

# المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي

محمد عزيم



# المُصْطَلَح النَّقْدِي

## في التراث الأدبي

تأليف

محمد عزّام

دار الشرق العربي

بيروت - لبنان ص.ب. ١١/٦٩١٨

حلب - سوريا - ص.ب. ٤١٥

# المُصْطَلَح النَّقْدي

في الثُّراث الأَدْبِي



## المقدمة

### ١- ضرورة تجديد تراثنا النقدي :

ما يزال النقد العربي بحاجة إلى إعادة النظر في مبادئه وقيمه على ضوء مفهوماتنا الحديثة للنقد الأدبي، وذلك بعد أن تمّ تجاوز حركة إحياء التراث ونشره، إلى مرحلة تقييمه، واستخلاص القيم الإيجابية فيه، والتي ما تزال فاعلة في حياتنا الثقافية المعاصرة.

والواقع أن النقد الأدبي عند العرب قد نشأ ملاحظاتٍ على الشعر والشعراء، قوامها الذوق الساذج، فكان ذلك سبباً لتجويد الشعر. وكان النقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئي، ويعتمد على الانفعال والتأثر، دون أن تكون هناك قواعد مدوّنة يرجع إليها النقاد في شرح أو تحليل..

فلما تقدم القرن الهجري الأول تعددت بيئات الشعر، فقوي النقد بقوته، وتعددت - أيضاً - نواحيه، فمن نقد لغوي إلى آخر نحوي، وثالث عروضي، ورابع يلحظ البيئة، وخامس يُعنى بأحوال الشاعر في العملية الإبداعية.. الخ.

وما يكاد يهملُ القرن الثالث الهجري حتى تتشعب فروع النقد، وتتعدد اتجاهاته، فتظهر مدارس التجديد، وينزع الإبداع إلى التأثر بالثقافات الأجنبية من يونانية، وهندية، وفارسية، وسريانية إلخ. ويشارك الجدل والمنطق والفلسفة في هذا الصراع الفكري، وكذا الإبداع الأدبي والنقدي، وتدور المعارك حول البحثري وأبي تمام، أيهما أشعر؟ وبين المتنبي وخصومه. ويكسب النقد من وراء ذلك كتباً ورسائل من مثل (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة) و(الموازنة).. إلخ.. حتى إذا تدهور الأدب تدهور النقد معه.

## ٢- نشوء المصطلح النقدي وتطوره:

وإذا كان (لكل قوم ألفاظ)، و(لكل صناعة ألفاظ)، كما يقول الجاحظ، فإن من البدهي ألا تفهم آثار أولئك القوم، أو تلك الصناعة؛ إلا بمعرفة تلك الألفاظ. ومن هنا كانت دراسة (المصطلحات) من أهم الواجبات التي ينبغي على الباحث في التراث أن يُعنى بها.

ولاشك أن المصطلح النقدي والبلاغي نشأ عربياً، وما إن بدأ الاتصال الفعلي بتراثات الأمم والشعوب كالفرس واليونان والهند والرومان.. حتى تسربت بعض هذه المصطلحات الفكرية والفلسفية إلى النقد العربي والأدب العربي عامة. وبالطبع فإن مثل هذا التأثير والتأثير هو دليل صحة تفاعل خلاق. وقد أفاد النقد الأدبي من هذا التلاقح الفكري، يدل على ذلك تلك المصطلحات التي عرفت في العلوم العقلية، والنقلية، والدخيلة، جميعاً. يؤكد الجاحظ هذا بقوله: «هم تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني. وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم، فصاروا بذلك سلفاً لكل خلف، وقدوة لكل تابع»<sup>(١)</sup>

وهكذا شرع العلماء والنقاد والمفكرون العرب في وضع اصطلاحات نقدية وبلاغية. ولحظوا اختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخر، فقال ابن المعتز مثلاً في مقدمة كتابه (البديع): «ولعل بعض من قصر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدته نفسه وتمنيه مشاركتنا في فضيلته فيسمى فناً من فنون البديع بغير ما سميناها». وعندما يأتي قدامة يُعيد طرح المشكل من جديد، فيعزو لنفسه فضل الريادة في وضع بعض المصطلحات النقدية والأدبية قائلاً: «ولما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدل عليه احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها»<sup>(٢)</sup>.

(١) البيان والتبيين ١/١٣٩.

(٢) نقد الشعر لقدامة بن جعفر ص ٢٢

### ٣- تعريف المصطلح النقدي:

(المصطلح) أداة من أدوات التفكير العلمي، ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، وهو قبل ذلك لغة مشتركة، بها يتمّ التفاهم والتواصل بين الناس عامة، أو على الأقل بين طبقة أو فئة خاصة، في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة<sup>(١)</sup>. فإذا لم يتوفّر للعلم مصطلحه العلمي الذي يُعد مفتاحه، فقد هذا العلم مسوّغه، وتعطلت وظيفته. ومن هنا كان لابد من تحديد الألفاظ والمفاهيم، لأن مثل هذا التحديد هو المنطلق الأول للتفكير العلمي.

وإذا كان (المصطلح) رمزاً وضع بكيفية ما، اعتبارية أو اتفاقية بين فئة من المختصين، في حقل ما من حقول العلم والمعرفة، فإن هذا الوضع يحتاج إلى الوضوح والدقة، ذلك أن المعاني متفاوتة ومتنوعة، فهناك معنى اصطلاحى، وآخر استعمالى، وثالث معجمى. . إلخ، فالمعنى الاصطلاحى عرفٌ خاص، لأنه ثمرة اتفاق طائفة معينة في علم ما، على أمر ما. والمعنى المعجمى عرف عام مشترك بين الناس جميعاً.

وما نقصده هنا (المصطلح النقدي) يشمل مصطلحات علوم عديدة، كالنقد، والبلاغة، والأدب، والعروض، والقافية. . إلخ. ولأن مصطلحات هذه العلوم جميعاً هي من الكثرة بمكان، فقد اقتصرْتُ على أكثرها دوراناً على السنة النقاد والأدباء، وتواتراً في مؤلفاتهم، تاركاً مجال الإحاطة والشمول إلى عمل موسوعي أضخم وأشمل. أتمنى أن يتوفر له الوقت والجهد، رغم علمي بأن مثل هذا العمل ليس عمل فرد وإنما هو عمل مجموعة من الباحثين، لأنه يعني البحث في كل مواد المعجمات والقواميس اللغوية، والفنية، والعلمية. . وليس هذا بالأمر الهين.

### ٤- الدّراسات الموازية:

سبق أن وضعت أعمال جزئية، في مجال (المصطلح النقدي)، تناولت كتباً

(١) المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدماء بن جعفر لإدريس الناظوري ص ٧.

مفردة، من مثل: (قدامة بن جعفر والنقد الأدبي) لبدوي طبانة، و(مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ) لميشال عاصي، و(مصطلحات بلاغية) لأحمد مطلوب، و(مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب الجاحظ: البيان والتبيين) للشاهد البوشيخي، و(مفردات البلاغة والنقد عند قدامة) لأحميدة النيفر، و(المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة) لإدريس الناقوري. ومع ما لهذه البحوث والدراسات من فضل في الريادة، فإن ما يشوبها من نقص وقصور يدعو الباحث إلى المزيد من التقصي والشمولية.

