اللغة . ٢- التصور العقلي . ٣- الحقيقة الخارجية .

١- فأما من حيث اللغة ؛ فإن الناقد القديم يحكم بالخطأ على المعنى حينما تعجز اللغة عن التعبير عنه تعبيراً دقيقاً . مثال ذلك تخطئة الامسدي لأبي تمام في قوله عن الدهر :

فلو ذهبتم سننات الدهر عناء

وألقي عن مناكبه الدثار

لعدل قسمة الأرزاق فيننا

ولكن دهرنا هذا حمار

حكم الامسدي بخطأ المعنى في البيت الأول ، وذلك لأن قوله ؛ (وألقى عن مناكبه الدثار) لفظ رديء ، وليس من المعنى الذي قصده في شيء ، وصدور البيت لائق بالمعنى ، فلو كان اتبعه بما يكون مثله في معناه بأن يقول ؛ فلو ذهبتم سننات الدهر عنه ، واستيقظ من رقده ، أو انتبه من نومه ، أو انكشف

(١)
الخطأ من وجهة هـ لكان المعنى بمعنى مستقيماً . . . ويتضح من هذا اللون النقدي أنه يعالج المعنى من جهة اللغة ، بل يلح على الجانب اللغوي الحاحاً لا يخلو من سوء فهم وارتباك ، وحيال معنى اللغة في الشعر ، وأنها ذات مستوى جديد يخالف مستواها الأول في الشعر ، فاللغة في الشعر تنطوي على فاعلية ونشاط خيالي خلاق ، يجعل المعاملة معها على نحو معاملة الأسمى لبيت أهى تمام قاصرة بل دون المستوى اللائق والمطلوب .

والواقع أن تخطئة المعنى من زاوية اللغة ، أي من حيث التدقيق في لغة الشعر ، والنظر إلى كل لفظة في حد ذاتها ، دون ادراك معنى (السياق) - لون من ألوان النقد الشائع عند النقاد العرب . وهو نقد فاسد على كل حال . وقد تشبه إلى فساد هذا اللون من النقد ، وسوء أثره ، كتسير من الباحثين .

٢- وأما من حيث التصور العقلي ، فقد حكم الناقد القديم العقل في الشعر تحكيماً بالغاً . بل أننا نجد أن فكرة (المعقول) عند القدماء هي أفضل ما يمكن أن يستقر عليه المعنى في الشعر . فكل ما جاوز (المعقول) حكم النقاد بخطئه ، لأنه في نظرهم (افراط) أو (غلو) .

-
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٢٣٥
(٢) لنا ورقة أطول مع هذا اللون من النقد ، حينما تحين دراسة آراء النقاد في معاني شعر البحتری .
(٣) انظر على سبيل المثال : نظرية المعنى في النقد العربي . د . مصطفى ناصف ، ص ٧٥ . وانظر أيضاً : الصورة الفنية : د . جابر صفور ، ص ١٤٢

ومثال ذلك قول بكر بن النطع في مدح أبي دلف :

لوصال من غضب أبو دلف على

بيض السيوف لذهبن في الأغمياد

فهذا البيت ونحوه من المعاني التي خطأها القدماء ، لما في معناه

من غلو وانفراط ، لا يقبلهما العقل .^(١) وكما يرفضون هذا النمط من

المعاني الذي يتجاوز المعقول تجاوزا بيئا ، ويذهب في المغالاة شوطا

بعيدا ، يرفضون كذلك تلك المعاني التي تقصر عن بلوغ الحد المعقول

من المعنى ، مثال ذلك قول كثير :

ما روضة في الحزن طيبة الثرى

يمج الندى حوزانها وهرارها

باطيب من اردان عزة موهبنا

وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فكثير كما يرى أبو هلال قصر في هذا المعنى ، " لأنه لم

يأت باحسان فيما وصف من طيب عرق المرأة ، لأن كل من تجمر

بالعود طابت رائحته " .^(٢) ومن خلال بيت بكر بن النطع ، ويتيسر

كثير فكشف معقولية المعنى التي سيطرت على أذهان النقاد ، فهي

حد وسط من القصد والاعتدال (لا انفراط ولا تفريط) .

والحقيقة أن احتكام الناقد القديم الى معيار التصور العقلي

لم يقف عند حد المطالبة بـ (معقولية) المعنى فحسب ، بل آمن

(١) انظر : عيار الشعر : ص ٤٨ . والموشح : ص ٢٨٣

(٢) الصناعتين : ص ١٠٣

بعض النقاد في الثقة بمعيار العقل امعانا كان له أسوأ الأثر في التمهيد لبعض التصورات المنطقية ، وتحكيها في الشعر ، وما مطالبة النقاد
(١) (٢) (٣)
بضرورة (صحة التقسيم) ، و (صحة المقابلات) ، و (صحة التفسير) ،
(٤)
وشجب الاستحالة ، والتناقض ، الا مظهر من مظاهر تحكم العقل ،
وتوسله بالمنطق في الحكم على معاني الشعر .

٣- وأما من حيث الحقيقة الخارجية : فقد حكم القدماء الحقيقة الخارجية في معاني الشعر تحكيها لا يقل هوادة عن تحكيم العقل ، فلقد حكم نقادنا الأوائل بالخطأ على كل معنى لا تثبت صحته على محك الواقع الخارجى ، أو الحقيقة الخارجية . مثال ذلك انتقادهم لقول أبى نواس في وصف الأسد :

كان عينيه اذا نظرت * بارزة الجفن عين مخرق

فقد حكموا بخطئه في هذا البيت ، لأن عينى الأسد في حقيقة الأمر ، غائرتان ، وليستا جاحظتين .
(٥)

والحقيقة أن أبسط نظرية شعرية يمكنها أن تسخر من تحكيم الواقع العقلى ، والواقع الخارجى في الشعر . ذلك أنه " اذا كان الانتاج الفنى شاعريا أو متصفا بالشاعرية ، فلا يمكن أن يكون هذا الانتاج متصفا بأنه عملى أو تجريبى ، لأنه عمل فنى مستقل فليست الفنية الأدبية من الحكمة العملية التى تجرى بها الحياة ،
(٦)
لأن تجربتها من الأديب نفسه لا من الواقع " . ومعنى ذلك أن الشعر

(١) انظر : نقد الشعر : ص ١٩٤ (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٦
(٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٢ (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ١٩٩
(٥) انظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٤٠ (٦) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : ص ٥١

عمل ذاتي ينبعث من الواقع النفسي للشاعر ، وليس له غاية خارج
(١)
ذاته ، وإنما غاية تكمن في " الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها " .
وعلى هذا الأساس يصبح الواقع النفسي للشاعر هو أقرب الطرق
وأسلمها إلى الشعر ، ويصبح معيار الشعر هو الصدق الفني
القادر على خلق استجابة نفسية لدى المتلقى أو الناقد ، وليس
(٢)
" الفهم الثاقب " ، كما وقر في أذهان القدماء .

على أن الملحوظة التي لا يصح إغفالها هو أن شعرنا العربي
(٣)
في صورته التقليدية العامة لم يحقق معنى (التجربة الشعرية)
وما تنطوي عليه من عمق المعاناة وفردية الشعور ، بحيث يمكن للناقد
القديم أن يستغنى عن مقياس العقل والواقع ، ويستبدل بها مقياس الصدق
الفني ، وما يؤدي إليه من فحص العالم الداخلي للشاعر .

-
- (١) الصورة الفنية : ص ١٤٥
(٢) انظر عيار الشعر : ص ١٤ . وانظر أيضا : سر الفصاحة : ص ٢٢٦
(٣) التجربة الشعرية هي " الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصورها
الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً ينم عن عمق شعوره
واحساسه . وفيها يرجع الشاعر الى اقتناع ذاتي واحساس فني ،
لا الى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق أو يجاري شعور
الآخرين لينال رضاهم ، بل انه ليفذي شاعريته بجميع الافكار النبيلة ،
ودواعي الايثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة ، وأصول
المروءة النبيلة ، وتشرف عن جمال الطبيعة والنفس " . النقد
الأدبي الحديث ، غنيمي هلال : ص ٣٨٤ .

لقد ظل الشعر العربي - عند غالبية الشعراء - يرسف في قيود
الضنعة بالمعنى الفلسفى ، أى القدرة على احيداك عقل سبق تصووره
(١)
من قبل بواسطة فعل ، يخضع لتأثير العقل وتوجيهه الواعى .
وعلى أساس هذا التصور للعملية الشعرية ، فان موقف الشاعر مسن
شعره هو موقف الصانع من مادة صنعته ، كموقف النجار من الخشب ،
أو الصائغ من الفضة . ومثلما أن النجارة أو الصياغة حرفية ،
(٢)
لا تحتاج الى أكثر من المران والتدريب ، فكذلك العملية الشعرية هى
الأخرى حرفية يمكن التأتى إليها بالتدريب والمهارة ، بل هذا ما صح
(٣)
به بعض النقاد .

ولا نحب أن نطيل فيما يمكن أن يترتب على تصور العملية الشعرية
بهذه الصورة من مواقف نقدية ويكفى أن نقول بأن جريسان
الشعر العربى على هذا النحو ، انما كان يمثل انسجاما وتوافقا
مع معايير النقد العربى ، وصح تصورات النقاد . ولعل فى مقدمة
تلك المعايير معيار الصواب والخطأ ، ويرسط الشعر بالعقل والواقع .

-
- (١) انظر: الأسس الفنية للنقد الأدبى : عبد الحميد يونس ، ص ٦٢
وما بعدها .
(٢) انظر: نقد الشعر : ص ١٣
(٣) انظر: اعجاز القرآن : ص ١١١

معانى شعر البحتري

١ - معانيه على ضوء مقياس الابداع :-

ان افضل ما يتجلى فيه ابداع البحتري ، هو فن الوصف
(١) (٢)
فهو الفن الذى اشتهر به ، وجاء فيه باجود الشعر .
وفن الوصف فى عرف النقد العربى فن واسع ، هذا ان لم
يكن اوسع فنون الشعر قاطبة ، بل ان " الشعر - الاقله -
(٣)
راجع الى باب الوصف ، ولا سبيل الى حصره واستقصائه " . ومهما
يكن اتساع فن الوصف ، فقد حاول القدماء التماس ابداع البحتري
فى اكثر من باب من ابواب فن الوصف عنده .

١ - ابداعه فى وصف الطبيعة :

نجد فى هذا الجانب ملاحظات مهمة ، لا سيما عند عبد الله
ابن المعتز ، فهو من اوائل النقاد الذى تنبهوا الى ابداع البحتري
فى وصف الطبيعة . يقول : " لو لم يكن للبحتري من الشعر
الا قصيدته السينية فى وصف ايوان كسرى - فليس للعرب سينية
(٤) (٥)
مثلا - وقصيدته فى وصف البركة :

ميلوا الى الدار من ليلى نحيها

نعم لسألها عن بعض اهليها

... وقصيدته فى ابن دينار التى وصف فيها مالم يصفه احد قبله ،
(٦)
وهى التى اولها :

-
- (١) انظر: العمدة : ج ٢ ص ٢٩٥
(٢) انظر: معجم الأدباء : ج ١٩ ص ٢٤٥
(٣) العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤
(٤) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ١٥٢
(٥) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٤٣ ص ٢٤١٤
(٦) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحتري : ج ٢ ص ٩٨٠

الم تر تغليس الريح المبكر

وما حاك من وشى الرياض المشـ
(١)

ووصفه حرب المراكب في البحر - كان أشعر الناس في زمانه

ويكتسب نقد ابن المعتز هذا أهميته من جانبين رائعين .

الأول : اتساع نظرة هذا الناقد الى الابداع في الشعر . فقد استطاع

أن يلحظه على مستوى القصيدة ، بل حدد لنا قصائد معينه

كما رأينا ، أمكنه أن يدرك فيها حقيقة ابداع البحترى وتفوقه بها على

شعراء عصره .

الثاني : نفاذ حس الناقد ، وروعة ذوقه في نقد الشعـ

فعلى الرغم من أن رأى ابن المعتز في تفضيل هذه القصائد

قيل في القرن الثالث الهجرى ، فقد احتفظ بقيمته على طول العصر

القديم ، خاصة فيما يتعلق بالسينية . فقد قال عنها الامـ

فيما بعد : " وما زلت أسمع أهل العلم بالشعر ، يقولون : انهم لا يعرفون

(٢)

سينية أجود منها " . وقد لا نبالغ اذا قلنا اننا الى اليوم - على

حد علمنا - لا نعرف سينية عربية أجود منها . وأما قصيدة وصف

البركة فعلى الرغم من جودتها ، وابداع البحترى فيها فهي لم تبلغ

مستوى السينية . وأما القصيدة الثالثة ، أو قصيدة وصف المراكب

في البحر ، فأكبر الظن أن ابداع البحترى فيها يكمن في طرافة

استيحاه موضوعها من معركة لا تدور رحاها على اليابسة ، وانما فى

عرض البحر ، وعلى أثباج الموج ، ولا يقتتل فريقاها على ظهور الخيل ،

بل يتراشقان بالنار من داخل السفن والمراكب . وهذا موضوع طريف ،

لم يسبق اليه البحترى من قبل ، كما نبه ابن المعتز ، على الرغم من

(١) أخبار البحترى : ص ٧٢ - ٧٣

(٢) الموازنة المخطوطة : ١٦ (٤)

أن العرب خاضوا معارك البحر ، وتمرسوا بها قبل عصر البحترى^(١) ،
ويبدو أن تفرد البحترى بهذا الموضوع ، قد ظل كما هو عليه دون أن
يشاركه فيه شاعر آخر ، لاسيما أن أبا هلال العسكري يقول :
" ولم يصف أحد من المتقدمين والمتأخرين القتال في المراكب
إلا البحترى " .^(٢) فهذا تأكيد يشمل على الأقل المصور التسي
ازدحمت بكبار الشعراء ، وازدهر فيها الثمر العربي .

والى جانب القصائد الثلاث التى أشار إليها ابن المعتز ، تبرز
قصيدة البحترى التى وصف فيها الريح . فقد تنبه الثعالبي
الى قيمتها ، وذكر منها قوله :^(٣)
أتاك الريح الطلق يخال ضاحكا

من الحسن حتى كاد أن يتكلمنا
وقد نبه النيروز فى غلس الدجى
أوائل ورد كن بالأمس نومنا
فمن شجر رد الريح لباسه
عليه كما نشرت بردا منمنسا
أحل وأبدي للعيون بشاشة
وكان قذى للعين إذ كان محرما
ورق نسيم الراح حتى حسبه
يجىء بأنفاس الأحبة نعمنا

(١) انظر : شعر الحرب فى أدب العرب : د . زكى المحاسنى ص ٢١٦

(٢) ديوان الثعالبي : ج ٢ ص ٦٣

(٣) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٤ ص ٢٠٨٧

وقد نالت هذه القطعة اعجاب الثعالبي ، وعلق عليها بقوله :
(١)
” وناهيك به في الاطراب ” . وعلى الرغم من استجابة هذا
النقاد للوحة الريبغ التي تأنقت ريشة البحترى في رسم ملامحتها
واحساسه بروعة الابداع الفنى فيها ، فان تعليقه هذا لا يفتى
بجمال هذه القطعة ، ولا يكاد يفصح عن حقيقة ما تنطوي عليه
من ابداع شعري . والواقع انه ما كان للثعالبي ولا لغيره من القدماء
ان يدرك الملاح الجديدة التي توهل البحترى لان يكون في مقدمة
المبدعين بسبب قطمته هذه . ذلك ان الشعر الصرى قد ألف
نزعة الوصف الخارجى ، والتقييد بقيوده وحرفياته ، التي ساغها
النقاد العرب على اختلاف مشاربهم في نقد الشعر . بل انهم
اتخذوا من هذه النزعة العقيمة معيارا صادقا لفن الوصف ،
وعبقرية الشاعر الوصف . فأبرع الشعراء في اعتقادهم هو
” . . . من أتى في شعره باكثر المعانى التي الموصوف مركب منها ،
ثم بأظهرها فيه ، وأولها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله
(٢)
للحس بنمته ” .

واذا كان الشعر ونقده كلاهما قد ألف نزعة الوصف الخارجى ،
وتصويره تصويرا آليا - فقد جاءت قطعة البحترى هذه على
نقيض هذا المبدأ ، حينما تجاوزت الواقع الخارجى وقيسوده
الحكمة ، وولجت الواقع النفسى ، وهو واقع أعمق وأرحب ، وألصق
بالشعر وطبيعته . كما أنه أدل على عمق المعاناة الشعرية .

(١) من غاب عنه المطرب (مخطوطة المدينة المنورة) ص ٦
(٢) نقد الشعر : ص ١١٨ . وانظر : العمدة : ج ٢ ص ٢٩٤ وانظر
: منهاج البلاغ : ص ١٢٠ .

وصدق التعبير عنها .

لم ينقل البحترى فى قطعة الريح أوصافا ظاهرة جامدة
لجمال الطبيعة ، كان يصف لنا الأزهار ، والطيور ، وجداول المياه
والمروج الخضراء ، وما الى ذلك من مظاهر جمال الريح الطبيعى .

تلك المظاهر التى يكاد يتساوى غالبية الناس فى ادراكها ، والاحساس
بجمالها - لم ينقل البحترى نقلا مباشرا ، وانما فزع السى
واقمة الذاتى ، عالم الوجدان والرفائب الانسانية .

واستمد من هناك طلاقة الريح ، وخيلاء ، و بهجته ، وكل
ما من شأنه أن يوحى بتناول الانسان فى شخص الشاعر ، واحساسه
العميق بما حوله من جمال . بل ان الريح عند البحترى ، كاد
يرتفع الى مرتبة الرمز الشعبى ، لكى يجسد الحياة المتجددة
فى الطبيعة ، وما يمكن أن يوحى به كل دور من أدوارها من
معان حكيمة تجد وقعها فى النفس الانسانية الشاعرة .

ولا شك أن تجربة البحترى فى وصف الريح كانت من العميق
والمعانة الفنية ، بحيث انعكست آثارها الواضحة فى جماليات
القصيدة ، ووسائل أدائها الفنى . ولعل ذلك واضح من مفردات
القطعة ... وتراكيبها . ففى مفرداتها : الريح - يختال -
النيروز - الأمر - نوما - لباسه - النسيم - الراج - الأنفاس .
وهى ألفاظ شاعرية ورقيقة وموحية . وفى تراكيبها : كاد أن يتكلما -
نبه النيروز - كن بالأمر نوما . ومثل هذه التراكيب تكمن فيها
علاقات جديدة مشبعة بالظلال النفسية ، والدالة على عمق المعانة
وفردية الشعور .

ان هذا التحول من مبدأ الواقع الخارجى فى الوصف ، الى
مبدأ الواقع النفسى ، وأثر هذا التحول على نشاط اللغة
الشعرية ونموها فى أجواء جديدة - هو الجديد عند البحثى
فى هذه القصيدة . وهو الابداع الفنى فى الشعر فى أجمل مظاهره ،
وفى أسمى معانيه .

وكما نوه القدماء بابداع البحثى فى وصف الطبيعة الساكنة ،
نوهوا كذلك بابداعه فى وصف الطبيعة المتحركة ، لاسيافى
وصف الخيل .

ففى هذا المجال يرى الامدى أن البحثى فى وصف الخيل ،
" أشعر من أبى تمام وغيره من شعراء زمانه " (١) ، ويتكرر هذا
الموقف نفسه عند أبى هلال العسكري الذى يذهب الى
أن البحثى : " أوصف المحدثين للخيل ، وأكثرهم اجادة فى
نعتها " (٢) . والحقيقة أن هذين الرايين وجهة نظر لا يستهان
بها فى تأكيد ابداع البحثى فى موضوع وصف الخيل ، وتفوقه
فيه على شعراء زمانه .

على أن هذا الموقف النقدى الذى تمسك به هذان الناقدان
يقابله موقف آخر يكاد يكون على النقيض منه . وزعيم هذا
الموقف هو أبو بكر الباقلانى ، الذى يبدو أنه لا يحتسب
بابداع البحثى فى وصف الخيل ، بل يضعه فى مجال أقرب

(١) الموازنة المخطوطة : ١١٨ (ب)

(٢) ديوان المعاني : ج ٢ ص ١١٥

الى التقليد منه الى الابداع . فهو يقول من البحترى ومكانته
فى وصف الخيل : " ولو تتبعت أقاويل الشعراء فى وصف الخيل ،
علمت أنه (البحترى) وان جمع فأوعى ، وحشر فنادى ، ففيهم
من سبقه فى ميدانه ، ومنهم من ساواه فى شأوه ، ومنهم من
دأبته ، فالقبيل واحد ، والنسيج متشاكل " .
(١)

والواقع أن الباقلانى لم يصح بهذا الرأى الا بعد أن أجهد
نفسه اجتهادا ، فى دراسة قطعة من جيد وصف الخيول
عند البحترى . وهى القطعة الموجودة فى قصيدة البحترى
المشهورة ، التى مطلعها :
(٢)

(أهلا بذكم الخيال المقبيل)

ولكى نصل الى رأى قريب الى الانصاف فى قضية ابداع البحترى
فى وصف الخيل التى ظهرت أمامنا الآن كقضية خلافية ، أو موطن
شك من البعض ، كالباقلى - لا بد لنا من الوقوف على شئ من نقد
الباقلانى التفصيلى ، لقطعة البحترى تلك . ذلك أن نقد الباقلانى
الذى سوف نعرض له ، يمثل حيثيات الحكم النهائى الذى طالعنا به
آنفا . أو بعبارة أخرى هو الوسائل النقدية التى توصل على
ضوئها الى رأيه الأخير فى وصف البحترى للخيول . ذكر الباقلانى
من وصف البحترى للفرس قوله :-

وأغر فى الزمن البهيم محجل

قد رحى منه على أغر محجل

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر هذه القصيدة فى ديوان البحترى : ج ٣ ص ١٧٤١

كالهيكل المبني الا أنسه

في الحسن جاء كصورة في هيكل

وانى الضلوع يشد عقد حزامه

(١)

يحمى اللقاء على معصم موصول

(٢)

أخواله للرستمين بفارس

وجدوده للتبعين بمركب

يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت

صيدا ومنتصب انتصاب الأجدل

(٣)

متوجس برقيقتين كأنصا

تريان من ورق عليه موصول

ما ان يعاف قذى ولو أوردته

(٤)

يوما خلائق حمدويه الأحول

ذنب كما سحب الرداء يذب عن

عرف ، وعرف كالقناع المسبب

(٥)

جذلان ينفض عذرة في غيرة

(٦)

يقفق تسيل حجولها في جنود

تتوهم الجوزاء في أرساغه

والبدر فوق جبينه العتهدل

ثم ادار الباقلانى نقده على هذه الأبيات العشرة . وترك

عشرة أبيات أخرى كلها خالصة لوصف الفرس . ذلك أنه يرى

-
- (١) ميم : كريم الأعمام ، مخول : كريم الأخوال .
(٢) الرستمين : نسبة الى رستم ، والتبعين نسبة الى تبع . وموكل :
اسم موضع في اليمن .
(٣) رقيقتين : وصف للاندنين .
(٤) حمدويه الأحول : عدو المدوح .
(٥) العذرة : الشعر الذى على كاهل الفرس .
(٦) يقفق : خالصة البياض .

أن هذا الباقي ، لا يعدو أن يكون " . . . حسنا مقولا ، وبديما
(١)

منقولا ، أو يكون متوسطا الى حد لا يفوت طريقة الشعراء " .

والحقيقة أن الباقلاني في نقده الذي توجه به الى هذه
الآبيات المذكورة ، قد أطال وأسرف اسرافا بالغا . الأمر السندي

يجعل متابعتة في هذا النقد خطوة بخطوة اسرافا آخره ،
قد لا يقل عن ذلك الاسراف شناعة وسوء تقدير . على أن الأمر

الذي تجدر ملاحظته هو أن نقد الباقلاني هذا لا ينطوي على
(٢)

أية ملاحظات فنية ، تشير الى فطنته في الفهم - رغم شهرته

بهذا - أو تميز في الذوق ، أو حتى احساسه بخطورة الموقف
(٣)

النقدي ، خاصة اذا كان هذا الموقف تجاه شاعر مجل ، كالبحري .

بل على العكس من ذلك ان الباقلاني يعكس في نقده هذا سوء

الفهم ، وفساد الذوق . . . في آن واحد .

وعلى سبيل التمثيل تأمل نقده للبيت الخامس من قطعة

البحري في وصف الفرس :

يهوى كما تهوى العقاب وقد رأت

صيدا ويتصب انتصاب الأجدل

يحكم الباقلاني على هذا البيت بأنه بيت صالح ، الا أنه

يحزنه أن يظل هذا الحكم على اطلاقه . فالبيت في نظره
(٤)

منقول . ويبدو أن النقل هنا في حدود المعنى ، إذ لو كان هناك

سرقة واضحة لما تردد الباقلاني في التصريح بذلك ، ولأمكنه

أن يضع أيدينا على مصدر البيت الحقيقي .

(١) اعجاز القرآن : ص ٢٣٢

(٢) انظر: مقفلة اعجاز القرآن : ص ٥٠ - ٥١

(٣) نبه حازم القرطاجني على أهمية التروي في نقد كبار الشعراء
خاصة ، وحمل كلامهم على التخريج الملائم ما أمكن ذلك . انظر

: منهج البلاغ وسراج الأدباء : ص ١٤٣

(٤) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩

وليس هذا هو المهم ، إنما المهم هو نقده للصورة الفنية
فى البيت . فهو ينكر صفة الانقضاى للفرس ، ويقول : "
الهوى يذكر عند الانقضاى خاصة ، وليس للفرس هذه الصفة
فى الحقيقة ، الا أن يشبه حده فى المدو بحالة انقضاى
البارى والمقاب ، وليست تلك الحالة بأسرع أحوال طيرانها " .
والواقع أن صفة الانقضاى للفرس صفة حقيقية ، لا يستطيع
أن يتنكر لها الباقلاى ، لاسيما وقد جاءت فى الشعر
الجاهلى . وعلى هذا فانه لا معنى لاستدراك الناقد
لأن الباحثى لا يريد أن يرسم فى هذه الصورة حال الفرس ،
وهى فى أقصى حدود سرعتها ، كما قد يسبق الى الوهم
فى الوهلة الأولى . ولو أراد الشاعر هذا المعنى لما عبر
بلفظ (الهوى) الذى يطابق فى المعنى لفظ (الانقضاى) .
بل كان الوجه الأمثل هو أن يعبر عن ذلك بلفظ مناسب
مثل (يجرى) أو (يمر) أو نحو ذلك ما تصود عليه
الشعراء ، حينما يريدون التعبير عن حال الفرس وهى فى
عنوان سرعتها .

ولاشك أن ذهنية الباقلاى وطنيانها عليه ، من حيث اعتقاده
أن هدف هذه الصورة الفنية عند الباحثى ، هو تحقيق
صفة ايجابية (شععية) للفرس ، كالدلالة على قوة سرعتها

-
- (١) انظر اعجاز القرآن : ص ٢٢٩
(٢) من هذا قول هنترة فى وصف فرسه :
فعلية اقتحم الهياج تقحما * فيها وانقض انقضاى الأجدل
انظر: الطبيعة فى الشعر الجاهلى ، د . نورى القيسى : ص ١٨٦
(٣) يعتبر شعراء الجاهلية من أدق الشعراء فى التصوير ، وفى رسم الصور
الفنية كذلك . فاذا أرادوا مثلا وصف الفرس وهى فى أقصى حدود سرعتها
شبهوها بالمقاب فى حالة نزول المطر عليها لأنها فى هذه الحالة تظهر أشد
سرعتها راجعة الى وكورها . انظر: وصف الطبيعة فى الشعر الجاهلى :
ص ١٨٠ - ١٨١ .

أو كرم عنصرها - كانت وراء فساد ذوقه في استجلاء المعنى الفنسى في الصورة . والا لما ذهب عنه أن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ووجه الشبه هو السرعة القصوى ، إنما تعنى تشبيها عاديا لا أثر فيه لعراقة الفن الشعري . وأن حالة تشبيه الفرس بالعقاب ، ووجه الشبه هيئة الانقراض على الصيد ، إنما تصنى تشبيها تثيرا يحقق خاصة الغموض الفنسى في الشعر ويرقى بالصورة الفنية على مقياس الفن الخالص ، ويخلق بها في آفاق الجمال ، وهذا هو هدف الشعر والشعراء .

هذا مثال واحد من هذا اللون النقدي الذي يؤتى فيسه الباقلانى من جهة تعسفه . وفساد ذوقه . وليس هذا المثال هو الوحيد من نوعه ، إذ أن غالبية نقد الرجل يسير على هذا الوجه من التكلف الواضح ، والذوق الفاسد .

على أن هناك لونا آخر من ألوان النقد عند الباقلانى ، وهو ذلك اللون الذى يسم البحثى فيه بالتقليد ، ويطلبه بالتجديد والابداع مطالبة مسرفة . فالباقلانى لا يفتأ فى نقده لأبيات البحثى تلك ، يكرر عبارات يفهم منها انعدام الأصالة فى وصف البحثى مثل : هذا ليس فيه " ما يفوت حدود الشعراء " ، وهذا " قاله الناس ولم يسبق اليه " وهذا تشبيه مليح " . . . ولكنه لم يسبق اليه ولا اشرك به " .

-
- (١) راجع نقده للبيت الرابع ، والخامس لترى مبلغ تعسفه فى فهم المعنى . اعجاز القرآن : ص ٢٢٩ وما بعدها .
(٢) المصدر نفسه : ص ٢٢٨
(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢٩
(٤) المصدر نفسه : ص ٢٣١

ولاشك أن الباقلاني يمثل هذا الموقف النقدي ، انما يشارك
(١)
غيره من النقاد العرب فى سوء فهم معنى الابداع فى الشعر . بسبب
ان الباقلاني يتفوق على غيره من النقاد من حيث التمسك بمطلب
الابداع الفنى والالحاق عليه الحاحا لا يخلو من سوء الفهم .

نعم ! ان الصور التى جاءت فى قطعة البيحترى لوصف الفرس
يمكن أن يوجد لها نظائر عند سابقيه من شعراء الجاهلية .
لكن هذا التلاظر فى حقيقة لا يرجع الى ضعف أصالة البيحترى
أو رغبتة فى أن يقف عند حدود شركاء غيره من وصافى الخييل
فى الشعر العربى . وانما ذلك راجع الى ظروف معقدة ، كانت
تحيط بالشعر ونقده فى القديم ، من هذه الظروف نزعة التقييد
بالوصف الخارجى التى أشرت اليها سن قبل - وما يمكن
(٢)
أن نشوه لدى الية من تكرار الصور والمعانى ، مادام أن الموصوف
ثابت لم يتغير ، ولم يطرأ عليه صفات جديدة . وانا كان هذا
الموصوف هو الفرس ، ذلك الموضوع الذى استهوى قرائح الجاهليين
والاسلاميين ، ومن جاء بعدهم الى عصر شاعرنا - قدرنا ضيق المجال
الذى كان يمكن أن يتحرك فيه البيحترى . ومن هذه الظروف
كذلك ، تلك الأزمة التى كانت تشدد الخناق على الشعراء المحدثين
وتدفع بهم فى سبيل العودة الى القدماء ، الأمر الذى يضح
(٣)
عقبة جديدة فى سبيل ابداع الشاعر المحدث . ان كل هذه
(٤)
الظروف ، وغيرها من ظروف سياسية واجتماعية وعلمية ، كانت تعمل
فى خفاء على حجب الرؤية الأصيلة للشاعر المحدث ، وتدفعه دفعا
قويا الى التكرار .

- (١) انظر : ص من هذا البحث (٢) انظر : ص من هذا البحث
(٣) انظر : الفصل الأول من هذا البحث : ص ٣٤
(٤) انظر : شعر الطبيعة فى الأدب العربى ، د . سيد نوفل ، ص ١٣٠ ،
وما بعدها .

وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع البحترى أن يتحرك ففى قيوده ، وأن يسبغ على وصفه للفرس غير قليل من الأصالة والحيوية وليس أدل على هذه الأصالة وهذه الحيوية من اعجاب الباقلانى نفسه الذى كان ينتزعه البحترى منه انتزاعا بين الحين والحين^(١) وان كان الباقلانى لا يلبث أن يتنكر لهذا الاعجاب ، فينحى باللسان والتجريح على معانى شعر البحترى .

وبعد ، فان نقد الباقلانى لأبيات وصف الفرس عند البحترى لا يصلح أن يكون أساسا لذلك الحكم الأخير الذى طالعناه من قبل ، والذى كان مؤداه طمس ابداع البحترى فى وصف الخيل ، والتقليل من شأنه ، إذ لم يسلك الناقد السبل القويمة فى نقد وصف الفرس عند البحترى . ولم ينص كذلك على شاعر بعينه يمكن أن يتقدم البحترى فى هذا الضمار ، ثم ما يلزم لاثبات مثل هذه الدعوى من مقارنة وتحليل جادين . هذا الى جانب أن الباقلانى اقتصر على نقد عشرة أبيات فقط من قصيدة واحدة فى وصف الفرس . وبطبيعة الحال ليست هذه القصيدة هى الوحيدة التى طرق فيها البحترى فن وصف الخيل ، وانما له الى جوار هذه القصيدة قصائد أخرى ، تعرض فيها لوصف الفرس ، خاصة تلك القطعة الموجودة فى قصيدته الجيميمة^(٢) التى مطلعها :

لم يبق فى تلك الرسوم بمنعج * اما سألت ، معرج لمعرج

(١) انظر: اعجاز القرآن ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٩ ، ٢٣١

(٢) ديوان البحترى ، ج ١ ص ٣٩٩ .

(١)

وكذلك له القطعة الموجودة في قصيدته الميمية التي مطلعها :

طفقت تلوم ولات حين ملامه

لا عند كبرته ولا احجامه

وهما قطعتان في غاية الابداع الفني ، بل ربما تفوقان تلك القطعة التي

اكتفى بها الباقلاني من خلال نقده للقصيدة اللامية .

ومعنى كسل هذا هو أننا لا نزال نحفظ في مسألة ابداع البحثي

في وصف الخيل ، برأى الامدى وابى هلال الذي مر بنا . ذلك أننا

لا نعرف - على حد اطلاعنا - شاعرا محدثا نوه به قدامى النقاد في

موضوع وصف الخيل خاصة ، سوى البحثي .

(٢)

ب - ابداعه في وصف الطيف :

يعتبر البحثي في مفهوم النقد العربي ، شاعر الطيف الأول ، وحامل

لواء هذا الفن . فلا يكاد يذكر الطيف الا ويذكر البحثي معه . بل

الاباح من هذا أن يلائم الطيف اسم البحثي ملازمة المضاف للمضاف

(٤)

(٣)

اليه ، " حتى قيل طيف البحثي " . أو " خيال البحثي " .

وقضية اكنار البحثي من شعر الطيف ، وانشغاله بتريديد ذكره في

اكثر شعره ، قضية مسلم بها عند جميع النقاد . هذا فضلا عن

أنها قضية ليست من وكنا في هذا البحث . ان القضية الجديدة بالنقاش

هي قضية ابداع البحثي في هذا الفن الشعري ، ومكاتبه فيسه .

(١) ديوان البحثي : ج ٣ ص ١٩٨٧ .
(٢) الطيف : الخيال الطائف في المنظم : القاموس المحيط : ج ٣ ص ١٧٦ . وانظر

لسان العرب : ج ١١ ص ١٢٢ . - (٣) أمالي القالي : ج ١ ص ٢٧٥

(٤) زهر الآداب : ج ٣ ص ٧٢٠ .

يعتبر شيخ الأمدى - على حد علمنا - هم أول من قال
بإبداع البحتري في وصف الطيف . فقد روى عنهم الأمدى
نفسه أنهم كانوا يقولون عن البحتري : انه " . . . أشعر
الناس وألهجهم بذكر الخيل والخيال " (١) ومن الطبيعي الا يخرج
رأى الأمدى الشخصى عن رأى شيوخه . بل انه أكثر الحاحا
على هذه القضية من سابقه . ان يرى أن البحتري في وصف
الطيف ، قد " . . . أجاد وأبدع ، وتصرف في معان لم يأت
أحد بمثلا " . ورغم خطورة هذا التصريح الذى صدر عن
الأمدى ، فانه أغفل لغفلا تاما حصر هذه المعانى التى جاء
بها البحتري في هذا الباب ، أو التنبية الى بعضها على الأتمل
هذا رغم أن منهجه في الموازنة قد فرض عليه أن يعرض كل
ما قاله البحتري في الخيال ، سواء في ابتداءات القصائد ، أو في
اثنائها . (٤)

ومهما يكن الأمر فقد سرت عدوى الإعجاب بإبداع البحتري
في وصف الطيف ، من الأمدى الى الشريف المرتضى - في القرن
الخامس . فهو يقول عن البحتري : " كان مغرما متيما بالطيف . . .
مع تجويد واحسان ، وافتنان . وتصرف فيه تصرف المالكين ، وتمكن
منه تمكن القادرين " . ويقول عنه في موضع آخر " ولأبى عبادة
البحترى في وصف الخيال الفضل على كل متقدم ومتأخر ، فانه
تغلغل في أوصافه ، واهتدى من معانيه الى ما لا يوجد لغيره . . ."
(٦)

(١) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٧ . والنص مضطرب في الموازنة ونقلناه من
هامش طيف الخيال : ص ٤ .
(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٧٠ (٣) انظر الصدر نفسه : ص ١٧٠ وما بعدها
(٤) انظر الصدر نفسه : ص ١٧٤ (٥) طيف الخيال : ص ٤ - ٥
(٦) أمالى المرتضى : ص ٥٤١ - ٥٤٢

على أن المرتضى رغم تأثره الواضح بالأصدي ، قد استطاع أن يضع أيدينا على تلك المواطن التي تجلت فيها أصالة البحثى فى نظره ، أو ما وصفه بأنه نادر شعر البحثى فى وصف الطيف . وهذه الروائع أو هذه النوادر من شعر البحثى عبارة عن تسع مقطوعات من الشعر تشمل فى مجملها على تسعة وعشرين بيتاً .

والحقيقة أنه لا ينعنا هنا أن نتوقف عند ابداع البحثى هذا ، قبل أن نسير تلك الشبهة التى تحوم حول شعراء الطيف المحدثين بصورة عامة . ومو دى هذه الشبهة أن أباهلال العسكى ، يذهب الى أن أكثر معانى المحدثين فى هذا الفن الشعرى - وصف الطيف - قد أخذت من الشعر القديم ، بل من قطميين على وجه التحديد .

(١)

(٢)

الأولى : قول قيس بن الخطيم :

أنى سريت وكنت غير سروب * وتقرب الأحلام غير قريب
ما تمنى يقضى فقد تؤ تينه * فى النوم غير مكدر محسوب
كان المنى بلفائها فلقيتها * ولهوت من لهوامى كذوب

(٣)

(٤)

والثانية : قول عمرو بن قميئة :

نأك أمامة الاسوالا * والاخيالا يوافى خيالالا
خيالى يخيل لى نيلها * ولو قدرت لم تخيل نسوالا
ولاشك أن هذه التهمة اذا وجهت الى شعراء الطيف المحدثين ، فانما توجه بصورة ضمنية الى البحثى ، باعتبار رائدهم فى هذا الفن .

(١) أمالى المرتضى : ص ٥٤٢ ، ٥٤٣ ، ٥٤٤

(٢) ديوان المعانى : ج ١ ص ٢٧٧

(٣) الصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٦

(٤) الصدر نفسه : ج ١ ص ٢٧٥ - ٢٧٧

ولكن كيف يمكن التأتى الى حصر المعانى التى جاء بوصفها
المحدثون - وفيهم البحترى - فى فن وصف الطيف ، كى
تتهيا لنا المقارنة التى يمكن على ضوءها اكتشاف حقيقة دعوى
أبى هلال ، أو أبعاد أصالة الشعراء المحدثين فى فن
الطيف ، بصورة أخرى ؟

لعل من حسن الحظ أن لقيت معانى شعر الطيف عند
المحدثين ، عناية خاصة ، تتمثل فى تلك المحاولة الرائعة
التى قام بها الشريف المرتضى فى مقدمة كتابه : (طيف الخيال) .
إن استطاع هذا الناقد أن يتتبع معانى شعر الطيف فى دواوين
كبار الشعراء المحدثين - ديوانى الطائيين ، وديوانه هو ، وديوان
أخيه الرضى - ولم يكف بملاحظة معانى هذا الفن
الشعرى ، بل أسبغ عليها شيئاً من تفكيره النظرى ، فكانت
النتيجة هى أن معانى وصف الطيف لا تدور إلا حول محورين .
أولهما : مدح الطيف . وثانيهما ذمه .

فمن المحور الأول - مدح الطيف - تتفرع المعانى التالية :-

١- أن الطيف يعلل المشتاق ، ويمسك رقبته .
٢- أن الاستمتاع بالطيف فى حال النوم يشبه الاستمتاع بشخصه
فى حال اليقظة .

٣- أن زيارة الطيف من غير وعد يخشى مظهره .

٤- أن وصل الطيف ، وصل من قاطع ، وزيارة من هاجر .

٥- أن وصل الطيف لا يشعر به الرقباء ولا الوشاة .

٦- أن زيارة الطيف محل للتعجب والتساؤل ، فكيف يزور على

بعد الدار ، وشحط الزار ، من غير هاد ولا دليل ؟

٧- ماهية الطيف وسببه ، والمقتضى لتخليه .

وهن المحور الثاني - نم الطيف - تتفرع المعاني التالية :-

١- أن الطيف باطل وغرور .

٢- أنه سريع الزوال ، وشيك الانتقال .

٣- أنه يهيج الوجد الساكن ، ويضم الوجد الخامد .

هذه معاني شعر الطيف البارزة عند الشعراء المحدثين ، كما

(١)

أحصاها الشريف المرتضى . ورغم أن هذا الناقد يؤكد أن هذه

المعاني قد تشعب وتتركب وتمتزج ، فيتولد بينها من المعاني

(٢)

ملا ينحصر ولا ينضبط بحسب قوة طباع الشاعر وصحة قريحته ، وغريزته *

- نقول انه رغم تعدد هذه المعاني ، وما قد يحدث من تداخلها

من معان أخرى ، فانها لا تذهب بعيدا عن معاني تلك القطعتين اللتين

أشار اليهما أبرهلال العسكري ، بل لا نكاد نجد معنى من تلك

المعاني المحدثه التي أشار اليها المرتضى ، الا وأخذ بسبب - قريب

أو بعيد - من معاني قطعتي قيس بن الخطيم ، وهرو بن قمئة .

والحقيقة أن المرني دوران الشاعر المحدث حول دائرته

الشاعر القديم ، لا يعود الى ان الأول قد قال كل ما يمكن قوله

في شعر الطيف ، بقدر ما يعود الى أنه - أي الشاعر القديم -

قد فرض الرؤية ، أو الاتجاه العام ، وبعبارة أكثر وضوحا ، فرض

كيفية التعامل مع الطيف التي تقيد بقيودها الشاعر المحدث ، فيما

بعد .

ان هذه الرؤية أو كيفية التعامل هذه تكمن في أن الطيف

(١) انظر : طيف الخيال : ص ٥ - ٧

(٢) طيف الخيال : ص ٧

باعث ذهنى لا يؤدي في عملية الشعر الى اكثر من تحريك الذهن
في معاني تجربة النزل التقليدية ، ومحاولة الاستفادة من معانى
هذه التجربة عن طريق عكسها أو مناقشتها في شعر الطيف . فإذا
كانت المحبوبة الحقيقية ، تعودت الصد والهجره ، فان الطيف
على عكس ذلك ، انه يصل الحبيب ولا يصد عنه . (١) وإذا كانت
المحبوبة قد تزور من قريب ، فلا تشير في زيارتها شيئا من التعجب
فان الطيف - ويا للعجب - قد يسرى من أهالي الشام ، لكى
يزور شخصا في الحجاز مثلا أو العراق (٢) وقس على هذا .
هذه هى الرؤية التى فرضها الشاعر القديم في مسألة الطيف .
وانها الرؤية نفسها التى تقيد بها الشاعر المحدث ، ونسج على
منوالها . وهل جاء ذلك الشريف المرتضى في احصائه لمعاني الشعراء
المحدثين بما يخرج عن هذه الرؤية ؟ هكذا اذن تصبح
تجربة الطيف في شعرنا العربى تجربة ذهنية ، تنسج تحت
وطأة العقل ، دون ان تتكوى بحرارة الوجدان . ويكون هم
الشاعر فيها موجهها الى (التوليد) قبل ان يكون موجهها الى
الاستجابة المستقلة لعنصر الطيف ، وما كان يمكن ان تفتح
هذه الاستجابة - لو حصلت - من عوالم شعرية جديده ،
لاعهد للشعر العربى بها .

الآن وبعد ان كشفنا النقاب عن تجربة الطيف فى
الشعر العربى ، يمكننا ان نقول ان أصالة الشعراء المحدثين
في فن وصف الطيف ، كانت مقيدة بروية الشاعر القديم .

(١) انظر المعنى الرابع من معانى مدح الطيف التى سردتها
المرتضى .
(٢) انظر المعنى السادس من معانى مدح الطيف .

وان تجديد المحدثين ليس الا اندفاعا في هذا الاتجاه الذى رسمت ملامحه فى العصر الجاهلى ، وانه لمن الطبيعى بعد ذلك ان يكون ابداع البحترى فى وصف الطيف هو خير ما يمثل هذا الابداع الذى يرسف فى قيود رؤية الشاعر القديم للطيف ، والاتكاء على توليد معاني شعر الفزل التقليدى . وحسبنا ان كل تلك الأبيات التى أكد الشريف المرتضى انها روائع البحترى فى هذا الفن الشعرى ، لا تخرج عن هذه الرؤية المقهدة ، ولوليد الأمة . ولسنا بحاجة الى عرض هذه المعانى التى جاء بها البحترى فى هذا الفن ، ما دام انها لا تخرج عن تلك المعانى التى عددها المرتضى كما رأينا . وكيف لها ان تخرج وديوان البحترى ، كان أهم مصدر اعتمده المرتضى فى حصر معانى هذا الفن الشعرى .

ومهما يكن الأمر فليست هاهنا طعنة موجهة الى أصالة البحترى ، رغم أنه لم يحقق فى شعره هذا أية رؤية جديدة للطيف تختلف عن رؤية الشاعر القديم . بل ان اعجاب الأسمى وشيوخه ، واعجاب المرتضى من بعده ، بابداع البحترى له حظ وانف من الصحة ، اذا تفهمنا ذلك فى ظل الظروف التى أحاطت بالشعر العربى ، والأزمات التى هيمنت على المحدثين ، تلك الظروف التى أشرنا اليها أكثر من مرة .