أما (المصطلح النقدي) عامة فلم توضع فيه حتى الآن كتب مستقلة سوى ما أشرت إليه من دراسات قليلة، معظمها رسائل جامعية تناولت كتاباً واحداً من التراث، وظهرت أو مازالت مرقونة. وهذا ما جعل العودة إلى الأمهات وكتب التراث النقدية والبلاغية والعروضية أمراً لامندوحة عنه، مما جعل تقصيها والاطلاع على المعجمات اللغوية، والكتب البلاغية، والعروضية، والفلسفية، والتاريخية، وكتب التراجم، من جملة الجهود التي ينبغي بذلها في مثل هذا البحث العلمي<sup>(١)</sup>.

وقد كان يحدوني على هذا العمل الذي استغرق من جهدي سنوات شعوري بأن النقد الأدبي، عند العرب، بحاجة إلى استئناف النظر فيه وتقييمه في كل مرحلة وجيل، ولدى ظهور كل مذهب نقدي معاصر، وإحساسي بأن في تراثنا النقدي الذي كتبه الأسلاف، الكثير مما يستحق بذل الجهد، والعرض بأمانة وإنصاف.

(١) وكمثال على ذلك (الكليات) لأبي البقاء الكفوي (ت ١٠٩٤هـ)، وهو معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، حققه الدكتور عدنان درويش، ومحمد المصري، وطبع في وزارة الثقافة بدمشق عام ١٩٧٤ في خمسة مجلدات، وهو موسوعة صغيرة أفاد منها كل من غني من المتأخرين بدراسة جميع مناحي الثقافة والحياة والعلوم، منذ نشأتها عند العرب، وحتى عصر المؤلف في القرن الحادي عشر للهجرة (السابع عشر للميلاد).



## ٥- المنهج :

يقدم هذا المحصول من رصد المصطلحات وتعريفها وشرحها صورة عن (المصطلح النقدي)، في نشوئه، وتطوره، عند العرب، حتى القرن التاسع الهجري، وقد اقتضى هذا التتبع جهداً مضمياً، وعَوْداً إلى المصادر المطبوعة والمخطوطة. ولم يقتصر التتبع على من عرفوا بالنقد التطبيقي، أو من عرفوا بالنقد النظري، أو الفكري فحسب، بل شملهم جميعاً، وتجاوزهم إلى كل من كان له نشاط في العلوم المساعدة للأدب والنقد، فأثرت إلى دورهم، وغيرهم، في ابتداء المصطلح، والاستفادة من المثاقفة.

وقد اتبعت، في جمع المصطلحات وشرح دلالاتها الأمور التالية: الإحصاء، والمقارنة، والدراسة. ففي الإحصاء استخرجت المصطلحات بمقارنة المصطلح النقدي بغيره من المصطلحات النقدية التي وضعها النقاد واللغويون والعلماء الآخرون. وفي الدراسة حاولت أن أضيف إلى هذه المصطلحات معانيها اللغوية الأساسية، والفرعية، وتابعت تطورها عبر الزمن، ولدى مختلف النقاد والعصور، وكيف استمرت، أو استحالت..

وهكذا كانت دراستي للمصطلح ذات جوانب ثلاثة: لغوية، وتاريخية، ونقدية. ففي الجانب اللغوي شرحت المعنى اللغوي، والاصطلاحي، والاستعمالي للمصطلح، ثم ذكرت معانيه. وفي الجانب التاريخي رتبت المعلومات المجموعة في المادة المدروسة ترتيباً تاريخياً، ومنطقياً، فتتبع نشوء كل مصطلح، وتطوره، عبر الزمن معتمداً أقوال النقاد أنفسهم وغالباً ما تركت هؤلاء النقاد يتحدثون عن مواقفهم النقدية بمصطلحاتهم. وعُنت في الجانب النقدي بمقارنة النصوص مع بعضها بعضاً، فلحظت ما اعترها مع الزمن، من تحويل أو تحوير، في المفهوم أو الاستعمال. وبالطبع فإن مثل هذه الدراسة النقدية تستوجب استيعاب الظروف التاريخية والحضارية لكل مصطلح.

وقد رتبت هذه المصطلحات ترتيباً ألفبائياً معتمداً اللفظ، وليس المادة والجذر، راجياً أن أكون قد وفقت في سدّ ثغرة في مكتبتنا النقدية العربية، والتعريف بهذه المصطلحات النقدية التي تداولها أسلافنا النقاد العرب، وما يزال

أحفادهم يتداولونها حتى اليوم، وطامحاً إلى وضع معجم نقدي شامل يتناول النقاد العرب، ومؤلفاتهم، ومصطلحاتهم. وبالطبع فإن مثل هذا العمل الموسوعي الشامل لا يمكن أن يكون سوى نتيجة بحوث جزئية عديدة يتصدى كلٌّ منها لأثر نقدي، أو لناقد، ودراسة آثاره بمجموعها، من أجل استخراج ما فيها من مصطلحات نقدية. وليس هذا البحث سوى خطوة على طريق (المعجم النقدي) الشامل في تراثنا. والله الموفق.

## الإتلاف = الملاءمة

هو أن تكون الألفاظ موافقة للمعاني: فُتُخْتار الألفاظ الجزلة والعبارات القوية للفخر والحماسة، وتُخْتار الكلمات الرقيقة والعبارات اللينة للغزل والمديح.

وقد أشار ابن سلام (٢٣١هـ) إلى هذا المصطلح في حديثه عن شعر ابن يسار حين قال عنه: «وليس بشعر. وإنما هو كلام مؤلف»<sup>(١)</sup> ثم استعمل هذا المصطلح مَنْ جاء بعده من النقاد: فالتأليف عند الجاحظ (٢٥٥هـ) لا يختلف عن فهم ابن سلام له، إذ يقصد به وضع الكلام وإنشائه، شعراً كان أو نثراً، يقول: «ومن الخطباء والشعراء مَنْ يؤلف الكلام الجيد»<sup>(٢)</sup> والاتلاف عند قدامة (٣٣٧هـ) يعني الجملة التي تجعل من الشعر وحدة مجتمعة عن طريق ضمّ عناصره، وجمع أجزائه. ومن الطبيعي أن أقسام الشعر ما كانت لتجتمع وتأتلف ما لم يتوفر لها صفة الانسجام والقدرة على التأليف<sup>(٣)</sup>.

والشاعر المبدع هو الذي يتخيّر لمعانيه ما يناسبها من الألفاظ، وبهذا يحقق لعمله الفني تكامل الإمتاع والتأثير، يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «مَنْ أراد معنى كريماً فليلتمس له لفظاً كريماً، فإن حقّ المعنى الشريف اللفظ الشريف»<sup>(٤)</sup>. وتمكّن الأديب من اللغة هو الذي يظهر هذه الملاءمة، فلا يعبّر عن المديح بألفاظ الهجاء، ولا يعبّر عن الذم بألفاظ المديح، ولا يتخيّر لمواقف الغزل ألفاظ الحروب، ولا يتخيّر لمواضع الجدل ألفاظ الهزل. ومن هنا عاب بعض النقاد على أبي تمام قوله في المديح:

(١) طبقات فحول الشعراء ج ١ ص ٨

(٢) البيان والتبيين ١/ ٥١

(٣) نقد الشعر ١٧١، ١٨٩، ١٩٠

(٤) العمدة ١/ ٢١٣.

مَا زَالَ يَهْذِي بِالْمَكَارِمِ دَائِبًا  
حَتَّى ظَنَّنَا أَنَّهُ مَحْمُومٌ

وقد عالج ابن الأثير (٦٣٧هـ) تلاؤم اللفظ والمعنى من خلال مقارناته بين الشعراء، فوصف البحتري بأنه صاحب الديباجة المشرقة، وبأنه أحسن سبك اللفظ على المعنى، وأنه أراد أن يشعر فغنى. وقد حاز طرفي الرقة والجزالة. وسئل المتنبّي عن البحتري وأبي تمام فقال: أنا وأبو تمام حكيمان، والشاعر البحتري<sup>(١)</sup>.

---

(١) المثل السائر ٢/٣٦٩.

## الاتّساع

هو أن يقول الشاعر بيتاً يتسع فيه التأويل فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى<sup>(١)</sup>. من ذلك قول امرئ القيس في وصف فرسه:

مَكْرٍ مَفَرٍّ، مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ، مَعَاً  
كجلمودِ صَخْرٍ حَطَّهُ السَّيْلُ مِنْ عَالٍ  
أراد أنه يصلح للكرّ والفرّ، ويحسن مقبلاً ومدبراً، ثم قال: معاً، أي جميع ذلك فيه. وشبّهه في سرعته وشدة جريه بجلمود صخر حطّه السيل من أعلى الجبل، فإذا انحط من عال كان شديد السرعة، فكيف إذا أعانته قوة السيل من ورائه.

وقال بعضهم: إن المراد هو الصلابة، لأن الصخر كلما كان أظهر للشمس والرياح كان أصلب. وقال بعضهم إنما أراد الإفراط فزعم أنه يرى مقبلاً ومدبراً في حال واحدة عند الكرّ والفرّ لشدة سرعته. ولعل هذا ما مرّ ببال امرئ القيس.

(١) ابن رشيق - الممددة ص ٣١٥.

## الإجازة

(جاز) لغة: سار فيه، و(أجازته) قطعه<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: بناء الشاعر بيتاً أو قسيماً يزيد على ما قبله<sup>(٢)</sup>.

يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «وقد اختلفوا في الإجازة، فقال بعضهم: هو أن تكون القوافي مقيدةً فتختلف الأرداف، كقول امرئ القيس:

لا يدعي القوم أنني أفرز

فكسر الردف. وقال في بيت آخر:

وكندة حولي جميعاً صبر

فضم الردف<sup>(٣)</sup>.

وقال الخليل: الإجازة هي أن تكون قافية ميماً والأخرى نوناً، أو طاء والأخرى دالاً، وهذا إنما يكون في الحرفين يخرجان من مخرج واحد أو مخرجين متقاربين<sup>(٤)</sup>.

ويفضل ابن رشيق (١٥٦هـ) في الإجازة فيجعلها أقساماً: منها ما أجز في قسيم بقسيم كقول بعضهم لأبي العتاهية: أجز:  
فقال:

برد الماء وطابا

حبذا الماء شرابا

ومنها ما أجز فيه بيت ببيت، كقول حسان بن ثابت:

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح، مادة (جوز)

(٢) ابن رشيق - العمدة ٣٢١

(٣) الشعر والشعراء ٤٢ - ٤٣

(٤) نفسه.



## الاحتذاء

احتذى به: اقتدى به<sup>(١)</sup>. والاحتذاء عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ):  
«أن يبتدىء الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً - والأسلوب الضرب من النظم  
والطريقة فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيء به في شعره فيشبهه  
بمن يقطع من أدبه نعلًا على مثال نعل قد قطعها صاحبها، فيقال قد احتذى على  
مثاله<sup>(٢)</sup>. ومثاله قول الفرزدق:

أَتَرْجُو رَبِيعٌ أَنْ تَجِيءَ صِغَارُهَا  
بِخَيْرٍ، وَقَدْ أَعْيَا رَبِيعاً كِبَارُهَا

احتذاه البعيث فقال:

أَتَرْجُو كُؤَيْبٌ أَنْ يَجِيءَ حَدِيثُهَا  
بِخَيْرٍ، وَقَدْ أَعْيَا كُؤَيْباً قَدِيمُهَا

فقال الفرزدق عندما سمع هذا البيت:

إِذَا مَا قُلْتُ قَافِيَةً شَرُوداً  
تَتَخَلَّهَا ابْنُ حَمْرَاءِ الْعِجَانِ

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير - مادة (حذا)

(٢) دلائل الإعجاز ٣٠٥.



## الاحتراس

أول من تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ)، وسمّاه (إصابة المقدار) ومثّل له بقول طرفة:

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرُ مُنْسِدِهَا  
صَوَّبُ الرِّبْعِ وَدِيمَةُ تَهْمِي  
فطلب الغيث على قدر الحاجة، لأن الفاضل صار<sup>(١)</sup>.

---

(١) البيان والتبيين ١/٢٢٨.

## الأدب

تطور مفهوم كلمة: (أدب) عبر التاريخ الأدبي، فقد كانت تعني عند عرب الجاهلية: الدعوة إلى الطعام. فأدبَ للقوم: دعاهم إلى الطعام. وفي الإسلام أصبحت تعني: الخلق الحسن، يقول النبي: صلى الله عليه وسلم: «أدبني ربي فأحسن تأديبي». وفي العصر الأموي أصبحت تعني التعليم والتثقيف، وكانت هناك طبقة من العلماء تؤدب أبناء الخلفاء والأمراء فتعلمهم رواية الشعر وأيام العرب وأخبارها. وهذا المدلول العام للأدب نجده عند ابن سلام (٢٣١هـ)<sup>(١)</sup>، والجاحظ (٢٥٥)<sup>(٢)</sup>، وابن قتيبة (٢٧٦هـ)<sup>(٣)</sup>، والصولي (٣٣٦هـ)<sup>(٤)</sup>. قبل أن تستقل هذه العلوم. فيضيق معنى الأدب ليعني صناعة الأدب وحده. كما نجد في (أدب الكاتب)، وكتاب (الصناعتين)، وغيرهما من الكتب الأدبية والنقدية.

وهكذا عرف العرب الأدب أولاً بمعنى الدعوة إلى الطعام، ثم الخلق الحسن، فالثقافة العامة، ثم عاد مفهوم الأدب إلى الضيق فوقف عند حدود علوم العربية وحدها، ثم اقتصر على الشعر والنثر وحدهما.

ولعل خير محاولة قام بها القدماء لتحديد معنى الأدب تلك التي قام بها ابن خلدون (٨٠٨هـ) في مقدمته، إذ قال تحت عنوان (علم الأدب): «هذا العلم لا موضوع له.. وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجابة في فني المنظوم والمثور، على أساليب العرب ومناحيهم فيجمعون لذلك من كلام العرب ما عساه تحصل به الملكة: من شعر عالي الطبقة، وسجع متساوٍ في

(١) طبقات فحول الشعراء ٤/١

(٢) البيان والتبيين ٨٦/١

(٣) الشعر والشعراء ١٠/١، ٢٠

(٤) أخبار البحري ٨٦.