(١) انظر طيف الخيال ، ص ٤
(٢) اشرنا الى هذه الظروف فى معالجتنا لوصف الخيل عند البحترى .

٢- معاني البحترى على ضوء مقياس الصواب والخطأ :

تعتبر قضية الخطأ والصواب في معاني شعر البحترى من أهم القضايا التي شغلت ناقديه ، وكلفتهم الكثير من البحث والدراسة . ولا يذهب الظن بنا الى أن البحترى كان خطأ في شعره ، وأنه كان يضمن هذا الشعر حقائق ليس لها أصل في الواقع ، أو معلومات ليس لها سند من الصحة ، فالأخطاء التي تنسب الى هذا الجانب مما يمكن أن يقال عنها انها ترجع الى جهل الأديب وقلته تحصيله من المعلومات العامة ، تكاد تكون معدومة عند البحترى على الرغم من كثرة شعره ، وكثرة ما عالج في هذا الشعر من شؤون نفسه وشؤون مجتمعه ، وعلى الرغم كذلك من كثرة هذا اللون من أخطائه المعاني عند سواه من الشعراء القدماء والمحدثين .
(١)

ان أخطاء البحترى - كما سجلها نقاده - ألصق بالشعر وبفنية الشعر منها بالأمور العلمية والمعلومات الخارجية . كما أن أسباب هذه الأخطاء هي الأخرى أسباب فنية خالصة ، تعزى الى الشعر وبنية الداخليه ، أكثر مما تعزى اليه من أسباب أخرى . وعلى أية حال يمكننا أن نقدم صورة هذا النقد على ضوء الدوافع التي فهم منها نقاد البحترى أنها الأسباب الكامنة خلف خطأ البحترى في معاني الشعر ، واضطرابه فيها :-

١ - توسعة في اللغة الشعرية :

حملت طائفة من نقاد القرن الثالث على البحترى بسبب

(١) انظر على سبيل المثال : أوهم الشعراء العرب في المعاني
أحمد تيمور ، ص ٣

اللغة الشعرية ، فقد اتخذ هؤلاء النقاد من لغة البحترى وسيلة
للطمس في معاني شعره ، والحكم عليها بالضعف والاضطراب .
والحق أننا لا نكاد نعرف من هم هؤلاء النقاد ؟ ما أسأؤهم وفي
آية بيئة عاشوا ؟ ذلك أن صدرنا الوحيد في هذا الجانب هو كتاب
الموازنة للآمدى . فهو وإن كان يروى عن نقاد القرن الثالث ويذكر
طائفة من نقدهم فقد أعرض عن ذكر أسماء الرجال والتعريف بهم ،
واكتفى بمثل عبارة : قيل ، وقالوا ، ونحو ذلك من العبارات التي توحى
بالاحالة على نقاد مجهولين .

ومهما يكن الأمر فإننا نستطيع أن نتوقف هنا أمام بعض نماذج من
هذا النقد الذي احتفظ به الأمدى في معرض الدفاع عن معاني شعر
البحترى ، ثم ننظر بعد ذلك في مدى موضوعية هذا النقد ، وحظه
من الفهم السليم .

لقد أنكروا على البحترى - مثلا - قوله :

ضحكات في اثرهن العطايا * وسروق السحاب قبل رعوده

قالوا : * أقم الرعود مقام العطايا ، وإنما كان ينبغي أن يقيم الغيث

(١)
مقام المطايا * .

وقوله :

لم أركالهمجر لم يرحم معذبه * والوصل لم يعتمد معطاه بالحسد

قالوا : * إن المعذب بالهجر مرحوم ، فأما من يواصله حبيبه

(٢)
فمضبوط أبدا ومحسود * *

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٣
(٢) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٥ - ٣٩٦

وقوله :

كالروض مؤتلفا بحمرة نسوره * وبياض زهرته وخضرة عشبه
(١)
قالوا : " النور هو الأبيض خاصة ، والزهر هو الأصفر لامحاله ."

وقوله :

وفواقع مثل الدموع تترددت * في خد صحن الكاعب الحسناء
قالوا : " ان الدموع لا تتردد في الخد ، كما يتردد الحباب في الكساس
(٢)
وانما الدمع يجرى ويتابع ."

وقوله :

فصبغت أخلاقى برونق خلقه * حتى عدلت أجاههن بعذبه
قالوا : " انما كان ينهضى لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول : (فمزجت)
لا أن يقول فصبغت ، أو لما قال : (فصبغت أخلاقى) أن يقول
(٣)
(حتى عدلت ألوانها بحسن لونه ."

هذه طائفة من هذا النقد الذى اتخذ لفظة البحترى وسيلة
لنقد معانيه ، وعلى الرغم من أهمية هذا النقد وأهميته
الجهد المبذول فيه ، فقد انطلق من مهدأ فاسد يجهل طبيعة
اللفظة الشعرية من حيث أنها لفظة فنية متميزة ، ذات كيان
خاص وطابع انفعالى ، وأنها بهذه الصفة تقبل التأول والتجارب
المشعورية ، لما فيها من الاتكاء على الشاعر الدقيقة ، والصورة
الفنية ، وما الى ذلك من ضروب الإيحاء والتوسع فى مضامين الألفاظ
فالكلمة فى الشعر ، محتوى عقلى ، وإيحاء خيالى وصوت تصويرى

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٩٧ - ٣٩٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٠١

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٣

(٤) انظر : مبادئ النقد الأدبى ، ١٠١ . ريتشاردز ، ترجمة مصطفى بدوى

(١)

خالص ، وهذه المنظر الثلاثة - بلا مرا - تتفاعل مع بعضها البعض بصورة جدلية معقدة ، تجعل من المسير جدا الامسساك باللفظة الشعرية ، وتحديد دلالتها تحديدا معجيا ، ذلك أن السياق بكل ظلاله هو ما يعتمد عليه معنى الشعر .

(٢)

وإذا كنا قد وجدنا تمسعا من القول في لمس الصور العامة لهذا النقد وتبيان المفهم الذي انطلق منه ، فيبدو أننا لانجد المتسع نفسه نفسى مناقشة جزئيات هذا النقد ، وتأمل شرائحه الدقيقة ، فقد سبقنا الأمدى الى هذا الجانب حينما تحمل مؤونة مناقشة هذه الجزئيات ، جزءا جزءا ، والرد على هذه المآخذ مأخذا مأخذا ، بصورة دقيقة بل بالغة الدقة ، وعلى درجة عالية من الكفاية النقدية .

على أن المقام هنا لا يساهنا في أن نطلق عنان الأمدى وتناهمه نفسى مناقشة هذا النقد ومعارضة أولئك النقاد ، فالرجل يطيل في هذا النقاش ويذهب به القول كل مذهب . ويكفى أن نقف معه في مناقشة ذلك المآخذ الذى وجه الى البيت الأخير :

فصبت أخلاقي بروق خلقه * حتى عدت أجاجهن بعذب
لقد رد الأمدى على ذلك النقد بقوله : * وليست هذه المعارضه بشئ ، والمعنى صحيح ، وذلك أنه ليس هناك صبح على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان ، ولا مشروب عذب ولا اجاج على الحقيقة فيستعمل ذكر المزاج ، وإنما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض ، ويقم بعضها مقام بعض ، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له . ألا ترى أنك

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي : ص ٢٤٨

(٢) انظر : نظرية الأدب : ص ٢٢٥

تقول : فلان قد شابه فلانا وخالطه ومازجه وداخله ، وانصيح به بمعنى واحد ، وان كان بعضها أوكد من بعض ، ولا يكون هناك مداخلة ولا مازجة (١)
لجسم في جسم ، ولا مخالطة على الحقيقة ؟

وهذا الرد على طوله يعتبر من أقصر ردود الأمدى ، وأشدّها اختصارا ، وهو صورة لمذهب الرجل في النقد ، ونزعتة الى التحليل الأدبي على أن الجدير بالعناية ، هو القيمة النقدية في رد الأمدى هذا الذي هو بلاشك صورة مصغرة لغيره من ردود أخرى . انما نلصق في رد الأمدى هنا وهيا نقديا قويا ، يدل على احساس الأمدى بلفظ الشعر ومواقع التعمير فيها ، ثم مقدار ما في هذه اللفظة من طواعية قد تبلغ في يد الناقد الحصيف ما تبلغه عجينة الصلصال في يد أنبغ الفنانين والصعهم ، فليس عند الأمدى ذلك الالحاق الذهني الذي لسنائه في ماخذ أولئك النقاد ، وليس عنده ذلك الافتراض المعجس والتمسك بالدلالة الحرفية ، انما عنده هذا التصور الرائع للمدى الفني الذي تسج فيه ألقاظ الشعر والأبعاد القصوى التي يمكن أن تبلغها على أجنحة المجاز ، وسواه من وسائل الأداء الشعري .

على أن اعجابنا بموقف الأمدى هذا ، وسلامة فهمه للغة الشعرية حينما يدافع عن معاني شعر البحترى ، قد لا يطول كثيرا . ذلك أن الأمدى نفسه كان هو الآخر قد أساء فهم لفظ الشعر ، ووقع فيما كان ينعاه على نقاد البحترى من قبل . يتضح ذلك حينما يساهم الأمدى بنقده الخصاص لمعاني شعر البحترى ، وحسبنا أن ندل على هذه الحقيقة بانتقاد الأمدى لقول البحترى :

غرب السجايا ما تزال عقولنا * مدلهة في خلة من خلاله
اذا معشر صانوا السطح تصفت * به همة مجنونة في ابتدائه
فقد ذهب الامدى الى أن قوله : (انا معشر صانوا السطح)
معنى ردى ، لأن البخيل ليس من أهل السطح فيكون له سطح
يصونه ... فان قيل : انما أقام السطح مقام الشئ الذى يصح
به ، وفي مجازات العرب ما هو أبعد من هذا ، قيل البحترى لا يسوغ
له مثل ذلك ، ولا يجوز له ، لأنه متأخره ، ولا سيما وليت هاهنا
ضرورة ، لأنه قد كان يمكنه أن يقول : (صانوا الثراء) مكان صانوا
(١)
السطح .

هكذا اذن تضيق رؤية الامدى للغة الشعر ، فلا تتمع لاهتر
ما اتسمت له تلك الرؤية الجامدة التى صدرت عن أولئك النقاد
من قبل . وهكذا يعيد الرجل مذهبا جامدا في النقد طالما
أبلى بلا حسنا في الهجوم عليه ، وتقية شعر البحترى من أوشابه
وأثاره السيئة . بل ان الامدى يبلغ في نقده هذا من التحجر وانحراف
النظرة ما لم يبلغه السابقون من نقاد البحترى ، خاصة أن الامدى
في نقده هذا يعتقد في سلامة مبدأ المجاز القياسى الذى لا يصح
في نظره لشاعر كالبحترى أن يتخطى حدوده أو يتوسع فيه .

ولاشك عندنا في أن الامدى بهذه النظرة الخاطئة يسدده سهمسا
نافذا الى قلب الشعر الفايض ، ويلغى بهذا الموقف الجامد كل هيلة
لغوية جديدة تعين الشاعر على اكتشاف نفسه ، وتكوين نظامه اللغوى
الخاص ولبته الشعرية المتميزة التى هى سر نجاحه كشاعر في السيطسوة
(٢)

على تجربته الشعرية .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٨٠

(٢) انظر : الصورة الفنية : د . جابر صفور ، ص ١٤٥

ويغلب على الظن أن الأمدى كان أخيراً نقاد البحتري من هذه الزاوية
أعنى زاوية اللغة الشعرية وطلاقتها بالمعاني ومسألة التوسع فيها،
أذ لم نجد بعد الأمدى محاولات تذكر من هذا اللون النقدي.
وعلى أية حال لن نتردد في الحكم على هذا النقد بحكم منصف، هو
أن هذا النقد رغم نشاطه الواضح ورغم محاولته التعمق في قضية
(المصجم الشمري) عند البحتري أخطأ السبيل الصحيح بسبب
ذلك الخطأ الفادح الأوهوالجهل باللغة الشعرية ذات الكيان الخالص
(١)
والطبيعة المرنة.

ب- ولعمري بالتقسيم، ودعوى فساد التقسيم في شعره:

كما اهتم أولئك النقاد بلغة البحتري وطلاقتها بمعانيه ومسألة
توسع البحتري فيها، اهتموا كذلك بمسألة (التقسيم) في شعره
وطاقتة بمعانيه من حيث الصحة والخطأ. وكما احتفظ الأمدى بذلك
النقد الذي دار حول لغة البحتري، وأحسن في مناقشته وردده، احتفظ
كذلك بالنقد الذي دار حول تقسيمات البحتري وأحسن في مناقشته
أيضاً. فهذه الزاوية صنو الزاوية السابقة شكلاً لاموضوعها.

ومن أبرز الأمثلة التي جاء بها الأمدى في هذا المعرض استنكارهم
لقول البحتري:

متى أردنا وجدنا من يقصر عن * سمعته أو فقدنا من يدانيه

" قالوا: ليس هذا بالجيد، لأنه وصف يشرك مدوحه فيه البقال
والحمال، والمراق، وباغسة الدوا، ولقاط النوى لأن هؤلاء أيضاً متى

(١) ليس النقاد العرب في حقيقة الأمر هم الوحيدون في المعجز عن اكتشاف
مستويات اللغة بين النثر والشعر، وإنما تلك ظاهرة واضحة في
الفكر القديم، سواء في الشرق أو في الغرب. انظر: مبادئ النقد
الأدبي، ريتشاردز، ص ٣٣٢.

(١)
شئنا وجدنا من يقصر عن مسعاتهم ، وهو الحجام والكناس والنباش .
واستكسروا أيضا قوله :

فكان مجلسه المحجب محفل * وكان خلوته الخفية مشهد
قالوا : انه ليس في المصراع الثاني من القائدة الا ما في الأول ، لان
مجلسه المحجب هو خلوته الخفية ، وقوله : (محفل) ، كقوله
(٢)
(مشهد) .

وقوله أيضا :

أمين الله دمت لنا سليما * ومليت السلامة والدواما
قالوا : فقوله : (دمت لنا سليما) ، هو قوله : (ومليت السلامة
(٣)
والدواما) ، وهذا قبيح جدا .

كل هذا النقد يندرج تحت مطالبة النقاد (بصحة التقسيم)
فأبيات البحترى هذه في نظر هؤلاء فاسد المعاني ، لأن الشاعر
أخل بالتقسيم الصحيح في نظرهم ، والذي مؤداه أن الشاعر
إذا عرض الى التقسيم لزمه أن يستوفى جميع عناصره وأجزائه من غير
عدول عنها ولا زيادة عليها ولا نقصان منها على حد تعبير قدامة بن
(٤)
جعفر . وبعبارة أخرى يلزم الشاعر في نظر هؤلاء النقاد أن يستوفى
المعنى استيفا حرفيا منطقيا دون أى اخلال أو تجاوز .

وقبل أن تكشف عوار هذا النقد ومبلغ ما تورط فيه من خطأ ، يلزمنا
التنويه بجهود الأمدى ازاء هذا النقد المجحسف ، فقد أخذ
الرجل على نفسه عب الدفاع عن معاني شعر البحترى ، والرد على هذا
النقد بصورة تفصيلية دقيقة . ولن تتمكن بطبيعة الحال من أن تكشف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٩٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٩٤

(٤) انظر : نقد الشعر : ص ١٣١ ، وانظر : جواهر الألفاظ ص ٦

هنا على كل ردود الامدى تلك ، فعادة الرجل فى مثل هذه المواضع
التي يقف فيها موقف الدفاع عن معانى شعر البحتري ، هى المحاورة
الموسعة ذات الروح الادبية والمنزع التحليلي . وعلى أية حال يكفيننا
أن نتأمل مناقشته للماخذ الأخير الذى وجهه الى قول البحتري :

أمين الله دمت لنا سليما * وملت السلامة والدواما

فقد ذهب الامدى فى الدفاع عن هذا البيت الى أن " . . . القسمة
صحيحة ، لأنه لما تقدم ذكر السلامة والدوام فى أول البيت ، قال
فى عجزه : (وملت السلامة) ، أى : أدमित لك تلك السلامة ،
وذلك الدوام . وأجود من هذا أن يكون لما قال : (دمت لنا سليما) ،
وكذا بذكر (السلامة) وفيها الألف واللام ، لأنها اسم جنس وكذلك
الدوام فكأنه قال : ملت السلامة كلها والدوام كله . ثم انه
ليس بظنر أن يقول القائل فى الدعاء : (دام لك الدوام) كما يقول :
(طال طولك) ، وقر قراك ، و (ضل ضالك) و (زال زواك) . وذلك
كلام مستعمل حسن . ومعنى (ملت) : أى أطيت لك وأدमित ،
مثل : (تملت جيبك) وهو مأخوذ من (الطلوة) ، و (الصلاوة) ،
(١)

وهما : الدهر والطوان : الليل والنهار ، ومنه قولهم : وقت مليا .

أرأيت كيف أن نزعة الرجل الادبية وخبرته بدقائق العربية
ومكاسن التطويغ فيها تمليان عليه هذا الاسهاب فى التحليل ، وهذا
الاحتفاء بالمناقشة ؟

على أن رد الامدى هذا وسائر ردود الأخرى التى نحافهها
هذا النحو الادبى الرائع ، وابتعد بها قدر الامكان عن النزعة
المنطقية الجافة - تظل فى نهاية الأمر محاولات نقدية غير مثمرة

ذلك أن الأمدى كان يطسح من وراء هذه المناقشات السهلة وما فيها من أخذ ورد إلى هدف واحد هو أن تقسيمات البحثى فى نهاية المطاف تقسيمات صحيحة لا تناقض مبدأ صحة التقسيم . ومعنى هذا أن الأمدى كان كثيره من النقاد القدماء ، من حيث الثقة بسلامة مقياس (صحة التقسيم) وصلاحيته لنقد معانى الشعر، فردود الأمدى تلك تنتهى اذن إلى أنها محاولات للتوفيق بين المقياس النقدى ومعانى شعر البحثى لهذا قلنا انها محاولات غير مشرة .

ان الزاوية الصحيحة للدفاع عن معانى شعر البحثى ، والرد على ذلك النقد المجحف ، بل الزاوية التى كان يجب على الأمدى أن ينطلق منها ، انما هى رفض مقياس صحة التقسيم ، ذلك المقياس المنطقى الجامد ، جملة واحدة . لقد انتهى الباحثون اليوم إلى أن مبدأ (صحة التقسيم) " . . . ليس مذهبا عربيا فى النقد ، وان كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة (تصحيح الأقسام ، واختيار الكلام) ، فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية . . . " على أن هذا ليس من الغرابة فى شىء ، ما دنا على ثقة من أن الأمم تفيد بعضها البعض ، وتتعاور فيما بينها ثمرات العلم والفنون . الغرب هو أن " هؤلاء الناقلين - ومنهم قدامة - لم ينعموا النظر فيما قال أرسطو، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والدليل الآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على العظومات

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د . بدوى طباعة ٢٥٢

(١)

والمخيلات ، بل والمغالطات ، لا على الحقائق المقطوع بصحتها .

والحق أن أرسطو لم يفرق بين الدليل المنطقي والدليل الخطابي

فحسب ، بل كان على رعي نظري شامل بالأدب ومعناه من جانب

والمنطق ومعناه من جانب آخر . فهو يرى أن " الأدب غير المنطق ،

ومن ثم لا فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة ، ولا في الأشياء اللازمة

لزوما عقليا ، لأن هذه الأشياء وأشباهاها تحصل في طبيعتها عناصر

(٢)

الاستدلال عليها .

هكذا يتضح أن التقسيم في الأدب لاجدوى منه ، خاصة إذا كان

على ذلك النحو المنطقي الذي ألح عليه قدامى النقاد العرب .

فهو لا يعنى في نظرهم أكثر من التعميم ثم الاستقراء الدقيق الموصل

اليه ، أو تحصيل الحاصل في نهاية الأمر . ولا يعنى هذا بطبيعة

الحال خلو الأدب من التقسيم . فالتقسيم يوجد في الأدب ، شعرا

كان أو نثرا ، ولكنه هنا أقرب ما يكون الى التقسيم الناقص إذا صح

أن نستعير لفظة المنطق . وهو بهذه الصفة لا يرمى إلى

التعميم ثم الاستقراء شأن التقسيم المنطقي ، بل يرمى إلى الوصول

(٣)

إلى الحكم المبتكره على اعتبار أنه إذا كان للفن قواعد كما للمعلم

قواعد ، فهناك بون شاسع بين التوهم . فقاعدة العلم تلتزم حتى تؤدي

إلى المعرفة ، وقاعدة الفن ليست كذلك إنما ترشد فقط حتى تؤدي إلى

(٤)

الإبداع .

ومهما يكن الأمر فاننا على ضوء هذه الحقائق نرد جميع ذلك النقد

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ، د . بدوي طبانة ، ص ٢٥٢

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، د . إبراهيم سلامة ، ص ٥٤

(٣) انظر المرجع نفسه ، ص ٥٥

(٤) انظر المرجع نفسه ، ص ٥٢

الذى دار حول تقسيمات البحترى ، ووسمها بالفساد ، فليس ذلك
الفساد المزعوم الا رؤية منطقية صرفة ، نجمت من دائرة بعيدة
عن الأدب ، هى دائرة علم المنطق . ومن العبث ، بل من السذاجة
العلمية أن نسلم بأحكام المناطقه فى الأدب . والسبب فى ذلك أن الأدب
نشاط انساني مستقل ، له مقاييسه وأهدافه وتبريراته الخاصة به .
(١)

والحق أن طبيعة (التقسيم) فى شعر البحترى ، لا يوائمها
التفسير المنطقى ، ولا يليق بها ، فالبحترى شاعر كغيره من الشعراء
لم يكن همه أن يطرح أفكارا عامة ثم يمضى فى استقراءها واستيفاء عناصرها
فتلك مهمة لم تكن من وكده شاعرنا ولا من طبيعة عمله ، والا لما رفح
عقيرته قائلا :
(٢)

كلفتونا حدود منطقكم * فى الشعر يلغى عن صدقه كذب
ان طبيعة التقسيم فى شعر البحترى أدبية صرفة ، وتخدم
أغراضا فنية صرفة ، توائم مذهب الكتابى ، ومنهج الخصاص
فى الصنعة البديعية ، فتقسيمات البحترى اذن هدفها الأول هو
ارساء قواعد المذهب الكتابى فى شعره ، بما تحققه هذه التقسيمات
من توازن صوتى وانسجام موسيقى سواء أكانت هذه التقسيمات فى صورة
(طباق) أو (مقابلة) أو (مزاجية) أو أى لون آخر من ألوان البديع
الكتابى ، فكل هذه الصور وسواها (تقسيمات) هدفها الأول والأخير
عند البحترى اثراء الشعر بالنغم الموسيقى المنسجم ، وتحقيق أرقى
درجة من الحفاوة الخنائية .

(١) انظر: نظرية الأدب ص ١٤٠

(٢) ديوان البحترى : ج ١ ص ٢٠٩

ج - محاولة المبالغة في بعض المعاني :

المبالغة منزلة راقية من منازل البلاغة ، ودرجة رفيعة من درجات الكمال المعنوي ، وأهـى على حد تعبير مؤلف نقد النثر : " اخـراج الشيء على أبلغ غايات معانيه " .
(١)

ومن الطبيعي بعد ذلك ألا تكون المبالغة طريقا سهلة يستن فيها الشاعر متى شاء ، وكيفما شاء ، بل هـى فى حقيقة الأمر أشبه ما تكون بالطريق الوعرة المحفوفة بالخطر فى كل جانب من جوانبها . وحسبك أن الاحالة والافراط والخلو وغير ذلك من عيوب المعاني ، ما هـى إلا ألوان من ذلك الخطر الذى يكتنف المبالغة ويحيط بها .
(٢)

وإذا كان البحترى شاعرا من كبار الشعراء ، الذين يطصحن الى خدمة المعنى وتجويده من حيث إبرازه فى المظهر البليغ اللائق به ، فمن الطبيعي أن تورطه محاولة المبالغة ، وشهوة التجويد الفنى فى بعض أخطأ المعنى .

فقد أخذ عليه الأمدى مثلا قوله فى وصف ذيل الفرس :

ذنب كما سحب الرداء يذب عن * عرف وعرف كالقناع السبيل

حيث يرى الناقد أن " هذا خطأ من الوصف ، لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيبا فكيف إذا سحبه !! وإنما الممدوح من الأذنب ما قرب من الأرض ولم يمسه كما قال امرؤ القيس :

(٣)

(يضاف فويق الأرض ليس بأعزل) .

(١) نقد النثر : ص ٧١
(٢) انظر على سبيل المثال : الوساطة : ص ٤٢٠ ، وانظر الصناعتين ص ٣٦٩ وانظر كذلك : أسس النقد الأدبى عند العرب ص ٤٣٤
(٣) الموازنة : ج ١ ص ٣٧١

ولاشك عندنا في أن الأمدى قد وفق في مأخذة هذا غاية التوفيق ،
فالبحتري قد خالف في بيته هذا حقيقة من الحقائق المتعارف عليها ، وهي
كراهية ذئب الفرس الذي يبلغ به الطول حتى يعض الأرض . وعاتت البحتري
الأول على هذا الخطأ ليس الجهل بهذه الحقيقة فيما يبدو ، وإنما
محاولة المبالغة في تجويد المعنى ، بإضفاء صفة السبوغ والطول على
ذيل الفرس .

وكما وفق الأمدى في مأخذة هذا ، وفق كذلك أبو هلال العسكري
حينما أخذ على البحتري قوله في بعض مدوحيه :

بدت صفرة في لونه ان حمدهم * من الدرما اصفرت نواحيه في العقد
حيث يرى العسكري أنه " إنما يوصف الدر بالبياض ، وإذا أريد المبالغة
في وصفه وصف بالنصوع ، ومن أعيب عيوبه الصفرة " .^(١) وشأن البحتري
هنا شأنه في البيت السابق ، فقد جاءت المبالغة في وصف الدر إلى
الخطأ ، إذ نسب إلى الدر صفة الصفرة ، وهي غير صفته الحقيقية
التي هي صفة البياض .

ويأخذ أبو هلال على البحتري أيضا قوله في بعض مدوحيه :

وحررت على الأيدى مجسة كفه * كذلك موج البحر ملتهب الوقود .

فقد ذهب إلى أن " هذا غلط لأن البحر غير ملتهب الموج ولا متقد
الماء ، ولو كان متقدا أو ملتهبا لما أمكن ركوبه ، وإنما أراد أن يعظم
المدح فجاء بما لا يعبرف " .^(٢) ولا شك أن الحق هنا مع أبي

(١) الصناعتين : ص ١٣٣ - ١٣٤

(٢) الصناعتين : ص ١٣٤

هلال . فالصورة الفنية عند البحترى تبدو ركيكة وقلقة في مكانها ، بل انها مفتعلة أساسا . ولعل هذا هو سر اخفاها في حمل معنى عظمة المدح والتحليق به في ذروة البلاغة .

وكذلك انتقد أبو هلال قول البحترى في المدح :

ولست ترى شوك القتادة خائفا * سموم الرياح القادحات من الزند
حيث يرى أن هذا " خطأ ، لأنه شبه العليل بشوك القتاد في صلابته
على شدة العلة ، وزعم أن شوك القتاد لا يخاف النار التي تقدح بالزند
وقد علمنا أن النار تغلق الصخر وتلين الحديد ، فكيف يسلم منها القتاد ؟
(١)
وليس لذكر الرياح والسموم - أيضا - في هذا البيت فائدة ولا موقـع .

ومثل هذا النقد يمكن قبوله دون كبير جدال أو أخذ ورد ، لو صح أن البحترى نطق بهذا البيت كما في هذه الرواية التي جاءنا بها أبو هلال . لكن يبدو أن الأمر ليس على هذا الوجه ، إذ أن رواية البيت في ديوان البحترى تخالف هذه الرواية ، فبيت البحترى
(٢)
في ديوانه :

ولست ترى عود الأراكه خائفا * سموم الرياح الأخذات من الرند
ويغلب على الظن أن رواية أبي هلال ليست سوى تصحيف مرذول لرواية الديوان هذه ، خاصة في الشطر الثاني بين (الأخذات) هنا و (القادحات) عند أبي هلال ، وبين (الرند) هنا و (الزند) هناك .

وعلى ضوء ما تقدم يجمل بنا ألا نحمل بيت البحترى على رواية أبي

(١) الصناعتين : ص ١٣٤
(٢) ديوان البحترى : ج ٢ ص ٢٥٧ .

هلال المتهافتة ، والأولى بنا أن نعتبر رواية الديوان ، ونرد رواية
أبي هلال بما فيها من خطأ وحشو .

وإذا كان هذا غاية ما انتهى اليه نقاد البحتري في هذا الجانب
فلا شك أن المبالغة في شعر شاعرنا كانت في حدود معقولة ، ولم
يؤد به إلى الغلو أو الإفراط ، أو نحو ذلك من عيوب المعاني التي
كثرت عند بعض كبار الشعراء ، وليس معنى هذا إلا أن البحتري كان
قوى السيطرة على أفكاره الشعرية ، فقد استطاع أن يخلق بها ، ولكن
في حدود الروعة والسمو الأدبي .

وخلاصة هذا الفصل أن قسطا وافرا من النقد قد دار حول معاني
شعر البحتري ، وإن كان الملاحظ على القدماء أنهم قد اقتصروا على
ناحيتين من نقد المعاني ، ناحية الإبداع ، وناحية الصواب والخطأ .
ورغم مسحة العمق التي جللت بحوث القدماء في نقد المعنى ، فقد
كانت مقاييسهم معوجهة في كثير من الأحيان .

ففي مجال إبداعه في وصف الطبيعة جنى عليه بعضهم حينما عامل
معانيه بمقياس الواقع الخارجي ، بل أنكروا عليه بعضهم - كالباقلاقي -
إبداعه في وصف الخيل مطلقا . وفي مجال وصف الطيف نوه أكثرهم
بإبداعه في هذا الجانب مع أنه في حقيقة الأمر كان كثيره من الشعراء
المحدثين يدور في حلقة الشاعر القديم .

وليس حال نقاد البحتري في مسألة صواب المعنى وخطئه أحسن
من حالهم في مسألة الإبداع فرغم الحاحهم الشديد على هذه الزاوية ،
فإنهم قد تورطوا في سوء فهم (لغة الشعر) ، وعاملوا معاني شعره معاملة
تشرية ، أدت بهم إلى الخطأ في أكثر ما قالوا .

الفصل الثالث

بناء القصيدة الموضوعية والموسيقية

١- البناء الموضوعي :

تمهيد :

جاءتنا القصيدة العربية التقليدية ، وهى سجل حافل بالكثير من موضوعات الشعر . ففيها ذكر الديار ، ومخاطبة الريح ، والصحب ، وفيها الشيب والشكوى من شدة الوجد ، وألم الفراق . وفيها وصف الراحلة وعناء السفر . وفيها الى جانب ذلك كله فن المديح ، وما يدور فيه .

ومعنى هذا أن القصيدة العربية فى صورتها النموذجية ، لم تعرف (الوحدة العضوية) التى تعنى وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر المتصلة به ، وما الى ذلك . على أن هذا لا يعنى أن قدامى النقاد قد قنعوا بتعدد موضوعات القصيدة العربية ، فلم يحاولوا اكتشاف وحدة فنية تبرر وجود القصيدة العربية بفنونها الكثيرة .

فهنالك مثلا محاولة ابن قتيبة ، فقد ذهب الى أن " مقصد القصيد ، انما ابتدا بذكر الديار ، وذكر أهلها الطاعنين عنها ، ووصل ذلك بالشيب " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف نحوه الوجوه ، وليستدعى به اصفاء الأسماع اليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب ، لما جعل الله فى تركيب الحباد من محبة الغزل ، والى النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب ، وهاربا فيه بسهم حلال أو حرام . فاذا علم أنه قد استوثق من الاصفاء اليه ، والاستماع

(١) انظر فى مفهوم الوحدة العضوية ، النقد الأدبى الحديث غنيمى هلال : ص ٣٩٥ .

له ، عقب بايجاب الحقوق ومحاولة ابن قتيبة هذه ان دلت على شيء ، فانما تدل على (وحدة نفسية) تربط بين موضوعات القصيدة ، وتفسر تسلسلها على ذلك النحو . على أن الذى يؤخذ على هذه الوحدة ، هو أنها تقوم على إثارة مشاعر السامع ، وتهيئته تهية نفسية ، يسهل معها انتقاله من غرض الى آخر ، حتى نهاية القصيدة . وإذا كانت هذه الوحدة تقع فى دائرة (المتلقى) فمعنى ذلك أنها بعيدة جدا عن جو الشاعر النفسى . كما أنها بعيدة عن جو القصيدة الفلنى .

واللاحظ هو أن محاولة ابن قتيبة هذه ظلت محاولة فردية من نوعها . ويرجع السبب فى ذلك الى أن سائر الجهود النقدية التى طرأت فيما بعد ، لم تعد تهتم بتعدد فنون القصيدة العربية ومحاولة تصورها فى ضوء وحدة شاملة . وإنما اهتمت ببناء القصيدة ومعالجة جوانب الضعف التى يمكن أن تحول بين الشاعر ، وبين المستوى المثالى من قوة البناء وتربط الموضوعات .

ومهما يكن الأمر فان جهد ابن طباطبا الحلوى فى القرن الثالث الهجرى هو أفضل جهد نقدى يمكن أن نشير اليه فى هذا الجانب . وان كان جهده هذا بحاجة ماسة الى التنظيم والتفصيل .

فى مجال تناسب أبيات القصيدة ، ينصح ابن طباطبا الشاعر بأن " يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبوحه فيلائم بينها لتنظيم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله ؟ فرمما اتفق للشاعر أن يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك

(١)

الامن دق نظره ، ولطف فهمه * . وواضح أن فكرة ابن طباطبا فى
هذا النص تدور حول أهمية تناسب مصراعى البيت ، بحيث
يكون المصراع الأول مناسباً للثانى على الدوام . وقد قام ابن طباطبا
بتطبيق هذا المبدأ على كثير من الأبيات . بل ان هذا الناقد
يذهب شوطاً آخر حينما يتدخل على ضوء مبدأ التناسب هذا فى
ترتيب بعض الأبيات عند بعض الشعراء ، على نحو ما صنع فى بيتى
امرى القيس ، وهما قوله :

كانى لم أركب جوادا للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبا الزق الروى ولم أقل

لخيلى كرى كورة بعد اجفـال

فقد قال عنهما : " هكذا الرواية - وهما بيتان حسنان - ولو وضع
مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل ، وأدخل فى
استواء النسج * . وقد قام ابن طباطبا بتعديل البيتين بحيث أصبحا
هكذا :

كانى لم أركب جوادا ولم أقل

لخيلى كرى كورة بعد اجفـال

ولم أسبا الزق الروى للذة

ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

ويبدو أن الذى حصل ابن طباطبا العلوى على التصك بهذا المبدأ
هو قيمته النقدية فى اخضاع (البيت) لفكرة (الكل) . فكان مبدأ

(١) عيار الشعر : ص ١٢٤

(٢) المصدر نفسه : ص ١٢٥

التناسب هذا وجه آخر لتك القاعدة الجمالية التي عُرِي أن الجزء
لا يكون جميلا ، وإنما يكون الجمال في الكل .^(١) ولا شك أن هذا
احساس نقدي بأهمية الوحدة بين الأجزاء ، وإن كانت هذه الوحدة
هي وحدة البيت لا وحدة القصيدة .

والى جانب مبدأ التناسب الذي اتضحت قيمته في تنسيق الأبيات ،
وحسن تجاورها ، نجد عند ابن طباطبا مبدأ آخر يتصل بتسلسل
أبيات القصيدة تسلسلا منطقيًا ، ففي هذا الجانب يقول : " أحسن
الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ، ينسق به أوله مع آخره ، على
ما ينقده قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما
يدخل الرسائل والخطب ، اذا نقض تأليفها " .^(٢) فهذا تأكيد من
ابن طباطبا على ضرورة بناء القصيدة ، بناء منطقيًا ، بحيث تتابع
أبياتها تتابعا منطقيًا ، لا شعريا سامعها شيء من التناقض أو
الاضطراب .

على أن كلام ابن طباطبا بعد ذلك يشعرنا بأن انموذجه المثالي
في بناء أبيات القصيدة ، هو بناء الرسالة أو الخطبة . فالمعروف
أن أية رسالة أو خطبة ، تقوم على مجموعة من الأفكار يحكمها رباط
عقلي ، وتسلسل منطقي واضح . فاذا كان انحلال هذا الترابط
في الرسالة والخطبة ، يمكن أن يتسبب في تخلخل الأفكار وتناقضها ،
فكذلك الحال في القصيدة ، حينما يقدم فيها بيت على بيت ، من غير
مراعاة لتسلسل الفكرى وسياق الأبيات العام .

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ١٤٤

(٢) عيار الشعر ، ص ١٤٦

ويبدو أن تأكيد ابن طباطبا على عقد الصلة بين القصيدة من جانبها
والرسالة والخطبة من جانب آخر ، ليس الا تمهيدا للحديث عن
ربط فنون القصيدة المتنوعة بذلك الرباط الشكلى لأوتلك الحيلة
الصناعية التى تسمى (حسن التخلص) .

فى هذا الجانب يلزم ابن طباطبا الشاعر بأن " يسلك منهج
أصحاب الرسائل فى بلاغاتهم وتصرفهم فى مكاتباتهم ، فان للشعر
فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرفه
فى فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح
الى الشكوى ومن الشكوى الى الاستماعة بالطف تخلص ، وأحسن
حكاية " .⁽¹⁾ ويتضح من حديث ابن طباطبا هذا ، أهمية (حسن
التخلص) فى نظره ، وما يمكن أن يؤديه من دور فعال فى بناء
القصيدة . على أن الملاحظ هو أن ابن طباطبا قد بالغ فى فرض
حسن التخلص على الشاعر مبالغة واضحة . فالمصروف من واقع الأمثلة
الشعرية أن (حسن التخلص) من الغزل الى المديح فحسب . أما
سائر الفنون الأخرى ، فلا نعرف حقيقة حسن التخلص فيها .
فما معنى حسن التخلص من الشكوى الى الاستماعة ؟ وما معنى
حسن التخلص من وصف الديار والآثار الى وصف الفياض والثبوق
... الخ ؟

ان الذى يغلب على الظن هو أن امثال ابن طباطبا لفكرة
الرسالة والخطبة ، وبناء فصولها بناء منطقيا ، كان العامل الأساسى
خلف اهتمامه بحسن التخلص ، هذا الاهتمام ، وفهمه له هذا الفهم .
وإذا صح هذا أمكننا أن نقول ان بناء القصيدة فى عصر الشعراء

المحدثين ، لم يتضح فيه ذلك الأثر المرجو لبناء الرسالة والخطبة ،
بقدر ما اتضح فيه أثر القصيدة الجاهلية بكامل هيكلها البنائى ،
سواء من حيث طبيعة الموضوعات ، أو من حيث طريقة عرضها .

وربما يقول قائل ان الشعراء الجاهليين لم يشتهروا بحسن التخلص
مثل المحدثين ، ومن ثم جاءت غالب قصائدهم وهى خالية من هذا
العنصر المهم فى بناء القصيدة ، وهذا صحيح ، ولكنه لا يعنى أن حسن
التخلص فن جديد كل الجدة ، أو أنه مستفاد من مؤثرات خارج نطاق
الشعر ، كان تكون هذه المؤثرات الرسالة أو الخطبة ، أو غير ذلك .

ان فن حسن التخلص ، فن جاهلى قديم . أول من ابتدأ الشعراء
القداص ، وان لم يستكثروا منه شأن الشعراء المحدثين . فيما بعد .
وقد سماه ثعلب " حسن الخروج عن بكاء الظل بغير (دعوا) ، (عد
(١)

عن ذاء) . وقد سرد ثعلب شواهد كثيرة تثبت حسن التخلص
القدماء ، من جاهليين واسلاميين .

ومن هنا فلن نبالغ حينما نقول ان التزام غالبية الشعراء المحدثين
بحسن التخلص فيما بعد ، إنما هو ارتداد الى الشعر القديم ، أكثر
من كونه تأثيرا يمثل هذا التوجيه النقدي الذى عرفناه عند ابن
طباطبغا العلوى ، ذلك التوجيه الذى أقم على فكرة بناء الرسالة
والخطبة ، ولم يقم على فكرة القصيدة الجاهلية النموذجية .

وهل الرغم من كل انتقاد يمكن أن يوجه الى جهد ابن طباطبغا
هذا ، فالحقيقة أنه أعق جهد نقدي تناول بناء القصيدة العربية . بل
يبدو واضحا أن جهد الرجل قد ترك أثره الواضح فى من تلاه من نقاد الشعر .

وعلى سبيل المثال يمكن أن يذكر أبو علي الحاتمي ، الذي يقول
عن بناء القصيدة : " مثل القصيدة مثل الانسان في اتصال بعض
أعضائه ببعض ، فتمت انفصل واحد عن الآخر ، وبإينه في صرحه
التركيب ، غادر الجسم ذاعاهة ، تتخون محاسنه ، وتعفى معالنه .
وقد وجدت حذاق المتقدمين ، وأرباب الصناعة من الحدثيين
يحترسون في مثل هذا الحال احتراسا شديدا ، يجنبهم شوائب
النقصان ، ويقف بهم على محجة الاحسان ، حتى يقع الاتصال ، ويؤمن
الاتصال ، وتأتى القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها ، وانتظام
نسيبها بمديحها ، كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل
جزء منها عن جزء " .
(١)

ان جهد الحاتمي هذا صورة مركزة لجهد ابن طباطبا
الذي عرفناه آنفا . فالعناصر الموضوعية هنا لا تخرج عن تأكيد
أهمية تناسب أبيات القصيدة ، وتأكيد أهمية اتصال النسيب بالمديح ،
وذلك عن طريق حسن التخلص بطبيعة الحال .

على أن الملاحظ هو أن الحاتمي يبدو في حديثه هذا ، وكأنما
هو أكثر حذرا واحتياطا من ابن طباطبا ، لاسيما في مسألة وصل
أجزاء القصيدة . فهو يقف عند حدود اتصال النسيب بالمديح
فحسب ، ولم يتوسع في فرض ربط جميع الأجزاء بحسن التخلص
كما فعل ابن طباطبا من قبل . هذا مع أن الحاتمي يتخذ من بناء
الرسالة والخطبة نموذجا مثاليا لبناء القصيدة ، وهو النموذج نفسه الذي
قدمه ابن طباطبا .

والحقيقة أنفالا نجد بعد الحاتصى جهودا نقدية تمتاز بشمول
النظرة فى مسألة بناء القصيدة . بل نلاحظ على العكس من ذلك
اتجاهها الى الجزئية ، يكفى فى بناء القصيدة بمناقشة عناصر
محددة ، مثل الاستهلال ، والتخلص ، والخاتمة .

فالقاصى الجرجانى مثلا يكفى فى بناء القصيدة ، بالتاكيد
على هذه العناصر الثلاثة ، ويقول فى هذا : " والشاعر الحاذق
يجتهد فى تحسين الاستهلال ، والتخلص ، ويعدهما الخاتمة .
فانها المواقف التى تستمطف أسمع الحضور ، وتستميلهم السلى
الاصفاء ، ولم تكن الأوائىل تخصها بفضل مراعاة " (١)

ويمكن أن نجد تأكيدا آخر لهذا الاتجاه عند ابن رشيق
القيروانى الذى يقول : " قيل لبعض الحذاق بصناعة الشعر : لقسد
طار اسمك ، واشتهر فقال : لأنى أقلت الخمر ، وطبقت المفصل ،
وأصبت مقاتل الكلام ، وقرطست نكت الأغراض بحسن الفواتيح
والخواتم ، ولطف الخرج الى المدح والهجاء " . (٢)

وقد علق القيروانى على هذا النص قائلاً : " وقد صدق ، لأن
حسن الافتتاح داهية الانسراح ، ومطية النجلى ، ولطافة الخرج
الى المدح ، سبب ارتباج المدح ، وخاتمة الكلام أهقى فى السمع ،
والصق بالنفس ، لقب العهد بها ، فان حسنت حسن ، وان قبحت
قبح ، والأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم " . (٣)

على أن عناية النقاد بهذا الثلاثى الفنى ، ودوره فى بناء
القصيدة ، تجاوزت حدود النظرة العامة ، وسرت الى تحسّس

(١) الوساطة : ص ٤٨

(٢) العمدة : ج ١ ص ٢١٧

(٣) الصدر السابق : ج ١ ص ٢١٧

كل عنصر بذاته ، ومسدى تأثيره ، وما يليق به ، وما لا يليق .
فأما الاستهلال ، فقد اعتبروه مفتاح الشعر . لذلك اشترطوا تجويده ،
والابتعاد به قدر المستطاع عن العبارات المحفوظة مثل : (ألا) ، و
(١)
(خليلى) و (قد) .

واشترطوا فيه كذلك ، أن يكون جزلاً فخماً فى عبارة حلوة ، وتركيب
سهل ، بعيد عن التعقيد والمعى ، وما شاكل ذلك من ضرور
(٢)
الاستفلاق .

وتنبهوا كذلك لتأثيره النفسى فى خلد السامع ، ولذلك اشترطوا
ابتعاده عن كل ما يوحى بالتشاؤم ، كذكر الموت ، والبكاء ، والويل
(٣)
... أو يوحى بالجلافة ، كذكر اتقار الديار ، ودم الزمان . وربما
اشترط بعض النقاد أن يكون استهلال القصيدة دالاً على موضوعها
كان يكون استهلال قصيدة فى فتح من الفتوحات دالاً على الفتح ،
(٤)
واستهلال قصيدة فى الهناء دالاً على الهناء وهكذا .

وأما التخلص ، ويسمى أحياناً حسن الخروج ، فهو فن توصيل
نسيب القصيدة بمديحها . وعلى الرغم من أنه فن قديم فى
الشعر العربى كما قدمنا ، فقد اشتهر به الشعراء المحدثون
شهرة فائقة ، إذ خالفوا المذهب الغالب على القدماء فى
التخلص ، وهو خروجهم بعبارات معينة ، مثل (دع ذا) ، و (عند
(٥)
عن ذا) .

(١) العمدة : ج ١ ص ٢١٧
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢١٧
(٣) انظر عيار الشعر : ص ١٢٢
(٤) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٩٦
(٥) انظر عيار الشعر : ص ١١١

وقد أعجب النقاد بهذا المذهب غالب المحدثين في حسن التخلُّص له
لأنه دليل على حسن صفة الشاعر ولطف حيلته . وبقية ذلك
أن يعزف الشاعر عن هذا الفن ، ويخرج من النسيب إلى المديح
فجأة ، فهذا ما يسمى بالظفر أو الانقطاع . وعلى الرغم من أن
غالبية النقاد لا يرحبون بهذه الطريقة لا سيما بالنسبة للشاعر
المحدث ، فالحقيقة أن طريقة الظفر أو الانقطاع ، لا تنطوي على
أية دلالة يمكن أن تشير إلى تصور الشاعر عند الشاعر الذي
يتخلص بهذه الطريقة الفجائية . وحينما تحين مناقشة تخلُّص
البحرَى سوف نلقى مزيداً من الأضواء على هذا الجانب .

وأما الخاتمة ، فقد اعتبروها قفل القصيدة . واشترطوا فيها جودة
الاحكام بحيث لا يمكن الزيادة عليها ، أو يأتي بعدها أحسن
منها لأنها آخر ما يبقى في الأسماع . وربما ذهب بعض النقاد
إلى أن الخاتمة يجب أن تكون أجود بيت في القصيدة ، وأدخل
في الفرض الذي كان يقصد إليه الشاعر . على أننا نشك اليوم في أن
في استطاعة الشاعر أن يحدد خاتمة قصيدة من قصائده . فالمعروف
- في عصرنا - أن القصيدة عبارة عن توتر نفسي لا يملك الشاعر
زمامه ، وفي اللحظة التي ينتهي فيها هذا التوتر تكون نهاية القصيدة
فكيف يفكر الشاعر إذن في تقاليد خاصة بالخاتمة ؟

(١) انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٩

(٢) " " " " ج ١ ص ٢٣٩

(٣) انظر الصناعتين : ص ٤٦٤

(٤) الأسس الفنية للإبداع في الشعر ، ص ٢٤٣ .

بناء القصيدة الموضوعى عند البحترى

يعد البحترى واحدا من أولئك الشعراء المفرمين بالمحافظة على تقاليد الشعر العربى الراسخة ، لاسيما فى مجال بناء القصيدة . فمن يطالع ديوانه لا يكاد يشك فى أنه من أشد الشعراء العرب التزاما بمنهج القصيدة العربية النموذجية ، ومن أحرصهم على التقييد بتقاليدها العريقة . فالقصيدة البحترية شأن القصيدة الجاهلية ، تكاد تكون معرضا يحتوى أكثر من فن شعرى . فالى جانب النسب التقليدى والمديح قد يوجد الوصف ، والفخر ، والحكمة ، وقد توجد فنون شعرية أخرى .

وعلى الرغم من وضوح هذه الحقيقة فى شعر البحترى ، فإن نقاده لم يهتموا بأى مفهوم علم يلقى الضوء على القصيدة البحترية ، وكيفية بنائها ، وخصوصية الشاعر فى هذا البناء .

ان غالب جهد نقاد البحترى فى بناء القصيدة قد انصرف الى مناقشة الجزئيات . وعلى وجه الخصوص اهتموا باستمالاته ، وتخلصاته . فعند هذه الحدود وقف نقاد شاعرنا ، وان كانوا قد بحثوا هذين الجانبين بجدية لا تنكر كما سوف يتضح .

أ - استمالات البحترى

يعتبر الامدى أو حمد نقاد البحترى فى معالجة استمالاته ، والاتصال بها اتصالا حقيقيا ، يقوم على الاحصاء الدقيق ، والتذوق الأدبى فى وقت واحد .

وتعليقات الامدى على استمالات البحترى ، تكاد تعبر عن حقيقة

واحدة ، هي الاعجاب الملقح للظهير . فالامدى من اول كتاب الموازنة الى آخره ، لا ينى عن ترديد عبارات الاطراء والاعجاب باستهلاكات البحثى فكثيرا ما سرد الامدى عشرات الاستهلاكات ، وارد فيها بمثل عبارة :
" هذه كلها ابتداءات جيدة بارعة اللفظ صحيحة المعنى " .^(١) أو عبارة :
" وهذا من ابتداءاته الصجبية النادرة ، واحسانه فيها الاحسان المشهور " .^(٢) أو عبارة :
" وهذه كلها ابتداءات حسان مختارة المعانى " .^(٣) أو عبارة :
" وقد تصرف البحثى فى هذه الابتداءات تصرفا حسنا " .^(٤) فمثل هذه التعليقات ان دلت على شىء فانما تدل على موقف الامدى الايجابى تجاه استهلاكات البحثى ، واعجابه بها .

وربما أجهد الباحث نفسه لكى يستثنى البيت أو البيتين من استهلاكات البحثى التى لم تحز رضا الامدى ، ولم تسماها مياهم ثنائيه فى خواتم الفصول .

فمن هذه الأبيات النادرة ، استهلال البحثى لبعض قصائده بقوله :

قف العيس قد أدنى خطاها كلالها

وسل دار سعدى ان شفاك سؤالها

فقد وقف الامدى أمام هذا البيت وثقة استنكاره ، وعلق عليه بقوله :
" هذا لفظ حسن ، ومعنى ليس بالجيد ، لأنه قال : قد أدنى خطاها كلالها ، أى قارب من خطوها الكلال . وهذا كأنه لم يقف لسؤال الديار

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٥٠

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ١٤

(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٦٢

(١)

التي تعرض لأن يشفيه ، وإنما وقف لأعياء الطبي
ولم يقف الأمدى عند هذا الحد ، بل توسع جدا في نقد
هذا البيت ، فقد ذهب يستعرض مذاهب العرب في الوقوف
على الديار ، وألفاظهم في ذلك مع الكثير من الأمثلة والشواهد
الشعرية ، حتى ليخيل إلى القارئ أن وقوف الأمدى عند بيتك
البحثى هذا ، لا يعدو أن يكون ذريعة للإدلال بعلمه ، ومبلغ
إحاطته بالشعر العربي القديم ، ومذاهبه الفنية في الوقوف على
الليار . ولعل الذي يزيد من ثقتنا بهذه الحقيقة هو أن الأمدى
ينتهي إلى الاعتراف بصواب بيت البحثى هذا إذ يقول : " ولم
أقل أنه خطأ ، وإنما قلت أن المعنى غير جيد " . فكان الأمدى
بهذا يرد على نفسه بنفسه ، ويكفي غيره مؤنة الرد .

(٢)

والى جانب استهلال البحثى هذا ، ثمة استهلال آخر لم يشرق
للأمدى ، وهو قول البحثى :
سقى ربحها مع السحاب وهاطله

وان لم يخبر أنفا من يسائله

فقد ذهب الأمدى إلى أن عجز هذا البيت ردى ، والسبب
في ذلك عنده هو كلمة (أنفا) فهي في نظر الأمدى حشو
لا مبرر له في البيت .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٢ - ٤٣٣ .

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٤٣٩ .

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤٦٦ .

ومثل هذه المتخذ الطفيفة في الأبيات النادرة ، لا تكون إلا برهانا قاطما على مدى تحفظ البحترى في استهلالاته ، وحرصه الشديد على الارتفاع بها عنى كل مظاهر الضعف . وعلى ضوء هذا فقد كان البحترى أهلا لتلك العبارات التي طالما ردها الأمدى في الإعجاب به .

ويبدو أن من حسن الحظ أن جهود من تلا الأمدى من نقاد الذين اهتموا باستهلالات البحترى ، قد اتجهت وجهة أخرى غير وجهة الاحصاء والتذوق التي أتى عليها الأمدى . تلك الوجهة هي النظر الى استهلالات البحترى ، من زاوية المقارنة باستهلالات غيره من كبار الشعراء ، كآبى تمام ، وآبى الطيب المتنبى .

ويعتبر القاضى الجرجاني في مقدمة النقاد الذين عنوا بهذا الجانب . فهو يرى أن البحترى احتذى في بناء القصيدة مذهب الأوائى ، الا في الاستهلال ، " . . . فقد عنى به ، وانفقت له فيه محاسن . فأما أبوتمام والمتنبى فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، وانفق للمتنبى فيه خاصة ما بلغ المراد ، وأحسن وزاد " (١) . وحقيقة هذا الرأى تشعرنا بتفضيل استهلالات البحترى على استهلالات نديه ، آبى تمام ، وآبى الطيب .

على أن الذى يؤخذ على هذا الرأى ، هو أنه رأى مرسل ، يحتاج الى المقارنة الموسعة من واقع الأمثلة والشواهد الشعرية . ثم ما يلزم الى جانب ذلك من تحليل وتعليل جادين . وبطبيعة الحال لم يعن الجرجانى بشئ من هذه الأمور الضرورية ، والا لأخذنا

حكمه هذا ملحد الحكم الموضوعى المستقيم ، على أن الذى يقلل من رهنظام حكم القاضى الجرجانى هذا بعد ذلك ، أو على الأقل يجعله لقف منه موقف الحذر الشديد ، هو أن ابن رشيقي القيروانى اعترض عليه ، وأبى قبوله . وسوف نعرف حقيقة هذا الاعتراض ، ومدى وجاهته فى حينه .

وإذا ما تركنا القاضى الجرجانى - ولو الى حين - فاننا نصادف ناقدين ، أحدهما معروف وهو الحاتمى ، والآخر مجهول ، لانعرف عنه أكثر من أنه " من مشايخ البصرة ممن يوصى اليه فى علم الشعر " (١) وغاية ما فى الأمر أن الحاتمى والشيخ البصرى تناظرانى قضية بناء القصيدة بين أبى تمام والبحترى ، وبصفة خاصة فى عناصر بناء القصيدة الثلاثة ، أى الاستهلالات ، والتخلصات ، والخواتم .

وقبل أن ندلف الى مناقشة عنصر الاستهلال فى هذه المناظرة يجب علينا أن ننبه الى أن التعصب المافر ، هو رائد الناقدين منذ البداية . فالشيخ البصرى - ان صدق الحاتمى - يتعصب للبحترى ، وينحى باللائمة على أبى تمام . ويرى عنه الحاتمى أنه كان يقول : " ما يحسن أهو تمام يبتدىء ، ولا يخرج ، ولا يختم . ولو لم يكن للبحترى عليه من الفضل الا حسن ابتداءه ، ولطف خروجه وسرعة انتهائه ، لوجب أن يقع التسليم له " . (٢) وإذا كان هذا ضربا بفيضاً من التعصب ، ضد أبى تمام ، فان أبغض منه تعصب الحاتمى ضد البحترى . فهو يعترف صراحة بهذا التعصب اذ يقول : —

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٦١٩

" فأنشأت قولا انحيت فيه على البحتري انحاء اسرفت فيه اا واقتدحت
زناد الرجل (يعنى الشيخ البصرى) وتكلم وتكلمت وخضنا فى اقالين
من التفضيل والمماثلة ، غلوت فى جميعها غلوا شهده جميع من حضر
(١)
المجلس ."

واذا تجاوزنا هذه التقديمات الدرامية والمباراة الفارقة ، وحدثنا
عن حظ هذه المناظرة من النقد الموضوعى ، وجدنا فيها شيئا
قليلا لا يكاد يذكر ، لاسيما فيما يتعلق بالبحتري .

فصاحب البحتري لم يذكر من استهلاته الا استهلالا واحدا .
هو قوله :

عارضنا أصلا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الأفعوان الأشنـسب

ومع أن هذا البيت من استهلات البحتري المشهورة ، والرائعة
أيضا ، فان الحاتمي لا يسلم لصاحب البحتري بهذا ، بل يدعى
أنه ماخوذ من قول أبى جويرية :

سلمن نحوى للوداع بمقلـسـة

فكأنما نظرت الينا الربـرب

ولاشك أن الحاتمي واهم فى انتقاده هذا فليس فى بيت البحتري
ما يقلل من قيمته أمام بيت أبى جويرية ، أو يشير الى ضعف الأصالة
فيه . هذا فضلا عن عدم اشتراك البيتين فى المعنى أساسا . ولو كان
لنا فى هذا المقام حق المفاضلة ، لفضلنا بيت البحتري على بيت
أبى جويرية ، لنا فى بيت البحتري من طرافة فنية تقوم على تفضيل

النساء على بقر الوحش تفضيلا ضميا ، وهى طرافة خلا منها بيت
أبى جويرية الذى وقف عند حدود تشبيهه عيون النساء بعيون
البحر الوحشية .

وطبيعة الحال لم يكف الحاتمي بانتقاده لبيت البحترى فحسبه
بل أخذ دوره فى المناظرة ، وسرد لأبى تمام ما ينوف على عشرين
(١)
استهلالا ،

وموقف الحاتمي هذا ان دل على شئ ، فانما يدل على واحد
من أمرين . فاما أن الحاتمي كان يجهل أصول المناظرة المتداولة
التي تلزمه أن يعارض استهلال البحترى باستهلال واحد لا بتمام
ليس أكثر . واما أنه تجاوز أصول الأمانة العلمية جملة واحدة ، فلم ينقل
لنا حجج خصه على الوجه الاكمل . والواقع أننا أميل الى الأخذ
بهذا الموقف الأخير . والسبب فى ذلك أننا نستبعد فى أن يكون ثمة ناقد
كصاحب البحترى الذى يوصى اليه فى علم الشعر ، ثم لا يتمكن الا من
ايراد استهلال واحد من استهلالات شاعره المفضل ، ويقف بعد ذلك
مبهورا أمام اندفاع الحاتمي ، وادعائه .

وهى آية حال فاننا لانستطيع أن نحصل من أحكام هذه المناظرة
أى حكم نقدى محمل الجد والاعتبار ، فهى كما رأينا تقوم على التعصب
السافر ، والتطرف الواضح . وهى بعد ليست مناظرة علمية يتعاون
فيها الطرفان على الكشف عن الحقيقة ، والبحث الجاد عنها . كما
أنها ليست موازنة يتصدر فيها قاض واحد للحكم ، فننظر فى
حكومته ومقدار ما فيها من الصواب والخطأ . فكل ما فى هذه المناظرة اذن هو

التعاطف الأعمى الذى نعجز أمامه عن استيضاح وجه الحقيقة ، مما يزهدنا فى هذه المناظرة وأحكامها المتطرفة .

وقد امتدت حركة مقارنة استهلالات البحثى باستهلالات أبى تمام ، وأبى الطيب ، والى ابن رشيق القيروانى فى القرن الخامس الهجرى .

ويمتاز جهد القيروانى فى هذا الجانب بموقف واضح من كسل الآراء التى صرت بنا . على أن ما يحمده لهذا الناقد أنه لم يقف هذا الموقف إلا بعد أن أفصح عن رأيه الشخصى فى استهلالات البحثى قائلا : " ومن الشعراء من لا يجيد الابتداء ، ولا يتكلف له ، ثم يجيد باقى القصيدة ، وأكثرهم فعلا لذلك البحثى ، كان يصنع الابتداء سهلا ويأتى به عفوا ، وكلما تمادى قوى كلامه . وله من جيد الابتداءات كثير ، لكثرة شعره والغالب عليه ما قدمت " . وعلى الرغم من أن حقيقة رأى القيروانى هذا تنطوى على التقليل من شأن استهلالات البحثى بصفة عامة ، فإن فيه جانبا من الموضوعية ، والاعتراف بتقدم البحثى وامتيازته فى الاستهلالات .

وليس أدل على هذه الحقيقة من تلك الاختيارات الشعرية التى سردها القيروانى للبحثى . مثل قوله :

عارضتنا أصلا فقلنا الربـرب

حتى أضاء الأحموان الأشنـسب

(٣)

ومثل قوله :

ما على الركب من وقوف الركاب

فى مغانى الصيا ورسم التصابيـسى

(١) العمدة : ج ١ ص ٢٣٢
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٣

(ضمان على عينيك أنى لا أطـــــــو)

على أن ما يعيننا على فهم رأى القيروانى هذا بصورة دقيقة ،
هو أن نلم بالطرف الثاى من نقده ، وهو موقفه من القاد الذين
أدلو بأرائهم فى استهلالات البحترى من قبل .

يقول القيروانى عن الأمدى : " وكان أبو القاسم الحسن بن
بشر الأمدى يفضل ابتداءات البحترى جداً ، وهو الذى وضع
كتاب الموازنة والترجيح بين الطائين ، ونوه فيه بالبحترى أعظم
تنويه " (٢)

وهذا الموقف من القيروانى تجاه الأمدى موقف ينطوى على
التقريب ، وحكاية موقف الأمدى من البحترى فحسب . هذا الذى
جانب أن فى موقف القيروانى هذا احساساً بميل الأمدى إلى
البحترى . ولكنه احساس لا يمكن حمله على اعتقاد القيروانى فى تلك
المقولة المشهورة عند بعض القدماء ، ونعنى بها تهمة تعصب الأمدى
للبخترى ، وهى تهمة خطيرة سوف نعالجها علاجاً ناجحاً فى مكانها
الخاص من فصل الموازنات .

وأما موقف القيروانى من القاضى الجرجانى فقد عبر عنه بقوله :
" . . . غير أن القاضى الجرجانى فضله (يعنى البحترى) بجودة
الاستهلال - وهو الابتداء - على أبى تمام وأبى الطيب ، وفضلهما
عليه بالخروج والخاتمة ولست أرى لذلك وجهاً ، الا كره شعره
كما قدمت ، فانه لو حاسبهما (كذا) ابتداء جيداً بابتداء ما لأرى

(١) العمدة : ج ١ ص ٣٣٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٣٣

(١)

عليهما ، وقصرا عن عذره .

ولا شك أن موقف القيرواني هذا ، هو الموقف القمين بالنظر
والمناقشة . ففضلا عن دلالاته على ظهور شخصية القيرواني ، واستقلال
رأيه ، فهو إلى جانب ذلك وثيق الصلة برأيه الشخصي السابق
في استهلاات البحترى ، ويتضح وجه الصلة بين هذا الموقف
والرأى السابق ، من مخالفة القيرواني للقاضى الجرجانى . فهو
لا يرى رأى الجرجانى في أن استهلاات البحترى تفضل استهلاات
أبى تمام ، وأبى الطيب . وإذا كان القاضى الجرجانى قد انتهى
إلى هذا الحكم ، كما مر بنا ، فإن القيروانى يرد ذلك إلى كثرة
شعر البحترى ، وكثرة استهلااته الجيدة تبعا لذلك . فلو أجريت
موازنة احصائية بين استهلاات الشعراء الثلاثة ، لأدت - في نظر
القيروانى - إلى هذا الحكم ، ألا وهو تفوق البحترى في النهاية .
ومعنى هذا هو أن اعتراض القيروانى على حكم القاضى الجرجانى
لا ينفى هذا الحكم ، وإنما يبين علته فقط .

ولسنا مع ابن رشيق القيروانى فيما انتهى إليه . إذ لا نعتقد فى
أن تفضيل القاضى الجرجانى لاستهلاات البحترى ، على استهلاات
نديه ، كانت تحدوه نزعة احصائية تقم على تتبع الاستهلاات ورصد
الجيد منها ، والتأثر بهذه الكثرة الكاثرة بعد ذلك . فالقاضى
الجرجانى بذوقه المعروف ، وانطباعيته المشهورة من أبعد النقاد عن
هذا المنزع الاحصائى . وإذا كان لا يد من بيان العلة التى أدت بالقاضى
الجرجانى إلى تفضيل استهلاات البحترى على استهلاات نديه ، فإنا

نقول : ان مرجح ذلك هو غلبة للطبيع على استهلاات البحترى ، خاصة اذا ما قيست باستهلاات أبى تلم ، وأبى الطيب المتنبى التى لا تخلو - غالبا - من الأبهة والفخامة ، والتشبع بالعناصر الفكرى . ومعنى هذا كله ان ثمة خطأ مشتركا كان يربط بين الجرحائى واستهلاات البحترى ، وهو عنصر الطبع . ومن ثم فإن هذا العنصر هو السبب الذى استهوى الجرحائى ، وفرض عليه ان يصح بتقدم البحترى فى الاستهلاات ،

وهى أية حال كان فى امكان ابن رشيق القيروانى ان ينتهى الى هذه الحقيقة ، لا سيما أنه قد فقد بحسه الفنى اللامع الى طبيعة استهلاات شاعرنا ، وأدرك أنه يتأثر القصيدة بشئ من السهولة والعفوية ، ثم يتدرج بعد ذلك الى القوة . ولكن القيروانى لم يوفق الى هذا الربط ،

ويظل ممنا بعد ذلك موقف القيروانى من الحاتمى ، وهو الموقف الأخير ، ففى هذا يقول ناقدنا : " فأما الحاتمى فانه يغض من أبى عبادة غضا شديدا ، ويجور عليه جورا بينا لا يقبل منه ، ولا يسلسم اليه " (٢)

وموقف القيروانى من الحاتمى موقف صحيح لا يمكن الاعتراض عليه ، بل لا يكاد يختلف فيه اثنان أبدا . فالحاتمى قد عرفناه من قبل ناقدنا شديد التعصب ، بل لا نبالغ اذا قلنا انه انموذج الناقد المتهور فى تاريخ النقد العربى .

(١) أشار القيروانى الى هذه الخصائص فى استهلاات أبى تلم وأبى الطيب . انظر العمدة : ج ١ ص ٢٣٢ وانظر كذلك : ج ١ ص ٢٤٤
(٢) العمدة : ج ١ ص ٢٣٣ .

وما تقدم يتضح أن النقاد قد بحثوا موضوع الاستبلال ، أو الابتداء عند البحثى بحثا جادا . وعلى الرغم من أن الغالبية يكادون يتفقون على تقدم البحثى فى هذا الضمار ، فقد ظهرت لنا بعض الخلافات ، خاصة فيما يتعلق بالمفاضلة بين البحثى وبين أبى تمام وأبى الطيب ، ولا شك أن مثل هذه الخلافات أمر طبيعى ، ما دام أن العنصر الذاتى فى النقد الأدبى عنصر أساسى ، لا يمكن أن تخلو منه أية عملية نقد ناجحة .

ب - تخلصات البحثى :

يأتى الامدى - كذلك - فى مقدمة نقاد البحثى الذين عنوا ببحث حسن تخلصه . ويطالعنا الامدى بحقيقة بارزة فى هذا الجانب ، هى أن كلا الطائين أبى تمام والبحثى قد أعرض عن حسن التخلص فى الكثير من شعره ، وأنهما فى هذا الكثير ، قد " ابتدأ المدح منقطعا عما قبله " .^(١)

على أن هذه الظاهرة البارزة لا تعنى عند الامدى أن البحثى لا يجيد هذا الفن الشعرى حينما يريد أن يعتمد فى أية قصيدة من قصائده . وليس أدل على هذه الحقيقة من أن الامدى نفسه قد أثبت لنا حسن تخلص البحثى ، وتجويده للربط بين النسيب والمديح ، فهناك مثلا تخلصه بوصف الأبل ،^(٢) وبوصف السفينة ،^(٣) وبوصف النساء ،^(٤) وبالخلف باليمين ،^(٥) ويذكر الفيث ،^(٦) وبوصف الرياح . فهذه القنون تخلص البحثى من النسيب الى المديح .

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٩١

(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٩٩

(٣) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣٠٧

(٤) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١١

(٥) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٣

(٦) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٥

(٧) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٣١٩

وقد أجاد في ذلك كله - بشهادة الأمدى - بل ان من يرقب التعليقات التي كان الأمدى يختم بها كل فن من هذه الفنون ، مع ملاحظة ما يقابلها عند أبي تمام ، لا يكاد يشك في أن كفة البحثى قد رجحت بكفة أبي تمام في هذا الفن الشعري . وخلصنا ما عند الأمدى اذن ، يكمن في أن الطابع الغالب على البحثى هو العزوف عن فن حسن التخلّص ، هذا الى جانب أن البحثى كان يجود هذا الفن شجودا ملحوظا ، حيلما يلم به ، وحماسه في بعض قصائده .

ويخيل اليانا أن هذه الظاهرة المزوجة عند البحثى ، العزوف من جانب ، والتجويد من جانب آخر ، كانت عاملا مؤثرا فسيئ سوء تقويم البحثى فيما بعد ، لا سيما عند أولئك النقاد الذين لم يعنوا بشعره عناية جادة ، ولم يتتبعوا تخلصاته تتبعاً دقيقاً على نحو ما فعل الأمدى .

فالقاضي الجرجاني - وقد مر بنا رأيه في استمالات البحثى - فضل البحثى في موضوع الاستمالات على أبي تمام وأبي الطيب ، وفضل الأخيرين عليه في موضوع حسن التخلّص . وشلما رغبتنا عن حكم الجرجاني هناك لصالح البحثى ، فان من باب الانصاف أن نؤسب عنه هنا .

وليس السبب هو أن هذا الحكم ضد البحثى فحسب ، بل الأهم من ذلك هو ما قلناه سابقا ، من أن مثل هذا الحكم من الأحكام المرسلّة التي هي أحوج ما تكون الى التحليل والتعليل ، والموضوئية والتقرير النظري . وبكلمة جامعة فان بين أي ناقد والوصول

يمثل هذا الحكم الخطير الى مرتبة القبول خطة طموحة تفوق كثيرا
مسألة الاعتقاد على مجرد التاثر العارض والذوق الخاص .

على أن الذي يغلب على الظن هو أن غلبة تأخير البحترى فى
التخلص عند القاضى الجرجانى ، لاتعدو أن تكون قضية تأثرهما بعزوف
عن البحترى من عزوف عن هذا الجانب الفنى فى الكثير من قصائده ،
وفى اعتقادنا أن الجرجانى لو أخذ فى اعتباره مبدأ التفريق الدقيق
بين مسألة عدم التزام البحترى بفن التخلص ، ومسألة تجويده
لهذا الفن حينما يلتزم به - لتبين له أن شاعرنا لا يعانى فى
هذا الفن الشعرى من أى تصور فنى يتصل بقدراته الابداعية . فقد
أثبت الأمدى - بما لا يقبل الشك - براعة البحترى فى حسن
التخلص ، وساق من الأمثلة والشواهد ما يكفى فى دعم هذه الحقيقة
وتأييدها .

وربما يكون موقف أبى بكر الباقلاسى من أسوأ المواقف
تجاه تخلصات البحترى . فقد وصف البحترى بقوله : " ألا ترى أن كثيرا
من الشعراء ، قد وصف بالنقص عند التنقل من معنى الى غيره ،
والخروج من باب الى سواه ، حتى ان أهل الصنعة قد اتفقوا
على تقصير البحترى مع جودة نظمه ، وحسن وصفه - فى الخروج
من النسيب الى المديح . وأطبقوا على أنه لا يحسنه ، ولا يأتى
فيه بشئ " ، وإنما اتفق له فى مواضع معدودة خروج يرتضى
(١)
وتنقل يستحسن .

فراى الباقلانى هو الآخر ينطوى على مقولة سوء الفهم لفن التخلّص عند البحترى ، والاضطراب الواضح فى التمييز بين عدم الالتزام بهذا الفن وتجويده فى الوقت نفسه . وهى آية حال نفى كلام الباقلانى ما يؤخذ وما يرد .

فأما أن أهل الصنعة أجمعوا على أن البحترى مقصر فى الخروج فهذا ما نقبله بشرط أن نفهم التقصير فهما غير فنى ، أى كقضية تدل على تهاون الشاعر أو كسله أو ما الى ذلك . ومن ثم فإن هذه القضية لا تنال من شاعرية البحترى ، ولا تهزم مكانته بين الشعراء .

وأما أن أهل الصنعة أطبقوا على أن البحترى لا يحسن التخلّص ، ولا يأتى فيه بشىء ، فهذا ما نرده على الباقلانى . وأول ما ينقض هذا الاجماع المزعوم ، هو موقف الأمدى ، فهو على شدة صلته بشعر البحترى ، ودقّة تتبعه لما جاء فى شعره من تخلصات لم يورد - إشارة أو تصريحاً - ما يفهم منه أن شاعرنا كان لا يحسن التخلّص ، ولا يأتى فيه بشىء يستحسن .

وقد عاود الباقلانى الهجوم على البحترى فى موضع آخر ، وفضل عليه أبا تمام فى هذا الفن . فقد قال عن البحترى : " وهو غير بارع فى هذا الباب (يعنى حسن التخلّص) ، وهذا مذموم معيب منه ، لأن من كان صناعته الشعر ، وهو يأكل به ، وتغافل عما يدفع اليه فى كل قصيدة ، واستهان بأحكامه وتجويده ، مع تتبعه لأن يكون عامة ما به يصدر أشعاره من النسيب عشرة أبيات ، وتتبعه للصنعة الكثيرة ، وتركيب العبارات ، وتنقيح الألفاظ وتزويرها ، - كان ذلك أدخل فى عيبه ، وأدل على تقصيره أو قصوره ، وانما يقع له الخروج الحسن فى مواضع يسيرة ، وأبو تمام أشد

تبعها لتحسين الخروج منه .

وإذا استثنينا وعظ الباقلانى الذى يفيد أن البحترى كان يأكل أموال الناس بالباطل ، وما إلى ذلك من كلام لا دخل له فى النقصد الأدبى - يظل مجننا تركيزه على أهمية التزام الشاعر بحسن التخلص ، لا سيما أن البحترى كان ملتزما بالمقدمة الظلمية . وعلى الرغم من أن هذا الملحظ النقدى يعتبر ملحظا قيما ، فإنه فى واقع الأمر لا يبرر ما ذهب إليه الباقلانى بعد ذلك ، من حيث أن البحترى لم يقع له الخروج الحسن إلا فى مواضع يسيرة . فمثل هذا الادعاء لا يقبل من الباقلانى . ذلك أن الحقيقة التى لا تزال تلح عليها هى أن تخلصات البحترى كلها فى الذروة من حيث الأحكام والتجويد الفنى . وليس عند الباقلانى أو عند غيره من النقاد ما يثبت نقيض هذه الحقيقة .

ولا يقبل من الباقلانى كذلك تفضيله أبا تمام على البحترى فى هذا الباب ، فشان الباقلانى هنا شأن القاضى الجرجانى من قبل ، حينما فضل أبا تمام والمتنبى على البحترى . بل ربما يكون الباقلانى متأثرا بحكم القاضى الجرجانى ذاك . ومهما يكن الحال فما قلناه فى الرد على القاضى الجرجانى حياال مسألة المفاضلة بين الشعراء الثلاثة ، يمكن أن يصدق مرة أخرى فى الرد على الباقلانى حياال تفضيله أبا تمام على البحترى ، لا سيما أن الباقلانى أرسل حكمه هذا رسالا من غير أن يورد مبررات فنية معقولة . بل نحن أكثر الحاحا على رفض حكم الباقلانى هذا . والسبب فى ذلك أن أبا تمام خاصة قد شارك البحترى فى مسألة الفاء حسن التخلص فى الكثير من شعره كما أكد الأمدى من قبل .

وكان المنتظر من ابن رشيقي القيرواني ، أن يقف موقفا بارعا
أزاء قضية حسن التخلص عند البحترى ، لا سيما أنه وقف مثل
هذا الموقف في قضية الاستهلال ، حيث عبر عن رأيه الخاص ،
وأردف بمناقشة كل ما سبقه من آراء كما مر بنا .

ومهما يكن الأمر فحاية ما عند ابن رشيقي القيرواني في التخلص
البحترى ، هو قوله : " فإذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح
متصلا بما قبله ، ولا منفصلا بقوله : (د ع ذ ا) و (عد عن ذ ا) ونحو
ذلك سمى طغرا وانقطاعا . وكان البحترى كثيرا ما يأتي به " .^(١)

وهذا وصف تقريرى لخروج البحترى ، لا ينطوى على وجهة نظر
خاصة . وهذا تحفظ مناسب من القيرواني بلا شك . وعلى الرغم
من أن ابن رشيقي لا يكاد يمدل بأبى الطيب شاعرا آخر في بناء
القصيدة ، خاصة " في فصول هذا الباب الثلاثة " . الاستهلال ،^(٢)
والتخلص ، والخاتمة ، مع ذلك لا نستطيع أن نقول ان القيرواني فاضل
بين البحترى وأبى الطيب . فتفضيل القيرواني للمتنبى تفضيل
عام يدخل تحته البحترى وغيره من شعراء العربية .

وامتد الاهتمام بتخلص البحترى الى القرن السابع الهجرى ، حيث
وجد ابن الأثير الجزرى يشير هذا الموضوع من جديد . فهو يقول
عن فن التخلص : " والشعراء متفاوتون في هذا الباب ، وقيد
يقصر عنه الشاعر المفلح المشهور بالاجادة في ايراد الألفاظ ، واختيار
المعاني كالبحترى ، فان مكانه من الشعر لا يجهل . . . ومع هذا
فانه لم يوفق في التخلص من الغزل الى المديح ، بل اقتضبه اقتضابا " .^(٣)

(١) الممددة : ج ١ ص ٢٣٩
(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٣٩
(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ١٢٦

وطبيعة الحال ليس عند ابن الأثير أى جديد فى هذا الموضوع . فمأعده هو ما عند القاضى الجرجاني ، والباقلايسى من قبل . وان كان كلام ابن الأثير هنا أشد صلة بكلام الباقلايسى بل يكاد يكون قبسا منه . والغريب فى الأمر بعد ذلك أن ابن الأثير يورد طرفا من تخلصات البحتري ، ثم لا يملك الا أن يعجب بها غاية الاعجاب ، بل عدها " من اللوائح فى هذا الباب " . على حد تعبيره . ومثل هذا أن دل على شئ فانما يدل على الضيم الذى لحق بالبحتري من سوء فهم النقاد لهذا الجانب من شعره .

وفى خاتمة هذا المبحث ، لابد لنا من تأكيد حقيقة أن البحتري كان من أحذق الشعراء فى فن حسن التخلص ، ومن أعرفهم بأصوله ، وان كان شاعرنا لم يلتزم بهذا الفن فى شعره كله . ولكن غالبية النقاد باستثناء الامدى غام عليهم وجه الأمر ، فخلطوا بين ما يمكن أن يكون تقصيرا يتعلق بعدم الالتزام بهذا الفن ، وما يمكن أن يكون قصورا فنيا يمس ملكة الشاعر ، وينال من قدرته على الربط بين النسيب والمدح .

على أن هذا لا يعنى أننا ندافع عن البحتري دفاعا لا أساس له من الموضوعية ، فنحن مثلا نشارك نقاد البحتري فى مؤاخذته على عدم الالتزام بمبدأ حسن التخلص ، وذلك لما لهذا المبدأ من أثر طيب على أحكام بناء القصيدة ، وتوثيق أجزائها التقليدية .

ولكن قبل أن نفرغ من هذا المآخذ علينا أن نتذكر حقيقة كثيرة شعر البحتري ، وكثرة قصائد المدح عنده كثرة مفرطة ، لاسيما اذا ما قيس بأبى تمام ، أو بأبى الطيب . فلعل مثل هذه الحقيقة

تقوم لشاعرنا مقام العذر ، ومن ثم تخفف من وطأة هذه الملاحظة .

ج - خواتم البحتري :

لم يهتم نقاد البحتري بخواتم قصائده ، مثل اهتمامهم باستهلالاته وتخلصاته ، بل نكاد نقول أنهم أهملوا هذا الجانب أهلا تاما ، الا اذا استثنينا خاتمتي قصيدتين من قصائد البحتري نوه بها الشيخ البصري في معرض منازلته للحاتمي ، في تلك المظاهرة التي أشرنا اليها في مناقشتنا لعنصر الاستهلال .

(١)

والخاتمة الأولى تتكون من بيتين هما قوله :

إليك القوافي نازعات شواردا

يسير ضاحي وشيها وينمتم

ومشرقة في النظم غريزدها

بهاء وحسنا أنها لك تنظم

(٢)

وتتكون الخاتمة الثانية من بيتين كذلك هما قوله :

أست الموالى فيك نظم قصائد

هي الأنجم اقتادت مع الليل أنجما

ثناء تخال الروض فيه منسورا

ضحى ، وتخال الوشى فيه منمنما

على أن الملاحظ هو أن هذه الأبيات ، لم ترد في ديوان البحتري

(٣)

على اعتبار أنها خواتم ، وإنما وردت في عرض القصيدتين .

ويخيل لي أن عدم اهتمام كبار النقاد بخواتم القصائد - سواء عند

(١) زهر الآداب : ج ٣ ص ٦٢٠

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٦٢٠

(٣) انظر : ديوان البحتري : ج ٣ ص ١٩٣١ . وانظر ج ٣ ص ١٩٨٤ .

البحتري أو عنده غيره - أمره ما يهوره ، فضلا عن الصعوبات الشكلية التي يمكن أن تعترض سبيل الناقد في مسألة التأكد من أن آخر بيت - أو بيتين - في القصيدة ، هو الخاتمة التي وضعها الشاعر بالفعل ، وأن أبيات القصيدة لم تخضع إلى أي ترتيب آخر - فضلا عن هذا فإن حقيقة خواتم القصائد العربية في أرقى نماذجها ، ليس فيها ما يؤكد بأن هذه الخواتم تتاز بأية مزايا ، سواء أكانت هذه المزايا فنية كمزايا الاستهلاكات ، أو كانت فنية وشكلية مع كمزايا التخلصات .

نعم هناك كثير من التقاليد الأدبية قيلت حول أصول صياغة (الخواتم) ، ولكن يبدو أنها لم تجد أدنا صاغية من كبار الشعراء ، هذا إذا لم نقل أن أغلب تلك التقاليد قد صيغت في عصور متأخرة - فسدت قرائح شعرائها ، وغلبت على نقادها نزعة الاهتمام بالشكل ، والامعان في فرض القيود .

٢- البنناء الموسيقية

تمهيد:

تعد الوحدة الموسيقية (الوزن والقافية) أبرز أنماط الوحدة في قصيدة الشعر العربي . فقد قطعت القصيدة العربية شوطا بعيدا في هذا المجال ، بحيث يمكن القول أنها لم تصلنا الا بعد أن نضجت نضجا موسيقيا ، ليس فيه أدنى مظهر للشذوذ أو الاعوجاج .

وحيثما نحلل المفهوم النظري لموسيقى القصيدة العربية ، نقف على مجموعة من الإقاعات الصوتية (التفاعيل) ، يحكمها نسق موسيقى معين هو (الوزن) . ويمكن أن يظهر هذا النسق في أكثر من صورة موسيقية ، بحيث تصبح كل صورة (بحر) من الشعر .

وقد حصر العروضيون إقاعات الشعر العربي في ثمان إقاعات أو تفاعيل ، اثنتان منها خماسية ، هما : (فعولن) ، و (فاعلن) . وست منها سباعية ، هي : (مفاعيلن) ، (فاعلاتن) ، و (مستعملن) ، و (مفاعلاتن) ، و (متفاعلين) ، و (مفعولات) .

أما الصور الوزنية التي تنتظم هذه الإقاعات ، فهي ما اصطلح عليه بـ (بحور الشعر) . فبحر الشعر إذن هو نظام خاص من الإقاعات وأشهر البحور المستعملة هي البحور الستة عشر المعروفة في كتب العروض . وهي البحور التي تم استقرارها من الشعر العربي القديم ، ولا زالت مشهورة متداولة الى الآن .

على أن ثمة أوزان غير هذه طرأت فيما بعد ، في عصر الشعراء
المحدثين ، مثل : المواليا ، وكان كان ، والقوما ، والدوبيت ، والسلسلة
(١)
والموشحات ، والزجل الخ .

والى جانب ذلك نجد أيضا ، ما يعرف بالبحور المهمة ، وهى
عبارة عن تصورات ذهنية تجريدية ، ليس لها ما يماثلها فى واقع الشعر ،
وانما أدى اليها استكمال النظر العروضى ، ونضج نظرية عروض
الشعر العربى . هذه صورة مختصرة للاطار العام لعروض الشعر
(٢)
العربى فى مفهومه النظرى .

أما مسألة تطبيق المفهوم النظرى العروضى على واقع البيت الشعرى ،
فان أهم ما فى ذلك هو مفهوم (الزحاف) هو (العلة) . وهمسا
(٣)
فى نظر العروضيين : تغيير - زيادة ، أو نقصا - يلحق بأجزاء البيت .
وهذا المفهوم لا يعنى أكثر من أن العرضيين كانوا ينظرون الى
الزحاف والعلة على أنهما مظهران من مظاهر شذوذ بيت الشعر عن
ذلك المفهوم التجردى المائل فى الذهن ، أو عن ذلك الايقاع الجامد
فى كتب العروض . ومن هذا المنطلق ذهب العروضيون يستقصون
مظاهر الشذوذ هذه ، ويلقبون كل حالة منها بلقب خاص . وهى
(٤)
من الكثرة بحيث يصبح استيعابها أمرا يعيد المتال خاصة فى مثل
عصرنا هذا .

ويتضح من هذه الصورة التى قدمناها أن العروض العربى يكاد
يكون علما بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فهو يدرس موسيقى الشعر

(١) انظر : موسيقى الشعر د . ابراهيم أنيس ، ص ٢١٠

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٠٩

(٣) انظر : المعيار فى أوزان الأشعار ، ص ٢٠

(٤) انظر : الوقفى فى العروض والقوافى : ص ٢٥٠

دراسة موضوعية ، على اعتبار أنها نسب صوتيه مجردة ، تفسر تفسيراً علمياً لا مجال فيه للأخذ والرد .

ويبدو أنه لا خطر من الفهم العروضي لموسيقى الشعر ، حينما يظل هذا الفهم في حدود العلم النظري المستقل عن نظرية النقد الأدبي .

ان نظرية النقد الأدبي اليوم لا تفصل عنصر الوزن عن مجمل عناصر التجربة الشعرية الأخرى * ذلك لأن لغة الشعر ليست كأنغام الموسيقى مجرد عناصر صوتية مجردة ، بل هي عناصر لغوية ، لا يفارق فيها الصوت المعنى بأي حال *^(١)

ولهذا السبب نجد أن كبار النقاد اليوم يصرحون في هذا الجانب بقولهم : * نحن نرى أن الصوت والوزن يجب أن يدرسنا كعنصرين في مجمل العمل الفني ، وليس بمعزل عن المعنى * .^(٢) فعلى على هذا الوجه الشامل من النظر إلى التجربة الشعرية ، من حيث هي تجربة متكاملة بجميع عناصرها اللفظية ، والمعنوية ، والموسيقية ، يسير النقد الأدبي الحديث . وهي نظرة تختلف فيما يتعلق بالجانب الموسيقي عن نظرة العروضيين السابقة اختلافاً جذرياً .

والأمر المؤسف أن نقادنا الأوائل رغم ما أوتوا من عمق في كسب من مباحث النقد الأدبي ، قد وقفوا في مجال دراسة موسيقى الشعر عند حدود الفهم العروضي الأنف الذكر . فغاية ما عند الناقد القديم في هذا المجال ، هو النحس على اختلال الوزن في البيت اذا وجد فيه ،

(١) فهم الشعر : د . جابر عصفور ، ص ٤١١

(٢) نظرية الأدب ، ص ٢٢١

أو التنبيه إلى الزخافات والعلل على طريقة العروضيين وفهمهم الجامد لموسيقى الشعر، أو ما يتصل بمثل هذه الجوانب السطحية، كمنافسة القوافي، والضرائع الشعرية، أو نحو ذلك. فليس بين نقادنا القدامى من حاول أن يتصور موسيقى الشعر تصورا آتيا لا قبليا، وأنها عنصر ثابت في طبع الشاعر، يمكن أن يطبعها كل شاعر بطابعه الخاص، وأن ينحو بها نحو خاص. فعلى سبيل المثال ترجع الزخافات والعلل التي يخرج إليها الشاعر إلى الحركة النفسية الایقاعية. (١) فزيادة حركة أوساكن في الایقاع أو التفعيلة، أو نقص حركة أوساكن، كان من الممكن أن تفسر تفسيراً فنياً يلائم كل قصيدة وجوهاً النفس الخاص.

ويبدو أن الموانع التي حالت بين القدماء ومثل هذه المفاهيم النقدية المستقيمة، أكثر من أن تحصى، خاصة في مثل هذا الموضع. هذا على أننا يمكن أن نشير إلى أن أهم هذه الموانع يكمن في تصور غالبية النقاد القدامى لعطية ابداع الشعر، تصوراً جزئياً مفككاً. وذلك على نحو ما نجد عند ابن طباطباسب العلوي الذي يقول: "فاذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يليه أيما من الالفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه". وقد تكرر هذا التصور نفسه عند أبي هلال العسكري في قوله: "واذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرهما على قلبك، وأطلب لها وزناً يتأتى

(١) انظر: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ٢٧٦

(٢) عيار الشعر، ص ٥

(١)

فيه إرادتها ، وقافية تحتلها * .

ولاشك أن مثل هذا التصور لعملية الإبداع الشعري تصور ساذج ، بل انه يقسم على فهم غير صحيح ، فالمعروف اليوم أن عملية الإبداع وحيدة متكاملة ، لا ينفصل عنصر منها عن آخر ، وتتم في وقت واحدة وليس في مراحل والسبب في ذلك يرجع الى أثر الخيال في هذه العملية * فالخيال الشعري يتميز بالقدرة على خلق أثر موحد من الكثرة ، مثلما يتميز بالقدرة على تعديل سلسلة من الأفكار ، بواسطة فكرة واحدة سائدة أو أفعال واحد ميطر في مرحلة واحدة متكاملة ، لا مراحل متعاقبة مفصلة * . بل أصبح من الثابت اليوم أن " الشاعر لا يقصد الى إبداع قصيدة على أساس مخطط ثابت موضوع لها من قبل ، وحتى لو حاول ذلك مرة ، فإنه لا يستطيع تحقيق ما رتب ولا تنفيذ ما رسم " .

(٢)

(٣)

وإذا أخذنا الى جانب عامل التصور الجزئي لعملية الإبداع الشعري عاملا آخر ، هو الثقة في الفهم العروضي ، من حيث دقته ، والآلية في تطبيقه - اتضح لنا طرفا لا بأس به من قوة العوائج التي حالت بين النقاد القدامى ، وحيوية الدراسة الموسيقية ، بحيث أصبح هذا الجانب من النقد الأدبي القديم فارغا الا من الآراء العروضية ، وما يتصل بها من تطبيقات آلية ، ومثل مجردة .