الإجادة، ومسائل من اللغة والنحو مبثوثة أثناء ذلك متفرقة، يستقرىء منها الناظر في الغالب معظم قوانين العربية، مع ذكر بعض من أيام العرب، يفهم به ما يقع في أشعارهم منها، وكذلك ذكر المهم من الأنساب الشهيرة، والأخبار العامة.. ثم إنهم إذا أرادوا حَدَّ هذا الفن قالوا: الأدب هو حفظ أشعار العرب وأخبارهم، والأخذ من كل علم بطرف»<sup>(١)</sup>.

---

(١) المقدمة ٨٠٥.

## الإرداف = التّوابع

(الإرداف) لغةً: التتابع والوجود في الخلف. واصطلاحاً: يدل على التّجاوز، وهو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب في الدلالة عليه<sup>(١)</sup>. وعلى هذا أصبح الإرداف يُعرف لدى بعضهم بـ(التتبع)، وهو أحد أنواع الإشارة.

و(الإرداف) مصطلح عريق في التراث البلاغي والنقدي العربي، ولكن تسميته تبدلت عبر العصور، ولدى النقاد، حسب فهم كلّ له، فقد عرّفه الجاحظ (٢٥٥هـ) تحت اسم آخر هو (التعريض، والكناية)<sup>(٢)</sup>. وأطلق عليه ثعلب (٢٩١هـ) اسم (لطافة المعنى)<sup>(٣)</sup>، وتبنت ابن المعتز (٢٩٦هـ) تسميه الجاحظ<sup>(٤)</sup>، واعتمد المبرّد (٢٨٥هـ) مصطلح الجاحظ: (الكناية)<sup>(٥)</sup>، ومثّل له قدامة (٣٣٧هـ) بيت عمر بن أبي ربيعة:

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلِ

أَبُوهَا، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٍ<sup>(٦)</sup>

(وبعيدة مهوى القرط) كناية عن طول العنق الموصوفة، وهو من صفات المرأة الحسناء.

ولكن (الإرداف) اتخذ منحى آخر لدى قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) الذي عرّفه بقوله: «أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدالّ

(١) العمدة ٣١٣/١

(٢) البيان والتبيين ٩٣/١.

(٣) قواعد الشعر ٥٣.

(٤) البديع ٦٤.

(٥) الكامل ٤١/١.

(٦) نقد الشعر ١٧٨.

على ذلك المعنى، بل لفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دلّ التابع أبان عن المتبوع»، وذلك مثل قول الشاعر:

قَدْ كَانَ يُعْجِبُ بَعْضَهُنَّ بِرَاعَتِي  
حَتَّى سَمِعْنَ تَنَحُّحِي وَسَعَالِي

أراد وصف الكبر والسّن فلم يأت باللفظ بعينه، ولكنه أتى بتوابعه وهي التنحح والسعال<sup>(١)</sup>. ومثله قول امرئ القيس:

وَتُضْحِي فَتِيْتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فَرَاشِهَا  
نَوْؤُمُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلِ

فقد تبدّى ترف المرأة من خلال الأمثلة الحسية: ألفة الفراش، والنوم، والعمور، وهذه الخاصة تؤكد أن المعنى الشعري لا يقدم صرفاً، بل مجازاً شعرياً. ويسميه قدامة (الإشارة عن طريق الإرداف).

ويعرّف العسكري (٣٩٥هـ) الإرداف بقوله: (الإرداف والتوابع أن يريد المتكلم الدلالة على معنى، فيترك اللفظ الدال عليه الخاص به، ويأتي بلفظ هو ردفه وتابع له، فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده. وذلك مثل قوله تعالى: «فيهن قاصراتُ الطرف». وقصور الطرف هو العفاف على جهة التوابع والإرداف، وذلك أن المرأة إذا عفت قصرت طرفها على زوجها، فكان قصور الطرف ردفاً للعفاف. والعفاف ردف وتابع لقصور الطرف»<sup>(٢)</sup>.

(١) نفسه ٨٩.

(٢) الصناعتين ٣٨٥.

## الازدواج

(الازدواج): هو تجانس اللفظين المتجاورين: نحو: مَنْ جَدَّ وجد،  
ومن لَجَّ ولج.

وقد تحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين)<sup>(١)</sup> وذكر  
العسكري (٣٩٥هـ) أنه: «لا يحسن منشور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً،  
ولاتكاد تجد لبلغ كلاماً يخلو من الازدواج»<sup>(٢)</sup>. ومثاله: ﴿الحمد لله الذي خلق  
السموات والأرض، وجعل الظلمات والنور﴾<sup>(٣)</sup>.  
وهذا من المطابقة.

---

(١) البيان والتبيين ١١٦/٢.

(٢) الصناعتين ٢٨٥.

(٣) سورة الأنعام: ١.

## الاستشهاد والاحتجاج

وهو أن تأتي بمعنى ثم تؤكد بمعنى آخر يجري مجرى الاستشهاد على الأول والحجة على صحته<sup>(١)</sup>. ومثاله قول بشار:

فلا تَجْعَلِ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً

فإنَّ الخَوَافِي قُوَّةٌ للقَوَادِمِ<sup>(٢)</sup>

وقول أبي تمام:

نَقَّلْ فَوَادِكُ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى

مَا الحُوبُ إِلَّا للحييبِ الأوَّلِ

كَمْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلُفُهُ الفتَى

وَحَنِينُهُ أبدأً لأوَّلِ مَنْزِلِ<sup>(٣)</sup>

(١) العسكري - الصناعتين ٤٧٠ .

(٢) ديوانه ٨٤ والصناعتين ٤٧١ .

(٣) ديوانه ٤٥٧ والصناعتين ٤٧٢ .

## الاستهلال = الابتداء = المطلع

(الاستهلال): هو مطلع النص الأدبي، ويعطي الانطباع الأولي للنفس. فهو عامل مهم في إثارة التخيلات المناسبة. وقد سمّاه ابن المعتز (حسن الابتداء): وسُمِّي بعده (براعة الاستهلال)، و(كمال الاستفتاح).

وقد عُنِيَ النقاد العرب بمطلع القصيدة عناية فائقة، فطالبوا الشعراء بإتقانه، علماً منهم بقوة الأثر الأول في النفس، وأنه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء إن كان جيداً أسراً، وإلى الفتور والانصراف إن كان ضعيفاً. وشرطوا للمطالع أن تكون واضحة لاغموض فيها، سهلة لا تعقيد فيها<sup>(١)</sup>، متناسبة القسمين، بحيث لا يرتفع أحد الشطرين إلى منزلة سامية من حيث المعاني والصياغة، وينزل الثاني عن ذلك<sup>(٢)</sup>، وأن يكون الذوق المرهف مصدرها، فلا يكون فيها تشاؤم أو تطير<sup>(٣)</sup>.