(١) الصناعتين : ص ١٤٥

(٢) الصورة الفنية ، ص ٧٧

(٣) الأسس الفنية للإبداع في الشعر خاصة ، ص ٢٤١

حرفان : الباء ، من اسم الله عز وجل ، واللام من لفظ الفردوس (١) ،
وللأمانة العلمية يلزمه الأمدى فيقول : * وقد رأيت البيت فى
بعض النسخ : (جعل الله الخلد منه بوا) فان يكن هكذا فقد تخلص
من العيب * ويغلب على الظن أن هذه الرواية التى ذكرها الأمدى
متأثرة باصلاح ابن العميد السابق فى البيت * فان صدق هذا الظن
فليس لاعتذار الأمدى عن البحثى مكان من القبول ، لأن اصلاح البيت
كان من اجراء ناقد وليس من اجراء البحثى نفسه .

أما ثانى أبيات البحثى التى خرج فيها عن الوزن ، فقد وصلنا بروايات
مختلفة من طرق عدة .

فالرواية الأولى : هى رواية صاحب ابن عباد ، يسندها الى
أبى الحسن المنجم ، عن أبى الفوت ، ابن البحثى . ونص البيت
فى هذه الرواية هو :
(٢)

وأحق الأيام باللهم أن يـ

ثر فيه يوم المهرجان الكبير

والرواية الثانية : هى رواية المرزبانى ، يسندها الى على بن هارون عن
ابن عمه أبى الحسن أحمد بن يحيى ، عن أبى الفوت ، ابن
البحثى . ونص البيت فى هذه الرواية هو :
(٤)

وكان الأيام أوثر بالحسن * من عليها يوم المهرجان الكبير
(٥)

وهناك رواية ثالثة ، هى رواية أبى العلاء المعرى ، والبيت فيها هكذا :

وأحق الأيام بالحسن أن يـ

ثر عنه يوم المهرجان الكبير

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤٠٨

(٢) " : ج ١ ص ٤٠٨

(٣) الكشف عن مساوىء شعر المتنبى ، ص ٣٦

(٤) الموشح : ص ٥٠٥

(٥) عبث الوليد : ص ٢٧

وتتفق هذه الروايات الثلاث كلها ، على أن في هذا الميتم زيادة
سبب خفيف ، هو (الياء والواو) من كلمة (يوم) الواقعة في
السطر الثاني . وهذا صحيح حينما نسلم بأية رواية من هذه
الروايات الثلاث في صورتها الراهنة بين أيدينا .

ولكن يبدو أن هذا التسليم فيه ضرب من الاجفاف في حق
الشاعر ، لا سيما أن من بين القدماء أنفسهم من شك في رواية
الصاحب عن أبي الفوت ، وهي الرواية الأولى كما مر بنا .

والشك الموجه الى هذه الرواية هو ما نجده عند ابن رشيق
القيرواني ، فقد قال : " أشد الصاحب ابن عباد قال : أشدني
على بن المنجم ، قال : أشدني أبي الفوت لأبيه ،
وأحق الأيام بالأنس أن يؤر

ثرفيه يوم المهرجان الكبير

وأنا أقول (يعني نفسه) أن أبا الفوت جاء من قبله الخذلان في
هذه الرواية ، فويل للأبى من أبنا الموء !! ودع المثل القديم ،
ولا أظن البحري قال الا :

وأحق الأيام بالأنس أن تؤر

(١)

ثرفيه يوم المهرجان الكبير

وعلى الرغم من أن رواية القيرواني هذه ليس لها ما يسندها الا الظن
فنحن أميل اليها والى الأخذ بها . والسبب في ذلك هو أن هذه
الرواية لم تتدخل في تغيير صياغة البيت الا بحذف حرف الجر ، ووصل
الفعل (تؤر) بالضمير ، وهو (الهاء) . ولولا أننا حذف حرف الجر
هذا في الروايات السابقة لوجدناه يرد في صور مختلفة ، بل متباينة أشد

التباين • فهو في رواية صاحب (في) موصول بضمير المذكوره
أى (فيه) • وهو في رواية المرزبانى (على) موصول بالضمير
الثوث أى (عليها) • أما في رواية أبى العلاء المعرى، فان حرف
الجر هو (عن) موصول بضمير المذكوره أى (عنه) • فهذه الصور
المتباينة لحرف الجر، تقوى في أنفسنا الشك، وتجعلنا أميل إلى
الاعتقاد بأن حرف الجر هذا واند غريب تبلى إلى بيت البحترى
من وهم أبى يحيى المكنى بأبى الفوت، ثم سرى الاضطراب
من جراء قلق هذا الحرف في مكانه إلى الروايتين الأخيرين. فبحذف
هذا الحرف، ووصل الفعل بالضمير - كما صنع القيروانى - يعتدل
وزن البيت، ويعود إلى استقامته الموسيقية •

ولا يقف ميلنا إلى رواية القيروانى عند هذا الحد فحسب، بل
نذهب إلى أنها أفضل من رواية ديوان البحترى، التي جاء البيت
فيها هكذا: ^(١)

وكان الأيام أوثر بالحسب * من عليها ذو المهرجان الكبير
فعلى الرغم من أن هذه الرواية سليمة عروضياً، فإنها لم تصل
إلى مرتبة السلامة هذه، إلا بعد تدخل واضح تناول حذف كلمة
(يوم) الماثلة في الروايات السابقة جميعها، واستبدل بها كلمة جديدة
هى كلمة (ذو) • ويتضح بالمقارنة بين رواية ابن رشيق القيروانى،
وهذه الرواية، أن الأولى أليق بالقبول لقلتها تصرفها في البيت، كما
أنها أساساً قامت على افتراض خطأ الراوى وليس خطأ الشاعر •

(١) ديوان البحترى، ج ٢ ص ٨٨٧ •

ب - قوافى البحتري :

ليس في هذا الجانب سوى ملحوظات عابرة ، نجدها عند أبي الحسن
العلاء المعري ، وتلميذه أبي يعلى التنوخي (١)
فالذي لحظه أبو العلاء هو شروع (سناد التأسيس) في بعض
قوافى البحتري ، كما في قوله :

لاتلحقن الى الاساءة أختها

شر الاساءة أن تسي معاودا

وأرفع يدك الى السماحة مفضلا

ان العلاء في القم للأعلى يبدأ

شروى أبي الصقر الذي مدت له

شهبان في الحسنات أبعدها مدى

ويسرنى أن ليس يلزم شيمية

من معشر من ليس يكرم مولدا

وكان تعليق أبي العلاء المعري على هذه الأبيات هو قوله :
” ظن أبو عبادة أن الألف التي في الكلمة المنفردة من أختها وليسست
الثانية من المتصلات بالضمير ، أو من المضمرات فوسها تصلح أن تكون
تأسيما ، فتجيب مع (والد) و (صاعد) ، وذلك مجمع على رفضه
(٢)
عند من تقدم وغيره ، لا يجعلون الألف المنفصلة تأسيما .“

(١) هو أبو يعلى عبد الباقي بن عبد الله بن الحسن التنوخي ، قاض
وفقيه وعروضي وأديب ، عاش في النصف الثاني من القرن الخامس
وسمى هو وأخوه عبد الغالب أبا العلاء المعري وأخذوا عنه . انظر
ترجمته في خريدة القصر قسم شعراء الشام ، ج ٢ ص ٥٧ وانظر
كتاب القوافى ص ٢٠
(٢) رسائل أبي العلاء : ص ٢٣ و ٢٤

وتحرير كلام أبي العلاء ، هو أن البحترى فصل ألف التأسيس
من كلمة (الروى) ، وذلك في قوله ، (للأعلى يدا) ، و(أبعدها
مدى) .

والحق هنا الى جانب أبي العلاء ، لأن سناد التأسيس مجسج
على منعه ، الا أن يكون (الروى) اسما مضرا ، أو جملة اسم
مضمر . وهذا ما لم يتحقق عند البحترى ، فوقع في المحذور .

وكما ألم البحترى بسناد التأسيس في بعض أبيات هذه القصيدة ،
ألم به كذلك في بيت من قصيدة أخرى مطلعها :
(لله عصر سوقنة ما اضـرا)

وقد جاء سناد التأسيس في قوله :

لم تدع ذا السيفين الا نجدة

بك أوجبت لك أن تقلد آخررا

فقول البحترى : (آخررا) مؤسس في نظر أبي العلاء ، والقصيدة
(٢)
مجردة من التأسيس .

ومع أن القاضى أبايعلى ، تلميذ أبي العلاء يوافق شيخه فى
أن البحترى قد أسس فى هذه القصيدة المجردة - مع هذا
لايسلم برأى شيخه على علاته ، بل يرى : " أن هذه اللفظة أعنى
(٣)
(آخررا) يسهل على المخرجة اشراكها فى قوافى التجريد " ويدعم
أبو يعلى وجهة نظره هذه بأمرين :

الأول ، " أن التأسيس أكثر ما ورد بكسر (الدخيل) ، وقد يوجد
مضموما . فأما الدخيل المفتوح فقليل جدا ، فلما كانت الخاء مفتوحة ،
(٤)
كانت خالية من التأسيس " .

(١) انظر: الوائى فى العروض والقوافى ، ص ٢٢٨

(٢) انظر: رسائل أبي العلاء ، ص ٧٣

(٣) كتاب القوافى ، ص ٨١ ، ٨٢

(٤) ، ، ، ، ص ٨١ ، ٨٢

والوجه الثاني : هو " . . . أن هذه التي هي التأسيس في (آخر) كانت في الأصل همزة ، وإنما صارت مدة لحة ، فكان للحسن من الغرزة يقع بتلك الهمزة الأصلية " .^(١) ولا شك أن لرأى أبي يعلى هذا من الوجهة ما يسوغ قبوله ، ويغري بالأخذ به . وفي الوقت نفسه يشفع للبحترى ويخفف عنه وطأة النقد . وإن كان ماعليها العروضيون يخالف ذلك . فهم - لما في مقاييسهم من دقة وتجويز - قلما يتجاوزون مع غرزة الحنل الفني ، ونزعة السندوق الأدبى .

ج - الظواهر الموسيقية في شعر البحتري :

أولا : كثرة الزخاف في شعره :

كثرة الزخاف في شعر البحتري ظاهرة موسيقية لفتت انتباه ناقديه . ويبدو أن أول من تنبه إلى هذه الظاهرة هو أبو العلاء المعمرى ، إذ يقول : " وقد زاحف أبو عبادة في مواضع كثيرة " .^(٢) على أن المعمرى لم يوسع مدلول هذا القول ، ولم يكلف نفسه عنا البحث عن علل هذه الظاهرة ، ومدى أثرها على شعر البحتري .

غير أن ثمة ناقد آخر هو ابن رشيق القيرواني ، تحدث عن هذه الظاهرة حديثا قصيرا ، ولكنه ينطوي على حسن فنى ، ونظرة نقدية صائبة . يقول القيرواني في هذا المعرض : " ولست أرى الزخاف الظاهر في شعر محدث ، إلا القليل لمن لا يتهم كالبحترى ، وما أظنه كان يعتمد ذلك ، بل على سجيته ، لأنه كان بدويا من قرى (منبج)

(١) كتاب القوافى : ص ٨٢

(٢) عيب الوليد : ص ١٢١

ولذلك أعجب الناس به ، وكثر الغناء في شعره ، لتطرافها لما فيه
(١)
من الحلاوة على طبع الهداوة .

وفي حديث القيرواني هذا على ايجازه « مسالتان على قدر كبير
من الأهمية . المسألة الأولى هي تحليل القيرواني لظاهرة شيوع
الزخاف في شعر البحتری ، ورد ذلك الى نشأة البحتری في
البادية . والمسألة الثانية هي كثرة الغناء في شعر البحتری
واقبال المغنين على شعره ، ثم علاقة هذه بالمسألة الأولى .

ويتضح وجه المسألة الأولى ، حينما نعرف أن الشاعر
البدوي كان كثيرا ما ينشد شعره ، ويتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما يفزع
الى الغناء لكي يزن به الشعر . والذي يؤيد هذه الحقيقة هو
ما رواه المرزبانى ، عن عبد الله ابن يحيى ، أنه قال : " كانت العرب
(٢)
تغنى النصب ، وتمد أصواتها بالثريد ، وترن الشعر بالخنساء " .
ولعل حسبان بن ثابت كان يعنى شيئا من هذا القبيل في قوله
(٣)
المشهور :

تغن في كل شعر أنت قائله

ان الغناء لهذا الشعر مضمار

أى كما يكون المضمار هو الوسيلة التي تمتحن بها الخيل ، والمكان
الذى تمر فيه بأقصى التجارب ، فكذلك الغناء للشعر ، هو الوسيلة
التي يمكن أن تبين خلل الوزن وشذوذه .

(١) العمدة : ج ١ ص ١٥٠

(٢) الموشح : ص ٤٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٤٧

على أن الذي يمحظ تأكيده بعد ذلك ، هو أن انشاد الشعر ، أو
التغنى به من أهم سبل الزحاف إلى الشعر ، وتمكنه منه .
وتبيان هذا هو أن بيت الشعر حينما ينشد بمد الصوت ، أو
يتغنى به ، لا يظهر فيه بوضوح إلا (جوهرا الايقاع) ، أو ما يعرف
في العروض به (الوثد) ، أما الأصوات الساكنة التي تشمل
غالبا ما يعرف في علم العروض به (ثوائس الأسهاب) ، فهي
عرضة لأن تسقط ، لأنها حينئذ تصبح أصواتا ساكنة لا يميزها
السامع .

وربما يجدر بنا في هذا المقام ، أن نسوف مثلا من الشعر
القديم الذي يكثر فيه الزحاف ، ثم نهيئ بعد ذلك كيف
أن انشاد هذا الشعر أو التغنى به ، يخفى الزحاف في
طياته ، ويلبس على السامع ، بحيث لا يمكنه أن يكشف أمر
هذا الزحاف إلا بعد فحص العروض ، والتقطيع الموسيقي .
(١)
فلو أخذنا قول بعض شعراء الجاهلية :

اليوم يبني لدويد بيته * لو كان للدهر بلى أبليته
أو كان قرنى واحدا كفيتسه * يارب نهب صالح حوتسه
(٢)
ورب غيل حسن لوتسه

مثل هذا الشعر يتشرف فيه الزحاف بكثرة ولكن شاهدنا
هو الشطر الأخير :

ورب غيل حسن لوتسه
متعلمن متعلمن متعلمن

(١) طبقات فحول الشعراء : ج ١ ص ٣٢

(٢) الغيل : الساعد الريان المتلى

ففى هذا الشطر من الرجز ثلاث تفعيلات ، دخل فيها
الزحاف كلها ، ففى الأولى خهن ، وفى الثانية طى ، وفى
الثالثة خهن .

فلو أن منشدا أشد هذا الشطر ورفع صوته به ، أو تغنى
به لأصح وضع الشطر هكذا :

وإرب غيل حاسن لاوتســـــــــــــــــه
ستفعلن مستفعلن مستفعلن

فالذى نلاحظه هنا أن الفتحة بعد الواو قد أصبحت صوتا
ساكنا ، وكذلك فتحة الخاء واللام . ففى هذه الحالة تصبح
(تفاعيل) البيت تامة ، لا مكان فيها للزحاف .

ونخلص من هذا التحليل الى أن علة شيوع الزحاف فى شعر
البحترى ترجع الى هذه النزعة الهدوية ، أى نزعة انشاد الشعر
ومد الصوت به ، أو التغنى به . وبدوا أن هذه النزعة قد لازمت
شاعرنا فيما بعد ، حتى وهو فى بلاط الخليفة . فالمعروف عن البحترى
أنه كان ينشد شعره بنفسه ، وكان يتغنى به ، بل انه كان كثيرا ما
يتشدد بهذا الغناء ما يجعله سخرية للسامعين أحيانا .
(١)

هذا فيما يتعلق بالمسألة الأولى فى نص ابن رشيق القيروانى .
أما المسألة الثانية ، أى كثرة الغناء فى شعر البحترى ، فيبدو
أنها وثيقة الصلة بالمسألة الأولى ، فقد عللها القيروانى بالحلاوة
فى شعر شاعرنا ، وما فيه من طبع البداوة ، كما مر بنا .

وعلى الرغم من ابتسار هذا التعليل ، وما فيه من غموض ، فإن
بإمكاننا أن نكشف عن حقيقة العلاقة بين كثرة الزحاف فى شعر

(١) انظر : الأغانى : ج ١٨ ص ١٧٣

البحترى ، وكثرة الغناء في شعره ، وتفسير ذلك هو أن بيت الشعر المواحف ، أكثر مرونة ، وأشد طواعية من غيره ، خاصة فيما يتعلق بالتنظيم الموسيقى وتكيف الشعر لأصول الغناء ، على حين أن البيت الكامل التفاعيل ، أو القريب من هذا ، يكون قد وصل غاية فضجه الموسيقى ، مما لا يجعل فيه مساحة كبيرة لحرية الصغى أو المنشد . هذا الى جانب أن الزحاف - كما عرفنا من المثال الشعرى السابق - عبارة عن منافذ صوتية ساكنة ، وهى بهذه الصفة ، تقبل صد الصوت ، وقصره ، حسب رغبة المنشد أو المغنى .

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن زحاف البحترى رغم كثرته ، وتفشيته في شعره ، لم يصل الى مرتبة الزحاف الشاذ الذى ينبو عن السمع ويستتكره الذوق ، اللهم الا فى القليل النادر . وعلى وجه التحديد لم يحصر له النقاد فى هذا المجال سوى بيتين من الشعر الزحاف زحافا شاذا غير مألوف .^(١) ولا شك أن ضآلة هذا العدد من الزحاف الشاذ فى شعر البحترى تكفى فى الدلالة على مدى تحفظ شاعرنا فى موسيقى شعره ، وشدة احتراسه من كل ما يمكن أن يخل بها أو يسبب نشازها بحيث نستطيع أن نقرر فى نهاية الأمر أن ظاهرة كثرة الزحاف فى شعر البحترى ليست أقل من ظاهرة موسيقية ممتازة ، أكسبت شعره ثروة من النغم والتلوين الموسيقى فى حدود ما تسمح به قوانين شعرنا العربى ، وفاهيما التقليدية .

(١) انظر: الموازنة: ج ١ ص ٤٠٩ - ٤١٠
وانظر أيضا: عبث الوليد: ص ١٤١

ثانياً : كثرة الضرائر فى شعر البحترى .

يعد أبو العلاء المعرى الناقد الوحيد الذى اهتم بضرائر البحترى الشعرية . أما سائر النقاد فليس لهم مشاركة تذكر فى هذا الجانب . والمهم فى الأمر أن للمعرى بذل جهدا ليس بالقليل فى تتبع ضرائر البحترى ، فقد أحصى الكثير منها ، وعلق عليها ، وأشار فى مناقشاته الى بعض الخلافات اللغوية والنحوية .

على أن من أهم ما قرره المعرى فى هذا الجانب ، هو كثرة الضرائر فى شعر البحترى كثرة مفردة . فالبحترى كما يقول المعرى : " كان لا يحفل بضرورة ولا حذف " . ويعلل المعرى هذه الظاهرة بأنها نتيجة " لسعة بحره فى القريض " . (١) أى أن السبب هو نضج شاعرية البحترى ، وكثرة عطاءه الشعرى تبعاً لذلك . وهذا تعليل وجيه من الناقد ، فالبحترى من أفضج الشعراء شاعرية ، ومن أكثرهم عطاءً ، إذ لم يتوقف عن نظم الشعر طوال حياته . فسعة بحر البحترى فى القريض ، هى من أهم العوامل اذن فى اصطداده بالكثير من الضرائر الشعرية .

على أن مسألة كثرة الضرائر فى شعر البحترى ، لا يمكن التسليم بها بسهولة من غير اعتبار لعاملى التحريف وسوء الراوية اللذين منى بهما شعره . فالذى يتابع المعرى فى مناقشته لشعر الرجل يجده يسرد أحيانا عبارة : " ان صح أن البحترى قاله " . وعبارة : " ان صحست الرواية " . وما جرى مجرى هذه العبارات التى ان دلت على شئء فانما تدل على ضعف ثقة الناقد فى النص الشعرى

(١) عبث الوليد : ص ١١٧

(٢) المصدر نفسه : ص ١١٧

(٣) المصدر نفسه : ص ٨٢

(٤) المصدر نفسه : ص ١٢٣

وأنه ربما تعرض للتحريف . وفي اعتقادنا أن اعتبار مثل هذه العوامل التوثيقية ، يفرض علينا مبدأ الشك في كثرة الضرائر الشعرية عند البحثى ، وأعلى الأقل قبولها في حدود . فديوان شاعرنا - والحق يقال - لم يلحقه من عناية كبار الشراح والمحققين القدماء ما لحق مثل ديوانى نديه أبى تلم والمتنبى ، وقد لا نبالغ حينما نقول أن أهم الجهود التوثيقية القديمة حول ديوان البحثى ، كانت تدور في إطار الجمع والترتيب ، كجهد أبى بكر الصولى ، وعلى ابن حمزة الاصفهانى ، اللذين أنهما بشعر البحثى ، فانمسا اهتمامه في المظهر والشكل ، وليس في فحص النص وتحقيقه .
(١)

على أن الملاحظ بعد ذلك ، هو أن البحثى رغم كثرة الضرائر الشعرية ، كان مغرما بضرائر معينه ، مثل حذف ألف الاستفهام ، الذى يقول عنه ابو العلاء : انه " قد تردد في شعره كثيرا " . ومثل قطع ألف الوصل " فقد جرت عادة أبى عبادة بقطعها (٢) في المصادر كثيرا " . وربما ألم البحثى ببعض الضرائر الرديئة ، مثل : وصل ألف القطع ، ومنع المصروف من الصرف . ولكن دوران هاتين الضرورتين في شعره أقل بكثير من دوران الضرورتين السابقتين .

وخلاصة هذا الفصل أن نقاد البحثى ، عونا عن عناية جادة ببحث موضوع بناء القصيدة في شعره سواء أكان ذلك في الجانب الموضوعى الشكلى أو في الجانب الموسيقى .

(١) جمع ابو بكر الصولى ديوان البحثى ورتبه على الحروف . وجمعه أيضا على بن حمزة الاصفهانى ورتبه على الأنواع . انظر : الفهرست ص ٢٣٥ . وانظر : معجم الأدباء ، ج ١٩ ص ٢٥١ .

(٢) عبث الوليد : ص ١٦٣

(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٤

(٤) المصدر نفسه : ص ١٤٨

(٥) المصدر نفسه : ص ٦٥ - ٦٦ .

غير أن صفوة قضايا هذا الفصل ، من حيث شدة احتياجها
الى نظرات شمولية ، وعمق نقدي ، قد تركت آثارا واضحة من
الجزئية ، كما رأينا في بحث بناء القصيدة الموضوعي ، أو الجسود
النظري كما رأينا في بحث موسيقى القصيدة .

ومع ذلك كله فقد انتهينا في هذا الفصل الى حقائق
قيمة ، يمكن أن نذكر منها انصاف البحثي في مسألة حين
التخلص ، وتسييد الآراء النقدية الصائبة في ذلك ، ويمكن
أن نذكر منها كذلك الكشف عن ظاهرة كثرة الزخاف في شعر
البحثي ودورها الفني في شعره .

الباب الثالث
في قضيتي السرقاق والموازات

الفصل الأول

(السرققات)

تمهيد :

لعل النقد العربي لم ينشغل بقضية نقدية ، مثل انشغاله بقضية (السرقات الأدبية) . هذه القضية البارزة التي تطالعتنا في غالبية كتب القدماء الأدبية والنقدية ، مثل : كتب الطبقات ، و تراجم الشعراء ، والكتب العامة والخاصة في الأدب ، وفي كتب النقد ، وفي كتب اعجاز القرآن ، وفي كل ما يجزى مجرى هذه الكتب .

ومع هذا كله فان هذه الكتب ليست تصويرا صادقا لقضية السرقات ، فالقضية قد استقلت بنفسها ، وأصبحت قضية منهجية متخصصة في وقت مبكر جدا ، ربما يعود الى أواخر القرن الهجري (١) الأول .

نستطيع أن نقف على استقلال هذه القضية ومنهجيتها ، من خلال تلك الدراسات النقدية التي خصصت لبحث القضية فحسب ، سواء أكانت هذه الدراسات تعالج قضية السرقات بوجه عام ، مثل : (سرقات الشعراء) لابن المصترئ ، و (سرقات الشعراء) لابن أبي طاهر . أو كانت هذه الدراسات تعالج سرقات شاعر بعينه مثل : (سرقات الكميث من القرآن ، وفيه) لعبد الله بن يحيى ، المصروف (٤) بابن كناسة (تعام ٢٠٧) .

(١) انظر: مشكلة السرقات في النقد العربي ، د . مصطفى هدارة،

ص ٨٨ .

(٢) وفيات الأعيان : ج ٣ ص ٧٧

(٣) الفهرست : ص : ٢٠٩

(٤) المصدر نفسه : ص ١٠٥

وقد اشتهر هذا التيار المنهجي في دراسة السرقات فيما بعد ،
اذ ألف مهلهل بن يموت ، (سرقات أبي لواس) ، وألف ابن أبي طاهر
(١)
(سرقات أبي تمام) ، وألف أبو الضياء بشر بن يحيى ، (سرقات
(٢)
البحري من أبي تمام) .
(٣)

وربما يكون أبو الطيب المتنبي أبرز شاعر عربي اهتم النقاد بالبحث
والتأليف في سرقاته . فقد ألف عنه ابن وكيع التنيسي (المنصف
(٤)
في الدلالات على سرقات المتنبي) ، وألف عنه العميدى (الابانسة
(٥)
عن سرقات المتنبي) ، وألف عنه ابن الدهان (المأخذ الكلدانية
(٦)
من المعاني الطائفة) . هذا غير معالجة سرقاته الموثقة في كتب
النقد الأخرى .

وعلى الرغم من الإعجاب الذي يمتلك نفوسنا اليوم ونحن نقف على هذا
العدد الضخم من الكتب التي تناولت قضية السرقات بالبحث والتأليف
فإننا لا بد أن نصاب بخيبة أمل اذا طالعنا هذه الكتب ، وعرفنا
أن غالب مؤلفيها كانوا يدورون حول فكرة واحدة هي : " استقصاء
المعاني وردها الى أصولها لوجود أدنى تشابه حتى لو كانت أصول
هذه المعاني في القرآن أو الحديث أو الكلام العادي " . وأن قلة من
(٧)
النقاد هم الذين كانوا يشعرون بأن قضية السرقات ليست في حقيقتها

-
- (١) مطبوع بتحقيق د . مصطفى هدارة (دار الفكر العربي) .
 - (٢) الموازنة : ج ١ ص ١١٢
 - (٣) الفهرست : ص ٢١٣ . والموازنة : ج ١ ص ٣٢٤ .
 - (٤) مطبوع بدون تحقيق . انظر مشكلة السرقات : ص ١٨٦
 - (٥) مطبوع بتحقيق ابراهيم الدسوقي (دار المعارف) .
 - (٦) مفقود . وقد ألف ابن الأثير في نقضه كتابه المعروف بـ
(الاستدراك) .
 - (٧) مشكلة السرقات : ص ٢٦٦ .

قضية اتهام الشعراء بالسطو على المعاني ، قبل أن تكون قضية الابداع الشعري وما يحيط به من ظروف ، وما يؤثر فيه من عوامل .

فعلى سبيل التمثيل توصل ابن طباطبا العلوى الى فكرة (الاطار الشعري) ، وذلك حينما نصح للشاعر المحدث بـ " أن يديم النظر نفسى الأشعار لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها فى قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويدوب لسانه بألفاظها ، فاذا جاءه فكره بالشعر ، أدى اليه (١) نتاج ما استفاد من تلك الأشعار " .

فما تحدث عنه ابن طباطبا هو الاطار الشعري الذى لا يستغنى عنه شاعر . وهو من أهم قيود الابداع ، ومن أشدها تأثيرا نفسى فرض التشابه بين نتاج شاعر وآخر . وان كان الملاحظ هو أن ابن طباطبا العلوى لم يورد فكرة الاطار الشعري فى معرض تفهم قضية السرقات ، وانما أوردتها فى معرض النصح للشاعر المحدث ، وحثه على كل ما من شأنه أن يقوى أصالته .

كذلك تنبه بعض النقاد الى عامل البيئة ، وأهميته فى تفهم قضية السرقات ، وفى الموازنة نجد الأمدى يدافع عن سرقات البحترى من أبى تمام بقوله : " غير منكسر لشاعرين مكثرين متناسبين ومن أهل بلديين متقاربين ، أن يشتركا فى كثير من المعانى ، ولا سيما فيما تقدم الناس فيه ، وتردد فى الأشعار ذكره ، وجرى فى الطباع من الشاعر وغير الشاعر استعماله " . فعامل البيئة هذا جزء لا يتجزأ من (الاطار الثقافى الذى يعتبر هو الآخر قيودا من قيود الابداع الشعري ، كما سوف يتضح .

والى جانب ادراك أهمية عامل البيئة فى معالجة قضية السرقات نجد بعض النقاد قد تنبه الى أهمية بعض العوامل النفسية ، وأثرها

(١) عيار الشبلي ص ١٠

(٢) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

في فهم هذه القضية . فمبدأ (توارد الخواطر) أشار اليه القاضي الجرجاني في قوله عن الشاعر المحدث : " فان وافق شعره بعض ما قيل ، قيل سرق بيت فلان ، وأغار على قول فلان ، ولعل ذلك البيت لم يقع قط سمعه ، ولا مر بخلده ، كان التوارد عندهم ممتنع (١) واتفاق الهواجر غير ممكن " . فهذا الملحظ النفسى الذى تنبأ اليه القاضي الجرجاني ، ملحظ قيم ، وعامل مهم يضاف الى العوامل السابقة ، خاصة وأن مبدأ (توارد الخواطر) أصبح حقيقة نفسية لم نعد نرتاب فيها اليوم .

ومن الأمور المهمة في هذا الجانب ما نجده عند ابن رشيق القيروانى الذى دعا الى فهم قضية السرقات فى ظل بعض تقاليد الشعر العربى حيث يقول : " والذى اعتقده وأقول به ، أنه لم يخف على حاذق بالصفة ، أن الصانع اذا صنع شعرا ما وقافية ما ، وكان لمن قبله من الشعراء شعر فى ذلك الوزن وذلك السرى وأراد المتأخر معنى بعينه فأخذ فى نظمه - أن الوزن يخصصه والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورد نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقة ، وإن لم يكن سمعه قط " (٢) فى كلام القيروانى ما يكشف عن أثر تقاليد الشعر العربى وخاصة الموسيقية ، فى تقييد الابداع الشعرى وجعله قريبا من قريب ، لاسيما بين شاعرين يلجأان الى بحر واحد وقافية واحدة .

والحقيقة أن هذه الطامح النقدية الرائعة تدل على احساس نثر من قدامى النقاد بأن قضية السرقات يجب أن تعالج داخل

(١) الوساطة : ص ٥٢

(٢) قراضة الذهب : ص ٨٦

أطار موسع ، لا يقف عند حدود فن الشعر وتقاليدته فحسب،
وأنا يتجاوز ذلك الى البحث عن العوامل الخارجية التي يمكن
أن تؤثر بصورة أرباخسرى في عطية الابداع الشعرى ، على أن الأمر
المؤسف هو أن هذه اللامع النقدية الرائعة ، ظلت حقائق
مشتتة عند أكثر من ناقد ، ولم يتهماً لها أن تتلاقى ، أو تتلاقح
فى عقل ناقد لامع بحيث يستطيع أن يصنع منها منهجاً جديداً يمكنه
أن يحل محل تلك الفكرة العقيمة - فكرة الاستقصاء والتخريج -
التي قلبت على أكثر مؤلفى كتب السرقات .

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن تنتهى قضية السرقات برمتها ،
رغم ما بذل فيها من الجهود العظيمة ، الى قليل من الأصول العامة
المحددة وهذه الأصول لا تخرج عن التالى :

أ - أن السرقة لا تتحقق فى المعنى العام الذى هو حق مشترك
بين الناس .

ب - أن السرقة لا تكون فى المعنى الخاص الذى أصبح كالعالم المشترك
لكثرة شيوعه .

(١)
ج - أن السرقة لا تكون الا فى المعنى الخاص الذى انفرد به صاحبه .
ولما كانت مشكلة السرقات مشكلة نقدية ، نشأت فى محيط النقد
العربى القديم ، تحت تأثير الجهل بكثير من حقائق الابداع الشعرى
وظروفه المعقدة ، فقد أصبح تقبل هذه المشكلة لا يعنى
الا تقبل اتهام الشعر العربى بالجمود والتجبر ، واتهام كبار شعراء
العربية بفقير المواهب ، وضحالة الابداع .

(١) انظر: أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٧٩ .

وطبيعة الحال لم يرض (النقد العربي الحديث) بهذه التهمة التي أقل ما فيها هو التقليل من شأن الشعر العربي ، والحط من قيمته بين أشعار الأمم ، بحيث أدى الأمر الى درس قضية السرقات من جديد ، وتحليل عناصرها والكشف عن فواضلها .

وأفضل ما انتهى اليه النقد العربي الحديث في معالجة مشكلة السرقات ، هو تفسيرها في ضوء أربعة عوامل هامة هي :
الابداع الفني - الأطار الشعري - الأطار الثقافي -
والأصالة والتقليد .

وليس من شروط هذا التمهيد أن نضى في تفصيل القول في كل عنصر من هذه العناصر ، ولكن يكفي أن نوجز الإشارة الى كل واحد منها .

١ - الابداع الفني :

ما أكثر النظريات التي تناولت مشكلة الابداع الفني وحاولت أن تسبر أغواره !! فهناك من يرى أن الابداع الملم يقتل من عوامل غيبية ، وهناك من يرى أن الابداع الفني قيس من عالم اللاشعور ذلك العالم المحاط بحجب كيفية من الغموض ، وهناك آراء غير هذا وذاك ، وكلها لاتزال مجرد نظريات لا يمكن الاعتماد عليها بصفة قطعية .

غير أن أقرب نظريات الابداع الفني الى الثقة ، هو ما انتهت اليه الابحاث التجريبية التي كانت خلاصتها " أن عملية الابداع الفني ليست في الواقع عملية مفاجئة بالنسبة للشاعر ، بل انه يكون مستعد لها نفسيا وذهنيا بطريقة شعورية ولا شعورية ، وأن المادة التي يجسري الملمم بها قلمه هي نتاج قراءاته القديمة وتأملاته والصور التي يتضمنها نتاجه

(١) انظر : الأسس الفنية للابداع ، د . مصطفى سويف ، ص ١٨٢

الفنى لابد أن تكون مختزنة في ذاكرته * .

ففى ظل مبدأ الابداع الفنى الذى يدل على أن الشاعر لا يبدع شيئاً من لا شىء ، ولا يقول شعراً من العدم ، يمكن تفسير قطاع واسع من التماثل والتشابه الذى يقع بين شاعر وآخر . بل فى اعتقادنا ان مشكلة السرقات ما كانت لتتأ أساساً لو أدرك غالبية نقادنا القدامى ماهية ابداع الشعر الفنى ، وتعمقوا حقيقته .

ب - الاطار الشعرى :

الاطار الشعرى هو خلفية الشاعر مما قرأ وحفظ وتأمل من شعر غيره ، وهو أمر ضرورى لا يستغنى عنه أى شاعر . وفى أهمية الاطار الشعرى للشاعر يقول الدكتور يوسف مراد : " لو لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة واسعة أجهد عقله فى اكتسابها ، لما اتج له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة التى تطوى الدهور طياً ، بدون أن تفقد روحها ، بل تزداد كلما اتسعت آفاق الانسان الثقافية ، وأصبح أوسع فهماً وأغنى بصراً * .

ومعنى هذا أن الاطار الشعرى هو الطاقة التى تعين الشاعر على الاستمرار فى قرض الشعر ، وهو الزاد الذى لا غنى عنه لأداء هذه المهمة . وعلى الرغم من تعرف النقد العربى على فكرة الاطار الشعرى كما نبهنا الى ذلك عند الحديث عن ابن طباطبا ، فان أحداً من القدماء لم يحاول أن يستخدم فكرة الاطار الشعرى استخداماً مثمراً فى تفسير مشكلة السرقات ، والقاء الضوء عليها .

(١) مشكلة السرقات : ص ٢٧٥

(٢) مشكلة السرقات : ص ٢٨١ (منقول عن أصل) .

أما اليوم فاننا على ما يشبه الثقة من "أن تقارب الاطار الشعري بين شاعرين ينتج فناً متشابهاً ، فمن الطبيعي جداً أن يتشابه انتاج شعراء العرب لأن اطارهم الشعري يكاد يكون واحداً" (١) أي أن في إمكان الاطار الشعري أن يفسر لنا كثيراً من المعاني الذهنية والصور الفنية التي تعاورها شعراء العربية فيما بينهم . تلك المعاني والصور التي اعتقد غالبية النقاد أنها من قبيل السرقة ، مع أنها عند التحقيق نتيجة للتراث الشعري الذي اغترف منه الجميع .

ج - الاطار الثقافي :

ينصوف (الاطار الثقافي) الى مدلول أوسع من مدلول الاطار الشعري ، فهو يشمل ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية واللغوية ومؤثرات العصر بوجه عام .

والواقع أن تنبئه النقاد القدامى الى تأثير الاطار الثقافي في الشعر أوضح بكثير من تنبئهم الى تأثير الاطار الشعري . ففي بعض اشارات القاضي الجرجاني ، وأبي هلال العسكري ، وأبي بكر الباقلاني ، ما يفيد أنهم قد عرفوا تأثير البيئة الطبيعية والاجتماعية في ابداع فن متشابه عند شعراء العصر الواحد . (٢) أما تأثير الظروف الأدبية ، فيكفيها منها اشارة ابن رشيق القيرواني التي مرت بنا قبل قليل ، عندما تحدث عن تأثير الوزن والقافية في حصر الشاعر ، بحيث يصبح من الممكن جداً أن يتشابه نتاجه الفني مع نتاج شاعر آخر سبق له النظم في الجهر نفسه والقافية نفسها .

(١) مشكلة السرقات : ص ٣٠٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨٩

على أن الملاحظ بعد ذلك هو أن القدماء رغم تعرفهم على تأثير
(١)
الاطار الثقافى فى الشعر، فانهم " لم يطبقوا ذلك عمليا فى نقدهم"
وهذا يدل على أن تلك الآراء ظلت آراء نظرية ، وأن مشكلة السرقات
ظلت بمصطلح عن الافادة الصحيحة منها . وهى أية حال فى ظل
عامل الاطار الثقافى ، كما فى ظل العوامل السابقة ، يكمن تفسير
الكثير من الصور والمعانى المتشابهة عند شعراء العربية .

د - الأصالة والتقليد :

على الرغم من أن الاطار الشعرى ، والاطار الثقافى قيادان من
أهم قيود الابداع الشعرى ، فان ثمة شيئا خاصا يميز الشاعر الحقيقى
عن غيره من الشعراء ، وهذا هو ما يعرف عند النقاد بالأصالة . وفى
هذا يقول الدكتور مصطفى هدار : " ان عطية الابداع ليست
فى جوهرها تنظيما للموجود فحسب ، بل ان عناصر جديدة تندمج
فى النظام العام الذى يتكون ساعة الخلق الفنى . وهذه العناصر
الجديدة خاضعة لشخصية المنشئ خضوعا تاما ، ولا يتناقى وجود
عناصر قديمة مع وجود أصالة فنية ، وشخصية أدبية لها كيانها ولها
(٢)
مميزاتها الخاصة بها " .

ولكن كيف فهم النقاد العرب معنى الأصالة الفنية فى الشعر؟
لقد حاولنا الاجابة عن هذا السؤال فى التمهيد الذى عقدناه لفصل
(٣)
المعانى فى هذا البحث .

(١) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩١
(٢) انظر : مشكلة السرقات : ص ٢٩٥
(٣) انظر : الفصل الثانى من الباب الثانى ، ص :

وقد بينا هناك تشدد النقاد القدماء في معنى الأطلية حينما ربطوا بينها وبين مفهوم المعنى المخترع . وقد انتقدنا هذا الاتجاه ، وبينما من واقع آراء كبار النقاد والباحثين المعاصرين ، أن معنى الأصالة لا يعنى الخلق من العدم ، وإنما يعنى اخراج الفكرة في معرض جديد ، تلوح عليه شخصية الشاعر وأسلوبه .

ولا يتعارض معنى التقليد الفني مع الأصالة الفنية في الشعر ، فال تقليد الفني قد يكون عن طريق الاستيحاء ، وقد يكون عن طريق استعارة المياكل ، وقد يكون عن طريق التأثر . وهذه الطرق كلها طرق فنية معترف بها في النقد الأدبي الحديث ، لأنها تسمح بظهور أصالة الشاعر ، ولا تنفي عنه صفة الابداع والابتكار . ومع أنه كان في إمكان قدامى النقاد أن يتعرفوا على بعض أساليب التقليد الفني السائدة في الشعر العربي ، خاصة أسلوبى : الاستيحاء ، والتأثر فان شيئاً من ذلك لم يحدث . وإنما الذى حدث هو الخلط الذريع بين السرقة ، والتقليد الفني .

على أن جانب الموضوعية يفرض علينا أن نقول ان ضيق نطاق الشعر العربي ، من حيث كونه شعراً غنائياً ، ربما كان من أهم الدايخ التى انتهت بالتقليد الفني الى ضرب سخيف من المحاكاة أو التلقيق الذى يكاد يخلو من أى مظهر من مظاهر الأصالة . ويتضح هذا الاتجاه بصورة كافية عند متأخرى الشعراء المحدثين ، كغالب شعراء القرن الرابع ثم من تلاميهم .

(١) انظر : النقد المنهجي عند العرب ، د . محمد مندور ، ص ٣٥٩
(٢) المصدر السابق ، ص ٣٥٩
(٣) انظر : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، د . شوقي ضيف ، ص ٣٠٠

سرققات البحتري

موضوع سرققات البحتري من أهم الموضوعات التي عالجهما النقاد في شعره . فقد بدأوا أول الأمر بمناقشة سرققاته من أبي تمام ثم عادوا فأفردوا كثيرا من الأحاديث لسرققاته من سائر شعراء العربية .

١- سرققات البحتري من أبي تمام :

إن وجهات النظر في النقد العربي ، ليست مثقفة تماما الاثاق على موضوع سرققات البحتري من أبي تمام ، فعلى الرغم من أن فئة أصار البحتري تعترف بأخذ البحتري من أبي تمام ، إلا أن لها رأيا خاصا في طبيعة هذا الأخذ .

وحقيقة هذا الرأي تظهر جلية في قولهم : " ينبغي أن تتأملوا محاسن البحتري ، ومختار شعره ، والبارع من معانيه ، والفاخر من كلامه ، فانكم لاتجدون على غزوه ، وكثرته حرفا واحدا مما أخذه عن أبي تمام . وإذا كان ذلك إنما يوجد في المتوسط من شعره فقد قام الدليل على أنه لم يعتمد أخذه ، وأنه إنما كان يطرق سمعه فيلتبس بخاطره فيورده " .
(١)

والحقيقة أن رأى هذه الفئة من النقاد رأى ناضج ، ولا يمكن التنكر لوجهاته . ففيه أولا انفتاح المكان لأصالة البحتري ، على الأقل في النمط الراقى من شعره . وفيه ثانيا تفسير موضوعي لشعر البحتري الذي يمكن أن يوصف بأن فيه شيئا من أبي تمام .

وما يهمنا هنا هو هنا التفسير الذي يمكن أن نجد له اليوم

بساطا من الموضوعية في طبيعة الابداع الفني في الشعر . فالمعروف
في عصرنا هذا ، أن خيال الشاعر يعتمد اعتمادا كلياً على ذاكرته ،
وأن التذكر نوعان : نوع تلقائي ، يعتمد على تداعي المعاني
ونوع آخر يسمى التذكر المتعمد ، وهو الذي يعتمد فيه الشاعر
أن يتذكر فكرة أو صورة ، يمكنها أن تؤدي ما في نفسه وتجسده
(١)
شاعره .

وإذا كنا نتوقع أن تكون ذاكرة البحتري - باعتباره من كبار
شعراء عصره - مخزناً هائلاً احتفظ فيه بالكثير من جيد الشعراء ،
فانه من الطبيعي أن يكون شعر أبي تمام من أظهر محفوظ البحتري ،
وأن تكون بعض معاني أبي تمام وصوره من أكثر ما يتسلل إلى ذاكرة
شاعرنا أثناء عملية الابداع . ولا يهمننا بعد ذلك إذا كان البحتري
يتذكر شعر أبي تمام عن طريق التذكر التلقائي ، أو عن
طريق التذكر المتعمد . ان الذي يهمننا تقريره هو أصالة رأي أنصار
البحتري ، وقيمته النقدية في دفع مذمة السرقة عن شاعرهم ، فقد
عرفوا - كما رأينا - أن تردد أصداً شعر أبي تمام في شعر
البحتري أمر واقع ، ولكنهم فهموا ذلك في سياق جديد ، يتصل
بطبيعة الابداع الشعري ، وما تفرضه من قيود لا يمكن التخلص منها .
وهذا هو الرأي الصحيح الذي عليه المعاصرون كما بسطنا ذلك في
التمهيد .

ولكن هل أخذ سائر النقاد بوجهة نظر أنصار البحتري ، فأسدلوا
الستار على قضية سرقاته من أبي تمام ؟ لا !! فثمة وجهة نظر أخرى

فى النقد العربى ، تلح الحاحا شديدا على أن البحترى كان يسرق شعر أبى تمام حقيقة ، وأن هذه القضية جدية بكتساب متخصص أو أكثر .

ومن هنا نجد فى القرن الثالث الهجرى كتابين هامين تناولوا سرقات البحترى من أبى تمام . الأول كتاب أحمد بن أبى طاهر ، المصروف بابن طيفور (ت ٢٨٠ هـ) . والثانى كتاب أبى الضياء بشر بن يحيى النصيبى . وكلا الكتابين بعنوان : (سرقات البحترى من أبى تمام) . والأمر المؤسف أن كلا الكتابين مفقود أو فى عداد المفقود ، بحيث لا يمكن التعرف عليهما الا من خلال الاشارات القليلة الموجودة فى بعض كتب التراجم ، أو بعض النقول الموجودة فى بعض كتب النقد الأدبى .

على أن الملاحظ هو أن كتاب ابن أبى طاهر لم يبلغ من الشهرة والتأثير فى محيط النقد الأدبى ، ما بلغه كتاب أبى الضياء . فعن هذا الأخير نقل الصولى ، والامدى ، والمرزبانى . كما أشار إليه القاضى الجرجانى ، اذ عده فى جملة كتب السرقات التى تعصب مؤلفوها على الشعراء .

(١) هو أبو الفضل أحمد بن أبى طاهر ، ولد سنة ٢٠٤ هـ ، وتوفى سنة ٢٨٠ هـ . عد له صاحب الفهرست ما يقرب من خمسين مؤلفا أكثرها فى الأدب ، أشهرها كتاب المنظم والمنثور ، انظر : الفهرست : ص ٢٠٩ . وانظر : معجم الأدباء ج ٣ ص ٨٧ .

(٢) أبو الضياء بشر بن يحيى بن على القينى النصيبى من (نصيبين) . كان شاعرا قليل الشعر وأديبا . له من الكتب (سرقات البحترى من أبى تمام) ، وكتاب الجواهر وكتاب الآداب ، وكتاب السرقات الكبير ولسم يتمه . انظر : الفهرست : ص ٢١٣ . وانظر : معجم الأدباء : ج ٧ ص ٧٥ .

(٣) انظر : الوساطة : ص ٢٠٩ .

كتاب أبي الضياء ،

ان أهمية كتاب أبي الضياء في (سرقات للبحثري من أبي تمام) تدفعنا الى البحث الجاد عنه . فما الذي لعرفه عن هذا الكتاب ؟

لعل من حسن الحظ أن اهتم الامدى بهذا الكتاب اهتماما بالغاً ، فهو لم يكشف بعرض مقدمة أبي الضياء التي تضمنت منهج الكتاب فحسباً ، وإنما عطف بعد ذلك على تتبع منهج المؤلف في سائر الكتاب ، وذلك بغرض الكشف عن مدى التزام أبي الضياء بمنهجه أثناء التطبيق ،

أما المقدمة ، فقد جاء فيها ، " ينبى فيمن نظر في هذا الكتاب ، ألا يعجل بأن يقول : هذا مأخوذ من هذا ، حتى يتأمل المعنى دون اللفظ ، ويعمل الفكر فيما خفى . وإنما المصروق فى الشعر ، ما نقل معناه دون لفظه ، وأبعد أخذه في أخذه ومن الناس من يبعد ذهنه الا عن مثل امرئ القيس وطرفة حين لم يختلفا الا في القافية ، فقال أحدهما : (وتجل) ، وقال الآخر : (وتجلد) ففى الناس طبقة أخرى يحتاجون الى دليل من اللفظ مع المعنى ، وطبقة يكون الغامض عندهم بمنزلة الظاهر ، وهم قليل " .

ويتضح من هذا الصدر الوجيز ، أن منهج أبي الضياء محكم بأربعة عناصر هي :

أ - أن الحكم بالسرقة يحتاج الى التدبر وبعد النظر ، وتأمل المعنى واعمال الفكر .

ب - أن السرقة لا تقع في الالفاظ ، وإنما تقع في المعاني .

ج - أن السرقة لا تقع في المعاني القريبة ، وإنما في المعاني التي

يبعد الأخذ في أخذها .

د - أن الحكم بالسرقة يتجاوز قضية التشابه الظاهري ، ويضيق التي

أبعد من ذلك .

ورغم أن منهج أبي الضياء هذا ، يتحلى بشيء من الموضوعية

والاحتياط العلمي ، ويكشف عن رغبة صاحبه في البحث الثمينة -

رغم هذا فإن الأمدى يحذرنا من مقدمة أبي الضياء ، وما يمكن أن توحى

به من متهجئة جادة ، أن ذلك كله في نظر الأمدى لا يعدو

(١)

أن يكون " توطئة لما اعتمده (أبو الضياء) من الاطالة والحشور "

وطبيعة الحال لم يصل الأمدى إلى هذا الحكم من مجرد الوقوف

على مقدمة الكتاب ، وإنما من تتبعه الدقيق لأبي الضياء أثناء التطبيق .

وخلاصة نقد الأمدى لكتاب أبي الضياء ، يمكن أن تركز في عناصر

محددة هي :

أ - لم يفرق أبو الضياء في السرقة بين (البديع الخترع) السني

يختص به الشاعر عادة ، والمعنى المشترك بين الناس في عاداتهم

وأمثالهم ، ومحاوراتهم . وقد عرض الأمدى تحت هذا العنصر

عشرين بيتاً من شعر أبي تمام ، مع ما يقابلها من شعر البحتری السني

(٢)

ادعى فيه أبو الضياء السرقة . ولم يكف الأمدى بذلك ، وإنما

الزم نفسه بأن يقف أمام كل بيتين ، ووقفه الناقد المنصف ، مينا

لناكيف أن معاني الأبيات كلها تدور في نطاق المعاني العامة التي

لا يختص بها أبو تمام دون غيره من الشعراء . مثال ذلك ،

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٤٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٤٨ - ٣٥٨ .

قول أبي تلم :

إذا القائد كانت من مدائحهم

يوما فانت لعمرى من مدائحهم

ذكر أبو الضياء أن البحترى أخذه فقال :

ومن يك فاخرا بالشعر يذكر فسى

أضعافه فبك الأشعار تفتخر

يرى الأمدى أن " هذا غلط على البحترى ، لأن التمس لا يزالون

يقولون : فلان يزين الثياب ولا تزينه ، ويجمل الولاية ولا تجمله

... وهذا من المعاني التي لا يجوز أن يدعى أحد من الناس

أنه ابتدعها أو اخترها أو سبق إليها ، ولا يجوز أن يكون مثل

هذا إذ اتفق فيه خطيبان أو شاعران أن يقال : أن أحدهما

(١)

أخذ من الآخر .

وقد سار الأمدى على هذه الطريقة التحليلية البارعة

في معالجة سائر الأبيات .

ب - خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقوم بينهما تناسب

اللذين يتضح من فحصهما أنها ليا من قبيل واحد ، وليس

فيهما ما يوحي باشتراك الشاعرين . وقد ذكر الأمدى تحت هذا

العنصر سبعة أبيات . جاريا على عادته في إظهار الفروق الدقيقة

(٢)

بين المعانئ . مثال ذلك :

قول أبي تلم :

إذا شب ناراً أقعدت كل قائم

وقام لها من خوفه كل قاعد

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٨

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٥٨ - ٣٦٣ .

ذكر أبو الضياء أن البحري أخذه فقال :

وسجل وسط الرجال خوفهم

لقيامه وقيامهم لقموده

قال الأمدى : " ليس أحد المعنيين من الآخر في شيء ، لأن
إتمام أراد أن المدح إذا شب نار الحرب أهدت كل قائم ،
أي كل قائم لقتاله ومثابته ، ، والبحري إنما ذكر أن الرجال
إنما يخفون لقيام مدوحه ، أي يسرعون بين يديه إذا قام ، فإذا قمه
قاموا أجلا وهيبه ، ، فالمعنيان مختلفان وليس بينهما اتفاق إلا في
ذكر القيام والقعود ، والألفاظ مباحة ،^(١) فعلى هذا النحو من الشرح
والتحليل ، سار الأمدى في معالجة سائر الأبيات ، مركزا في ذلك
على خصوصية كل معنى عند صاحبه ، ومدى اختلافه عن المعنى
الأخر ،

جاء خلط أبو الضياء بين المعنيين اللذين لا يقم بينهما أي سببا ،
سوى الاتفاق في بعض الألفاظ ، وقد عرض الأمدى تحت هذا العنصر
ثلاثة عشر بيتا ، مضى فيها كلها على نحو ما مضى في العنصرين
السابقين ، مع التركيز على أن ليس ثمة ما يربط معاني أي تمام
بمعاني البحري إلا الاشتراك في بعض الألفاظ .

مثال ذلك قول أبي تمام :

لا يدهمك من دهائمهم عدد

فإن أكثرهم أوجلهم بقدر

ذكر أبو الضياء أن البحري أخذه فقال :

على تحت القوافي من مقاطعها

وما على لهم أن تفهم البقير

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٦٣ - ٢٦٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٦٣ - ٢٧٠

قال الامدى ، * اراد أبو تمام انه لا يجب ان ينظر الى كثرة
عددهم فان اكثرهم بقرة . وذكر البحتري ان عليه ان يجيد
القول ، وليس عليه ان تفهمه البقرة . وما هاهنا اتفاق الا في لفظ
(١)
البقرة .*

وبعد ، ان نقد الامدى لكتاب ابي الضياء ، نقد جدير بالتنويه .
فقد كشف عن خطة الكتاب - كما رأينا - ثم تتبعها تتبع المنصف الخبير .
ثم سجل ماخذه على الكتاب في أفكار بارزة قوية ، مدعومة بالتحليل
والبحث الدقيق . ورغم ان الامدى كان يدور في نطاق الرواية
القديمة لمشكلة السرقات ، اى عملية المقارنة بين المعاني والبحث
عن أصولها - فانه قد استطاع من داخل هذه الدائرة نفسها ان
يثبت لنا بما لا يقبل الشك ، تجاوز ابي الضياء لمنهجه القويم ،
وان ذلك المنهج كان خدعة كبيرة ، لا يراد بها الا التخفى فى
التناول على البحتري والحط من شعوره ، او اظهاره فى مظهر المتطفل
على معاني ابي تمام .*

وعلى الرغم من ان تيار الاهتمام بموضوع سرقات البحتري من ابي تمام
قد تجاوز القرن الثالث الهجرى ، وامتد الى القرن الرابع ، فالحقيقة
ان هذا التيار قد فقد الكثير من اندفاعه . اما بتأثير جهود نقاد
القرن الثالث فى بحث هذا الموضوع ، كما سوف نجد ذلك عند
الصولى ، واما بتأثير هذا العامل وبعض العوامل الأخرى كما سوف
نجد ذلك عند الامدى .*

الصولى

على شدة عنابة الصولى بموضوع أبى تمام والبحتري ، وما يتصور
حولهما من قضايا النقد الأدبى ، فقد اكفى فى بداية الأمر بتخريج
سبعة أبيات ، زعم أن البحتري أخذها من أبى تمام . ثم عقب عليها
قائلا : " ولولا أن بعض أهل الأدب الف فى أخذ البحتري من
أبى تمام كتابا ، لكنت سقت كثيرا مثل ما ذكرنا ، ولكنى اكفى
إعادة ما ألف ، واجتنب أن اجتنب من التأليف ما ملك قلبى ، إلا أنى
سأتى بأبيات من جملة ذلك تدل على جميعه ان شاء الله " .
(١)

ويستأنف الصولى بعد كلامه هذا فى تخريج سرقات البحتري
من أبى تمام ، فيمدنا بسبعة عشر بيتا ، إضافة الى الأبيات السبعة
المتقدمة . فيكون مجمل ما خرجهُ هو خمسة وعشرون بيتا .
ويبدو أننا لسنا بحاجة الى اطالة الوقوف أمام جهد الصولى
هذا . فهو أولا جهد هامشى إذا ما قيس بجهد أبى الضيفاء ،
الذى يبدو أنه قدم خدمة جليلة لمن يعنيه أمر سوقات البحتري
من أبى تمام ، وهو ثانيا جهد لا يرتفع عن مستوى النقد والتجريح ،
بسبب أن بعض تلك الأبيات التى خرجها الصولى ، هى بعض
ما خرجهُ أبو الضيفاء من قبل ، وهى بعض ما رده الامدى على أسس
نقدية قوية .
(٢)

(١) انظر : أخبار أبى تمام : ص ٧٦ - ٧٩ .
(٢) أخبار أبى تمام : ص ٧٩ - ٨٠ .
(٣) انظر الموازنة : ج ١ ص ٣٤٧ ، ٣٥٠ ، ٣٥٣ ، ٣٦٤ .

الأمدي

هذا عن الصولسي ، فماذا عن الأمدي ؟

ليس الأمدي في الأصل من نقاد السرقات ، وليس من المعشيين بالتأليف فيها كذلك . والسبب في هذا يرجع إلى التقاليد التي ورثها الأمدي عن شيوخه فقد كانوا لا يرون أن السرقة (١) من كبير مساوي الشعراء .

اذن ما الدافع الذي ألجأ الأمدي إلى بحث هذه القضية ، والتورط فيها مع غيره ؟ يجيب الأمدي ان السبب يرجع إلى أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق ، وأنه أصل في الابتداع والاختراع ، فوجب اخراج ما استعاره من معاني الناس ، ووجب من أجل ذلك اخراج ما أخذه البحتري أيضا من معاني الشعراء . (٢)

ومعنى كلام الأمدي أن ظروف الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، وما نتج عنها من تطرف في الآراء ، هي السبب الذي حملته على إعادة النظر في مسألة السرقات . فهذا المنطلق هو الذي يفسر لنا اهتمام الأمدي بنقد كتاب أبي الضياع ، ذلك الاهتمام الذي رأيناه ، وهو كذلك الذي يفسر لنا اهتمامه بسرقات أبي تمام ، ثم بسرقات البحتري ، رغم أنه في الأصل ليس معنا بهذه المسألة كما قلنا .

وإذا كان ما يعيننا هنا بصفة خاصة ، هو رأى الأمدي في سرقات البحتري من أبي تمام فحسب ، فإنا نجد اعترافه بأن

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

البحترى شارك أبا تمام في كثير من المعاني ، ولكن الرجل يضحك
تفسيراً لامعاً لهذه الظاهرة ، حينما يقول : " غير مفكر لشاعر حسن
مكثرين مثلنا من أهل بلديس متقاربين أن يتفقا في كثير من
المعاني ، لا سيما ما تقدم فيه الناس ، وتردد في الأشعار ذكره وجرى
في الطباع والاعتقاد من الشاعر وغير الشاعر استعماله " .^(٢)

ورأى الأمدى هذا يوازن في قيمته رأى أنصار البحترى السدى
تعرفنا عليه من قبل ، من حيث أن كلا الرأيين من الأضواء الجديدة
القيمة التي توصل إليها قدامى النقاد . فإذا كان أنصار البحترى من قبل
تفهموا اشتراك البحترى مع أبي تمام في بعض المعاني من خلال عملية
الابداع الشعري ، ودور التذكر فيها ، فإن الأمدى هنا يفهم القضية
في ظل عامل البيئة . ويبدو أننا لسنا بحاجة إلى تكرار القول
في قيمة رأى الأمدى هذا بعد أن أشرنا إليه في التمهيد لهذا
الفصل ، وبعد أن بينا قيمة (الاطار الثقافى) بوجه عام في تفسير
مشكلة السرقات .

على أن ثقة الأمدى بهذا الرأى ، وجدواه في اخراج الكثير
ما شارك فيه البحترى أبا تمام من دائرة السرقة - لا تعنى أن الرجل
قد برأ البحترى كلية من السطو على شعرا أبي تمام فهو يرى أنه
" من أقبح المساوي " أن يعتمد الشاعر ديوان رجل واحد من
الشعراء ، فيأخذ من معانيه ما أخذه البحترى من معاني أبي تمام ،
ولو كان عشرة أبيات ، فكيف والذي أخذه منها يزيد على مائة بيت ؟ .^(٣)

على أن الأمدى بعد ذلك ، لا يثبت من سرقات البحترى إلا أربعة

(١) الموازنة : ج ١ ص ٥٦

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٦

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٢

(١)

وستين بيتا و نقلها " من صحيح ما خرجه أبو الضياء "

فعلى أى مبدأ اعتمد الأمدى فى تخرجه لسرقت المبحترى تلك ؟

وما مدى توفيقه فى ذلك ؟

أما مبدأ الأمدى و فرغم أنه لم يكشف عنه صراحة و فإنه يمكن

التعرف عليه بسهولة ، وذلك حينما نراجع نقده لكتاب أبى الضياء و فقد

رأيناه هناك يستثنى من السرقات أمرين :

• الأول : العام المشترك من المعانى

• والثانى : الألفاظ المشتركة

فعلى ضوء هذين الاستثنائين ، انحصرت السرقة فى نظر الأمدى

فى (البديع المخترع) الذى يختص به الشاعر ، ولا يشاركه فيه

غيره من الشعراء . فهذا هو مبدأ الأمدى فى الحكم بالسرقة ، ومن

ثم فهو المبدأ الذى يطالعنا فى القائمة الطويلة التى سردتها

الأمدى مدعيا أنها " ما أخذه المبحترى من معانى أبى تمام " (٢)

والحقيقة أن مبدأ الأمدى هذا ، مبدأ فاسد ، قليل القيمة

فى معالجة السرقات ، بل انه لم يقم على أساس واقعى . وقد

عالجنا هذا الجانب بالتفصيل فى التمهيد لباب المعانى (٢)

وعلى ذلك فان الأمدى وأهم فى اعتقاده أن تلك المعانى تخص

أبا تمام وحده ، وأنها لم تخطر على بال شاعر قبله . فتلك المعانى مهما

بدت جديدة عند أبى تمام ، فلا بد لها من جذور ورواسب فى

ترك الأقدمين . وإذا كان الأمدى قد جهل أصول تلك المعانى ،

وتهذر اكتشافها ، بسبب ضعف منهجه الاستقرائى ، أو بآى سبب

آخر ، فان ذلك لا يبرر تأكيده أن تلك المعانى مخترعات ولدتها

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٢٤

(٢) انظر : ص من هذا البحث .

عقريّة أبى تمام من غير اعتماد على أصول سابقة ، أو استيحاح لعناصر
قديمة .

هذا فيما يتعلق بدعوى اختراع أبى تمام لتلك المعاني . أما فيما
يتعلق بأخذ البحترى إياها ، فانه مع افتراض أن البحترى تأثر
في تلك المعاني بأبى تمام . إلا أن له في كل بيت ما يشهد بأصالة
واضحة وشخصية لا تنكر . ولكن الأمدى تعامى عن ذلك كله ،
اذ لم يتنبه الى أى مظهر من مظاهر أصالة البحترى . وفي اعتقادنا
أن ذلك لا يرجع الى فساد في ذوق الأمدى ، أو ضعف في احساسه
بقيم الشعر ، وما أكرها !! بقدر ما يرجع الى خطأ مشترك بين غالبية
القدامى ، ألا وهو الفصل بين اللفظ والمعنى . ذلك أن الأمدى
لا يهتم إلا بالمعنى ، من حيث هو فكرة مجردة . فعندما تتحقق فكرة
بيت من أبيات أبى تمام ، بصورتها المجردة عند البحترى ، تجسد
الأمدى لا يتوانى في الحكم بالأخذ ، أى السرقة !!

فعلى سبيل المثال ، قال أبو تمام :

وقد تألف العين الدجى وهو قيدها

ويرجى شفاء السم والم ناقع

وقال البحترى :

ويحسن دلها والصوت فيسه

وقد يستحسن السيف الصقيـل

فالأمدى حينما يحكم بأن البحترى أخذ بيته هذا من أبى تمام ،

لا يرى في بيت البحترى أكثر من فكرة مجردة ، هي فكرة (التضاد)

أو التناقض في الشيء الواحد . أما النظر الى أصالة البحترى

الكامنة في إبراز المعنى في معرض جديد ، وفي صور فنية جديدة

فان ذلك ليس له مكان في نظر الامدى

وانا كان الامدى قد سار على هذه الطريقة في معالجة سائر
الآبيات التي تثر فيها البحثى بأبى تمام ، ان صح انه تثره
- فلنا ان تصور مقدار الضيم والاجحاف اللذين منى بهما البحثى
من جراء الامدى ، بل من جراء قفاعة بمقياس (المعنى الخترع)
وما أدى اليه هذا المقياس من مثالية عقيدة ، وجمود نظرى ، تجاوزا
واقع الشعر ومعنى الأصالة الحقيقية فيه .

ومهما يكن الحال ، فعلى يد الامدى ينتهى البحث الجاد في موضوع
سرقات البحثى من أبى تمام . وانا كان المرزبانى قد تناول هذا
الجانب عقب الامدى ، فهو لم يأت بشيء ذى أهمية ، بل ان
غاية ما عنده ، هو النقل المباشر عن كتب السرقات المؤلفة في القرن
(١)
الثالث الهجرى . وكان مقدمة هذه الكتب كتاب أبى الضياء فى
(٢)
سرقات البحثى من أبى تمام .

٢- سرقات البحثى من عامة الشعراء

راينا فيما سبق ان ثمة جهدا نقديا دار حول سرقات البحثى
من أبى تمام خاصة . غير أننا الى جانب ذلك نلاحظ جهدا نقديا
آخر ، قد لا يقل قيمة عن الأول . وهذا هو ما قصدناه بسرقسات
البحثى من عامة الشعراء .

ويبدو ان أول من تناول سرقات البحثى بوجه عام ، هو أحمد بن أبى
طاهر ، فقد روى الامدى عن محمد بن داود الجرجاني انه ذكر في كتاب
(الورقة) " ان ابن أبى طاهر أعلمه انه خرج للبحثى ستائسة

(١) انظر: الموشح ، ص ٥١٩

(٢) انظر: المصدر نفسه ، ص ٥٢٢

بيت مسروق له ومنها ما اخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت^(١)

والواقع أن هذا النص يشير لدينا كثيرا من المشكلات ، فقد مررنا من قبل أن ابن أبي طاهر أحد من ألف كتابا في سرقات البحترى من أبي تمام ، ونرى الأمدى هنا يشير الى كتاب آخر يعالج سرقات البحترى بوجه عام .

فهل هذا الكتاب هو نفسه الأول ؟ قد يكون هذا صحيحا ، ولكن لماذا يسمى سرقات البحترى من أبي تمام ، مع أن الذى يخص أبى تمام منه مائة بيت فقط من جملة ستمائة ؟ أم أن هذا الكتاب كتاب آخر غير الأول يعالج سرقات البحترى بصفة عامة ؟ ان هذا ما يشعرنا به كلام الأمدى ، وان كان المشكل يقع مرة أخرى ، وهو أن الذين ترجموا لابن أبي طاهر ، لم يذكروا في مؤلفاته ما يتعلق بالسرقات ، سوى كتابين : أحدهما (سرقات الشعراء) ، وهذا بالطبع لا يخص البحترى ، وثانيهما ، (سرقات البحترى من أبي تمام) ، وهذا ما لا ينطبق عليه كلام الأمدى .

وأمام هذه المسألة الشائكة نرى أن سرقات البحترى هذه ، لا تبدو أن تكون أحد أمرين :

الأول : أن تكون هذه السرقات جزءا من كتاب (سرقات الشعراء) أى نصيب البحترى باعتبار أنه شاعر في عداد الشعراء . فإذا صح هذا الرأى يكون ابن أبي طاهر قد عالج سرقات البحترى من أبي تمام ، مرتين ، مرة في كتاب سرقات البحترى من أبي تمام ومرة في كتاب سرقات الشعراء .

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣١١

(٢) انظر : الفهرست ، ص ٢١٠ . وانظر : معجم الادباء : ج ٣ ص ٩١

والثاني : أن تكون هذه السرقات مجرد مشروع ، حالت الظروف دون ظهوره الى حيّز الوجود ، في هيئة كتاب يتداوله الناس ، ويفيدون منه . أي أن ابن أبي طاهر ربما اكتفى بتعيين تلك الأبيات وحصرها في ديوان البحتری ، ولكن دون أن ينقلها في كتاب مستقل . والواقع أننا نصل الى الأخذ بهذا الرأي ، ونرى أن ما يرجحه ، هو أن الامدي اعتمد على ما ذكره ابن الجراح في كتابه . وابن الجراح نفسه أخذ ذلك مشافهة عن ابن أبي طاهر . فلو كانت هذه السرقات كتابا متداولاً لما خفى أمره على الامدي ، بل لكان من واجبه أن يقف عليه ، لا سيما أنه قد وقف على كتاب ابن أبي طاهر الذي اختص به أبا تمام ، وهو المصروف بـ (سرقات أبي تمام) .

ومهما يكن الأمر فان هذه السرقات التي خرجها ابن أبي طاهر ظلت مجهولة من جانب ، وضعيفة الأثر في محيط النقد الأدبي من جانب آخر . وعلى الرغم من أننا نجهل سرقات البحتری هذه جهلاً تاماً ، فاننا نتوقع أن هذه السرقات لو وجدت ، فلن تكون أحسن حالا من كتاب أبي الضياء ، وسواه من كتب السرقات الأخرى ، التي غلب عليها طابع التكرار من السرقات ، والمبالغة في ادعائها على الشمر .

الامدي :

كما عني الامدي بسرقات البحتری من أبي تمام ، عني كذلك بسرقات

البحتری عامة .

(١) النص الذي نقله الامدي غير موجود في كتاب (الورقة) المطبوع . لكن يغلب على الظن أن الكتاب ناقص ، وهذا ما يفهم من اشارة المحقق . انظر : الورقة ص ١٣ (دار المعارف) .

(٢) انظر : الموازنة : ج ١ ص ١١٢

ففى هذا الجانب خرج للبحترى ثمانية وعشرين بيتا ، عزاها
لجملة من شعراء العربية ، قدامى ومحدثين . ويبدو أن هذا العدد
القليل من الأبيات لم يشف غلة الأمدى ، لأننا نراه يختتم تلك القائمة
بقوله : " فهذا ما مربى من سرقات البحترى من أشعار الناس على
تتبع فخرحتها . ولعلى لو استقصيتها لكنت نحو ما خرجته من سرقات
أبى تمام أو تزيد عليها . وعلى أنى قد بيضت فى آخر الباب ، فمهما
مربى من شىء منها الحقته به ، ان شاء الله تعالى " .
(١)

على أن أهم ما يقال فى هذه القائمة التى سردها الأمدى
هو أنها استطاعت أن تقفنا على جوانب من تأثير البحترى السلبى
بل من تقليده الذى ربما خلا من الأصالة فى بعض الأحيان . فمن
الأبيات التى اقتفى شاعرنا أثرها من غير أصالة تذكر ، قول بشار :
خلقوا قادة وكانوا سـوا

كغوب القناة تحت السنان

أخذه البحترى فقال :

كالرمح فيه بضع عشرة فقرة

منقادة تحت السنان الأبيد

(٣)

وكذلك قول عمرو بن معد يكرب :

والضارين بكل أبيض مرهف

والطاعنين مجامع الأضغان

أخذه البحترى فقال :

قوم ترى أرماعهم يوم الوغى

مشغوفة بمواطن الكتمان

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٢٣

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٣

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣١٦

وكذلك قول منصور بن الفرج :

حل في جسمي ما كسا * ن بعينيك مقيما

أخذه البحتري فقال :

وإن في جسمي السدى * في نظريك من السقم

هذه بضعة أمثلة اقتصرنا عليها خشية الاطالة والحشو ، والا ففى قائمة
الأمدي أبيات أخرى ، تجرى هذا المجرى ، من حيث تأثر البحتري
ببعض الشعراء المتقدمين تأثرا يفتقر الى شىء من الأصالة ، والتحوير
الفنى . على أن هذه الأبيات وما شاكلها ، لاتنال من أصالة البحتري
ولا تسمه بميمس التقليد . فهى مهمما كبرت ، لاتعدو أن تكون أصدافا
مبشرة فى لجنة شعر البحتري الجم الخزير .

وعلى أية حال فقد وفق الأمدي هنا أكثر من توفيقه هناك ، حينما
خرج سرقات البحتري من أبى تمام . ولنا بحاجة الى أن نقول
ان سبب توفيق الأمدي هنا غير راجع الى مقاييسه فى تخرىج السرقات
كمقياس المعنى المخترع ، وما شاكله ، وانما ذلك راجع الى تقليد البحتري
الواضح ، واكتشاف بعض معانيه ، بحيث أنها أصبحت لاتحتاج ممن
يتأملها الى شىء من الذكاء الخارق !! وما يؤدى اليه هذا الذكاء ممن
حذلقه نقدية ، ومقاييس غير واقعية .

ومهما يكن الأمر ، فقد كان الأمدي نهاية اتجاه واضح فى
دراسة السرقات . أعنى ذلك الاتجاه الذى بدأ فى القرن الثالث الهجرى
بالتأليف فى السرقات ، وانهى فى أواخر القرن الرابع على يد الأمدي .
وفاية ما يميز هذا الاتجاه ، هو أنه اتجاه أدبى ، انصح التمييزه

أى أنه كان معنيا بالصلات الأدبية ، والتأثر والتأثير ، فى حدود التوجيه العام ، والاكتفاء بالإشارة إلى مواطن السرقة فحسب ، من غير تركيز على المقارنة ، أو اهتمام بمواطن الأصالة ، كذلك يخلب على هذا الاتجاه نوع من الجزية ، وقلّة الاكتراف بالتقسيمات الحرفية ، وما يشمل بها من مصطلحات السرقة ، ، التى لهج بها النقاد المتأخرون .

ومعنى هذا أن هناك اتجاها آخر ، هو الاتجاه الشكلى أو التقريرى فى دراسة السرقات . ويمكننا أن نسترح أنسام هذا الاتجاه فى أواخر القرن الرابع الهجرى ، عند الحاتمى (ت ٣٨٨ هـ) ، وعند أبى هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) وعند ابن وكيع التنيسى (ت ٣٩٣ هـ) ، ثم عند من تلا هؤلاء فيما بعد ، كابن الأثير فى القرن السابع الهجرى .

وأهم ما يميز هذا الاتجاه سيادة التقريرية ، والاستقصاء الدقيق فى السرقات ، وكثرة المصطلحات والحرفيات النظرية . وهى صفات ثابتة لا يكاد يخطئها من يطالع كتابا مثل (حلية المحاضرة) للحاتمى ، أو (المنصف^(١) فى الدلالات على شعر المتنبى) .

على أن الجدير بالأهمية هو أن أغلب رجال هذا الاتجاه الأخير قد أعرضوا عن سرقات أبى تمام والبحترى ، وانساقوا فى اتجاه الحركة النقدية الجديدة التى نشأت حول المتنبى . فالحاتمى ، وابن وكيع ، وابن الدهان ، وغيرهم . . كانوا من رواد هذه الحركة ، ومن أصحاب التأليف المشهورة فى نقد شعر المتنبى ، لا سيما سرقاته .

(١) انظر: حلية المحاضرة : ج ٢ ص ٤١٨ وما بعدها . (مخطوط كلية الآداب - جامعة القاهرة) .
(٢) انظر: مشكلة السرقات ، ص ١٨٦ .

وعلى أية حال فاننا نستطيع أن نستثنى من نقاد الاتجاه الثقري ناقدين اثنين ، هما : أبو هلال العسكري في القرن الرابع الهجري وابن الأثير الجزري في القرن السابع . فهذان الناقدان فضلاً - فيما يبدو - الاشتغال بالنقد التطبيقي وقضاياه البارزة ، بما في ذلك قضية السرقات ، على الاشتغال بنقد المتنبي خاصة فعند هذين الناقدين في سرقات البحري ؟

أبو هلال العسكري :

ان حقيقة رأى أبى هلال فى السرقات تتغل فى أن المعاني الشعرية مباحة للجميع ، يصح تداولها والاختلاف عليها ، بشرط واحد هو أن يثبت الأخذ أصالته فى المعنى الذى أخذه . وهذا الرأى هو أساس (١) تقسيم أبى هلال موضوع السرقات الى فرعين : الأخذ الحسن ، والأخذ القبيح . فاما الأخذ الحسن : فهو بطبيعة الحال ، ذلك الذى يشعرا بأصالته الأخذ . فالشعراء الذين يودون أن يستحيروا معاني الآخرين ، لا يبدون أن يحققوا فيها شيئاً من الأصالة ، كان " . . . يكسوها ألفاظاً من عندهم ، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم ، ويوردوها فى غير حليتها الأولى ، ويزيدوها فى حسن تأليفها ، وجودة تركيبها ، وكمال حليتها ومعرضها ، فاذا فعلوا ذلك ، فهم أحق بها ممن سبق إليها " . (٢)

وأما الأخذ القبيح : فهو بلا شك أخذ المعنى بلا أصالة ، كان " تعتمد الى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره ، أو تخرجه فى مستعرض مستهجن " . (٣)

(١) الصنائع : ص ٢٠٢

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٠٢

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٠٣

هذا مجمل رأى أبى هلال فى السرقات ، وهو - فى اعتقادنا - رأى موفىق الى أبعد حدود التوفىق . ولا يعيب هلال أن وضع أصولا ، واحتكم الى مقاييس . فأصوله مستقيمة ، ومقاييسه مرنة ، وتستوجب فنية الأدب من غير تحجر أو حرفية .

على أن الأهم من ذلك كله عند أبى هلال ، هو أنه استطاع أن يكون واقفيا فى نظره تجاه سرقات الشعراء ، بحيث أنه لم يتشدد شأن الأمدى من قبل ، وإنما طالب بالمعنى المخترع ، من جانب ، وأنفل أصالة الشاعر اللاحق من جانب آخر . إذن ليس أبو هلال من قبيل الأمدى فى تفهم السرقات ، بل يكاد يكون على النقيض منه ، فهو - كما رأينا - قد أباح المعانى لجميع الشعراء ، بل أكد أن الشاعر المتأخر إذا اثبت أصالته فى معنى من المعانى ، كان يضيف اليه جديدا فى أى جانب من جوانبه - كان أولى بهذا المعنى ، وأحق به من الشاعر المتقدم .

وإذا كان ما يهمنى هو موقف أبى هلال من سرقات البحترى - فائنا نقول ان هذا الموقف جزء لا يتجزأ من نظرية أبى هلال فى السرقات . أى أن أبى هلال نظر الى أخذ البحترى من خلال مقياسى : (حسن الأخذ) ، و (قبح الأخذ) .

وبطبيعة الحال جاء غالب ما أخذه البحترى ، تحت المقياس اللائق به ، أى حسن الأخذ . غير أن هذا لا يعنى أن أبى هلال لم يثبت للبحترى شيئا على المقياس الآخر . بل لقد اثبت له على مقياس (قبح الأخذ) ما مقداره ثلاث أبيات .^(١)

وعينما نوقب تطبيق أبى هلال عن كتب ، نجد أن الرجل لىم يكف يسرد الأبيات ، والتنبيه على مواطن السرقة فحسب ، بل تكلف

(١) انظر الصناعتين : ص ٢٤٠ - ٢٤١ .

الى جانب ذلك السوقوف عند كل بيت ، فان كان من باب حسن
الأخذ ، نبه على مواطن الأصالة فيه . وان كان من باب (قبح
الأخذ) نبه كذلك على اخفاقه ، ومن أى النواحي تسلل اليه هذا
الاخفاق .

فمن باب حسن الأخذ مثلا قول البحترى :

فمن لؤلؤ تجلوه عند ابتسامه

ومن لؤلؤ عند الحديث تساقطه

الذى أخذه من قول ابى حية النميرى :

اذا هن ساقطن الحديث كأنه

سقاط حصى المرجان من سلك ناظمه

قال أبو هلال عن بيت البحترى : انه " أحسن لفظا وسبكا من قول

أبى حية . . . وبيت البحترى أيضا أتم معنى ، لأنه تضمن مالم يتضمنه

بيت أبى حية من تشبيه الشجر بالدر " . فعلى هذه الطريقة الفسدة
(١)

سار أبو هلال فى معالجة سائر ما أخذه البحترى فأحسن فى أخذه .

وأما قبح الأخذ ، فمثاله قول جابر بن السليك فى وصف الأبل :

أرمى بها الليل قدامى فيخشم بى

اذ الكواكب مثل الأمين الحول

أخذه البحترى فقال :

وخدان القلاص حولا اذا قـ

بلن حولا من أنجم الأسحار

(٢)

يرى أبو هلال هنا أن البحترى قصر فى النظم ، لأن " الأول أسلمى " .

ورأى أبى هلال هذا صحيح ، وذوقه سليم .

(١) الصناعتين : ص ٢١٤

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٤١

هكذا استقامت نظرة أبى هلال الى موضوع السرقات ، نظريا وتطبيقيا .
فهو بهذه النظرة القويمة ، التي تقف على المقارنة ، والتصرف على
مواطني الأصالة أو عدمها في كل بيت - قد استطاع أن يسد تلك
الثغرة التي طالما كانت قائمة من قبل ، خاصة عند المؤلفين فسي
السرقات ، وعند الأمدى .

وفي اعتقادنا أن أبا هلال لو كان من أولئك النقاد الذين كان يعينهم
التخصص في سرقات البحترى ، والتأليف المستقل فيها ، لكان عمله هو
العمل الذي عليه المعول في الكشف عن أصالة شاعرنا ، وتعريفنا تعريفنا
موضوعيا بما للبحترى ، وما عليه في هذا المجال .

ابن الأثير :

أما ابن الأثير ، فعلى الرغم من تفهمه الجيد لقضية السرقات ، وتأكيد
على أنه لا يمكن للمتأخر أن يستغنى عن الأول - فإنه قيد نفسه بنظرية
جد معقدة في السرقات . وسر تعقد هذه النظرية ، هو فكرة التقسيمات ،
والمصطلحات التي ابتكرها هذا الناقد .

فالسرقة في نظره تنقسم الى ثلاثة أقسام :

(٢)

الأول : النسخ : وهو أخذ اللفظ والمعنى من غير تصرف .

(٣)

الثاني : السخ : وهو يعني أخذ بعض المعنى .

الثالث : المسخ : وهو يعني قلب الصورة الحسنة الى صورة قبيحة . والقسمة

كما يقول ابن الأثير : " تقتضى أن يقرب اليه ضده ، وهو قلب الصورة

(٤)

القبيحة الى صورة حسنة ."

(١) المشل السائر : ج ٣ ص ٣١٩

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٩٠

على أن ابن الأثير قد أعاد النظر في هذه الأقسام الثلاثة ، فما لبث

(١)

أن أضاف إليها قسمين آخرين هما :

الأول : أخذ المعنى مع الزيادة عليه .

الثاني : عكس المعنى إلى ضده .

ولا تقف نظرية ابن الأثير في السرقات عند هذه الحدود ، فبعض

هذه الأقسام الكبيرة يتفرع إلى شعب صغيرة ، أو أضرب ، على حد

تعبير المؤلف . فالنسخ يتفرع إلى ضربين هما :

١- أخذ المعنى واللفظ ، أو ما يسميه ابن الأثير وقوع الحافر على

(٢)

الحافر .

(٣)

٢- أخذ المعنى وأكثر اللفظ .

وكما تشعب (النسخ) إلى هذين الضربين ، نراه يقول عن (السخ)

أنه ينقسم إلى اثني عشر ضربا ، لكنه لم يذكر إلا أحد عشر ضربا فقط هي :

(٤)

١- أن يؤخذ المعنى ويستخرج منه ما يشبهه ، ولا يكون هو إياه .

(٥)

٢- أن يؤخذ المعنى مجردا من اللفظ .

(٦)

٣- أن يؤخذ المعنى ويسيرا من اللفظ .

(٧)

٤- أن يؤخذ المعنى فيعكس .

(٨)

٥- أن يؤخذ بعض المعنى .

(٩)

٦- أن يؤخذ المعنى فيزاد عليه معنى آخر .

(١٠)

٧- أن يؤخذ المعنى فيكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى .

(١١)

٨- أن يؤخذ المعنى ويسبك سبكا موجزا .

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٠

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٤

(٦) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٨) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٦

(١٠) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٤

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٢٢

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٢٣

(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٦

(٧) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٤

(٩) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٩

(١١) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٧

(١)

٩- أن يكون المعنى عاما فيجعل خاصا . أو خاصا فيجعل عاما .

١٠- زيادة البيان مع المساواة في المعنى ، وذلك بأن يؤخذ المعنى فيضرب

(٢)

له مثال يوضحه .

١١- اتحاد الطريق واختلاف المقصد * وهو أن يسلك الشاعران طريقا

واحدة ، فتخرج بهما الى مودين ، أو روضتين ، فهناك يتبين

(٣)

فضل أحدهما على الآخر * .

هذا هو هيكل نظرية ابن الأثير في السرقات، وهذه هي

خطوطها البارزة . وعلى الرغم من أننا لا نكتف اعجابنا بابن الأثير من حيث

محاولته الجادة في التعمق في بحث مشكلة السرقات - فنحن فسي

شك مريب ازاء هذه التقسيمات الكثيرة ، وما يتفرع عنها !! إذ لا نظن

أن نظرية مثل نظرية ابن الأثير هذه ، تخدم قضية النقد ، أو تصاعف

الناقد في تمييز الأصالة والتقليد ، واستجلاء صور الجمال والقبح في

الشعر . لا سيما إذا عرفنا أن ابن الأثير اعتمد في رسوصه تلك على التفكير

العقلي الجاف ، بل بالغ في هذا الجانب الى حد أنه استوحى أصول

المنطق ، خاصة في ذلك القسم الذي سماه بـ (المسخ) ، وعرفه

بأنه قلب الصورة الحسننة الى صورة قبيحة ، وأن القسمة تقتضى أن يقرن

اليه ضده ، وهو قلب الصورة القبيحة الى صورة حسنة . ففي مثل

هذا الموقف يتضح أن هدف ابن الأثير ، هو أن يستقيم المقياس

النقدي في الذهن قبل أن ينطبق على الشعر .

هذا عن هيكل نظرية ابن الأثير الخارجي ، أما المقاييس الداخلية

التي التجأ اليها ، فالحق أنه ليس فيها ما يوحى بالجددة ، أو التخلص

من أسار التقليد على الأقل . والسبب هو أن غالب مقاييس هذا الناقد يمكن

العودة بها الى السابقين من غير كبير عناء .

هناك جانب واحد عند ابن الأثير ، يمكن أن يوصف بأنه جديد .
ذلك هو الضرب الحادى عشر والأخير من ضرب (السخ) . وهو
المسمى بـ (اتحاد الطريق واختلاف المقصد) . فقد مثل له ابن الأثير
بقصيدة أبى تمام فى رثاء طفلين ، وقصيدة أبى الطيب المتنبى فى رثاء
طفل . فكلما الشاعرين ورد موضوعا واحدا ، وسلك طريقا واحدا ، وإن اختلفا
بعد ذلك فى كيفية تناول الموضوع وطراحه .

هذا الملحوظ هو الشيء الجديد عند ابن الأثير ، إذ لم نعرف ناقدا
قبله ، اتخذ من طبيعة الموضوع الذى يتناوله شاعران مجالا للسرقا
أو الكشف عن معالم التأثير والتأثير ، ثم ما يؤدي اليه مثل هذا البحث
من موازنة فنية راقية بين قصيدتين من الشعر ، وليس بين بيتين كما هو
المعتاد عند سائر نقاد السرقا .

ولا شك أن هذه الفكرة الجديدة التى توصل اليها ابن الأثير ، فكرة
قيمة ، وهى بعد جدرة بالثناء والاعجاب ، بل انها الفكرة التى كان يجب
أن تسيطر على دراسة السرقا منذ البداية ، كما يقرر ذلك بعض
الباحثين .

على أن الذى يهمنا الآن ، هو سرقا البحترى عند ابن الأثير . فتحت
أى المقاييس كان يوردها الرجل ؟

الحقيقة أن موقف ابن الأثير من البحترى كان موقفا متحفظا ، يشعرنا
برغبته فى الانصاف ، والبحث الموضوعى . فقد أدج ابن الأشيركـل
سرقا البحترى ، تحت القسم الثانى من أقسام السرقا (السخ) ، ذلك

(١) انظر المثل السائر : ج ٣ ص ٢٦٥ - ٢٦٦

(٢) سوف نعالج ما يتعلق بالبحترى فى فصل الموازنات .

(٣) انظر : مشكلة السرقا ص ١٢١

القسم الذي بلغت ضروبه كما رأينا أحد عشر ضربا . وهذا القسم من أفضل أقسام السرقات عند ابن الأثير ، ومن أقربها إلى الأصالة والتجويد الفني .

أما حينما نتوغل في هذا القسم من السرقات ، ونتتبع سرقات البحتری حسب ضرب (السخ) وفروعه الدقيقة ، فاننا نجد أن سرقات البحتری تأتي على هذا النحو :

(١)

الضرب الأول : ويدخل تحته بيتان .

(٢)

الضرب الثالث : ويدخل تحته ثلاثة أبيات .

(٣)

الضرب الخامس : ويدخل تحته بيتان .

(٤)

الضرب السادس : ويدخل تحته بيتان .

(٥)

الضرب السابع : ويدخل تحته بيتان .

فالضرب الأول ، والخامس ، والسادس ، والسابع ، كلها توحى بأصالة البحتری فيما أخذه ، سواء أكانت هذه الأصالة في أخذ المعنى بتصريف ، كما في الضرب الأول ، والخامس والسادس ، أو كانت هذه الأصالة في تهذيب الأسلوب ، كما في الضرب السابع .

أما الضرب الثالث فهو الذي يجب أن يستثنى ، إذ ليس فيه شيء من الأصالة ، فتصرفه كما مر بنا هو (أخذ المعنى وسيير من اللفظ) .

وما جاء به ابن الأثير للبحتری تحت هذا الضرب ، لا يعدو ثلاثة

أبيات هي :-

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٥ - ٢٣٦

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨ - ٢٣٩

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٤٧ - ٢٤٨

(٤) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥١

(٥) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٥٥ - ٢٥٧

(١)
قول البحترى :

فوق ضعف الصخير ان وكل الأمر
اليه ودون كيد الكبار
أخذه من قول أبى نواس :

لم يخف من كبر عما يراد به
من الأمور ولا أزرى من الصفر
(٢)
وقول البحترى كذلك :

كل عيد له انقضاء وكفى
كل يوم من جوده فى عيد
أخذه من قول على بن جبلة :

للعيد يوم من الأيام منتظر
والناس فى كل يوم منك فى عيد
(٣)
وقول البحترى أيضا :

جاد حتى أفنى السؤال فلما
باد منا السؤال جاد ابتداء
أخذه من قول على بن جبلة :

أعطيت حتى لم تدع لك سائلا
وبدأت ان قطع العفاة سؤالها
فهذه الأبيات الثلاثة هى التى جاءت تحت الضرب الثالث ، وبسببها
علق ابن الأثير قائلا عن البحترى : " وقد افتضح البحترى غايية

(١) العثل السائر : ج ٣ ص ٢٣٨

(٢) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٨

(٣) المصدر نفسه : ج ٣ ص ٢٣٩

(١)

الافتضاح هذا على بسطة باعه في الشعر وفنائه عن مثلهما .
وعلى أية حال ليست هذه هي المرة الأولى التي يتضح فيها تقليد
البحثري لبعض الشعراء تقليدا يعوزه شيء من الأصالة ، والامعان
في التحوير الفني . فقد أشرنا الى شيء من هذا القبيل في قائمة
الأمدي ، كما رأينا شيئا من ذلك عند أبي هلال .