يقول ابن رشيق (١٥٦هـ): «وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب، واستدعاء القبول، بحسب ما في الطبع من حبّ الغزل والميل إلى اللهو والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده، ومقاصد الناس تختلف: فطريق أهل البادية ذكر الرحيل والانتقال، وتوقع البين وصفة الطلول... وأهل الحاضرة يأتي أكثر تغزلهم في ذكر الصدود والهجران والواشين والرقباء ومنعة الحرس والأبواب وفي ذكر الشراب والندامى والورد والنسرين والنيلوفر»<sup>(٤)</sup>.

ويقول حازم القرطاجني (٦٨٤هـ): «إن الاستهلالات هي الطليعة الدالة

(١) العمدة ١/١٤٥ - ١٤٦.

(٢) خزانة الأدب ص ٣.

(٣) الموشح ٢٣٧، والعمدة ١/١٤٨.

(٤) العمدة ١٥٧.



على ما جاء بعدها. المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجاً ونشاطاً لتلقى ما بعدها، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها»<sup>(١)</sup>.

ومن أجل ذلك وضع البلاغيون والنقاد عناصر يجب أن تتوافر في الاستهلال الجيد. منها: الصورة المثيرة: والتشويق، والاعتدال، والملاءمة. وقد كان الشعراء القدماء يبدأون قصائدهم بالغزل والنسيب «لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول بحسب مافي الطباع من حب الغزل والميل إلى اللهب والنساء، وأن ذلك استدراج إلى ما بعده، كما يقول ابن رشيق»<sup>(٢)</sup>.

وأما الاعتدال فهو اشتراط الكمية المناسبة في الاستهلال بحسب حجم القصيدة، من أجل أن تؤدي دوره النفسي، فلا يستأثر بالحجم الأكبر للنص. وبالمقابل فإنه يجب ألا يكون قصيراً جداً، بحيث لا يثير في المتلقي الانتباه اللازم، فقد مدح أحد الرجاز نصر بن سيار بقصيدة تشييبها مئة بيت ومديحها عشرة أبيات، فأنكر عليه نصرٌ هذا لأنه شغل عن مديحه بالتشييب، فذهب الراجز، ثم عاد بعد ذلك بقصيدة في مديحه كل مقدمتها شطر بيت في التشييب يقول فيه:

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ لَأَمِّ الغَمْرِ  
دَعْ ذَا، وَحَبَّرْ مِذْحَةً فِي نَصْرِ

فردّ عليه نصر بقوله: «لا هذا ولا ذاك، ولكن بين الأمرين»<sup>(٣)</sup>.

وأما الملاءمة فهي أن يلائم المطلع الغرض الذي صيغ النص من أجله، فالمقدمة الطللية كانت تلائم العصر الجاهلي، لأنها معبّرة بصدق عن مشاعر العربي الذي كان يحلّ ويرتحل في الصحراء طلباً للكلاً والماء. ولكن هذه المقدمة لم تعد قادرة على أداء هذا الدور في ما تلاه من عصور، لأن العرب

(١) منهاج ٣٠٩.

(٢) العمدة ١/٢٢٥.

(٣) الشعر والشعراء ١/٧٦.

استقروا في الحواضر والمدن. ومن هنا قول ابن رشيقي: «فلا معنى لذكر الحضري الديار إلا مجازاً، لأن الحاضرة لاتنسفها الرياح، ولايمحوها المطر»<sup>(١)</sup>. ولهذا استبدل الشعراء المولدون في العصر العباسي المقدمة الطللية بمقدمات خميرية أو غزلية أو في وصف الرياض والقصور. يقول أبو نواس مثلاً:

عَاجَ الشَّقِيِّ عَلَى رَسْمِ يَسَائِلُهُ  
وَعَجَّتْ أَسْأَلُ عَنْ خَمَارَةِ الْبَلَدِ

وقد أكد النقاد وجوب خلو المطالع من الصور التي تثير انفعالاً منفراً. وعلى الحرص على أن تكون الافتتاحيات ملائمة لظروف الحال، وقد استقبلوا بعض المطالع كقول ذي الرُّمَّة في مطلع قصيدته التي يمدح بها عبد الملك بن مروان:

مَا بَالَ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يُسْكِبُ  
كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَفْرِيَةٍ سَرِبُ<sup>(٢)</sup>

لأن عبد الملك كانت بعينه ريشة - فيما يروون عنه - فهي تدمع أبداً. ويروى أن عبد الملك غضب لدى سماعه هذا المطلع لأنه اعتبره تعريضاً. كما أنكر الفضل بن يحيى البرمكي على أبي نواس ابتداءه:

أَرْبَعِ الْبِلَى إِنَّ الْخَشْوَعَ لَبَادِي  
عَلَيْكَ، وَإِنِّي لَمِ أَخُنُكَ وَدَادِي

ومن أحسن الابتداءات عندهم قول النابغة الذبياني:

كَلِينِي لَهُمْ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبِ  
وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكُؤَاكِبِ<sup>(٣)</sup>

(١) العمدة ١/٢٦٦.

(٢) ديوانه ص ٩

(٣) ديوانه ص ٢ والصناعتين ٤٨٩.

وقول امرئ القيس:

قَفَا نَبْكَ مِنْ ذَكَرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلٍ  
بِسِقْطِ اللَّوِي بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلٍ<sup>(١)</sup>

وقول السموءل:

إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللَّؤْمِ عِرْضُهُ  
فَكُلُّ رِذَاءٍ يَرْتُدِيهِ جَمِيلٌ<sup>(٢)</sup>

وأحسن مرثية جاهلية ابتداءً قول أوس بن حجر:

أَيَّتْهَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا  
إِنَّ الَّذِي تَحْذِرِينَ قَدْ وَقَعَا<sup>(٣)</sup>

---

(١) المعلقة.

(٢) ديوان الحماسة ٢٨/١ والصناعتين ٤٩٢.

(٣) شعراء النصرانية ٤٩٢ والصناعتين ٤٩١.

## الاستثناء

ويسمى (توكيد المدح بما يشبه الذم) عند ابن المعتز (٢٩٦)<sup>(١)</sup>

وهو ليس الاستثناء الذي رتبته النحويون فتطلبه بحروف الاستثناء المعروفة، وإنما سمي اصطلاحاً وتقريباً<sup>(٢)</sup>. كما في قول النابغة الذبياني:

وَلَا عَيْبَ فِيهِمْ غَيْرَ أَنْ سَيُوفَهُمْ

بِهِنَّ فَلَوْلَ مِنْ قِرَاعِ الْكُتَائِبِ<sup>(٣)</sup>

والاستثناء عند العسكري (٣٩٥هـ) على ضربين: الأول هو أن تأتي معنى تريد توكيده والزيادة فيه فتستثني بغيره، فتكون الزيادة التي قصدتها والتوكيد الذي توخيته في استثنائك<sup>(٤)</sup> كقول جندل بن جابر الفزاري:

فَتَى كَمَلْتُ أَخْلَاقَهُ غَيْرَ أَنَّهُ

جَوَادٌ فَمَا يُبْقِي مِنَ الْمَالِ بَاقِيَا

فَتَى كَانَ فِيهِ مَا يُسْرُ صَدِيقَهُ

عَلَى أَنْ فِيهِ مَا يَسُوءُ الْأَعَادِيَا<sup>(٥)</sup>

والثاني هو استقصاء المعنى والتحرّز من دخول النقصان، مثل قول طرفة:

فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِهَا

صَوَّبُ الرِّيْعِ وَدِيمَةَ تَهْمِي<sup>(٦)</sup>

(١) البديع ص ٦٢ .