وبعد ،

ان دل فصل السرقات هذا على شيء ، فانما يدل على أن البحثري
كان شاعرا كغيره من كبار الشعراء الذين أظهر ما يميزهم هو الاعتماد الأساسي
على مواهبهم الخاصة . واذا كانت طبيعة الابداع الشعري ، تلزم الشاعر
بأن يفيد من الشعراء السابقين ، وأن يكون لنفسه اطارا شعريا من تراثهم -
فقد كان البحثري كذلك . ان اتضح لنا افادته وتأثره بكثير من الشعراء .
على أن أهم ما يميز افادة البحثري من سابقيه ، انما هو (الاصالة
الفنية) ، فهي الطابع الواضح في غالب ما أخذه وتأثر به ، بل هذه
هي الحقيقة الساطعة التي لازمتنا بداية هذا الفصل الى نهايته .
هذا رغم الظلام الكثيف الذي أحاط بمشكلة سرقات البحثري ، وعقد
أسباب الوصول الى تفههما . سواء أكان ذلك نتيجة التعصب على
البحثري كما في مؤلفات القرن الثالث الهجري التي ادعت سرقاته من أبي
تمام ، وبالغت في ذلك أيما مبالغة ! أو كان ذلك نتيجة لاضطراب مقاييس
السرقات ، والتوائها وبعدها عن واقع الشعر ، كما رأينا ذلك عند الأمدي
على سبيل المثال .

ومع أننا لا ننكر أن دراسات قدامى النقاد لسرقات البحثري ، رمسا
كشفت بين الحين والحين عن بعض جوانب من تقليد البحثري الفج ،

أو تأثره العفوي ببعض الأبيات من غير تحقيق قدر يذكر من الأصالة -
مع ذلك فإن مثل هذه الجوانب إذا لم يمكن تفسيرها على أنها
ضروب من التشابه والاتفاق ، ظهرت تحت وطأة قيود الابداع ، وما يحيط
به من ظروف الثقافة والبيئة فان لها ما يبررها من واقع طبيعة الشاعر
وهي طبيعة انسانية تنطوي على الضعف الذي يبطئها عن أبسط
صور الكمال .

الفصل الثاني

(الموازنات الأدبية)

تمهيد :

تعتبر الموازنة بين شيئين مظهرا من مظاهر نضج العقل الانساني وتطوره . وقد كانت الموازنات وما زالت أصلا من أصول البحث العلمى ، يعتمد عليها فى البحث والدراسة ، والتعرف على حقائق الأشياء .^(١)

وإذا كانت الموازنات على هذا المستوى من الموضوعية بحيث ثبتت جدواها فى ميدان العلم ، فإنها فى ميدان الأدب ، تعد وسيلة من أنجح الوسائل فى تقويم النحس الأدبى والتعرف على خصائصه الفنية . على أن الموازنة فى الميدان الأدبى لا تتاح لكل ناقد ، فلا بد لمن أراد أن يكون حكما بين شاعرين ، أو بين عصرين من عصور الأدب ، أو فنيين من فنونه ، أو ظاهرتين من ظواهره . . . أن يكون من أولئك الذين بلغوا فى فهم الأدب درجة قصوى ، وأصبح له فى النقد ملكة فنية تعصم حكمه من الأهواء . بل قد نذهب الى أكثر من ذلك ونقول ما قاله بعض المعاصرين : ان الموازنة القوية هى " الطريقة التى يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقدا " .^(٢)

طبيعة الموازنات فى النقد العربى :

شهد نقدنا العربى لوتين من ألوان الموازنات ،

اللون الأول : لون بسيط ، وسانج فى أصوله العامة ومقاييسه النقدية .

وهذا اللون هو المؤلف الغالب على النقد العربى فى أكثر عصوره .

ومن أمثلة هذا اللون من الموازنات ، تلك الموازنة المشهورة التى تنسب

الى أم جندب الطائية فى العصر الجاهلى .

(١) انظر : أصول النقد الأدبى ، أحمد الشايب ، ص ٢٨٠

(٢) انظر : الموازنة بين الشعراء ، د . زكى مبارك ، ص ٦

(٣) انظر : تاريخ النقد الأدبى ، د . احسان عباس ، ص ١٥٧

خلاصة هذه الموازنة : أن علقمة بن عبده (الفحل) وأمرأ القيس تنازعا في الشعر ، حيث ادعى كلاهما أنه أشعر من صاحبه ، ولما رضيها بحكومة أم جندب زوج امرئ القيس ، قالت لهما : قولا شعرا على روى واحد وقافية واحدة ، تصقان فيه الخيل ، فأشدها . . . فقالت لامرئ القيس : علقمة أشعر منك ، قال : وكيف ذلك ؟ قالت لأنك قلت :

فللسوط الهوب وللساق درة

وللزجر منه وقع أخرج مذهب

فجهدت فرك بسوطك ، ومرته بساكن . وقال علقمة :

فأدر كمن ثانيا من عنانـه

يمر كمر الراح المتحلب

فأدرك طرديته وهو ثان من عنان فرسه ، لم يضره بسوط ، ولا مره بساق ،
(١)
ولا زجره .

وعلى الرغم مما يثار أحيانا من جدل حول هذه الموازنة ، وما يقال نسي دقة مقاييسها النقدية ، بحيث أدى ذلك بالبعض إلى الشك في نسبتها
(٢)
إلى العصر الجاهلي - فاننا نراها موازنة بدائية ، وليست جديدة بأرقى من ذلك العصر الضارب في القدم .

وتعليل ذلك هو أن هذه الموازنة ، لا تقوم إلا على مناقشة معنى واحد ، أو فكرة واحدة ، من غير مراعاة لأوجه التشابه والتباين في سائر ما قاله الشاعرين ، وما يمكن أن يقوم على ذلك من أحكام نقدية أشمل وأعمق من ذلك الحكم . بل إن الحكم النقدي الوحيد في هذه الموازنة ، يمكن أن يشي بعقلية الناقد ، ويدل عليها ، فقد انحصر الحكم في المعنى ، وفي الزاوية العميقة منه ، وفي هذا ما فيه من الدلالة على العقل البدائي الذي تهمة المنفعة قبل أن يهمة الفن .

(١) انظر: الشعر والشعراء : ج ١ ص ١٤٥ - ١٤٦

(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ - ٢٢

وإذا كانت هذه الموازنة تعد أنموذجاً فريداً من موازنات العصر
الجاهلي ، فإن هذا اللون البسيط من الموازنات لم يطرأ عليه كبير تطور
فيما بعد .

فعلى الرغم من كثرة الموازنات وتنوعها في العصر الأموي ، بحيث
" كانت في الأغراض . . . وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروي ،
وفي بيتين قيلا في غرض واحد ، فذاع أحدهما وسار ، وسكن الآخر وخمّل ،
وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد ، وفي منزلة الشاعرين وأين
(١)
يوضعان " .

على الرغم من ذلك كله فقد ظلت أسس الموازنة ومناهجها ، وأساليب
تحليلها ، كما هي في العصر الجاهلي ساذجة بسيطة . وإذا كان لابد
من تقرير نوع من التطور لحق بفن الموازنات في العصر الأموي ، فأنما
ذلك يكاد ينحصر في تعدد الصور والأنواع ، وهذا تطور في (الكم)
لا في (الكيف) .

ونستطيع أن نقول مثل هذا القول ، في غالبية موازنات العصر
العباسي ، كذلك الموازنات التي أجراها النقاد بين بشار بن برد ومروان
بن أبي حفصة ، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية . . . الخ
(٢)
فهذه الموازنات وما شاكلها ظلت - شأن الموازنات السابقة - فقيرة في
أسسها ومناهجها . وبالجملة فإن هذا اللون البسيط من الموازنات هو
اللون القائم على المفاضلة بوحى من الطبيعة وحدها دون تعليل
(٣)
واضح .

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه أحمد إبراهيم ، ص ٢١ - ٢٢
(٢) انظر : أصول النقد الأدبي ، أحمد الشايب ، ص ٢٨١
(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، د . احسان عباس ، ص ١٥٧

أما اللون الثاني فهو الموازنة المنهجية القائمة على منح قوسيم ه
وأسس نقدية مستقيمة من التحليل والتعليل . هذا الى جانب الخططة
الموسعة التي تراعى الألفاظ والمعاني والموضوعات الشعرية .
وتعتبر موازنة الأمدى مثلاً مشرفاً ه بل وحيداً لهذا اللون المتطور من
الموازنات ه فهي منهجها الواضح ه وخصائصها الفنية المتميزة غاية ما بلغه
فن الموازنات الأدبية من تطور ه ان لم يعرفنا قدماً بعد الأمدى حاول
(١)
ان يقدم جديداً في هذا المضمار ه أو ينحو نحو الأمدى على الأقل .
وربما لا نبالي حينئذ نقول ان موازنة الأمدى كانت طفرة غريبة في هذا
الفن النقدي ه بحيث أصبح ما تلاها من موازنات مجرد أوصاف عارضة
(٢)
وتكرار لما قال السابقون .

(١) سوف يدور قسم كبير من هذا الفصل حول موازنة الأمدى ه
(٢) انظر: النقد المنهجي عند العرب ه د ه محمد مندور ه ص ٣٤٣ ه

البحتري والموازنات

١- الموازنة بين أبي تمام والبحتري :

لعل النقد العربي لم يعرف شاعرين طال حولهما النزاع ، واشتد الخلاف مثل أبي تمام والبحتري ، وربما لم يعرف أيضا شاعرين شغلا حيزا من النقد مثل هذين الشاعرين . فطالما تحدث النقاد عن مذهبي أبي تمام والبحتري وطريقتيهما في صياغة الشعر . ولطالما تحدثوا كذلك عن ألفاظهما وحظهما من البلاغة ، وعن معانيهما وحظهما من الابداع وكان آخر مطبوعات النقد العربي حول هذين الشاعرين ، هو الموازنة الأدبية بينهما .

أ - الموازنات البسيطة :

ان قسما كبيرا من موازنات القرن الثالث الهجري التي أجراها النقاد بين أبي تمام والبحتري - يدخل تحت ذلك اللون البسيط من الموازنات ذلك اللون الذي تحدثنا عنه قبل قليل . وعلى أية حال فانه يغلب على الظن أن كثيرا من موازنات القرن الثالث ، خاصة بين أبي تمام والبحتري ، قد ذهب فيما ذهب من التراث . ذلك أن ما بين أيدينا الآن من هذه الموازنات قليل جدا ، لا يتناسب مع طبيعة الحركة النقدية في القرن الثالث الهجري ، ولا يمثل تلك الفئات المتعددة التي شاركت في نقد الشاعرين .

موازنة المبرد :

تعد موازنة محمد بن يزيد المبرد من أقدم الموازنات بين أبي تمام والبحتري فقد روى أبو بكر الصولي أن عبدالله بن المعتز قال : " جاءني محمد بن يزيد المبرد يوما ، فأفضنا في ذكر أبي تمام ، وسأله عنه وعن البحتري ، فقال : لأبي تمام استخراجات لطيفة ، ومعان طريفة لا يقول مثلها البحتري ، وهو صحيح الخاطر ، حسن الانتزاع . وشعر البحتري أحسن استواء . وأبو تمام

يقول النادر والبارد ، وهو المذهب الذي كان أعجب الى الأصمعي ،
(١)
وما أشبه أبا تمام إلا بنائمه يخرج الدر والمخشبية . ثم قال : والله
إن لأبي تمام والبحثري من المحاسن ما لو قيس بأكثر شعر الأوائل ما وجد
(٢)
فيه مثله .

وفى موازنة المبرد هذه قدر كبير من الدقة والتركيز . وربما يساورنا
شيء من العجب أن تصدر موازنة كهذه من رجل نحوي كالمبرد . ولكن
عجبنا سرعان ما يزول إذا علمنا أن المبرد كان من أشهر نحاة القرن الثالث الهجري
الذين اتصلوا بالنقد والبلاغة . وفي كتابه (الكامل) كثير من المباحث
النقدية والبلاغية التي تكشف عن ذوق أبي مرفف ، وحسن استمداد
(٣)
للبحث في دقائق فن الشعر .

على أننا قد لا نعلم المبرد حينما نقول عن موازنته هذه ، أنها جهد
الذاكرة وليست جهد المعاناة التي تنم عن اتصال المبرد الحقيقي بشعر
البحثري وأبي تمام . ففي هذه الموازنة لا نقف على أكثر من تلخيص
أبرز الخصائص الفنية التي تفتتت عنها قرائح نقاد القرن الثالث الهجري ،
وهي تلك الخصائص التي طالما ردها المتخصصون حول الشاعرين .

فالاستدراك أبي تمام مثلا على المعاني ، وتعمقه في طلبها من أوضح
مزياه الفنية ، ومن أكثر القضايا المطروقة في شعره . وتفصيل جيد أبي
تمام على جيد البحثري قضية قديمة هي الأخرى ، بل إنها تنسب
الى البحثري في قوله عن أبي تمام : " جيده خير من جيدي ، وديسي"
(٤)
خير من رديشه " . وخذ على هذا النحو سائر القضايا البارزة في هذه

(١) المخشبية : واحد الخشب ، وهو خرز أبيض .

(٢) أخبار أبي تمام : ص ٩٦ - ٩٧

(٣) انظر : المبرد ودراسة كتابه (الكامل) ، أبو الحسن الخطيب ، ص ٤١٢
وما بعدها .

(٤) أخبار البحثري : ص ٥٧

الموازنة ، مثل ، استواء شعر البحتري ، وخلط أبي تمام بين الجيد والردى في شعره .

ومهما يكن الحال فان الجانب الحقيقي بالاهجاب في هذه الموازنة ، هو محاولة المبرد الجادة في أن يكون مضمنا وموضوعيا في توزيع عناصر الابداع على الشاعرين ، كما أثرت من النقاد . وهذا جانب يجب ألا يستهان به خاصة في القرن الثالث الهجري ، الذي قلما علت فيه نغمة الانصاف .

موازنة عبد الله بن المعتز :

ومن الموازنات البسيطة ما نجده عند عبدالله بن المعتز في قوله عن أبي تمام والبعتري : " البحتري لا يكاد يخلط لفظه ، وانما ألفاظه كالحسائل حلوة . فاما أن يشق غبار الطائى في الحذف بالمعاني والمحاسن فهيهات بل يخرق في بحر . على أن للبعتري المعاني الخزيرة ، ولكن أكثرها ماخوذ من أبي تمام ، ومسروق من شعره " .

وفضلا عن أن ابن المعتز شأنه هنا شأن المبرد من قبل ، من حيث أن كلاهما لم يأت بجديد في الموازنة - فان ابن المعتز يمتاز عن المبرد بالتعصب السافر لأبي تمام ضد البحتري .

فابن المعتز اعترف في بداية الأمر بقدرة البحتري على صياغة المعانى الخزيرة ، الا أنه سرعان ما تنكسر لهذه الفضيلة الفنية ، حينما زعم أن أكثر معاني البحتري الخزيرة مسروق من أبي تمام . ولا شك أن مثل هذه الاحالة على قضية السرقات ليست أكثر من تبرير حكم نقدي قائم على الزيف !! فمن ياترى هذا الذي يعتقد في أن أكثرية معاني البحتري الخزيرة تفتقر إلى

الأصالة الشخصية ١٩ لقد بينا حقيقة هذا المعنى النقوى في فصل
السرقات . بل ان فصل السرقات كله صفحات ناطقة بأصالة الباحثي ،
يستوى في ذلك ما أخذه من أبي تمام ، وما أخذه عن سائر الشعراء الآخرين .
وان كانت أصالته فيما أخذه عن أبي تمام ، تبدو - في اعتقادنا - أوضح بكثير
من أصالته فيما أخذه عن سائر الشعراء .
والخلاصة أن ابن المعتز في هذه الموازنة ، لم يصنع أكثر من الإبانة
عن جنفه وميله إلى أبي تمام .

موازنات أبي بكر الصولي :

ان اول ما يثير الانتباه في موقف الصولي من أبي تمام والبحترى ، هو كتاباه المشهوران : كتاب (أخبار أبي تمام) ، وكتاب (أخبار البحترى) . ففي هذين الكتابين قال الصولي كل ما عنده عن الطائيين كما كشف عن حقيقة رأيه فيهما .

ويخيل الينا ان القاء الضوء على هذين الكتابين ، والتعرف على الظواهر البارزة فيهما ، أمران لازمان لأي باحث يرمى الى قول كلمة موضوعية في حقيقة موقف هذا الناقد من الطائيين .

والظاهرة الأولى في كتاب (أخبار أبي تمام) ، هي ذلك الثناء المفرط على شاعرية أبي تمام ، وتفضيله اياه تفضيلا مطلقا ، خاصة على من جاء بعده من شعراء . مثل قوله : " هو رأس في الشعر ، مبتدئ لمذهب سلكه كل محسن بعده ، فلم يبلغه فيه حتى قيل مذهب الطائي ، وكل حاذق بعده ينتسب اليه ، ويقضى أثره " . وعلى نحو قوله أيضا : " ومن تبحر شعر أبي تمام وجد كل محسن بعده لا ثذابه ، كما ان كل محسن بعد بشار لا يذ بشار " . وعلى حد قوله أيضا : " لو جاز ان يصرف عن أحد من الشعراء سرقة ، لوجب ان يصرف عن أبي تمام ، لكره بديعه واختراعه واتكائه على نفسه " .

ففي آراء الصولي هذه ، وما شاكلها ما أضر بنا عن ذكره ، ما يكشف عن مدى اقبال الصولي على أبي تمام اقبالا يفوق حد الوصف ، بحيث يمكننا ان نقول ان أبا تمام ملك على الصولي نفسه ، وحجب بصيرته عن كل شاعر آخر .

-
- (١) أخبار أبي تمام : ص ٣٧
(٢) أخبار أبي تمام : ص ٧٦
(٣) المصدر نفسه : ص ١٠٠

والى جانب ظاهرة الثناء المفرط على شاعرية أبى تمام ، نرى ظاهرة ثانية تتضح فى هجوم الصولى المرف على نقاد أبى تمام . فهو مثلاً يقول : " واذ كان أحدهم ساقطاً خاملاً ، ألف فى أبى تمام كتباً ، واستغوى عليه أقواماً ، ليعرف بخلاف الناس ، وليجرى له حظ فى الزيادة ، ومكسب (١) بالخطأ " . وعلى نحو قوله كذلك : " ولكنه (يعنى أبى تمام) منى بمن لا يعرف جيداً ، ولا يتكرر رديتاً الا بالادعاء " . الى آخر هذه السهـ المرسلة على نقاد أبى تمام التى لاتعنى عند التحقيق ، أكثر من أن تعصب الصولى لأبى تمام يعادل تعصب أولئك النقاد ضد أبى تمام ، وهذا اذا لم يفق تعصب الصولى تعصب أولئك .

وإذا تجاوزنا ظاهرتى التفتى بشاعرية أبى تمام ، والتجهم المـ على ناقديه ، التقينا بظاهرة ثالثة ، تتمثل فى محاولة تخريج أخطاء أبى تمام بطرق ملتوية . فهو يقول مثلاً : " كما أنه قد عاب العلماء على امرئ القيس ومن دونه من الشعراء القدماء والمحدثين ، وأشياء كثيرة ، أخطأوا الوصف فيها ، وغير ذلك مما يطول شرحه ، فما سقطت مراتبهم ، فكيف خص بذلك أبوتام وحده لولا شدة التعصب عليه " . (٢)

وأقل ما يمكن أن يقال فى كلام الصولى هذا انه تبرير لأخطاء أبى تمام ، ولكنه تبرير يقوم على مغالطة منطقية ، هى قياس الخطأ على الخطأ .

هذه ملامح بارزة من كتاب (أخبار أبى تمام) ونعتقد أن فيها الكفاية من حيث الدلالة على مبلغ تعصب الصولى لشاعره ، ودفاعه عنه بكل وسائل الدفاع الممكنة ، حتى لو كانت تلك الوسائل هى الهجوم

(١) أخبار أبى تمام : ص ٢٨

(٢) المصدر نفسه : ص ٢٨

(٣) المصدر نفسه : ص ٢٢

السافر على النقاد ، أو الخداع والمغالطة في مناقشة الأخطاء والعيوب .
والسؤال الآن هو : هل هذه الصورة العامة التي عرفناها عن (أخبار
أبى تمام) هي الصورة نفسها التي يمكن تنطبع في ذهن من يقرأ
(أخبار البحتري) ؟

لا شك أن قارئ (أخبار البحتري) سوف يصاب بخيبة أمل شديدة !!
حينما يحاول أن يلصق فيه شيئاً من صنيع الصولى فى (أخبار أبى تمام) .
وان أول ما يفتقده قارئ (أخبار البحتري) هو تلك الروح الدفاعية التى
تغلب على الصولى ، حينما يتحدث عن أبى تمام ، أو شعره ، أو نقاده . فليس
فى (أخبار البحتري) إذن أدنى مظهر من مظاهر الحماسة الصولية !!
وانما فيه حشد وافر من أخبار البحتري مع الخلفاء ، أومع الكتاب ، أو أخبار
(١) (٢)
متفرقة ، ثم ما يتصل بذلك من العبث والمجون .

أما ما يتعلق بشعر البحتري وحقائق النقد حوله ، فهو شئ قليل فى
هذا الكتاب ، اللهم إلا اذا استثنينا تلك الأخبار التى تدين البحتري بتقدم
أبى تمام عليه ، واستانديته له ، فمثل هذه الأخبار كثير . ولا غرو فى ذلك
فقد اجتلبها الصولى من (أخبار أبى تمام) وزج بها فى كتاب (أخبار
البحتري) ، لا لكى يكشف جوانب من عبقرية البحتري ، وانما لكى
(٤)
يظلم أصالته الفنية ، ويقدم أبى تمام عليه .

وهذه الأخبار التى تدور حول البحتري وصلته الفنية بأبى تمام ، هى

-
- (١) انظر : أخبار البحتري : ص ٨٣ وما بعدها .
 - (٢) انظر : المصدر نفسه : ص ١١٢ وما بعدها .
 - (٣) انظر : المصدر نفسه : ص ١٢٠ وما بعدها .
 - (٤) انظر : المصدر نفسه : ص ٥٥ وانظر أخبار أبى تمام : ص ٥٩

التي تسربت فيما بعد الى أبى الفرج الأصفهاني ، فاضدع بها وتصور على

(١)

ضوئها مذهب البهتري كما نبهنا الى ذلك في مذهب البهتري .

ومع أننا نشك في صحة هذه الأخبار مما وضع على لسان البهتري ، وأبان

عن تبعيته لأبى تمام ، مع هذا فنحن لانستطيع نفي هذه الأخبار أو نقدها

نقدا تاريخيا ، لأن كتب الصولى هي مصدرها الأول ، إذ أخذها مشافهة

وسجلها في كتبه . ولكن يكفي أن الرجل كان يسجل كل ما يصل

الى أذنيه ، من غير أن يهدي أى لون من ألوان الحذر ، أو الاحتياط تجاه

هذه الأخبار .

وعلى ضوء ما تقدم يمكننا أن نقول ان موقف الصولى بين الطائين لم يكن

موقفا منصفيا أو عادلا . فقد استأثر أبو تمام بروح الصولى وبعقله ، استأثر

بذوقه ، وبدفاعه عنه ، وبهجومه على نقاده .

أما البهتري فلم يكن نصيبه من الصولى الا أخبار اللهو والمجون ، والكشف

عن مواطن الضعف الانساني في شخصه لا في فنه . وليت الصولى وقصف

مع البهتري عند هذا الحد ، ولم يتجاوز ذلك الى الصبث بأصواته ،

وإدائته بالتبعية لأبى تمام .

وإذا كان هذا هو الاطار العام الذى تحرك فيه الصولى بين أبى

تمام والبهتري - فما أجدر الموازنات التى أجراها بين الشاعرين ، أن تكون

متأثرة بما في نفسه من هوى ، وبما يكره لأبى تمام من تعصب .

لم يفرد الصولى للموازنات فصولا خاصة ، وإنما كان كثيره من نقاد القرن

الثالث الهجرى ، يعرض لها بعض الأحيان في سياق حديث من الأحاديث .

وربما خلط حديثه في الموازنات بحديثه في السرقات .

(١) انظر : ص ٥٣ من هذا البحث .

ومن أبرز موازنات الصولى التى وقفنا عليها قوله : " ولا أعرف أحدا بعد
أبى تمام أشعر من البحتري ، ولا أغض كلاما ، ولا أحسن ديباجة ، ولا
أتم طبعاً ، وهو مستوى الشعره حلو الألفاظ ، مقبول الكلام ، يقع على
تقديمه الاجماع . وهو مع ذلك يلون بأبى تمام فى معانيه . فأى دليل
على فضل أبى تمام ورياسته يكون أقوى من هذا " .^(١)

وفى اعتقادنا أن هذه الموازنة من أفضل النماذج التى يمكن أن تعكس
لنا موقف الصولى الأئف الذكر . فهى تنطوى على التواء منطقى العقلى
ومخالفاته المكشوفة فى تفضيل أبى تمام . فبعد أن عدد الصولى جملة
من عناصر ابداع البحتري ، مثل : فضاضة الكلام ، وحسن الديباجة ،
وتمام الطبع ، واستواء الشعر الخ - أوحى الى القارئ من طرف خفى
بأن أولئك جملة لا قيمة له ، مادام أن البحتري يلون بأبى تمام فى
معانيه . ورغم أنه ليس ثمة علاقة بين ما يمكن أن يتأثر به البحتري
من معانى أبى تمام ، وهذه العناصر البحترية الخاصة ، فقد
انتهى الصولى الى تقديم أبى تمام ورياسته . وهكذا تنتهى الموازنة
وهى أشبه ما تكون بضرب غريب من البناء المنطقى ، ومقدماته فضائل
البحتري ، ونتيجته تفضيل أبى تمام !!

وربما عرض الصولى للموازنة التطبيقية فى سياق حديثه عن السرقسات .
فقد وزن بين قول أبى تمام :

يستنزل الأمل البعيد ببشوره

بشرى الخيلة بالريح المضدق

وكذا السحاب كلما تدعو السى

محروفها الرواد مالم تبسرق

(١) أخبار أبى تمام : ص ٧٢ - ٧٣

وبين قول البحتري :

كانت بشاشتك التي ابتدأت

بالبشر ثم اقتبلنا بعده النمصا

كالمزنة استويقت أولى مخيلتها

ثم استهلكت بفزر تابع الديمصا

وكان حكم الصولي بين قول أبي تمام ، وقول البحتري هو أن البحتري ،

جس على نسق أبي تمام " . . . فاحتذى معانيه واقتصمها ، فجذبته

المعاني واضطرتته الى أن حكى لفظه في هذا ، فصار يشبه لفظ
(١)

أبى تمام ، ولفظ البحتري في أكثر هذه أسهل .

وعلى الرغم من أن الذوق الأدبي يقف الى جوار الصولي في حكمه

هذا ، فان مثل هذه الموازنة الجزئية ليست أكثر من فرصة انتهزها

الصولي ، بعد أن رأى أن في بيتي أبي تمام من البراعة الفنية ما يمكن

أن يحقق رغبته في الاعلاء من شأن شاعره المفضل وأن يدين البحتري - في

الوقت نفسه - بالتبعية لأبى تمام . ولا نحب أن نغضى مع هذا

الناقد أكثر ما مضينا ، لأننا لن نجد عنده أكثر من الالتواء ، والمغالطة ،

وانتماز الفرس .

وإذا كانت موازنات الصولي يمكن أن تعد نهاية ذلك اللون البسيط

من الموازنات بين أبي تمام والبحتري ، أو ذلك اللون الذي شابه كثير من

النقص ، في الطريقة ، أو بناء الأحكام النقدية ، أو مخزها - فان ذلك

كان يعنى أن حلبة النقد العربي كانت تنتظر ناقدًا عملاقًا في ذوقه ،

ومكوناته الثقافية ، وسعة تصوره لقضية خطيرة مثل قضية الموازنة بين

النثائيين . وكان هذا الناقد المنتظر ، هو الحسن بن بشر الأمسدي

(١) أخبار البحتري : ص ٦١ . وأخبار أبي تمام : ص ٧٤

الذي أحسن استغلال البذور ، لكى يفرس شجرة الموازنة فى أرض النقد
العربى .

ب - الموازنة المنهجية ، أو موازنة الامدى :

كانت شهرة الطائيين فى ميدان الشعر العربى ، واختلاف النقاد حول شعرهما
وأيهما أشعر من الآخر - من أهم البواعث التى حملت الامدى على
تأليف كتاب (الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى) .

وفى هذا الجانب يقول الامدى : " ووجدتهم فاضلوا بينهما لتجارة
شعرهما ، وكثرة جيدهما ، وبدائيهما ، ولم يتفقوا على أيهما أشعر ؟ " (١)

على أننا نعتقد أن اتصال الامدى القديم ببعض القضايا الجزئية فى
شعر الطائيين ، كان هو الآخر باعثا لا يقل أهمية عن الباعث الأول .

فى قائمة مؤلفات الامدى ، وفى كتاب الموازنة ، نجد اشارات الى
رسائل خاصة تعالج جوانب من شعر أبى تمام والبحترى . مثل : كتاب
(الرد على ابن عمار فيما خطا فيه أبى تمام) . وكتاب (معانى شعر
(٢) (٣)

البحترى) . وان كان هذان الكتابان وغيرهما من كتب الامدى ، لاتزال فى
عداد المفقود من تراثه القيم . (٤)

مشكلة كتاب الموازنة :

أشار ياقوت الحموى الى أن كتاب الموازنة يقع " فى عشرة أجزاء " (٥) . لكنه
لم يبين لنا هذه الأجزاء ولا ماتشتمل عليه . وقد أدت اشارة ياقوت هذه
بعض الباحثين المعاصرين ، الى إعادة النظر فى كتاب الموازنة ، والتعرف

(١) الموازنة : ج ١ ص ٤

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٤٠

(٣) الفهرست : ص ٢٢١

(٤) انظر قائمة مؤلفات الامدى فى الفهرست ص ٢٢١ . وفى معجم الأدباء :

ج ٨ ص ٨٥

(٥) معجم الأدباء : ج ٨ ص ٨٧

(١)

على هذه الأجزاء . وكانت النتيجة أن تم التعرف على الأجزاء التالية .

الجزء الأول : وهو الجزء الذي يشتمل على الخصومة بين صاحب
(٢)

أبى تمام والبحتري ، وسرقات البحتري .

الجزء الثاني : وهو الجزء الذي يشتمل على أفاليط أبى تمام في المعاني
(٣)

والألفاظ .

الجزء الثالث : وهو الجزء الذي يشتمل على الرذل من ألفاظ أبى تمام ،
(٤)

والساقط من معانيه .

الجزء الثامن : وهو الموازنة التفصيلية بين الشعراء ، وهو أكبر أجزاء
(٥)

الكتاب .

وإذا كانت هذه الأجزاء قد أصبحت معرفتها شبه مؤكدة ، فإنه يظل

معنا ستة أجزاء ، أى الأجزاء : الرابع ، والخامس ، والسادس ، والسابع .

وهى الواقعة ما بين الثالث والثامن . وجزءان مفقودان وهما : التاسع والعاشر

وإذا كان الباحثون يكادون يتفقون على أن الجزئين المفقودين ربما كانا : (ما وقع
(٦)

في شعر الخائبيين من التشبيه) ، و (ما وقع في شعرهما من الأشكال) .

فإنهم لم يتفقوا على تجزئة مواد الموازنة الواقعة ما بين

(١) هؤلاء الباحثون هم : د . محمد مندور في كتابه ، النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٦ . و د . محمود الريدأوى في كتابه ، الحركة النقدية حول مذهب أبى تمام ، ص ١٦٩ . والاستاذ محمد أبو حمسده ، في كتابه ، النقد حول أبى تمام والبحتري ص ٦٣ .

(٢) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٣ . وينتهي بانتهاء ص ١٣٣ .

(٣) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ١٣٧ . وينتهي بانتهاء ص ٢٥٥ .

(٤) يبدأ هذا الجزء من ج ١ ص ٢٥٩ .

(٥) أمكن التعرف على هذا الجزء من عبارة (الجزء الثامن) وهى عبارة جاءت فى نسخة مخطوطة من نسخ الموازنة . انظر النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٩ . وهذا الجزء يبدأ من ج ١ ص ٤٢٩ . ويشمل باقى المجلد الأول ، والمجلد الثانى بكامله والجزء المخطوط بكامله أيضا .

(٦) انظر : النقد المنهجي ص ١٦١ . وانظر : الحركة النقدية حول أبى تمام ، ص ١٧٢ .

الجزء الثالث ، والثامن . ان نجد لكل باحث تجزئة خاصة خالف
بها سابقه ، وان كان كل باحث قد اجتهد فسي أن يجعل مواد تلك
الشجرة تقع في أربعة أجزاء .^(١)

ويبدو أننا لن نشارك في لعبة التجزئة هذه ، فننقح تجزئة جديدة
بدعوى استقلال الرأي في البحث العلمي ، فقد كثرت الآراء في هذه النقطة
بالذات ، بحيث أصبحت كل اضافة جديدة اليها عقبة في سبيل البحث
الجاد ، أكثر من كونها محاولة مستقلة للكشف عن الحقيقة .

على أن ثمة سببين يجعلان تجزئة كتاب الموازنة ، أمر غير ذي أهمية
اطلاقاً .

الأول : هو أن الأمدى نفسه كان يجزيء كتابه كيفما اتفق . فأى صلة
موضوعية بين أقوال الخصمين ، وسرقات البحترى في الجزء الأول مثلا ، فإذا قيل
في الجواب : لماذا لا يكون أساس التجزئة عند الأمدى قائما على أساس الحجم ، أي
من حيث عدد الورق ؟ أمكن الاعتراض على ذلك بالجزء الثامن ، فعلى الرغم
من أنه جزء واحد ، فقد فاق حجمه نصف الكتاب .

والثاني : أن كتاب الموازنة محكوم بخطة منهجية ، تتعالج قضايا بارزة ، ذات
تسلسل منطقي واضح ، لا يشعر القارئ معه بأدنى حاجة للتجزئة .
خطة الأمدى في كتاب الموازنة :

إذا كان الأمدى قد تذبذب في تجزئة كتاب الموازنة ، فإنه قد أحكم
خطة هذا الكتاب احكاما بالغا ، وحدد أهدافه من وراء ذلك .

(١) انظر تجزئة الدكتور مندور في النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٥٦ ،
وما بعدها . وانظر تجزئة الدكتور محمود الريداوي في الحركة النقدية
حول أبي تمام ، ص ١٢٢ وما بعدها .
وانظر تجزئة محمد أبي حمده في النقد حول أبي تمام والبحترى . ص
٦٣ وما بعدها .

يقول : " وأنا ابتديء بذكر مساويء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما
وأذكر طرفا من سرقات أبي تمام ، واحالاته ، وغلظه ، وساقط شعره ،
ومساويء البحترى في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام ، وغير ذلك
من غلظه في بعض معانيه . ثم أوازن من شعرهما بين قصيدة وقصيدة
إذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ، فإن
محاسنهما تظهر في تضاعف ذلك وتكشف . ثم أذكر ما انفرد به كل
واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه . وأفرد بابا لما وقع
في شعرهما من التشبيه وبابا للأمثال أختم بها الرسالة . ثم أتبع ذلك
بالاختيار المجرد من شعرهما ، وأجعله مؤلفا على حروف المحجم ، ليقرب
تناوله وسهله حفظه ، وتقع الاحاطة به ان شاء الله تعالى *
(١)

ومن الواضح أن في هذه الخطة التي بين أيدينا ثلاث قضايا نقدية

أساسية ، هي :

- ١- قضية مساويء الشاعرين
- ٢- قضية محاسن الشاعرين
- ٣- قضية الموازنة بين الشاعرين

على أن الجدير بالتنبيه هو أن الأمدى لم يتفوه بخطته هذه إلا بعد
أن فرغ من قضية الخصومة بين صاحب أبي تمام ، وصاحب البحترى . ومن
ثم فانه لم يذكرها فيما ذكر من قضايا في أثناء الخطة ، هذا على الرغم
من أهمية قضية الخصومة وخطورتها . ولا يعنى ذلك إلا أن الأمدى كان
لا يرى أن قضية الخصومة تدخل في مجال مجهوده الخاص ، فيسأل اذن أولى
بأن تستبعد من حيز القضايا الجديدة التي أوسع على الاضطلاع بها .

ومهما يكن الأمر فقد كانت خطة الأمدى خطة طموحة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة . فبى لم تقف عند حدود الموازنة بين الشاعرين فحسب وإنما كانت أطارا عاما يحتوى كل ما يتصل بالشاعرين من قضايا النقد . وإذا كان ما يهمننا هو قضية الموازنة بين الشاعرين على حد ذاتها ، فاننا سوف نتولى تحليل هذا الجانب محاولين بقدر الامكان القاء الضوء على طبيعة الموازنة عند الأمدى من حيث منهجها ، وأسسها النقدية ، وموقف الناقد من الشاعرين .

منهج الموازنة التفصيلية بين الشاعرين :

بسط لنا الأمدى منهجه فى الموازنة حيث قال ، " وأما أنا فلسست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر . ولكنى أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا فى الوزن والقافية واعراب القافية ، ثم بين معنى ومعنى ثم أقول أيهما أشعر فى تلك القصيدة ، وفى ذلك المعنى ؟
ثم أحكم أنت حينئذ ان شئت على جملة ما لكل واحد منهما اذا أحطت
(١)
علما بالجيد والردى " .

وقبل أن نرقب منهج الأمدى هذا ومدى التزامه به - لابد من التنويه بذلك الأمدى فى تنصله من الحكم الأخير ، أى الحكم على أى الشاعرين كان أشعر . فضلا عن ظاهرة الاحراج المألوفة فى كل قرار نهائى أخيره ، فان الأمدى ربما كان يرمى من وراء ذلك الى كسر شوكة التصيب ، والى سد باب الخصومة الذى ربما يظل مفتوحا فيما يقال الأمدى بصريح العبارة ان أحد الشاعرين كان أشعر من الآخر .

هذا عن الأهداف القريبة في موقف الأمدى هذا ، وربما كانت هناك أهداف أخرى أبعد مما تتصور ، كان يكون الأمدى على درجة ما من الإحساس بخطورة الكلمة الأخيرة في مجال كجمال الأدب ، وأن قيمة الناقد مهما بلغ من العظمة قيمة وقتية ، لا تتجاوز التعبير عن جيله وعن حاجات هذا الجيل .

وإذا جاء دور الحديث عن منهج الأمدى ، قلنا ان الرجل لم يلتزم بمنهجه الذي نوه به ، الا وهو الموازنة بين قصيدة وقصيدة اذا اتفقا في الوزن والقافية وعراب القافية . والموازنة بين معنى ومعنى - وانما ارتضى فيما بعد منهجا آخر ، عبر عنه - حينما حانت الموازنة - بقوله :-

" وقد انتهيت الآن الى الموازنة بينهما ، وكان الأحسن أن أوازن بين البيتين أو القطعتين اذا اتفقا في الوزن والقافية وعراب القافية ، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي اليها المقصد ، وهي المرعى والفرس وبالله استعين على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى ، وترك التحامل ، فإنه
(١)
جل اسمه حسبي ونعم الوكيل ."

ويتضح من تحليل الأمدى هذا ، أن المنهج الأول مع جودته لا يفي بحق الموازنة ، وربما يرجع ذلك الى أن الرابطة بين قصيدة وقصيدة من حيث الوزن والقافية ، ليست أكثر من رابطة شكلية . أما الرابطة بين معنى ومعنى فهي رابطة موضوعية ، وأقوى خصوصية من الرابطة الأولى .

ولاشك أن في المنهج الثاني الذي أراغ اليه الأمدى صعوبة وعمقا ليسا في المنهج الأول . وحسبك أن الأخير يحتاج الى ناقد جبار ، يتحمل مسؤولية تفتيت قصائد الشعراء ، وتخلل الوحدات المعنوية فيها ،

وجمع التشابه معها ، ثم اجراء الموازنة بين كل معنيين متشابهين بعهد ذلك .

فعلى سبيل المثال لو أخذنا فكرة (الشيب) لرأينا أن الامدى قد حلل هذه الفكرة الرئيسية الى عناصر بسيطة ، هي : -

نم الشيب - كره النساء للشيب - نزول الشيب ، قبل حينه -
البكاء على الشباب والتعزى عنه ، والعزوف عن الصبا - الاعتذار من الشيب -
مدح الشيب والتعزى عنه - نم الكبر وشكوى الدهر ، وتفسير الحال .
(١)

وإذا كان الامدى قد عالج كل مقاصد الشاعرين على هذا النحو ، فلا يعنى ذلك الا أنه قد سلك منهجا تحليليا بالغ الدقة ، بل ربما يكون أدق منهج فى حدود ما كانت تسمح به ظروف الناقد القديم .

ورغم أن الامدى قد استوفى موازنته على حدود هذا المنهج التحليلي فقد ظلت فكرة المنهج الأول خادرة فى ذهنه خلال سفره الطويل فى الموازنة بين معانى الشاعرين . وفى الوقت الذى حانت فيه الموازنة بين معانى شعر الرثاء ، شعر ناقدنا بتلك المنهج الموازنة (بين معنى ومعنى) ، وذلك بسبب عدم اتفاق معانى الشاعرين ، فما كان منه الا أن تذكر منهجه الأول الموازنة (بين قصيدة وقصيدة) .

وها هنا يجرب الامدى المنهج الأول ، لا لكى يوازن بين قصائد الطائيين فى فن الرثاء ، وانما ليجعل خلاصة الموازنة فيما لو أجريت على هذا المنهج .

يقول : " لو اعتدنا أن نعرف أيهما أشعر فى جملة مراثيه حتى ثبتت قصائدهما بأسرها فى هذا الباب ، لم يخلص لأبى تمام الا قصيدتان وهما :
(كذا فليجمل الخطب وليفدح الأضر)

وقوله :

(ما زالت الأيام تخبر سائلا)

ومقلوحتان تقومان مقام قصيدة وهما :

(أصم بك الداعي وان كان اسمعا)

وقوله :

(أي القلوب عليكم ليس ينصددع)

فانه بز في هذه القصائد وأحسن وأجاد لفظا ومعنى وسبكسا ،
حتى كأنها من بحر غير بحره ، ومن معدن سوى معدنه . وكان يظهر
تقصيره في باقي قصائده وهي أربع عشرة قصيدة ، لأن الجيد منها انما
هو لمع قليلة وكان يظهر فضل البحترى في قصائده وهي ثلاث
وعشرون قصيدة ، لأن كلها جيد ، لا يكاد يختل من القصيدة شيء البتة
فدنا لوفعلنا ذلك ، نحكم بفضل جملة قصائد البحترى على جملة قصائد
أبى تمام . ولو طرحنا رديء أبى تمام كله من جميع قصائده ، وتلقطنا
جيده منها ، وأضفناه الى القصائد الأربع اللواتى قدمت ذكرهما ، ووازننا
بالجميع قصائد البحترى حتى نكون قد وازنا جيدا بجيد كما يختار أصحاب
أبى تمام ، لأنهم أبدا يقولون : فدعوا رديه وخذوا جيده - كان في ذلك
ظلم للبحترى قبيح ، وتعبد ظاهر معلوم ، لأن التخير المنتقى الذى نفسى
رديه وقيت عيونه وفاخره لا يقاس جملة على جمته ، لأن النقاوة لها أبدا
فضلها ، ولكن الموازنة تكون بين جملة وجملة واختيار واختيار* .
(١)

لقد كان الامدى يطمح من وراء هذه العملية الحسابية على طولها
الى استخلاص نتيجة موضوعية ، لا تلحق الضيم بأحد الشاعرين . فحينما

(١) الموازنة المخطوطة : ١٧ (أ) ١٧٤ (ب)

تعذر منهج الموازنة بين معنى ومعنى فى فن الرثاء ، عدل الامدى - كما رأينا - الى المنهج الشكلى ، أو الموازنة بين قصيدة وقصيدة ، لكن أساس الحكم أو معياره ظل كما هو عليه ، أى الموازنة بين معنى ومعنى . وعلى هذا الأساس لم يحكم الامدى للبحترى بالغلبة على أى تمام ، رغم أن محصوله - أى البحترى - من جيد الرثاء ثلاث عشرة قصيدة ، لا يقسم لها من قصائد أبى تمام إلا قصيدتان بحسب - وإنما أخذ فى اعتباره فكرة المعانى الجزئية ، فوجد أبى تمام المبعوث فى تضاعيف قصائده الرديئة مع قصيدته الجيدتين ، تقابل جملة القصائد الجيدة عند البحترى ، وكانت النتيجة أن تساوى الخصمان فى مقام الحكم .

وإذا كنا لا نزال فى مقام الحديث عن منهج الامدى فى الموازنة ، فإنه يجدر بنا أن ننبته الى أن هناك أموراً منهجية لم يشر اليها الامدى فى خطته .

من هذه الأمور طريقة عرض معانى الشاعرين ، فقد التزم الامدى فيما بمنهج القصيدة العربية التى تتميز بثلاثة موضوعات : المقدمة ، والخروج ، ثم الموضوع الرئيسى . فهو يعالج المعانى الشعرية فى المقدمة الطللية ، أو ابتدئات القصائد ، ثم اذا كانت هذه المعانى ما يرد فى عرض القصيدة ، عطف عليها مرة أخرى . فلو أخذنا مثلاً معنى (ظلم الزمان واعوجاجه) لرأيناه يتناول ذلك فى مقدمات القصائد ، ثم "ما قالاه (١) من هذه المعانى فى وسط الكلام" . وهكذا فى سائر المعانى التى يمكن أن ترد فى مقدمات القصائد وفى وسطها .

(١) الموازنة : ج ٢ ص ٢٣٣

(٢) المصدر نفسه : ج ٢ ص ٢٣٥ .

والى جانب هذا نجد أن الامدى قد رتب معانى الشعارين حسب فنون الشعر ، فبدأ بمعانى فن الغزل ، وما يتصل به من فنون أخرى كفن شعر الطيف والشيب والشباب ، ثم تلا ذلك بمعانى فن الخروج من الغزل الى المدح ، ثم معانى فن المديح ، ثم الرثاء ، والهجاء والوصف أخيرا .

المنهج النقدي وأسه فى الموازنة :

أصح الامدى عن منهجه النقدي فى الموازنة ، ورسم خطته فى قوله : " وما ستراه من محاسنها وودائعها وحجيب اختراعاتها ، فانسى أوقع الكلام على جميع ذلك وهلى سائر أغراضها ومعانيها فى الأشعار التى أرتبها فى الأبواب ، وأنسى على الجيد وأفضله ، وهلى الردى وأرذله ، وأنكر من علل الجميع ما ينتهى اليه التلخيص ، وتحيط به العبارة . ويبقى ما لا يمكن اخراجه الى البيان ، ولا اظهاره الى الاحتجاج ، وهو علة ما لا يعرف الا بالدربة ، ودائم التجربة والطلاسة " .

ولعل أفضل ما يمكن أن نقوله فى كلام الامدى هذا ، هو أنه ينطوى على وهى قيم بالعملية النقدية فى أدق معانيها . اذ لم يعد النقد فى نظر الامدى سهاما طائشة يرمى بها فى كل وجه ، وإنما أصبح فنا مكيئا راسخا ، له أصول وقوانين تحفظ مكانته وتبرر التسليم بتأجيله . وإذا كان الامدى قد أدرك أن أى حكم فنى معتبر لا ينهض الا على أساس تحليلى ، فانه يبدو وجد حريص فى هذا الجانب . ففى اعتقاد الرجل أن هناك مواطن من الجمال الأدبى قد يرتف لها نقاد الناقد وترتعش لها حواسه الفنية ، ولكن بيانه أعجز من أن يفصح عنها أو أن

يعيظ بها . ففى مثل هذه الحالة وما شاكلها ، يرى الامدى أن على القارئ أو (المتذوق) بمعنى أصح ، أن يقنع بالحكم المجرى من التعليل ، لأن هذا الحكم النقدي - غير المعلل - يعتبر حكماً صادراً عن ذواق ، وهو ذلك الناقد الذى تدرع بالخبرة النقدية ، أو بـ (الدربة ودائم التجربة وطول الملاحظة) على حد عبارته .

أما عن تطبيق الامدى لمنهجه هذا ، ومدى التزامه به ، فلا شك أنه طبقه بقدر ما تمهياً له من وسائل . فاجتهاد الامدى فى أن يعلل أحكامه النقدية أمر واضح لا يحتاج الى دليل . وان كان ذلك لا يتضح بصورة منهجية الا فى المواطن التى ناقش فيها " عيوب أبى تمام " . وهذا يخالف صنيعه فى موضوع الموازنة التفصيلية بين الشاعرين ، حيث تسلل مبدأ (الاتعليل) بصورة طموسة . فقد كثرت الأبيات التى أكد الامدى إعجابها ، وتجاوزها من غير أن يترك وراءه أكثر من لهفة القارئ على معرفة سر ذلك الإعجاب .

(٢)
ورغم أهمية تعليل الحكم النقدي ، وضروة توفره فى أية عملية نقدية ، فلن نهاجم الامدى فى هذه الزاوية ، ليس ذلك لأنه قدم لنا فى منهجه النقدي حقيقة وجود أحكام نقدية غير قابلة للتعليل ، وإنما لأننا نقدر صعوبة موقفه من حيث أنه ناقد طمح أخذ نفسه بمهمة نقديه جبارة ، على عرض ونقد ديوانين من الشعر العربى ، بل من أوسع دواوين الشعر العربى . فمطالبته الامدى بتعليل كل حكم نقدي فى هذا البحث المتلاطم من الشعر ، هى اذن مطالبة بجهد فوق الطاقة .

(١) الموازنة : ج ١ ص ١٥٢ وما بعدها .

(٢) انظر : الفصل الأول من الباب الأول من بحثنا هذا ، ص

وإذا كنا لا نود أن يؤخذ كلامنا هذا مأخذ الدفاع عن الأمدى ومنهجيته العلمية ، فلا بد إذن أن نقول ان منهجية الأمدى لم تقتصر على مسألة تحليل الحكم النقدي ، وتبيين أسبابه ، وإنما اصطنع الرجل وسائل نقدية منهجية مهمة ، أهمها وسيلتان :

الوسيلة الأولى : هي المقارنة : - ونعني بها استفادة الناقد من محفوظه الشعري في تدعيم ما يراه من أحكام نقدية . ويحد الأمدى في هذا الجانب تسيج وعده ، فقد كانت ذاكرته التي تشبه في سحتها سفراضخمياء ، يحوى بين دفتيه الآف الأبيات الشعرية من قديم الشعر ومحدثه - لا تكاد تتوانى عن إرفاده بعشرات الشواهد في كل مناسبة أو معرض قول .

وعلى سبيل المثال حينما يقول أبو تمام :

أجدر بجمرة لوعة أطفالها

بالدمع ان تزداد طول وقـــــود

فان الأمدى لا يكتفى في انتقاد هذا البيت بقوله : " وهذا خلاف ما عليه العرب وضد ما يعرف من معانيها ، لأن المعلوم من شأن الدمع ان يطفئ الخليل ، ويبرد حرارة الحزن " وإنما يرجع الى محفوظه الشعري فيتذكر أن الصواب في هذا المعنى ، هو نحو قول امرئ القيس :

وان شفائي عبرة مهراقـــــة

فيل عند رسم دارس من معـــــول

(٢)

وقول ذي الرمة :

لعل انحدار الدمع يعقب راحة

من الوجد أويشفي نجى البلايـــــل

(٣)

وقول الفرزدق :

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٠٩ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٢٠٩

فقلت لها ان البكاء لراحة

به يشتفى من ظن أن لا تلاقيا

ولا يذهبن بنا الظن الى أن دور المقارنة عند الأمدى يقف عند

حدود تصحيح أخطاء المعانى فى الشعر ، أو عند حدود بيان أسلوب من

أساليب العرب فى قريضها ، وإنما يضيف الى ذلك دور القاعدة الذوقية ، والنموذج

المثالى الذى يسند الحكم النقدى الجمالى ويؤيده . فربما استخف الأمدى

بقول أحد الطائيين وفضل عليه قول شاعر آخر قديم أو محدث . وربما

بلغ به الحال الى الاستخفاف بكل ما قال الطائيان كلاما فى معنى من

المعانى . فعلى سبيل المثال ، استخف مرة بما قاله فى وصف (السفينة)
(١)

وفضل عليه قطعة لبشار . واستخف مرة أخرى بما قاله فى الخروج من
(٢)

النسب الى المديح ، وفضل عليه قطعة لشاعر من المحدثين . وفعل كذلك

مرة ثالثة ، حينما فضل قطعة لابراهيم الموصلى على كل ما قال الطائيان
(٣)

فى معنى " ما يخلف الطاعنين فى الديار من الوحش وغيرها " . وهكذا

كانت المقارنة عند الأمدى وسيلة منهجية فعالة ، شعر بضرورتها

وأجاد استخدامها والتصرف بها فى أكثر من وجه .

والوسيلة الثانية : هى التوثيق العلمى ، ونعنى به الرجوع الى

المصادر والمراجع ، وما يتعلق بذلك من النص على الآراء ، أو التعريف

بمطائنها . وفى هذا الجانب يمكن أن يعد الأمدى من أفضل الباحثين

القدامى تحريا ودقة ، ومن أشدهم حرصا على أمانة البحث العلمى .

ومصادر الأمدى ومراجعته كثيرة مبثوثة فى تضاعيف الموازنة . ففضلا

(١) الموازنة : ج ١ ص ٣٠٩

(٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٩

(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٣٤ ، ص ٥٣٩

(١)
عن اعتماده على ديوانسى الطائيين فى أكثر من نسخة ، نجد أنه
(٢)
قد استعان بكثير من كتب النقد الأخرى ، مثل : البديع ، وسرقات
(٣)
الشعراء ، لابن المعتز . ومثل : سرقات أبى تمام لابن أبى طاهر
(٤)
(٥)
وسرقات البحتري من أبى تمام لابى الضياء الكاتب . ومثل : كتاب
(٦)
الشعراء ، لدعبل بن على الخزاعى ، وكتاب " الورقة " لابن
(٧)
الجراح . وكتاب " طبقات فحول الشعراء " لابن سلام . وكتاب
(٨)
" نقد الشعر " لقدامة ابن جعفر .
(٩)

والى جانب هذه المصادر النقدية ، نجد فى مصادر الأمدى
(١٠)
بعض الكتب الأدبية الشائعة فى عصره ، مثل : كتاب " الكامل "
(١١)
للمبرد . وكتاب " الأمالى " لثعلب .

ويرجع الأمدى كثيرا الى الكتب المسافرة ، وان كان رجوعه اليها يختلف
باختلاف المشكلات التى تعترض سبيله . فقد يرجع مرة الى كتاب
(١٢)
" الأنواء " لأبى حنيفة الدينورى فى تحقيق مسألة تتعلق بهذا
(١٣)
الجانب . وقد يرجع مرة الى كتاب " الخيل " لأبى عبيدة بصدد
مسألة تتعلق بأسماء الخيل أو نحو ذلك .

ورغم أن الأمدى قلما يشير الى كتب النحو العربى ، فانه كثيرا
ما أشار الى النحاة وخلافاتهم ، مثل :
(١٤)
سيبويه ، والمبرد ، والكسائى ، وأبى عبيدة . وقبل مثل ذلك
(١٥)
فى مجال اللغة ، فرمما رجع الى كتاب " النوادر " لابن الاعرابى ،
(١٦)

-
- (١) الموازنة : ج ١ ص ٢١٦ (٢) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٠ ص ٢٣
(٣) المصدر نفسه : ج ١ ص ٧٧ ص ٢٧٣ ص ٣٠٤
(٤) المصدر نفسه : ج ١ ص ١١٢ ص ١٢٣
(٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٢٤ ص ٢٤٥
(٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩ (٧) الموازنة : ج ١ ص ١٣٨ (٨) المصدر نفسه : ج ١ ص ٤١٣
(٩) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٩٤ (١٠) المصدر نفسه : ج ١ ص ٥٥٣ (١١) المصدر نفسه : ج ١ ص ٣٨٢
(١٢) نفسه : ج ١ ص ١٦٣ ص ٤٨٤ (٣) الموازنة المخطوطة : ١٣١ (ب) (١٤) الموازنة :
ج ١ ص ٢١٥ (٥) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٨٢ (٦) المصدر نفسه : ج ١ ص ١٦٣

(١)

والى كتاب " الغريب المصنف " لأبى عبيد .

وتنطلق معنا فى منهج الأمدى النقدى مسأله أخيره ، هى مسأله
الأسس النقدية التى اعتمدها فى نقده ، وحاسب بمقتضاها الشعريين ،
فما هى هذه الأسس وما قيمتها ؟

أما هذه الأسس فهى ما يمكن أن يجتمع فى مركب واحد ، هو
(عمود الشعر) بأصوله التقليدية المعروفة . فهذا هو الاطار الذى
تحرك فيه الأمدى ولم ينفذ منه . وإن كان قد سبق لنا - فى أول هذا
البحث - تحقيق معنى (عمود الشعر) عند الأمدى ، من حيث أنه لا يعنى
عنده أكثر من اتجاه الشعر العربى فى تياره الكبير التقليدى - فلا بد أن نقول
هنا أن أسس النقد عند الأمدى إنما هى انعكاس لطبيعة الشعر العربى ،
وما تنطوى عليه من تقاليد ، وهى بعد روح نقدية تتجلى فى ذوق تقليدى
راسخ ، وليس فى أصول بلاغية وقوانين جامدة . وهذا فى اعتقادنا هو سر
ما نجده فى نقد الأمدى من حيوية ، رغم احترامه الشديد لكل ما هو
تقليدى وقديم .

وأما قيمة هذه الأسس فلا شك عندنا فى أنها صالحة كأطار نقدى لمساحة
واسعة من الشعر العربى ، ولكنها فى الوقت نفسه قاصرة عن استجلاء
مواطن التجديد ، لاسيما فى شعر المحدثين الذين أخذوا يحفظ وافر من فن
(البديح) وفى مقدمة هؤلاء أبو تمام . فليس عند الأمدى ولا سواه من قدامى
النقاد ، مكان للشاعر يحاول أن يمس تقاليد الشعر العربى ، أو ينال من
قيمه . وفى مجال اللغة عرفنا فى أكثر من موضع من هذا البحث ، كيف
هاجم النقاد على اختلاف نزعاتهم كل محاولة للخروج باللغة عن مستواها

(١) الموازنة : ج ١ ص ٢٤٧

(٢) انظر : ص من بحثنا هذا .

النثرى . وفى مجال المعانى عرفنا كذلك ، كيف هاجم النقاد كل محاولة للخروج بالمعانى من حيز العقل والواقع . هذا الى غير ذلك من أمور لا يمكن تفصيلها فى مثل هذا الموضوع .

وبعد ، فاذا كان الدارسون اليوم تكاد تجتمع كلمتهم على تصور أسس (١) الأمدى ومبادئه النقدية ، فلا شك أننا تتفق معهم ، ولكننا فى الوقت نفسه نوسع نظرتنا الى هذا الموضوع ، فلا نضع الأمدى وحده فى دائرة الضوء ، وإنما نضع معه النقاد العرب كلهم ، فهى صورة من الأمدى ، وهى صورة منهم ، والجميع يصرون آخر الأمر عن موقف واحد لاخلاف عليه ، اللهم الا فى النزعات الجزئية التى لا تمس الأصول .

وعند هذا الحد لا تصبح المشكلة مشكلة ناقد معين ، من حيث تطوره أو جموده ، وإنما تصبح مشكلة جد معقدة ، لا تتناول الناقد العربى فحسب ، وإنما تتناول الشاعر كذلك ، ثم ما بين الاثنين من تأثير وتأثير أو (جدلية) معقدة . وفى مجال الشعر ، فرض الشاعر القديم نفسه على الناقد بحيث أصبحت عملية النقد فيما بعد مجرد استقراء للشعراء القديم . وفى مجال النقد فرض الناقد نفسه على الشاعر المحدث ، بحيث لم يفسح له كبير مكان فى التجديد . فما كان من غالبية الشعراء المجددين الا الامعان فى الشكليات ، أو الارتداد بطريقة أو بأخرى الى القديم . وتنتهى هذه المشكلة الى أن الساحة الأدبية القديمة ، كانت تحانى من أزمتين : أزمة (التجديد) فى الشعر ، وأزمة (التوجيه والريادة) فى النقد .

(١) بين كثير من الدارسين المعاصرين حقيقة موقف الأمدى هذا ، وفى مقدمة هؤلاء ، طه احمد ابراهيم ، تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، ص ١٧٨ . والدكتور محمد مندور ، النقد المنهجى ص ١٤٨ . وبين بعض الدارسين موقف الأمدى وانتقده ، ومن هؤلاء محمد ابو حمده ، الأمدى وكتاب الموازنة ، ص ٧٧ . والدكتور محمد زكى العشماوى ، قضايا النقد الأدبى ، ص ٤١٦ .

الأمدي ومشكلة التعصب:

من أهم المشكلات التي تعترض سبيل دراسة كتاب (الموازنة) ،
تلك المشكلة التي أثارها بعض القدماء ، ونعني بها مشكلة تعصب الأمدي
للبحري على أبي تمام .

وأول حديث مفصل عن هذه التهمة الخطيرة نجده عند ياقوت الحموي
الذي يقول عن كتاب الأمدي : " وهو كتاب حسن وان كان قد عيب
عليه في مواطن منه ، ونسب إلى الميل مع البحري فيما أورده ، والتعصب
على أبي تمام فيما ذكره . والناس فيه بعد على فريقين : فرقة قالت برأيه
حسب رأيهم في البحري وغلبة حبهم لشعره ، وطائفة أسرفت التقييح
لتعصبه ، فانه جد واجتهد في طمس محاسن أبي تمام وتزيين مردول البحري
ولعمري ان الأمر كذلك ، وحسبك أنه بلغ في كتابه إلى قول أبي تمام :

(أصم بك الداعي وان كان أسعيا)

وشرح في اقامة البراهين على تزييف هذا الجور الثمين . فتارة
يقول : هو مسروق ، وتارة يقول : هو مردول ، ولا يحتاج المتعصب إلى
أكثر من ذلك ، إلى غير ذلك من تعصباته . ولو أنصف وقال في كل واحد
بقدر فضائله لكان في محاسن البحري كفاية عن التعصب بالوضع من
(١)
أبي تمام .

ورغم أن حديث ياقوت الحموي هذا يعد صورة جيد موجزة ، لما تركه
كتاب الموازنة من أثر في نفوس القدامى ، فلا شك أن ما يرمض منه هو
موقف الطائفة الثانية التي أشارت بأصابع الاتهام إلى الأمدي . على
أن الملاحظ هو أن ياقوتا قد أهمل حجج هذه الطائفة ، وفضل أن . .

يستأثر بزعامتها ، وأن ينطق بلسانها .

وإذا كانت حجة ياقوت التي قدمها بين يديه ، لا تتجاوز ادعاه على

الأمدي بأنه زيف قول أبي تمام :

(أصم بك الداعي وإن كان أسعيا)

وأنه قال فيه كذا كذا - فلا شك أن العودة إلى كلام الأمدي في

الموازنة هي أفضل منطلق لوضع هذه الحجة على بساط الفحص والمناقشة .

إن الأمدي لم يقل في بيت أبي تمام هذا أكثر من قوله : * وقال

سفيان بن عبد يخوث النصري :

صمت له أذنأي حين نعتسه

ووجدت حزنا دائما لم يذهب

أخذته الطائي فقال :

أصم بك الداعي وإن كان أسعيا

(١)

وأصبح معنى الجود بعدك بلقما

هذا كل ما قال الأمدي حيا لبيت أبي تمام ، وهو قول لا ينطوي على

أكثر من أن هذا البيت مأخوذ من بيت شاعر آخر . فأين التزييف ،

والتزويل ... ما ادعى ياقوت على الأمدي ؟ وهل في حكم ناقد قديم

على بيت من الشعر بأنه مأخوذ من بيت آخر شيء من العصبية ؟ وأخيرا

هل يصلح مثل هذا الاتهام الباطل الضعيف أن يكون مغزافا في كتاب

عظيم مثل كتاب الموازنة ؟

على أننا نعتقد أن الخطورة في اتهام الأمدي بالتعصب لا توجد عند

ياقوت ولا أضرابه ممن ليس لهم موطىء قدم في نقد الشعر ، وإنما توجد

عند أنداد الأمدي ، أو من هم في حكم أنداده من كبار الأدباء .

ففى هذا الجانب يمكن أن نقف عند الشريف المرتضى الذى يتضح من كتابه (طيف الخيال) أنه كان مولعا بتتبع سقطات الأمدى ، ومناوشته فى أكثر من موضع ، وإن كان لم يجهر بتعصبه على أبى تمام إلا فى موضع واحد .

ففى هذا الموضع يقول المرتضى : " فأما طعن الأمدى على الأبيات الميمية التى لأبى تمام ودعواه أنه لا حلاوة لها ولا طلاوة فمن قبيح (١) العصبية " .

والأبيات المعنية بهذا القول هى قول أبى تمام :

استزارته فكرتسى فى المنام

فأنا فى خفية واكتنام

الليالى أحفى بقلبي إذا ما

جرحته النوى من الأيام

يا لها لذة تنزهت الأرواح

ولح فيها سرامن الأجسام

مجلس لم يكن لنا فيه عيب

غير أنا فى دعوة الاحلام

وإذا كان تعليق الأمدى على هذه الأبيات هو قوله : " ليس لهذه (٢)

الأبيات حلاوة ولا عليها طلاوة " . فان من الانصاف أن نقول ان الذوق الأدهى

السليم يهذى الى عكس ما كان يرى الأمدى فيها . ولكننا مع هذا لانذهب

الى ما ذهب اليه الشريف المرتضى ، فنحمل نبوء ذوق الأمدى عمن

تذوق هذه الأبيات محمل العصبية على أبى تمام .

(١) طيف الخيال : ص ١٩

(٢) الموازنة : ج ٢ ص ١٦٩

وفى تحقيق هذه المسألة المهمة ، لابد أن نقول ان ذوق الامدى الذى غذى بعيون الشعر العربى ، وما يخلب على هذا الشعر من سحر الكلمة ، وبلاغة العبارة ، وسطحية الفكرة الشعرية - لم يعد فى مكانه أن يتسع لما يمكن أن يكون جديدا فى الشعر كقطعة أى تمام تلك . ومعنى هذا أن فى أبيات أبى تمام قىما فنية كانت جديدة ، وغير مألوفة لذوق الامدى . وفى مقدمة هذه القيم (التحليل الشعرى) للفكرة الشعرية ، والتركيز على (التشخيص) . فالتحليل مائل فى تحليل زيارة طيف الخيال فى البيت الأول تحليلا يكاد يكون علميا . كما هو كذلك فى البيت الثالث من حيث أن سر اللذة هو انفصال الروح عن الجسد . وأما التركيز على التشخيص فهو أوضح ما يكون فى سائر أبيات القطعة . فالليالى ، والنوى ، والأرواح ، وكل أولئك عناصر فنية مشخصة ، تنأى بالشعر عن التلقائية المألوفة فى غالب الشعر العربى .

ومما كان موقف الامدى من أبيات أبى تمام ، فلا شك أنه كان صادقا مع نفسه ، ومخلصا لمبدئه فى نقد الشعر ، فهو لم يحكم الا بما أطله عليه ذوقه الأدبى . ولو حكم بغير ذلك لما استحق منا الاصفة الناقد المزيف ، ولكانت نظرتة الى الشعر نظرة جامدة مجردة من السروء والحياة .

وإذا تجاوزنا موقف الشريف الرضى من الامدى ، لا يمكن أن نجد عند القدماء الا مواقف قد تدل على كراهية للامدى ، أكثر مما تدل عليه من محاولة لفهم موقفه النقدي .

من ذلك مثلا ما ادعاه ابن المستوفى (القرن السابع الهجرى) الذى يقول : " أظن الامدى فى تعصبه على أبى تمام كان يضع فى شعره أبياتا

(١)

مفسودة ليردها عليه " . ومثل هذه التهمة القبيحة . . . نرى أنها لا تليق

برجل استطاع أن يؤلف كتاب الموازنة . ان عظمة الآمى وعبقريته
المعلقة ترتفع به كثيرا عن مثل هذه الصغائر !! هذا فضلا عن أن تهمة
ابن المستوفى لم تقم الا على الظن وان بعض الظن اثم .

والخلاصة أن الآمى سلك الى الموازنة منهجا قويا ، مدعما بالوسائل
العلمية الجادة ، وأنه قاضى الشاعرين على أسس النقد العربى التى كانت
سائدة فى عصره . واذ كان بعض القدماء قد فهم من بعض نقد الآمى
أنه كان يضمر التعصب على أبى تمام ، فان ذلك خطل من الرأى . . . فقد
كان الآمى ناقدا نزيها منصفا ، وان كانت أسسه النقدية قاصرة عن مجارة -
المجددين من الشعراء وفى مقدمتهم أبوتام ، ولاشك أن ثمة فرقا كبيرا بين
التعصب الذى يدفعه هوى النفس ، ويطيه الحقد البغيض ، وقصور
معرفة الناقد أو جهله بحقيقة أو جملة حقائق . فالأول هو الذى يلام
فيه الناقد ، أما الثانى فتكفى فيه المناقشة والتصحيح .

٢- الموازنة بين البحترى والمتنبى :

على الرغم من شهرة أبى الطيب المتنبى فى تاريخ الشعر العربى ، وعلى الرغم من كثرة الدراسات القديمة التى اهتمت به ، وعالجت الكثير من جوانب شاعريته - فان موضوع موازنته بأبى تمام أو البحترى على نحو ما رأينا عند الأمدى شىء لا وجود له فى تاريخ النقد العربى .
وإذا كانت هذه الحقيقة قد تعنى فى صورة من صورها أن فن الموازنات قد آل فى العصور المتأخرة الى الضعف والجمود ، فانها لاتعنى بالتأكيد أن هذا الفن النقدي قد اندثر نهائيا . ففى القرن السابع الهجرى يمكن أن نجد عند ابن الأثير اهتماما جيدا بالموازنة ، خاصة بين كبار الشعراء ، كموازنته بين أبى تمام والمتنبى ، وموازنته بين البحترى والمتنبى أيضا ، وموازنته بين البحترى والشريف الرضى .

على أن الملاحظ على ابن الأثير هو أنه قد قنع فى اجراء بعض موازنته تلك بالوقوف عند حدود الأساليب القديمة فى الموازنة ، كأن يعرض بعضا من الخصائص الفنية التى امتاز بها أبو تمام ، ثم ما يقابل ذلك من خصائص فنية عند البحترى ، أو عند المتنبى . وربما عرض خصائص الشعراء الثلاثة فى مقام الموازنة بينهم جميعا .
(١)

وإذا كان هذا اللون من الموازنات لا يبعد كثيرا عن موازنات القرن الثالث الهجرى الساذجة ، فليس معنى ذلك أن ابن الأثير كان خلوا من كل أصالة فى هذا الفن ، وأنه لم يمنع أكثر من إعادة القول فيما فرغ منه السابقون . ذلك أن عنده لونا آخر من الموازنة ، يقوم على مواجهة نصين من الشعر يتناولان موضوعا واحدا ، ثم المفاضلة بينهما . فهذا الجانب هو الجانب

(١) انظر : المثل السائر : ج ٣ ص ٢٧٤

الجديد عند ابن الأثير ، أو على الأقل هو الجانب الذي يمكن أن يكشف عن أصالته ، ومحاولاته الجادة في بحث فن الموازنة . على أننا نرى أن واجب البحث العلمي يفرض علينا ألا نواجه موازنات هذا الناقد قبل أن نلم بمنهجه في فن الموازنات ، ومقاييسه النقدية ، لاسيما إذا كانت مثل هذه الأمور سوف تترك أثرها الواضح في تطبيقه العلمي .

منهج ابن الأثير في الموازنة ومقاييسه النقدية :

يقول ابن الأثير في بسط منهجه :

" أما المفاضلة بين الشعراء فان الاختلاف فيها كثير . وكل يذهب الى ما يدعوه اليه نظره ، والأكثر يرى الأفاضلة الا بين المعاني المتفقة ، ويقولون كيف يمكن المفاضلة بين المعاني المختلفة !! ويضربون لذلك أمثلة ، وأنا أشير الى بعض أقوالهم بمثال أورده وهو أنه اذا جئنا بقول امرئ القيس :

كان قلوب الطير رطبا وبابسا

لدى وكرها الحناب والحشف البالى

وقول النابغة :

ولست بمستبق أخا لا تلمسه

على شعث ، أى الرجال المهذب ؟

قالوا هذان البيتان لا يمكن المفاضلة بينهما ، لأنها اشتملا على معنيين

(١)

مختلفين فهذا حسن في بابه ، (وهذا حسن في بابه) . وأما أن يقال هذا أفضل من هذا فلا ، لأن التفاضل انما يظهر بالاشتراك في صفة واحدة . وهذا المذهب عندي فاسد ، لأنه يؤدي الى ترك المفاضلة بين الجيد والرديء من الكلام اذا اختلف المعنى فيها حتى اذا ائسد هـذا

(١) ما بين المعقوفتين زيادة يقتضيها السياق .

الباب تعدى الى كلام الله تعالى ، فلا يقال ان : انه أفضل من غيره ،
لانه لا اتفاق بينهما في المعنى .

والمذهب الصحيح الذي يثبت على حرك النظر أن المفاضلة تقسّم
بين الكلامين ، سواء أكانا متفقين ، أو مختلفين . أما اذا كانا متفقين فإن
المفاضلة بينهما ظاهرة مكشوفة كقول بشار :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفاتك اللهم

وكقول سلم الخاسر :

من راقب الناس مات خصما

وفاز باللذة الجسمور

فالحكم بين هذين البيتين وأمثالهما من المعاني المتفقة ، انما يقع
في اللفظ خاصة وأما المعاني المختلفة فان الخطب في المفاضلة
بينها كبير ، وهي غامضة دقيقة العك ، لأن النظر يقع فيها من
جهة اللفظ والمعنى ، وذلك بخلاف المعاني المتفقة فان الخطر فيها يقع
من جهة اللفظ وهذه ، واذا كان الأمر كذلك احتيج فيه الى تحقيق
النظر من الجهتين معا ، ومداره على علم البيان الذي هو الفصاحة والبلاغة ،
فان وجد ميل الى أحد الكلامين حكم له بالفضيلة .^(١)

وأول ما يمكن أن يلاحظ على كلام ابن الأثير هذا ، هو أنه كان
يعارض مبدأ الالتزام بالمنهج التقليدي في الموازنة ، أي الموازنة بين
المعنيين المتفقين ، على نحو ما كانت موازنة الأمدى مثلا . ورأيه الخالص
— كما اتضح — هو أن الموازنة يمكن أن تصح بين مطلق المعنيين
سواء أكانا متفقين أو كانا مختلفين . وفي اعتقادنا أن رأى ابن الأثير هذا

(١) الاستدراك : ص ٥٧ - ٦٠

صحيح لا غبار عليه ، وان كنا نرى أن الموازنة بين المعنيين المشفقين سوف تكون أدق وأقرب الى الانصاف ، وذلك بسبب ما بينهما من وحدة .

والى جانب هذا يمكن أن نلاحظ أيضا ادعاء ابن الأثير بأن المفاضلة بين المعنيين المختلفين أكثر غموضا ، وأدق مملكة . ولا شك أنه لم يوفق فى هذا الملاحظ مثلما وفتق فى الأول . ويرجع السبب فى ذلك الى خطأ الفصل بين اللفظ والمعنى . بل ان هذا الخطأ هو الذى أدى بابن الأثير الى الادعاء بصعوبة الموازنة بين المعنيين المختلفين ، فقد كان يعتقد أننا فى حالة اتفاق المعنيين لانتخدم الا مقاييس اللفظ فقط . أما فى حالة اختلاف المعنيين فيلزمنا مقياس آخر للمعنى ، وبطبيعة الحال من يقوم بعملين ليس كمن يقوم بعمل واحد فحسب !!

ليس هذا وجه الصعوبة فى المفاضلة بين المعنيين المختلفين فى نظره فحسب ، بل ان هناك وجهها آخر أشد غموضا فيما يبدو ، هو أن مقياس اللفظ بمقياس موضوعى ، أو هو أقرب الى الموضوعية ، فى حين أن مقياس المعنى لا يتصف بذلك . فالناقد الحاذق هو من يستطيع أن يقيس المعنى ويحدد قيمته !!

ومن الطبيعى بعد ذلك أن ينعكس هذا الأثر السيئ لخطأ ابن الأثير فى الفصل بين اللفظ والمعنى على تطبيقه العملى فى الموازنة ، خاصة اذا كان بين البيتين اختلاف ، أو ما يشبه الاختلاف فى المعنى . ولعل أقرب الأمثلة اليانا الآن ما نراه فى موازنته بين بيت امرئ القيس ، وبيت النابغة اللذين مرأ بنا آنفا .

فقد كان حكم ابن الأثير بينهما هو قوله :

" معدلة الحكم تقضى أن بيت النابغة أفضل ، لأنها اذا نظرنا الى لفظيهما

ومعنيهما وجدناهما من جهة اللفظ سواء ٠٠٠ وأما من جهة المعنى فكان بيت النابغة أفضل ، وذلك لأنه تضمن حكمه تعرب عن تجربة الاخوان ، فيتأدب بها الخرج الجاهل ، ويتنبه لها القطن الأريب ، والناس أحوح الى معرفته من معرفة التشبيه الذي يتضمنه بيت امرئ القيس ، وغاية ما فيه أنه رأى صورة فتحاها في المماثلة بينها وبين صورة أخرى ، وليس سوى ذلك ، وبيت النابغة (١) حكمة مؤدبة تستخرج بالفكر الدقيق .*

هكذا اذن يترك مبدأ الفصل بين اللفظ والمعنى اثره المثير على مفاضلة ابن الاثير هذه . بحيث أدى به الأمر الى تقويم بيت امرئ القيس هكذا التقويم المانح ، أو قل بحيث أدى به الأمر الى ازالة الفواصل بين الشعر الناتج الابداعي الخالص ، والنثر الناتج الفكري الصرف . ومن الطبيعي والحالة هذه الا تطلعت هذه المفاضلة باكثر من الجمود النظري فسي التعامل مع الشعر الذي يبدو أن أظهر مميزاتة هو الاخفاق في ادراك الخيال الشعري ودوره في خلق الصور الفنية .

وعلى أية حال لم يتقه منهج ابن الاثير الى هذا الحد فحسبه وانما نجد له رأيا جديدا في الموازنة ، هو ما عبر عنه بقوله :-
” وهانذا مفاضلة غير هذه ، وهى أن ننظر الى قصيدتين لشاعرين ، ونختار جيد هذه وجيد هذه ، فما كان جيده أكثر بالنسبة الى رديئه حكم له بالفضيلة . أو أن ننظر في ديوان هذا وديوان هذا ويجرى الأمر على ما تقدم في قصيديهما ، ومثال ذلك أن يكون لأحدهما خمسة آلاف بيت منها أربعة آلاف جيدة ، وديوان الآخر ستة آلاف منها أربعة آلاف جيدة (٢) فالفضيلة المحكم بها في هذا المقام لصاحب الخمسة دون الستة .*

(١) الاستدراك : ص ٦٠

(٢) المصدر نفسه : ص ٦٠

وإذا كان منهج ابن الأثير الأول قد انطوى على خطأ الفصل يبين اللفظ والمعنى ، وما اتصل بذلك من جمود وحرفية ، فان في منهج ابن الأثير هذا وجهها جديدا هو (النزعة الاحصائية) ، وهي لا تقل سوءا عن نزعة الفصل بين اللفظ والمعنى .

على أن ناقدنا هذا ربما استشعر شيئا من فساد مبدأ الاحصاء هذا ، فعاوده الرشيد قائلا : " ان هذه المفاضلة مجازية لأن الأقوال لا تكال بالقفران ، وتحشى بها الفرائر ، قرب بيت واحد يعدل مائة بيت " .^(١)
ونكاد ننتهي الى أن منهج ابن الأثير في الموازنة منهج جامد لا يكاد ينبض بحياة . بل ما ألصقه بالمنطق والحساب ، وما أبعدته عن الفسح والذوق . ولكن ياترى هل في الامكان معرفة السبب الذي آل بمنهج ابن الأثير الى هذا الجمود ؟ لقد تطوع بعض الباحثين فرد ذلك الى محاولة الرجل الظهور بظهور من يعرف المنطق والحساب ، والأخذ بحظ من الثقافة الأجنبية رغم عدم اطلاعه عليها .^(٢)

ويغلب على الظن أن هذا التعليل بعيد عن الصواب ، فضلا عن أن ابن الأثير لم يطلع على ثقافة أجنبية كما أكد الباحث ، فانه كان يحتاج بضراوة بالغة كل ما هو أجنبي ، أو غريب على الأدب العربي .^(٣)

وفي اعتقادنا أن التعليل السليم لجمود منهج ابن الأثير لا بد أن ينظر فيه من جهة تفكير الرجل أولا ، وما يخلب عليه من ثنائية اتضعت معنا في فصله السناد بين اللفظ والمعنى ، ثم من جهة حرفة ابن الأثير العلمية انصح هذا التعبير ، فالمعروف عنه أنه كان كاتباً محترفاً . ويبدو أن من لوازم

(١) الاستدراك : ص ٦١
(٢) انظر: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، احسان عباس ، ص ٦٠٠
(٣) انظر: ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد ، د. محمد زغلول
سلام ، ص ٢٥٠ .

الكتابة في عصره أن يتدرب الكاتب تدريباً مكثفاً على (حل الأبيات الشعرية) ، وابن الأثير نفسه يبسط لنا في كتابه (المثل السائر) منهجاً تعليمياً فسيحاً كيفية حل أبيات الشعر واستخراج مكوناتها الفكرية . بل إنه يعد رائداً في هذا الباب ، لاسيما أنه مؤلف كتاب (حل المنظوم ووشى المرقوم) ، وهو تطبيق عملي لهذا المبدأ . فعلى ضوء هذه النزعة النثرية الغربية يمكننا أن نجد كل ما يبرر ولع ابن الأثير بتتبع أبيات الشعرية واحصائها عدداً ، واستشعار قيمها النثرية الفكرية على حساب قيمها الأصلية ، ونعني بها القيم الفنية والجمالية .

الموازنة التطبيقية بين قصيدة البحترى وقصيدة المتنبي :

تدخل الموازنة بين قصيدة البحترى في وصف الأسد ، وقصيدة المتنبي تحت ذلك الفرع من السرقات الذي سماه ابن الأثير (اتحاد الطرق) (واختلاف المقصد) . أي يكفي في إقامة الموازنة بين قصيدتين أن تدورا حول موضوع واحد ، ثم لا يمنع بعد ذلك أن تختلف المعاني الجزئية في كل قصيدة عنها في الأخرى ، حسب تناول كل شاعر للموضوع .
(٣)
فما جاء به ابن الأثير للبحترى في وصف الأسد قوله :

وما تنقم العساة إلا أصالسة

لديك وهزما أريحيا مهذبيا

(١) انظر : ضياء الدين ابن الأثير وجهوده في النقد الأدبي ، ص ٧١
(٢) انظر : فصل السرقات ص :
(٣) المثل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ . والقصيدة في ديوان البحترى
ج ١ ص ١٩٦ .

وقد جبروا بالأمس منك عزيمة

فضلت بها السيف الحسام الجريا

غداة لقيت الليث والليث مخدر

يحدد نابا للقاء ومخليا

(١)

إذا شاء غادي عانة أوغدا على

عقائل سرب أو تقنص ربريبا

شهدت لقد أنصفته حين تنبري

له مصلتا عضبا من البيض مقضبا

فلم أر ضغامين أصدق منكما

عراكا إذا الهيامة النكس كذببا

(٢)

هزبرمشي يخشى هزبرا وأغلب

من القم يخشى باسل الوجه أغلببا

(٣)

أدل بشغب ثم هالته عولامة

راك لها أمضى جناحا وأشغببا

فاحجم لما لم يجد فيك مطمحا

وأقدم لما لم يجد عنك مهريبا

فلم يخنه أن گر نحوك مقبلا

ولم ينجبه أن حاد عنك منكبا

حملت عليه السيف لا عزتك اثنى

ولا يدك ارتدت ولا حمده نيبا

(١) العانة : جماعة حمر الوحش . والربرب : جماعة بقر الوحش .

(٢) الهزبر : الأسد . الأغلب : القصير الرقبة .

(٣) أدل : اجترأ . الشغب : الجلبة .

(١)

ومما جاء لأبي الطيب في قصيدته قوله :

أمعفر الليث الهازير بسوطه

لمن ادخرت الصام المصقولا

ورد اذا ورد البحيرة شاربا

ورد الفرات زثيره والنيولا

متخضب بدم الفوارس لابس

في غيله من لبدتيه غيلا

ما قولك عيناه الا طتقا

تحت الدجى نار الفريق حلولا

في وحدة الرهبان الا انسه

لا يعرف التحريم والتخليلا

يطل الثرى مرتفقا من تيهه

(٢)

فكانه آس يجس عليلا

(٣)

ويرد غفرته الى يافوخه

حتى تصير لرأسه الكليلا

قصرت مخافته الخطا فكانما

ركب الكسى جواده منكولا

لقى فرسته وزمجر دونها

وقربت قراخاله تطفيلا

فتشابه الخلقان في اقدامه

وتخالفا في ذلك الماكولا

(١) العنل السائر : ج ٣ ص ٣٨٥ - ٣٨٦ . وانظر : شرح ديوان المتنبي

المنسوب للعكبرى : ج ٣ ص ٢٢٢

(٢) الأسى : الطيب .

(٣) العفرة : لبدة الأسد . اليافخ : الرأس .

أسد يرى عضويه فيك كليهما

(١)

متنازل وساعدا مفتولا

ما يزال يجمع نفسه في زوره

حتى حسب العرض منه الطولا

وكانا غرته عين فادنسى

لا يبصر الخطب الجليل جليلا

أنف الكرم من الدنية تارك

في عينه العدد الكثير قليلا

(٢)

والصار مضاض وليس بخائف

من حذفه من خاف مما قبيلا

خذلته قوته وقد كافتبه

فاستنصر التسليم والتجديلا

(٣)

سمع ابن عمه به وبخالسه

فمضى يهرول منك أمس مهولا

وأمر ما فر منه فـراره

وكفله إلا يموت قتيلا

تلف الذي اتخذ الجراءة خلة

وعظ الذي اتخذ الفراق خليلا

(١) الأزل : الأملس القليل اللحم .

(٢) مضاض : محرق ومؤلم .

(٣) ابن عمه : أسد آخر .

وكان حكم ابن الأثير بين الشاعرين في هاتين القطعتين : " هو أن معاني
أبى الطيب أكثر عددا ، وأسد مقصدا . ألا ترى أن البحترى قد قصر
مجموع قصيدته على وصف شجاعة المدح في تشبيهه بالأسد مرة وتفضيلسه
عليه أخرى ، ولم يأت بشيء سوى ذلك . وأما أبو الطيب فإنه أتى بذلك
في بيت واحد وهو قوله :

أمعفر الميث الهزبر بسوطه

لمن ادخرت الصام المصقولا

ثم انه تفنن في ذكر الأسد ، فوصف صورته وهيئته ، ووصف أحواله في
انفراده في جنسه ، وفي هيئة مشيه واختياله ، ووصف خلق بخله مع شجاعته ،
وشبهه به المدح في الشجاعة ، وفضله عليه بالسخاء . ثم انه عطف بعد
ذلك على ذكر الأنفة والحمية التي بعثت الأسد على قتل نفسه
بلقاء المدح . وأخرج ذلك في أحسن مخرج ، وأبرزه في أشرف معنى .
وإذا تأمل العارف بهذه الصنعة أبيات الرجلين عرف ببديهة النظر
ما أشرت إليه .

والبحترى وإن كان أفضل من المتنبي في صوغ الألفاظ وطلاوة السبك ،
فالمتنبي أفضل منه في الغوص على المعاني ، وما يدل على ذلك أنه لم
يعرض لما ذكره بشر في أبياته الرائية ، لعلمه أن بشرا قد ملك رقاب تلك
المعاني واستحوذ عليها ، ولم يترك لخيره شيئا يقوله فيها ، ولفظانة أبي
الطيب لم يقع فيما وقع فيه البحترى من الانسحاب على ذيل بشر ، لأنه
قصر عنه تقصيرا كثيرا ، ولما كان الأمر كذلك عدل أبو الطيب عن سلوك هذه
الطريق ، وسلك غيرها فجاء فيما أورده مبرزاً .
(١)

هذه موازنة ابن الأثير بين البحترى وأبى الطيب في وصف الأسد .

ويادىء ذى بدء فان هذه الموازنة تصور اجتهاد ابن الاثير الجاد فى
هذا اللون التطبيقى من الموازنات ، فضلا عن أن هذه الموازنة تكاد
تكون فريدة بين موازنات النقد العربى ، من حيث أنها تقوم على مواجهة
نصين كاملين من الشعر - فضلا عن ذلك جاءت فى مسلكها العام أقرب
ما تكون الى المنهجية النقدية ، لا سيما أن أحكامها الفنية لم تظهر الا فى
سياق من التحليلات ، والاشارات التحليلية الى مضامين النصين .

وإذا كانت هذه قراءة أولى ، فان قراءة ثانية يمكنها أن تكشف لنا عيوب
هذه الموازنة ، ومواطن القصور فيها ، ولا نود أن تتوسع فى هذا
الجانب ، وإنما يكفى أن نقف أمام جانبيين هامين فقط : -

الجانب الأول : ويتضح فى انعكاس منهج ابن الاثير على هذه الموازنة ،
وجود مقاييسه النقدية فيها . وأول ما يمكن ملاحظته فى هذا الجانب
هو مبدأ ثنائية اللفظ والمعنى الذى أثر تأثيرا واضحا على الحكم النهائى
فيها ، وهو تقدم البحثى فى الألفاظ ، وتقدم المتن فى المعانى . ففى
اعتقادنا أن مثل هذا الحكم لا قيمة له ، خاصة فى الموازنة التطبيقية
التي يقف فيها الناقد أمام نصين أدبيين ، أو تجربتين شعريتين تتفاضل
خلالهما كسل وسائل الأداء الشعرى بحيث يصبح من المستحيل تقويم أسلوب
البحثى بعيدا عن معانيه ، أو تقويم معانى المتن بعيدا عن أسلوبه .

ومما يتصل بآثر منهج ابن الاثير فى هذه الموازنة ، نزعة (الاحصاء)
التي أشرنا اليها من قبل عند الحديث عن منهجه . فقد لازمت هذه النزعة
ناقدنا فى موازنته هذه ، بل أنها الأساس الذى قدم عليه المتن . ذلك
أن معانيه كما كان يرى ابن الاثير (أكثر عددا) ، فقد وصف صورة الأسب
وهيئته ، ووصف أحواله فى انفراده فى جنسه ووصف مشيه واختياله ، ووصف
بخله الخ .

وإذا كنا نوافق ابن الأثير في أن المتنبي قدم لنا سلسلة طويلة من الصور عن الأسد في أحواله المختلفة ، فإننا نرى أن كل ذلك لم يكن ذا أهمية لولا تجويد المتنبي الفنى لرسم هذه الصور ، وإبداعه فى تلوينها ، بحيث جاءت كل صورة فريدة فى مضمونها ، وفى دقتها وحيويتها . وهذا عن الجانب الأول فى موازنة ابن الأثير .

أما الجانب الثانى : فإنه يتصل بالناحية العلمية التوثيقية فى الموازنة ، وفى هذا سألتان على قدر كبير من الأهمية ، وكلتاهما تتعلقان بقصيدة البحتري :

والسألة الأولى : هى ادعاء ابن الأثير أن البحتري (قصر مجموع قصيدته على وصف شجاعة الممدوح . . . ولم يأت بشيء سوى ذلك) . لقد تسرع ابن الأثير فى هذا الحكم ، ولم يحقق هذه المسألة تحقيق الناقد الأمين . ذلك أن فى قصيدة البحتري هذه خمسة أبيات ، أخلصها البحتري لوصف الأسد وهى قوله :

يحصنه من نهر (نيزك) معقل

مفيح تساقى غايه وتأشيبها

يرود مغارا بالظواهر مكتيبها

ويحتل روضا بالأباطح معشيبها

يلعب فيه أقحوانا مفضضها

(٢)

يبض وحوذانا على الماء مذهيبها

إذا شاء غادى عائلة أوغدا على

عقائل سرب أو تقنى ريبها

(١) ديوان البحتري : ج ١ ص ١٩٩ .
(٢) الأقحوان والحوذان : نوعان من الزهر .