(٢) العمدة ٢٧٨ .

(٣) ديوانه ٦ ، والصناعتين ٤٥٩ ، وابن رشيق ٢٧٨ .

(٤) الصناعتين ٤٥٩ .

(٥) الشعر النابغة الجمدي في إعجاز القرآن للباقلاني ٩٤ ، والعمدة ٤٥/٢ والصناعتين ٤٥٩ .

(٦) ديوانه ٦٢ ، ونقد الشعر ٨٢ ، والصناعتين ٤٦٠ .

## الاستعارة

(الاستعارة) هي استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه.

وقد تحدث عنها الجاحظ (٢٥٥هـ)، وعرفها بقوله: «هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه»<sup>(١)</sup>. وهي عند ابن المعتز (٢٩٦هـ): «استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها». مثل (أم الكتاب). وجعلها أحد أجناس البديع<sup>(٢)</sup>. ومثل لها بشعر جاهلي ومحدث، وأورد أمثلة لبعض عيوبها.

ولم يُعَنَّ قُدامة (٣٣٧هـ) كثيراً بالاستعارة، ولذا لانعثر له على تعريف دقيق لها في كتابه (نقد الشعر)، وإنما تطرق إليها بكيفية سريعة في مجال حديثه عن المعازلة. والمُعازلة عنده هي مداخلة الكلام في ما ليس من جنسه وفي ما هو غير لائق به، وعلى هذا فالمعازلة وفاحش الاستعارة شيء واحد، ثم يذكر أن الشعراء المجيدين استعملوا الاستعارة الجيدة، ولكن دون أن يُحدد مفهومها أيضاً، وهو الذي عَوَّدنا على تحديد معاني مصطلحاته تحديداً دقيقاً. ويتضح من تعليقه على الأبيات التي استشهد بها أنه يعتبر الاستعارة جيدة إذا كانت ملائمة، قريبة الاستعمال الجاري لدى الناس<sup>(٣)</sup>.

ويفرق القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) بين التشبيه والاستعارة في أن الأول تشبيه شيء بشيء. أما الاستعارة فهي ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل. ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا توجد بينهما منافرة<sup>(٤)</sup>.

(١) البيان والتبيين ١/ ١٥٣.

(٢) البديع ٢ - ٢٤.

(٣) نقد الشعر ٢٠٢ - ٢٠٥.

(٤) الوساطة ٤١.

أما الرُّمَّاني (٣٨٦هـ) فقد عرّف الاستعارة بأنها: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على وجهة النقل للإبانة». وفرّق بينها وبين التشبيه بأن الكلمات في التشبيه تظل لها معانيها الحقيقية، بخلاف الكلمات في الاستعارة، كأنها تدل على ما لم توضع له في اللغة. وكل استعارة لا بدّ فيها من مستعار، ومستعار له ومستعار منه. والاستعارة الحسنة هي التي توجب بلاغة بيان لا تنوب منابه الحقيقة، كقول امرئ القيس في وصف فرسه (قيد الأوابد)، والحقيقة فيه (مانع الأوابد)، ولكن (قيد الأوابد) أبلغ<sup>(١)</sup>.

وعرّف العسكري (٣٩٥هـ) الاستعارة بقوله: «هي نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره، لغرض، وذلك الغرض إما لشرح المعنى، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ أو لحسن المعرض الذي يبرز فيه. ولولا أن الاستعارة تتضمن مالا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً»<sup>(٢)</sup>. والاستعارة أبلغ، ولا بد لها من معنى مشترك بين المستعار والمستعار منه. ومثّل لها بأبيات منها قول طفيل الغنوي:

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ  
يَقْتَاتُ لَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ

وقول قُريظ بن أنيف:

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِذِيهِ لَهُمْ  
طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوَحْدَانَا

والاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ): «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه فتعيه المشبه وتجره عليه. تريد أن تقول: رأيت رجلاً هو كالأسد في شجاعته، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسداً»<sup>(٣)</sup>.

(١) النكت في إعجاز القرآن.

(٢) الصناعتين ٢٩٥

(٣) دلائل الإعجاز ٥٢.

وقسم الاستعارة إلى: مفيدة، وغير مفيدة. فالمفيدة يقصد بها المبالغة مثل: كلّمت بحراً. أي رجلاً كريماً. وغير المفيدة لا يقصد بها المبالغة كإطلاق مشفر البعير على شفة الإنسان في وصفها بالغلظ والتدلي. وقسمها إلى ما تجري في الأسماء أو في الأفعال، وسماها البلاغيون بعده: الاستعارة الأصلية، والتبعية، وقسم التي تجري إلى محققة، ومرموز إليها، وسماها البلاغيون بعده: التصريحية، والمكّنّية، فالأولى ينقل فيها الاسم عن مسماه الأصلي إلى شيء آخر، مثل كلّمت أسداً، تريد شجاعاً، والثانية لا ينقل فيها اسم عن مسماه الأصلي، وإنما تثبت لشيء لازمة لشيء آخر كقولك: يد الريح تضرب الشجر. فهنا لم يشبه شيئاً باليد، وإنما أراد أن يثبت أن للريح يداً، ووجه الشبه موجود في المشبه، بينما هو مفقود في القسم الثاني، أما الاستعارة في الفعل كما في: نطق الحبال بالفرحة، فالاستعارة ليست في الفعل (نطق) بل في مصدره (النطق) الذي استعير للدلالة<sup>(١)</sup>.

ويرى عبد القاهر أن الجامع بين طرفي الاستعارة إما أن يكون جنساً شاملاً لهما، كاستعارة الطيران للعدو السريع، فإن الجامع بينهما السرعة، وإما أن يكون صفة مشتركة في جنسين مختلفين كالشجاعة في الأسد والإنسان. وأجمل صور الاستعارة - عنده - ما كان الجامع فيها عقلياً. ولها ثلاث صور: إما أن يؤخذ الشبه من الأشياء المشاهدة المحسوسة للمعاني المعقولة كاستعارة النور للحجة الكاشفة عن الحق ﴿واتبعوا النور الذي أنزل﴾ وإما أن يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لمثلها كما في حديث (إياكم وخضراء الدمن)، فقد استعيرت خضراء الدمن للمرأة الجميلة في منبت السوء، بجامع حسن الظاهر في رأي العين مع فساد الباطن. وثالثها أن يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول كاستعارة الموت للجهل<sup>(٢)</sup>.

ثم يتحدث الفخر الرازي (٦٠٦هـ) في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية

(١) أسرار البلاغة.

(٢) نفسه.