يجر الى أشباله كل شارق

(١)

عبيطاً مدمى أورميلاً مخضباً

ولكن ابن الأثير لم يذكر هذه الأبيات فيما ذكر من قطعة البحترى ، اللهم الا البيت الرابع من هذه القطعة ، وهو مع ذلك خاص بوصف الأسد كيف يمثل ابن الأثير مثل هذه الأبيات ، ثم يطعن في قسيمة البحترى ، ويدعي أنها كانت قاصرة على وصف الممدوح فقط ١٤ لن يكون الجواب على أسوأ الظن ، بل نقول ربما اعتمد الناقد على ذاكرته فقط ، فسقطت تلك الأبيات من حساب الذاكرة . ولكن مع ذلك يظل اعتماد الناقد على ذاكرته منمزا في منهجه العلمي ، لاسيما اذا أدى به الى مثل هذا المزلق . وقيل أن نهي هذه المسألة نقول ان أبيات البحترى المهمة في وصف الأسد لا تطاول أبيات المتنبي ، ولو كان الأمر كذلك ، لأمكننا أن نقول ان ابن الأثير كان يضر شيئا من التعصب على أبي عبادة البحترى .

أما المسألة الثانية : فانها تتعلق باتهام ابن الأثير للبحترى بأنسه انسحب على ذيل (بشر) ١١ وهو يعنى بهذا أن البحترى اقتضى اثر شاعر متقدم وتأثر به في وصف الأسد ، بل ان ابن الأثير فصل هذا الاتهام في موضع آخر ، حيث قال :

" أما البحترى فانه لم يطرف ما ذكره بشر بن عوانة في أبياته الرائية

التي أولها :

أفاطم لو شمدت ببطن خبت

وقد لاقى الهزير أخاك بشرا

وهذه الأبيات من النمط العالي الذي لم يأت بمثله ، وكل الشعراء لم تسم

(١) العبيط : الذبيحة تدج من غير علة : الرميل : الطبخ بالدم .

قراءتهم الى استخراج معنى ليس بذكور فيها ، ولولا خوف الاطالة لأوردتها

(١)

بجملتها والحقيقة أن تاريخ الشعر العربي لم يعرف شاعرا

باسم بشر بن عوانه ، وليس هذا الشاعر الا من الشخصيات الخيالية

التي جاد بها خيال بديع الزمان الهمداني مؤلف المقامات المعروف .

ففي مقامات البديع مقامة أدبية تعرف بالمقامة (البشرية) ، وهي

قصة (بطولية غرامية) ، تصور مثالية النبيل العربي الذي كان

يجمع بين الحب والبطولة . وقد دارت حوادث هذه القصة حول

شخصي بشر هذا الذي سماه البديع بشر بن عوانة العبدى ، ووصفه

بأنه من صعاليك العرب . وقد أورد البديع في هذه المقامة كثيرا من الشعر

موزعا على شخصيات القصة ، فكان من نصيب بشر بطل القصة هذه القصيدة

الرائية التي نوه بها ابن الأثير بعد أن ذكر مطلعها . وهي تقع في أربعة

(٢)

وعشرين بيتا ، كلها في وصف الأسد ومنازلته والتغلب عليه .

والقصيدة - فيما يغلب على الظن - من نظم البديع الهمداني ، فهي

أبعد ما تكون عن الانتساب الى شاعر متقدم ، فضلا عن أن تكون لشاعر

(٣)

أعرابي صعيلوك . بل إن روح بديع الزمان الدرامية واضحة في هذه

القصيدة وضوحا بينا ، فهي عبارة عن (حدث) يتسلسل في احكام قصصي ،

وليس في خطرات شعرية . هذا بجانب النزعة (الحوارية) التي يمكن

ملاحظتها في تكرار بعض عبارات الحديث العادي ، مثل تكرار عبارة (قلت له)

أكثر من مرة .

(١) المثل السائر : ج ٣ ص ٢٨٤

(٢) انظر : مقامات بديع الزمان الهمداني : ص ٢٥٠

(٣) راجع الخصائص الفنية للشعراء الصعاليك في كتاب الدكتور يوسف خليل

(الشعراء الصعاليك) ص ٢٥٩ وما بعده .

أما أسلوب القصيدة فليس فيه أي مظهر من مظاهر فطرة اللغة العربية ،
كلك الألفاظ الخشنة ، والصور الواقعية الغريبة التي كانت كثيرة الشيوع في
شعر الأعراب الصعاليك . وكل ما هنالك إذن هو أسلوب رخو ولغة ثرية ،
أقرب ما تكون إلى لغة الحديث العادي منها إلى لغة الشعر .

وإذا صح أن البديع هو نظام هذه القصيدة ، فإنه من الراجح
أنه لم يباشر نظمها إلا بعد أن استلهم أكثر ما قيل من قبل في
وصف الأسد ، وعلى رأس ذلك كله قصيدة البحتري . ولعل هذا هو
ما أوقع ابن الأثير في الخلط حينما قال فيما مر بنا (وكل الشعراء لم
تسم قرائحهم إلى استخراج معنى ليس بذكور فيها) ، فالقصيدة إذن من
موتعها الزماني المتأخر (أواخر القرن الرابع الهجري) عبارة عن تلخيص
لكثير من معاني فحول الشعراء المتقدمين في وصف الأسد .

وعلى سبيل المثال خذ قول البحتري :

هزير مشى يبغي هزيرا وأغلب

من القوم يبغي بأسل الوجه أغلبا

وخذ هذا البيت المنسوب إلى بشر :

إذن لرأيت ليثا زار ليثا

هزيرا أغلبا لا قسى هزيرا

فمثل هذا البيت استيحاء لبيت البحتري ، ولكن من غير أصالته
تذكر . ثم تأمل بعد الفرق بين لغتي البيتين ، اللغة الشعرية البلاغية
في بيت البحتري ، خاصة في عبارة (يبغي بأسل الوجه) ، واللغة
النثرية العادية في البيت المنسوب إلى "بشر" ، خاصة في استخدام

(١) انظر : الشعراء الصعاليك ، د . يوسف خليف ، ص ٣١٢ وما بعدها .

فعل (زان) و (لاقى) .

وبعد ، لعل فيما سقتاه من أدلة ما يكفى فى أن نرجح أن هذه القصيدة منحولة ، نحلها البديع لشاعر لا وجود له فى الواقع . وإنما على هذا الأساس قيلت بعد البحترى بفترة طويلة ، بل استوحى ناظمها بعض معاني قصيدة البحترى . وفى هذا ما يدفع اتهام ابن الأثير الموجه للبحترى ، ويحفظ له كامل أصالته فى قصيدة وصف الأسد .

٣- الموازنة بين البحترى والشريف الرضى :

مثلا وزن ابن الأثير بين قصيدة البحترى والمتنبى فى وصف الأسد ، وازن كذلك بين قصيدة للبحترى ، وقصيدة للشريف الرضى فى وصف الذئب .

والحقيقة أنه لا جديد عند ابن الأثير فى هذه الموازنة ، لا فى أحكامها ولا فى مقاييسها ، فهى تكاد تكون صورة من سابقتهما . وخلاصة رأى ناقدنا هنا قوله : " أما البحترى فانه أشعر فى وصف حاله مع الذئب ، وأما الشريف فانه أشعر فى وصف الذئب نفسه " .

وإذا سألنا لماذا كان الشريف أشعر فى وصف الذئب ؟ كان الجواب حاضرا ، وهو أن الشريف الرضى كان " . . . أبلغ فى وصفه حتى ليم يخادر شيئا الا ذكره ، ألا ترى أنه وصف جوعه ، وانفراده بالبلقع من الأرض . . . ووصف قلته نومه . . . ثم انه وصف ادراكه ، وحسه ، وتيقظه . . . " (٢) وهذا المقياس هو المقياس نفسه الذى تقدم على أساسه المتنبى فيما سبق وهو مقياس (الاحياء) الذى طالما اصطحبه ابن الأثير .

(١) الاستدراك : ص ٧٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

وإذا كنا قد انتقدنا هذا المقياس في منهج ابن الأثير ، من حيث أنه مقياس جامد ، يصرف نظر الناقد عن تحليل النص ، والتماس مواطن الجمال الأدبي فيه - فلا شك أنه في هذه الموازنة بالذات يثير مشكلة جديدة ، هي ازدواجية موضوع الموازنة .

فإذا كان البحترى أشعر في وصف حاله مع الذئب ، فليس معنى ذلك إلا أنه قد انصرف إلى الفخر بنفسه في الاجترار على الذئب ، أكثر من انصرافه إلى وصف الذئب نفسه ، على خلاف الشريف الرضى السدى انصرف إلى وصف الذئب فحسب ، فكان فيه أشعر من البحترى .

وعلى هذا الأساس ينفلت موضوع الموازنة فنكون أمام شاعرين لم يطرقا موضوعا واحدا ، ولم يتجها وجهة واحدة ، فبينما كان البحترى يفخر بشجاعته ، كان الشريف الرضى يصف . ومن الطبيعي أن تنتمي الموازنة نهاية مزدوجة ، هي أن كلا الشاعرين كان شاعرا ممتازا في موضوعه .

وعلى غير عادة ابن الأثير في الموازنت ، فإن في هذه الموازنة قليلا من المواقف التحليلية لبعض أبيات الشريف الرضى ، مثل موقفه أمام قوله :
يرواح بين الناظرين إذا التقت

على النم أطباق العيون المواجه

فقد علق ابن الأثير على هذا البيت قائلا : " إلا أن قول الشريف : (يرواح

بين الناظرين) تعبير حلو وبيان حسن " . ومثل وقفته عند قوله أيضا :

إذا فات شيء سمعه دل أنفه

وإن فات عينيه رأى بالصامع

فقد وصف هذا البيت بقوله : " وصف بليغ لم ير مثله لغير

الشريف " .

(١) الاستدراك : ص ٧٣

(٢) المصدر نفسه : ص ٧٣

ومثل هذه المواقف التحليلية - وهي نادرة عنده - هي التي كان ينهض عليه أن يلح عليها ، ويتخذها سبيلا إلى الموازنة ، فهي أجدى عليه من مقياس (الاحصاء) ، وكيلا للأدب بالقفران كما عبر في بعض المواضع .
ومهما يكن الأمر فإن خلاصة الرأي في موازنات ابن الأثير أنها موازنات تطبيقية محدودة ، كان الغرض من ورائها هو الكشف عن مدى شاعرية شاعرين في موضوع بعينه ، وأي الشعراء كان أشعر في ذلك الموضوع . ورغم قرب هذا المطلب وسهولة مثاله ، ورغم وعى الناقد بعملية النقد الأدبي ، واحتياظه في تحليل الأحكام - فقد أخفقت موازناته في تحقيق غايتها ، ولم تنجح ذلك النجاح المرجو ، وما ذلك إلا بسبب المقاييس النقدية ، وما انطوت عليه من ازدواجية وجمود .

وخلاصة هذا الفصل - عامة - هي أن البحثي كان محورا من أهم محاور الموازنة في النقد العربي ، فقد وازن النقاد بينه وبين أبي تمام ، وبينه وبين المتنبي ، وبينه وبين الشريف الرضي ، وربما كانت هناك موازنات أخرى لم تصل إلينا .

أما طبيعة هذه الموازنات التي تناولت البحثي وأقرائه من الشعراء ، فقد رأينا كيف بدأت بسيطة ساذجة ، ثم اشتدت وقويت فبلغست غايتها على يد الأمدى . غير أن فن الموازنات لم يلبث أن حاق به الموت فترة طويلة من الزمن ، مثلما حاق بغيره من فنون النقد والأدب . وكعاد هذا الفن النقدي العظيم أن يندثر نهائيا من تاريخ النقد العربي لولا محاولات ابن الأثير في بعثه من جديد ، وهي وإن كانت محاولات ناقصة شيط فأنها ليست أكرم من بعث وهودة .

وأما قيمة هذه الموازنات في الكشف عن أصالة البحثي ، وتقييم شاعريته ،

فلا نعتقد أنها قد حققت في جميع صورها ما كانت تصبوا اليه .
ويرجع السبب في ذلك الى صعوبة موضوع الموازنة ، وشدة احتياجه
الى مكونات نقدية عالية ، تتجاوز ضيق النطاق ، والجزئية ، والتصب ، -
واختلال المقاييس ، وغير ذلك من مظاهر الضعف . وبعبارة موجزة ، ان الموازنة
عمل الناقد العظيم الذي يلخص مستوى أمة الحضارى . وفي اعتقادنا ان غالب
النقاد العرب الذين تصدوا لفن الموازنة لم يصلوا الى ذلك المستوى من
حسن الاستعداد في بحث مثل هذا الموضوع . حتى الامدى المشمل
المشرف في هذا الباب ، كان في بعض جوانبه محملة لبدور الفساد
في الفكر النقدي عند العرب .

واذا كانت هذه نتيجة سلبية ، فانما يخفف من غلوائها أننا لاننظر
الى الموازنة دائما من حيث هي أسس سليمة ، وأحكام مستقيمة ، وانما
ننظر اليها أيضا من حيث هي عمل نقدي طموح ، وموقف فكري متناسق
ومن هذه الزاوية تنظر موازنة الامدى قمة سامقة في تاريخ النقد العربي
حتى ولو لم تترك آثارا ايجابية فيما يتعلق بتقويم شعر الطائيين .

خاتمة وتناهي

حاولت في الصفحات السابقة أن أقدم دراسة ضافية متأنية عن النقد العربي القديم الذي تناول شعر البحتری من جميع زواياه النظرية والتطبيقية .
ففي الفصل الأول من الباب الأول ، حاولت أن أعالج فكرة الطبع والصنعة في الشعر العربي بوجه عام من حيث نشأتها وتطورها وأثرها في النقد العربي .
وإذا كنت قد حرصت في هذا الفصل على تأكيد فكرة قدم مذهب الطبع في الشعر العربي ، وأنه سابق لمذهب الصنعة ، فقد كنت أيضا حريصا على تأكيد أصالة مذهب الصنعة ، وخلوه من أية مؤثرات أجنبية ، وأنه - حتى في أقصى تطوراته - ليس أكثر من رجعة الى التركيز على بذور الصنعة في بعض الشعر القديم ، وإن كانت هذه الرجعة مدفوعة أساسا بضرب من الاحساس بالتطور ، أو الرغبة في التجديد .

وفي الفصل الثاني من الباب الأول ، عالجت موضوع الطبع والصنعة في شعر البحتری ، وذلك من خلال تصورات قدامى النقاد . وقد تمكنت في هذا الفصل من رصد ثلاثة اتجاهات نقدية كانت تتنازع مذهب البحتری . الاتجاه الأول : وهو ذلك الذي كان يرى أن شعر البحتری ليس الا امتدادا للشعر القديم . والاتجاه الثاني : وهو نقيض الأول ، إذ كان يرى أن شعر البحتری لا يعدو أن يكون امتدادا لشعر أبي تمام ، وتمثيلا لطريقته في نظم الشعر . والاتجاه الثالث : وهو اتجاه معتدل ، إذ كان يرى أن شعر البحتری مزيج من الطبع والصنعة ، وأن صنعة البحتری أيضا ليست من صنعة أبي تمام في شيء ، وإنما هي لون آخر استقاه شاعرنا من فن الكتاب . وقد ناقشت هذه الاتجاهات الثلاثة ، وكشفت عن مافي الاتجاهيين الأوليين من التصلب والانحراف عن الموضوعية . وانتهيبت الى تقرير الاتجاه الثالث ، ورأيت أنه هو ما ينبغي الأخذ به ، لما فيه من المرونة ،

والاقتراب من الحقائق الفنية الماثلة في شعر البحترى . وقد اعتبرت الكشف عن مصادر صنعة البحترى في هذا الفصل من الحقائق الجديدة التي لم أسبق إليها .

وفي الفصل الأول من الباب الثاني تناولت آراء النقاد في أسلوب البحترى من جميع الزوايا ، اللغوية ، والنحوية ، والبلاغية . وقد ناقشت نقاد البحترى في هذه الجوانب مناقشات عدة مؤيدة بالأدلة العقلية والنقلية . وكانت كل مناقشة من تلك المناقشات - غالبا - ما تسفر عن جلاء موقف ، أو تصحيح وهم ، أو تعديل وجهة نظر . وتناولت في هذا الفصل كذلك موضوع (أثر الطبع والصنعة في أسلوب البحترى) . وقد حاولت في هذا العنوان أن أرصد الخصائص الفنية لأسلوب الشاعر ، مما كان يذكره النقاد مفرقا هنا وهناك ، وأن أعقد الصلات بين تلك الخصائص وطبع البحترى وصنعتة . وقد اضطلعت في هذا الجانب بتفسير تلك الخصائص وتحليلها مع التمثيل لها من واقع شعر البحترى .

وفي الفصل الثاني من هذا الباب ، تناولت آراء النقاد في معاني شعر البحترى ، خاصة تحت مقياسي الابداع ، والصواب والخطأ . وقد ناقشت تحت مقياس الابداع آراء النقاد في ابداع البحترى في وصف الطبيعة ، ووصف طيف الخيال . وناقشت تحت مقياس الصواب والخطأ دعوى اخطاء البحترى في المعاني ، سواء كان ذلك من حيث علاقة معانيه بالمخة ، أو علاقتهما بالتقسيم ، والمبالغة . ورغم خطورة قضايا هذا الفصل ، وصعوبة الخوض فيها ، فقد تمكنت من الكشف عن كثير من الأخطاء التي تورط فيها قدامى النقاد ازاء موقفهم من معاني الشعر . من تلك الأخطاء ما يرجع مثلا الى سوء فهمهم لمعنى الابداع في الشعر كاحتكام غالبية النقاد في فن الوصف الى مقاييس الواقع الخارجي ، وإهمالهم وجدان الشاعر ودوره في الابداع ، وما تتج عن ذلك من ضلالة تقوم قصيدة البحترى فسي

وصف الربيع ، وكتشدهم وصلابة مقاييسهم في الابداع الشعري ، مما أدى
ببعضهم الى الحكم برفض ابداع البحترى في وصف الخيل والتقليل من أهميته .
هذا الى جانب الكشف عن بعض وجهات النظر ومحاولة تعديلها ، كمسألة ابداع
البحترى في وصف طيف الخيال ومبالغة القدماء فيها .

ومن تلك الأخطاء ما يرجع الى قضية الصواب والخطأ في معاني الشعر،
كجهل عامة قدامى النقاد بمستويات اللغة بين النثر والشعر ، وتأثير ذلك في فساد
أحكام بعضهم على معاني شعر البحترى . وكجهل بعضهم بالقيم الصوتية ودورها
الفني في الشعر ، وأثر ذلك في نظرة بعضهم الى تقسيمات شاعرنا .

وفي الفصل الثالث تناولت آراء النقاد في بناء قصيدة البحترى ، وذلك من
الناحيتين الموضوعية والموسيقية . ففي الناحية الأولى ناقشت آراءهم في
استمالات الشاعر وتخلصاته وخواتمه . وفي الناحية الثانية ناقشت أبرز ملاحظاتهم
على عروضه ، وقوافيه ، والظواهر الموسيقية في شعره . ورغم ضيق نطاق هذا
الفصل اذا ما قيس بخيره من فصول هذا البحث ، فقد حاولت أن أثبت خطأ بعض
الأفكار الشائعة عن بناء قصيدة البحترى . وعلى وجه التحديد فكرة أن البحترى
لا يجيد التخلص من النسيب الى المديح . لقد أثبت خطأ هذا الرأي من
خلال إبراز وجهة نظر كانت مخمورة ، وأعنى بها وجهة نظر الأمدى ، وهو
أدق ناقد نظم هذه الزاوية من شعر البحترى . كما حاولت في هذا الفصل
توسيع وجهة نظر القيرواني في تحليل كثرة الزخاف وشيوعه في شعر شاعرنا ،
خاصة بعد أن رأيت أنها وجهة نظر فذة وذات مردود ايجابي في تقويم شعر
الرجل وتوسيع دائرة تذوقه .

وفي الفصل الأول من الباب الثالث تناولت قضية سرقات البحترى . وقد
بدأت ببحث قضية سرقات البحترى من أي تمام خاصة . ثم تناولت بعد ذلك

سرقاته من سائر الشعراء . وقد تناولت في القضية الأولى جهود نقاد القرن الثالث بما في ذلك بعض الكتب التي ألفت في سرقات البحترى من أبى تمام ، ثم جهد الأمدى الذي يعتبر آخر من اهتم بهذه القضية . وتناولت في القضية الثانية جهود ثلاثة من أهم نقاد البحترى في هذا الجانب .

وهؤلاء هم الأمدى ، وأبو هلال العسكري ، وابن الأثير الجزرى . وإذا كنت قد وقفت في هذا الفصل على كثير من المظاهر الايجابية والآراء السديدة ففى قضية سرقات البحترى من أبى تمام أوفى قضية سرقاته من سائر الشعراء ، فإن المؤسف أن أكثر ما قيل في هذه القضية كان مشوبا بنزعات التعصب وفساد المقاييس النقدية . ومع أننى قد صرفت أكثر جهدى الى الكشف عن تلك المظاهر ، ونقد تلك المقاييس ، فقد تمكنت من خلال ذلك من استيضاح أهالة البحترى ، وظهور شخصيته الابداعية في غالب ما أخذه أو تأثر به .

وفي الفصل الثانى من الباب الثالث ، وهو آخر فصول الرسالة ، تناولت قضية الموازنات الأدبية بين البحترى وغيره من كبار الشعراء . وكان الموضوع الرئيس في هذا الفصل هو الموازنة بين أبى تمام والبحترى . وقد بدأت بموازنات نقاد القرن الثالث الهجرى بين الشاعرين . وانتهيت الى أن تلك الموازنات كانت بسيطة في كل مقوماتها المنهجية والتحليلية . وقد أطلت الوقوف بعد ذلك عند ذلك العمل النقدي الشاخص ، وأعنى به موازنة الأمدى . فتحدثت عن بواعثها ، ومنهجها ، وأسسها النقدية ، وما يمكن أن يؤخذ عليها . وأخيرا وقفت أمام الموازنة بين البحترى والمنتبى ، والموازنة بين البحترى والشريف الرضى ، وهما الموزنتان اللتان أجراهما ابن الأثير في القرن السابع الهجرى .

وقد بدأت ببحث منهج هذا الناقد في الموازنة بوجه عام ، وكشفت عن طبيعة مقاييسه النقدية ، وما فيها من اختلال وجمود . ثم تناولت بعد ذلك تينسك الموازنتين عرضا وتحليلا ونقدا ، مبينا كيف أن مقاييس ابن الأثير النظرية قد أثرت في موقفه من النصوص الشعرية ، فطبعتهما بطابع الجمود والحرفية .

ثبت المصادر والمراجع

أ - مصادر ومراجع باللغة العربية :

- ١- الابانة عن سرقات المتنبي : للحميدى ، تحقيق ابراهيم الدسوقي البساطى ،
دارالمعارف بمصر ١٩٦١م .
- ٢- أبو بكر الصولى ناقدنا : صبحى نصر حسين ، دار الجاحظ بغداد ١٩٧٥م .
- ٣- أبو تمام الطائى : نجيب البهيتى ، دار الفكر ، مكتبة الخانجى ١٩٧٠م .
- ٤- أبو القاسم الاسدى وكتاب الموازنة : محمد أبو حمده دار العربية للطباعة
والنشر بيروت ١٣٨٩هـ - ١٩٦٩م
- ٥- أثر القرآن فى تطور النقد الأدبى : الدكتور محمد زغلول سلام ، دارالمعارف
بمصر (الطبعة الثالثة) .
- ٦- أخبار أربى تمام : لأبى بكر الصولى ، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده
عزام ، ونظير الاسلام الهندى ، المكتب التجارى بيروت .
- ٧- أخبار البحترى : لأبى بكر الصولى ، تحقيق الدكتور صالح الأشره ، دار الفكر
دمشق ١٩٦٤م .
- ٨- الأدب وفنونه : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر (الطبعة الثانية) القاهرة
- ٩- الأدب وفنونه : الدكتور عز الدين اسماعيل ، دار الفكر العربى القاهرة ١٩٧٦م .
- ١٠- أساسى البلاغة : للزمخشرى ، دار الكتب القاهرة ١٩٧٢م .
- ١١- الاستدراك فى الرد على رسالة ابن الدهان : ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق
حفى شرف ، مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٨م .
- ١٢- أسرار البلاغة : للإمام عبدالقاهر الجرجانى ، شرح وتعليق محمد عبدالمنعم
خفاجى ، مكتبة القاهرة ١٣٩٢هـ - ١٩٧٢م .
- ١٣- الأسس الجمالية فى النقد العربى : الدكتور عز الدين اسماعيل دار الفكر العربى
القاهرة ١٩٦٨م .

- ١٤- الأسس الفنية للنقد الأدبي : عبدالحميد يونس ، دار المعرفة القاهرة
١٩٥٨ م .
- ١٥- الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة : الدكتور مصطفى سوف ، دار
المعارف بمصر ١٩٥٩ م .
- ١٦- أسس النقد الأدبي عند العرب : الدكتور أحمد أحمد بدوي ، مكتبة النهضة
مصر القاهرة ١٩٦٠ م .
- ١٧- الأسلوب : أحمد الشايب ، مكتبة النهضة المصرية (الطبعة السادسة)
١٩٦٦ م .
- ١٨- أصول النقد الأدبي : أحمد الشايب مكتبة النهضة المصرية (الطبعة
الثامنة) القاهرة ١٩٧٣ م .
- ١٩- اعجاز القرآن : لأبي بكر الباقلائي ، تحقيق سيد أحمد صقر ، دار المعارف
بمصر (الطبعة الثالثة)
- ٢٠- أعلام الكلام : لابن شرف القيرواني ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٤٤هـ - ١٩٢٦ م
- ٢١- الأغاني : لأبي الفرج الأصفهاني ، طبعة مصورة عن طبعة بولاق الأصلية
(دار صعب بيروت)
- ٢٢- الأقصى القرب في علم البيان ، للتونخي ، مكتبة الخانجي القاهرة ١٣٢٧هـ
- ٢٣- أمالي المرتضى : للشريف المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار
أحياء الكتب (عيسى الحلبي وشركاه) القاهرة ١٣٧٣هـ - ١٩٥٤ م .
- ٢٤- أوامم شعراء العرب في المحاني : أحمد تيمور باشا دار الكتاب العربي مصر
١٣٦٩هـ - ١٩٥٠ م .
- ٢٥- الباقلائي وكتابه اعجاز القرآن : الدكتور عبد الرؤوف مخلوف ، دار مكتبة الحياة
بيروت ١٩٧٣ م
- ٢٦- البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب ،
الدكتورة خديجة الحديثي . (الطبعة الأولى - بغداد - ١٣٨٧ - ١٩٦٧)

- ٢٧- بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : الدكتور ابراهيم سلامه مكتبة الانجلسو ،
القاهرة ١٩٥٢م .
- ٢٨- البيان والتبيين : للجاحظ ، تحقيق عبدالسلام محمد هارون ، مكتبة
الخانجي القاهرة ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨م .
- ٢٩- تاج العروس : للزبيدي ، المطبعة الخيرية ، مصر ١٣٠٦ هـ .
- ٣٠- تاج اللغة وصحاح العربية : للجوهري ، تحقيق أحمد عبدالغفور عطار ،
دار الكتاب العربي القاهرة ١٩٥٦م .
- ٣١- تاريخ آداب اللغة العربية : جرجس زيدان . دار الهلال القاهرة .
- ٣٢- تاريخ الأدب العربي : كارل بروكلمان ، ترجمة عبدالحليم النجار (الطبعة
الرابعة) دار المعارف بصر .
- ٣٣- تاريخ الأدب العربي : ر . بلاشير ، ترجمة الدكتور ابراهيم كيلاني ، منشورات
وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٣م .
- ٣٤- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : طه أحمد ابراهيم . دار الحكمة بيروت .
- ٣٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الدكتور احسان عباس ، دار الأمانة -
مؤسسة الرساله بيروت ١٣٩١ هـ . ١٩٧١م .
- ٣٦- تطور الأساليب النثرية : أنيس المقدسي (الطبعة الخامسة) دار العلم
للملايين بيروت .
- ٣٧- تمذيب اللفظة : للأزهري ، نشر دار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة
١٩٦٤م .
- ٣٨- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي : الدكتور بدوي طبانة ، مكتبة الانجلسو
القاهرة ١٣٩٠ هـ - ١٩٧٠م .
- ٣٩- ثلاث رسائل في اعجاز القرآن : للرماني والخطابي وعبد القاهر ، تحقيق محمد
خلف الله ومحمد زغلول سلام دار المعارف بصر ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٨م .
- ٤٠- ثمار القلوب في المضاف والمنسوب : للشعالبي ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم
دار النهضة مصر ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥م .

- ٤١- الجمهورية : لابن دريمد ، طبعة مصورة ، مؤسسة الحلبي ، القاهرة .
- ٤٢- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام : الدكتور محمود الريسداوي ، دار الفكر بيروت .
- ٤٣- حلية المحاضرة : للحاتمي (مخطوط) كلية الآداب جامعة القاهرة .
- ٤٤- الحيوان : للجاحظ ، تحقيق محمد عبدالسلام هارون مكتبة مصطفى الحلبي (الطبعة الثانية) مصر .
- ٤٥- دوائر المعارف الاسلامية . الترجمة العربية .
- ٤٦- دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر القاهرة .
- ٤٧- دفاع عن البلاغة : أحمد حسن الزيات ، عالم الكتب القاهرة ١٩٦٢م .
- ٤٨- دلائل الاعجاز : للامام عبد القاهر الجرجاني تعليق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي مكتبة القاهرة ١٩٦٩م - ١٣٨٩هـ .
- ٤٩- دلالة الألفاظ : الدكتور ابراهيم أنيس مكتبة الانجلو المصرية ١٩٧٢م .
- ٥٠- ديانات البحتری : لابي المعالي (درويش الطالوي) مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٦٦٥٤ .
- ٥١- ديوان أبي تمام : شرح الخطيب التبريزي تحقيق محمد عبده عزام (الطبعة الثالثة) دار المعارف بمصر .
- ٥٢- ديوان أبي نواس : شرح الصولي ، مخطوط المكتبة الظاهرية بدمشق برقم ٤٦٤٠ .
- ٥٣- ديوان البحتری ، تحقيق حسن كامل الصيرفي (الطبعة الثانية) دار المعارف بمصر .
- ٥٤- رسائل أبي العلاء : لأبي العلاء المصوني ، المطبعة المدرسية ، الكسوف .
- ٥٥- الرسالة الموضحة : لابي علي الحاتمي ، تحقيق محمد يوسف نجم ، دار صادر بيروت ١٩٦٥م .

- ٥٦- زهر الآداب : للحصى القيرواني ، ضبط وشرح زكي مبارك مطبعة
السعادة مصر ١٣٧٣هـ - ١٩٥٢م .
- ٥٧- سر الفصاحة : لابن سنان الخفاجي ، تصحيح وتعليق عبدالمتعال
الصعدي ، مكتبة صبيح ، القاهرة . ١٣٧٢هـ - ١٩٥٢م .
- ٥٨- شرح الأشموني (منهج السالك الى ألفية ابن مالك) تحقيق محمد
محيى الدين عبدالحميد ، دار الكتاب العربي بيروت ١٩٥٥م .
- ٥٩- شرح ديوان الحماسة : للمزوقي ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون
مطبعة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .
- ٦٠- الشعر والتجربة : ارشيبالد مكليش ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي ،
منشورات دار اليقظة بيروت ١٩٦٢م .
- ٦١- الشعر الجاهلي : الدكتور سيد حنفي حسنين ، الهيئة المصرية العامة
للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٧١م .
- ٦٢- شعر الحرب في أدب العرب : الدكتور زكي المحاسني ، دار المعارف
الطبعة الثانية .
- ٦٣- الشعراء والشعراء : ابن قتيبة ، دار الثقافة بيروت ١٩٦٩م .
- ٦٤- الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي : الدكتور يوسف خليف دار المعارف
بمصر (الطبعة الثانية)
- ٦٥- شعر الطبيعة في الأدب العربي : الدكتور سيد نوفل ، دار المعارف بمصر
(الطبعة الثانية) .
- ٦٦- الصبغ البديعي في اللغة العربية : الدكتور أحمد ابراهيم موسى ، دار
الكتاب العربي ، القاهرة ١٣٨٨هـ - ١٩٦٩م .
- ٦٧- الصورة الفنية : دكتور جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٤م .
- ٦٨- ضرائر الشعر : للقزاز القيرواني ، تحقيق الدكتور محمد زغول سلام والدكتور
محمد مصطفى هدارة ، دار المعارف بالاسكندرية .

- ٦٩- الضرائر : محمود شكرى الألوسى ، مكتبة دار البيان بغداد - دار
صعب بيروت .
- ٧٠- ضياء الدين ابن الأثير وجهوده فى النقد الأدبى : الدكتور محمد
زغلول سلام ، مكتبة نهضة مصر القاهرة .
- ٧١- طبقات الشعراء : لابن المعتز، تحقيق عبدالستار فراج ، دارالمعارف بمصر .
- ٧٢- طبقات فحول الشعراء : لـمحمد بن سلام الجعفى ، مطبعة المدنى
القاهرة .
- ٧٣- الطبيعة فى الشعر الجاهلى : الدكتور حمودى القيسى ، دار الارشاد
بيروت ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م .
- ٧٤- طيف الخيال للشريف المرتضى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، داراحياء
الكتب العربية ١٣٨١هـ - ١٩٦٢م .
- ٧٥- عبث الوليد لابي العلاء المعرى ، مكتبة نهضة مصر (الطبعة الثامنة)
القاهرة .
- ٧٦- العمدة : لابن رشيق القيروانى ، تحقيق محمد حى الدين عبدالحميد،
مطبعة السعادة (الطبعة الثالثة) مصر ١٣٨٣هـ - ١٩٦٣م .
- ٧٧- عيارالشعر : لابن طباطبا العلوى ، تحقيق دكتور طه الحاجرى ودكتور
محمد زغلول سلام ، المكتبة التجارية القاهرة ١٩٥٦م .
- ٧٨- الفهرست : لابن الفديم ، دار المعرفة بيروت .
- ٧٩- الفن ومذاهبه فى الشعر العربى : الدكتور شوقى ضيف (الطبعة
السابعة) دارالمعارف بمصر .
- ٨٠- فنون الأدب : هـ . ب تشارلتن ، ترجمة زكى نجيب محمود ، لجنة
التأليف والترجمة ، القاهرة ١٩٤٥م .
- ٨١- فى الأدب الجاهلى : طه حسين ، دارالمعارف بمصر ١٩٦٤م .
- ٨٢- فى الأدب والنقد ، الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر .

- ٨٣- فى نقد الشعر: الدكتور محمود الربيعى ، دارالمعارف (الطبعة الرابعة)
مصر .
- ٨٤- القاضى الجرجانى الأديب الناقد : الدكتور محمود الصمى ، المكتب
التجارى للطباعة والنشر بيروت ١٩٦٦م .
- ٨٥- القاضى الجرجانى والنقد الأدبى : الدكتور عبده قليلة ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٣م .
- ٨٦- قدامة بن جعفر والنقد الأدبى : الدكتور بدوى طبانة ، مكتبة الأنجلو المصرية
١٣٨٩هـ - ١٣٦٩م .
- ٨٧- قراضة الذهب : ابن رشيى القيروانى ، تحقيق الشاذلى بويحى ، الشركة
التونسية ، تونس ١٩٧٢م .
- ٨٨- قضايا النقد الأدبى بين القديم والحديث : الدكتور محمد زكى العشمى
الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الاسكندرية ١٩٧٨م .
- ٨٩- قواعد الشعر: ثعلب ، تحقيق الدكتور رمضان عبدالقواب ، دارالمعرفة ،
القاهرة ١٩٦٦م .
- ٩٠- كتاب الأمالى : لأبى على القالى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة
١٩٧٥م .
- ٩١- كتاب البديح : لعبد الله بن المحتر ، اعتنى بنشره والتعليق عليه المستشرق
اغناطيوس كراتشكوفسكى ، منشورات دار الحكمة دمشق .
- ٩٢- كتاب التشبيات : لابن أبى عون ، تحقيق محمد عبد المعيد خان - كمبردج
١٩٥٠م .
- ٩٣- الكتاب : لسيبويه ، المطبعة الاميرية بولاق مصر ١٣١٦هـ .
- ٩٤- كتاب الصناعتين : لأبى هلال العسكري تحقيق على محمد البجاوى
ومحمد أبو الفضل ابراهيم مطبعة عيسى البابى الحلبي القاهرة .
- ٩٥- كتاب القوافى : للقاضى أبى يعلى التنوخى ، تحقيق دكتور عونى عبدالرؤف
مكتبة الخانجى القاهرة ١٩٧٥م .

٩٦- الكشف عن مساوئ شعر المتنبي : للمصاحب ابن عباد ، تحقيق الشيخ

محمد حسن آل ياسين ، مكتبة النهضة بفساد ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٥ م .

٩٧- لسان العرب : لابن منظور (طبعة مصورة عن طبعة بولاق) السدار

المصرية للتأليف والترجمة القاهرة .

٩٨- اللغة : فندريس ، ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص

القاهرة ١٩٥٠ م .

٩٩- المبرد ودراسة كتابه الكامل ، أبو الحسن عبدالله الخطيب ، الهيئة

المصرية العامة للكتاب . الاسكندرية ١٩٧٩ م .

١٠٠- مبادئ النقد الأدبي : ١٠١ . رشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوي ،

المؤسسة المصرية العامة ، مصر ١٩٦٣ م .

١٠١- المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : الدكتور عبدالله الطيب المجذوب

مكتبة الانجلو القاهرة ١٩٥٥ م .

١٠٢- المثل السائر: ضياء الدين ابن الأثير ، تحقيق الدكتور أحمد الحونسي

والدكتور بدوي طبانة مكتبة نهضة مصر ومطبعتهما ، القاهرة ١٣٧٩ هـ -

١٩٥٩ م .

١٠٣- مذاهب الأدب : محمد عبدالمنعم خفاجي (الطبعة الأولى) القاهرة

١٩٥٣ م .

١٠٤- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا : فليب فان تفييم ، ترجمة فرسند

انطونيوس ، منشورات عويدات بيروت ١٩٦٧ م .

١٠٥- مشكلة السرقات في النقد العربي : الدكتور محمد مصطفى هدارة ، (الطبعة

الثانية) المكتب الاسلامي بيروت ١٩٧٥ م .

١٠٦- معجم الأدباء : ياقوت الحموي ، مطبوعات دار المأمون (الطبعة الأخيرة)

بيروت .

- ١٠٧- المعيار في أوزان الأشعار: لابن السراج الشنتريني ، تحقيق الدكتور
محمد رضوان الدايدة دار الأنوار بيروت ١٣٨٨هـ - ١٩٦٨م .
- ١٠٨- مفهوم الشعر: الدكتور جابر عصفور، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨م
- ١٠٩- مقالات في النقد الأدبي : ت . س . اليوت ترجمة الدكتورة لطيفة الزيات
مكتبة الانجلو المصرية القاهرة .
- ١٠١- مقامات بديع الزمان الهمداني : لبديع الزمان الهمداني ، المطبعة
الكاثوليكية ، بيروت .
- ١١١- الملكة اللسانية في نظر ابن خلدون : الدكتور محمد عيد ، منشورات عالم
الكتب ، القاهرة ١٩٧٩م .
- ١١٢- من غاب عنه المطرب : للشعالي ، (مخطوط) المدينة المنورة مكتبة عارف
حكمت برقم ٨٠/١٧٧ (مجاميع) .
- ١١٣- منهج البلغاء : حاتم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجيه ،
دار الكتب الشرقية تونس ١٩٦٦م .
- ١١٤- الموازنة : للآمدي ، (الطبعة الثانية) دار المعارف مصر ١٩٧٢م .
- ١١٥- الموازنة (الجزء المخطوط) : للآمدي (نسخة خطية اطلعت عليها
في مكتبة استاذنا الكبير السيد أحمد صقر) .
- ١١٦- الموازنة بين الشعراء : زكي مبارك ، دار الكتاب العربي القاهرة .
- ١١٧- موسيقى الشعر : الدكتور ابراهيم أنيس (الطبعة الرابعة) مكتبة الانجلو
القاهرة ١٩٧٢م .
- ١١٨- الموشح : للمزباني ، تحقيق علي محمد الجاوي ، دار نهضة مصر
القاهرة ١٩٦٥م .
- ١١٩- التراث الفني في القرن الرابع : زكي مبارك ، (الطبعة الثانية) المكتبة
التجارية بمصر .

- ١٢٠- نظرية الأدب : رينيه ويليك ، واوستن ، وارين ، ترجمة محي الدين
صبحي (نشره المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)
دمشق ١٩٧٢م .
- ١٢١- نظرية المعنى في النقد العربي : الدكتور مصطفى نصيف ، دارالعلم
القاهرة ١٩٦٥م .
- ١٢٢- النقد الأدبي الحديث : الدكتور محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر
القاهرة .
- ١٢٣- النقد التطبيقي والموازنات : الدكتور محمد الصادق عفيفي ، مكتبة
الخانجي القاهرة ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م .
- ١٢٤- نقد الشعر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى (الطبعة الأولى)
مكتبة الخانجي بمصر .
- ١٢٥- النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري في القرن الرابع الهجري : محمد
علي أبو حمدة ، دار العربية للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٦٩م .
- ١٢٦- النقد الجمالي وأثره في النقد العربي : روزغريب ، دار العلم للملايين ،
بيروت ١٩٥٢م .
- ١٢٧- النقد المنهجي عند العرب : دكتور نعمة رحيم الحزاوي ، منشورات وزارة الثقافة
بغداد ١٩٧٨م .
- ١٢٨- النقد المنهجي عند العرب : الدكتور محمد مندور ، دار نهضة مصر
القاهرة .
- ١٢٩- نقد النثر : لقدامة بن جعفر ، تحقيق طه حسين ، وعبد الحميد الصبادي ،
(الطبعة الرابعة) مطبعة مصر القاهرة ١٩٣٨م .
- ١٣٠- نور القيس المختصر من المقتبس : ليوسف بن أحمد اليخوري ، تحقيق
رودلف زلهاميم - فرانكفورت ١٩٦٤م .
- ١٣١- الوافي في العروض والقوافي : الخطيب التبريزي ، تحقيق فخر الدين قباوة ،
وعمر يحيى ، (الطبعة الثانية) دار الفكر للطباعة والنشر ، دمشق ١٣٩٥هـ
١٩٧٥م .

١٣٢- الوساطة بين المتنبى وخصومه : للقاضي الجرجاني ، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، (الطبعة الرابعة) مكتبة

عيسى الحلبي القاهرة ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م .

١٣٣- وفيات الأعيان : لابن خلكان ، تحقيق الدكتور احسان عباس ، دار صادر

بيروت .

١٣٤- يتيمة الدهر : للثعالبي ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،

دار الفكر بيروت .

ب - مراجع باللغة الانجليزية .

1 - LYALL (CH - J)

TRANSLATIONS OF THE ANCIENT ARABIC POETRY, CHEIFLY THE
PRE-ISLAMIC WITH AN INTRODUCTION AND NOTES.

EDINBURGH - 1877.

2 - NICHOLSON (R A)

A LITERARY HISTORY OF THE ARABS. THE UNIVERSITY PRESS,
CAMBRIDG. 1956

فهرس البحث

مقدمة البحث : (١ - ٥) .

الباب الأول

مذهب البحترى بين الطبع والصنعة

(ص ١ - ٧٦)

الفصل الأول : فكرة الطبع والصنعة

الطبع والصنعة في شعر القدماء (ص ٢) . الصنعة في الشعر القديم

كما تصورهما المعاصرون (ص ٨) . الطبع والصنعة في شعر الحديثين (ص ١٧) .

الصنعة في شعر الحديثين (ص ٢٢) . موقف المعاصرين من صنعة الحديثين

(ص ٢٩) . أثر الصنعة البديعية في النقد العربي (ص ٣٤) .

الفصل الثاني : مذهب البحترى كما تصوره النقاد . (٤٤ - ٧٦) مذهب

البحترى عند أنصار الطبع وعمود الشعر (ص ٤٤) . مذهب البحترى عند

أنصار الصنعة (ص ٤٨) . مذهب البحترى عند أصحاب الطبع والصنعة (ص ٥٤)

الباب الثاني

الأصول الفنية لمذهب البحترى

(٧٧ - ٢٤٣)

الفصل الأول : الأسلوب (٧٧ - ١٤٦) .

تمهيد (ص ٧٧) . ألفاظه (ص ٨٧) . تراكيبه (ص ١٠٢) / تشبيهاته

واستعارته (ص ١١٠) . أثر الطبع والصنعة في أسلوبه (ص ١٢٥) .

الفصل الثاني : المعاني (١٤٧ - ١٩٤) .

تمهيد (ص ١٤٧) . معانيه على ضوء مقياس الأبداع (ص ١٥٩) . معانيه على

ضوء مقياس الصواب والخطأ (ص ١٧٩) .

الفصل الثالث : بناء القصيدة : (١٩٥ - ٢٤٣) .

تمهيد البناء الموضوعي (ص ١٩٥) . بناء قصيدة البحترى الموضوعي (٢٠٤) . تمهيد

البناء الموسيقى (٢٢٥) • عروض البحترى وقوافيه والظواهر الموسيقية فى
شعره (٢٣٦) •

الباب الثالث

فى قضيتى السرقات والموازنت

(٢٤٤ - ٣٣٨)

الفصل الأول : السرقات (٢٤٤ - ٢٨٣) •

تمهيد (ص ٢٤٤) • سرقات البحترى من أى تمام (ص ٢٥٤) • سرقات

البحترى من عامة الشعراء (ص ٢٦٧) •

الفصل الثانى الموازنت : (٢٨٤ - ٢٣٨)

تمهيد (ص ٢٨٤) • الموازنة بين أى تمام والبحترى (ص ٢٨٨) • الموازنة

بين البحترى والمتنبى (ص ٣١٩) • الموازنة بين البحترى والشريف

الرضى (ص ٣٣٥) •

خاتمة وتناجج : (ص ٣٣٩) •

ثبت المصادر والمراجع : (ص ٣٤٣)

فهرس البحث : (ص ٣٥٥)