الإعجاز) عن الاستعارة، فيقف عند اضطراب عبد القاهر في عدّها مجازاً عقلياً أو لغوياً، فقد قال بالأول في كتابه الأول، ثم نقضه بالثاني في كتابه الثاني. وأيد الرازي الرأي الثاني، لأنه لا بد في الاستعارة من النقل المستلزم للمبالغة، وذهب إلى أن التشبيه البليغ، إن لم يحسن دخول أداة التشبيه عليه عدّ من باب الاستعارة. وقسم الاستعارة إلى أصلية في أسماء الأجناس. وتبعية في الأفعال والصفات، وإلى مرشحة ومجردة، وإلى استعارة بالكناية. مستفيداً من عبد القاهر، ومفرقاً بين الاستعارة المكنية والتصريحية والتخييلية والعنادية.

والخلاصة إن الاستعارة هي استعمال اللفظ في غير ما وُضع له، لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه، والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي والاستعارة تشبيه مختصر، ولكنها أبلغ منه، فهي تشبيه حذف أحد طرفيه، ووجه شبهه، وأداته، ولكنها أبلغ منه، نحو: جاء الأسد. فإذا ذكر لفظ المشبه فقط فهي استعارة تصريحية كقول الشاعر:

فَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَّتْ

وَرَدًا، وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّاتِ بِالْبَرْدِ

فقد استعار اللؤلؤ للدموع، والنرجس للعيون، والورد للخدود، والعناب للأنامل، وأشير إليه بشيء من لوازمه، فهي استعارة مكنية، كقول الشاعر:

وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا

أَلْفَيْتِ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ

فقد شبه المنية بالسبع، بجامع الاغتيال في كل. واستعار السبع للمنية. وحذفه، ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو الأظفار.



## الاستطراد

(أطرد) الأمر (أطراداً): تبع بعضه بعضاً<sup>(١)</sup>. وسماه ابن المعتز (٢٩٦هـ) الخروج من المعنى إلى معنى<sup>(٢)</sup>. وسماه البلاغيون من بعد (الاستطراد). و(التراجع)، و(التباعد)، و(حُسن التّخلص)<sup>(٣)</sup>.

والاستطراد عند العسكري (٣٩٥هـ) هو «أن يأخذ المتكلم في معنى، فيبنا يمر فيه يأخذ في معنى آخر. وقد جعل الأول سبباً إليه»<sup>(٤)</sup>.  
كقول حسان بن ثابت:

إِنْ كُنْتُ كَاذِبَةً الَّذِي حَدَّثْتَنِي  
فَنَجَّوْتِ مَنْجَى الْحَارِثِ بْنِ هِشَامٍ  
تَرَكَ الْأَحْبَةَ أَنْ يُقَاتِلَ عَنْهُمْ  
وَنَجَّا بِرَأْسِ طِمْرَةٍ وَلِجَامٍ<sup>(٥)</sup>

وذلك أن الحارث بن هشام فرّ يوم بدر عن أخيه أبي جهل. ومنه قول السموءل:

وإِنَّا أَنْاسٌ لَا نَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً  
إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلَوُ<sup>(٦)</sup>

(١) المصباح المنير - مادة (طرد).

(٢) البديع ٦٠.

(٣) العمدة ٩٢/٢.

(٤) الصناعتين ٤٤٨.

(٥) سيرة ابن هشام ٣/٣٨٥.

(٦) الحماسة ٢٨/١.

فقله «إذا ما رأته عامر وسلول» استطراد. وهذا باب يقرب من باب  
(حسن الخروج).

والاستطراد عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) هو «أن يرى الشاعر أنه في وصف  
شيء، وهو إنما يريد غيره، فإن قطع أو رجع إلى ما كان فيه فذلك استطراد»<sup>(١)</sup>.  
ومثل له بأمثلة العسكري.

---

(١) العمدة ٢٧٠.

## الأسلوب

الأسلوب: هو الطريق، والفن<sup>(١)</sup>.

ولم يُعرف الأسلوب عند البلاغيين والنقاد العرب القدامى بهذا الاسم وإنما تحثوا عن الصياغة وجمال التركيب، فقال الجاحظ (٢٥٥هـ): «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة سبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير»<sup>(٢)</sup>. وقد يدخل في الروع أ الجاحظ ينتصر للفظ على المعنى، ولكنه كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع ن رصف الألفاظ. وقد قال إن إعجاز القرآن في نظمه<sup>(٣)</sup>. ولم يسقط المعاني فرأى أنها تحلّ في الألفاظ كالروح في الجسد<sup>(٤)</sup>.

كذلك القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) لم يذكر الأسلوب صراحة، بل أشار إليه بدلولاته، فقال: «ولا أمرك بإجراء أنواع الشعر كله مجرى واحداً، ولا أن تذهب بجميعة مذهب بعضه، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ولا هجاؤك كاستبطائك، ولا هزل بمتزلة جدك، ولا تعريضك مثل تصريحك. بل رتب كلاً مرتبته، وتوفيه حقه فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت. . فإن المدح بالشجاعة والبأس يتم عن المدح باللباقة والظرف، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف الملس والمدام، فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه»<sup>(٥)</sup>.

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح - مادة (سلب).

(٢) الحيوان ٣/١٣١.

(٣) الحيوان ٤/٩٠.

(٤) مجموع رسائل الجاحظ ٨٥.

(٥) الوساطة ٢٤.

ومنذ عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) توضحت صورة الاسلوب، فقال عنه: «الأسلوب هو الضرب من النظم والطريقة فيه»<sup>(١)</sup>.

وقسم حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) الأساليب الشعرية إلى ثلاثة: أسلوب خشن، وأسلوب رقيق، وأسلوب متوسط بين الصفتين السابقتين. ومن هذه الأقسام الثلاثة ركب عشرة أنواع<sup>(٢)</sup>.

والأسلوب عند ابن خلدون (٨٠٨هـ) هو: «المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي تفرغ فيه»<sup>(٣)</sup>.

وقد عرف النقاد العرب أربعة أنواع من الأساليب هي:

١- الأسلوب الجزل: وهو الذي تعرفه العامة إذا سمعته، ولا تستعمله في محاراتها<sup>(٤)</sup>

وليست الجزالة حُوشِيَّة، ولا خشونة، ولا جفاء، ولكن حال بين حالين<sup>(٥)</sup>.

٢- الأسلوب السهل، وهو يخلو من ألفاظ الطبقة المثقفة بشرط أن يرفع عن ألفاظ السوق. ومنه «السهل الممتع».

٣- الأسلوب الحُوشِيّ، ويمتلئ بألفاظ غريبة فيختفي المعنى وراء ستاكتيف من الغموض. وقد استهجنه النقاد، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً<sup>(٦)</sup>.

١- الأسلوب السوقي. ويستعمل ألفاظ السوق. وهو يختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة.

(١) دلائل الإعجاز ٣١٥.

(٢) منهاج البلاغ ٣٥٤.

(٣) المقدمة ٥٢٣.

(٤) الصناعتين ٦٢.

(٥) العمدة ١/٥٩.

(٦) البيان والتبيين ١/١٠.

## أسلوب الحكيم

هو تلقي المخاطب بغير ما يترقبه: إما بترك سؤاله والإجابة عن سؤال لم تسأله، أو بحمل كلام المتكلم على غير ما كان يقصد ويريد، تنبيهاً له على أنه كان ينبغي له أن يسأل هذا السؤال.

وقد تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) فسماه (اللغز في الجواب). ومثّل له بقول الحجاج لرجل من الخوارج: أجمعت القرآن؟ قال: أمفرقاً فأجمعه؟. قال: أتقرؤه ظاهراً؟ قال: بل أقرؤه وأنا أنظر إليه. قال: أفتحفظه؟ قال: أخشيت فراره فأحفظه؟<sup>(١)</sup>.

---

(١) البيان والتبيين ٢/١٤٨.

## الإشارة

لعل قدامة (٣٣٧هـ) من أوائل الذين رغبوا في تحديد هذا المصطلح النقدي بعد أن أحس بما انتشر في مجال النقد من فوضى ذوقية، فقد سأله ابن الطاهري عن الإشارة، فقال: «هي اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة باللمحة الدالة» فلما سأله مثلاً عليها قال بيت زهير:

فإِنِّي لَسِرُّ لَقَيْتِكَ وَاتَّجَهْنَا

لَكَانَ لِكُلِّ مُنْكَرَةٍ كِفَاءٌ

والإشارة عند العسكري (٣٩٥هـ) هي «أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ولمحة تدلّ عليها»<sup>(١)</sup>. ومثاله قول الناس: (لو رأيت علياً بين الصفتين): فيه حذف وإشارة إلى معان كثيرة. ومنها قول أبي نواس يمدح الخصيب:

أَنْتَ الْخَصِيبُ وَهَذِهِ مِضْرُ

فَتَدْفَقَا فَكَلَامَا بَحْرُ<sup>(٢)</sup>

والإشارة عند ابن رشيق القيرواني (٤٥٦هـ) «من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بعد المرمى وفرط المقدره، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاظق الماهر. وهي في كل نوع من الكلام لمحة دالة واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه»<sup>(٣)</sup> وهي - عنده - على أنواع: منها التفخيم، كقول كعب بن سعد الغنوي:

أَخِي مَا أَخِي لَا فَاحِشٌ عِنْدَ بَيْتِهِ

وَلَا وَرَعٌ عِنْدَ اللَّقَاءِ هِيَوَبُ

(١) الصنائع ٣٨٣.

(٢) ديوانه ١٠٢.

(٣) العمدة ٢١٢.

ومنها الإيماء، كقول كثير:

تَجَافَيْتِ عَنِّي حِينَ لَا لِي حِيلَةٌ  
وَحَلَفْتِ مَا حَلَفْتِ بَيْنَ الْجَوَانِحِ

ومنها: التعريض، كقول كعب بن زهير:

يَمْشُونَ مَشْيَ الْجَمَالِ الزُّهْرِيَّ يَعْصِمُهُمْ  
ضَرْبٌ إِذَا عَرَدَ السُّودُ التَّنَائِيلُ<sup>(١)</sup>

عرّض بالأنصار فغضبوا، وقال المهاجرون: تمدحنا إذ ذممتهم ومنها:  
الكناية والرمز، كقول أبي نواس يصف كؤوساً فيها صور منقوشة:

قَرَارَتِهَا كِسْرَى، وَفِي جَنَبَاتِهَا  
مَهْيٌ تَدْرِيهَا بِالْقَسِيِّ الْفَوَارِسُ

ومنها: اللغز، كقول أبي المقدم:

وَعَلَامٍ رَأَيْتُهُ صَارَ كَلْبًا  
ثُمَّ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ صَارَ غَزَالًا

و(صار) هنا ليست من أخوات كان، وإنما معناها (يصور) ومنها: اللحن  
والمحاجة، كقول الشاعر يحذر قومه:

خَلَّوْا عَلَى النَّاقَةِ الْحَمْرَاءِ أَرْحُلَكُمْ  
وَالْبَازِلَ الْأَصْهَبَ الْمَعْقُولَ فَاصْطَنَعُوا

إِنَّ الذَّنَابَ قَدْ اخْضَرَّتْ بِرَائِثِهَا  
وَالنَّاسُ كُلَّهُمْ بِكُورٍ إِذَا شَبِعُوا

أراد بالناقاة الحمراء: صحراء الدهناء، وبالجمال الأصهب: الصّمان،  
وبالذئاب: الأعداء وقد اخضرت أقدامهم من المشي في الخصب والكلاء.  
والناس كلهم إذا شبعوا طلبوا الغزو فصاروا أعداء.

(١) العمدة ٢١٣ وعرد: جبن، والتنايل: القصار. والزهر: البيض.

ومنها: التورية، كقول عليّة بنت المهديّ في (طلّ) الخادم:  
أَيَا سَرْحَةَ البُستانِ طَالَ تَشَوِّقِي  
فَهَلْ لِي إِلَى ظِلِّ إِلَيْكَ سَيْبُلُ  
فورّت بد(طلّ) عن (طلّ) وقد كانت تجدّ به. فمنعه الرشيد من دخول  
القصر، ونهاها عن ذكره.

ومن التورية قول حُميد بن ثور يُكَنِّي عن حبه لمحبوبته بعد أن حظّر عمر  
ابن الخطاب على الشعراء ذكر النساء:

أَبِي اللهُ إِلَّا أَنْ سَرْحَةَ مالِكَ  
على كُلِّ أَفنانِ العَصاهِ تَروقُ  
فِيا طيبَ رِيّاهَا، ويا بَرْدَ ظلّها  
إذا حانَ مِنْ شَمْسِ النَّهارِ شُروقُ  
فَهَلْ أنا إنْ عَلَلْتُ نَفسي بِسَرْحَةِ  
مِن السَّرْحِ مَسْدودُ عليّ طَريقُ  
ومنه قول امرئ القيس:

وبَيضَةِ خِذْرِ لا يُرامُ خِباؤُها  
تَمَتَّعتُ عَنْ لَهوِ بِها غيرَ مُعْجَلِ  
كُنِيَ بالبيضة عن المرأة.



## الاشتراك

قد يكون الاشتراك في اللفظ، وقد يكون في المعنى. فالذي يكون في اللفظ ثلاثة أشياء<sup>(١)</sup>:

١- فأحدها أن تكون اللفظتان راجعتين إلى حدّ واحد، ومأخوذتين من حدّ واحد، فذلك اشتراك محمود وهو التجنيس.

٢- والنوع الثاني أن يكون اللفظ يحتمل تأويلين أحدهما يلائم المعنى الذي أنت فيه، والآخر لا يلائمه ولا دليل فيه على المراد، كقول الفرزدق:

وما مثله في النَّاسِ إِلَّا مَمْلُكًا

أَبُو أُمِّهِ حَيٌّ أَبَوُهُ يُقَارِبُهُ

فقوله (حي) يحتمل القبيلة، ويحتمل الواحد الحي. وهذا الاشتراك مذموم قبيح. والملح يحفظه كثير في قوله يشبّ:

لَعَمْرِي لَقَدْ حَبَّيْتُ كُلَّ قَصِيرَةٍ

إِلَيَّ، وما يدري بذاك القصائرُ

عَيَّيْتُ قَصِيرَاتِ الْجَمَالِ وَلَمْ أُرِدْ

قِصَارَ الْخَطَى، شرُّ النساءِ البحائرُ

فأنت ترى فطنته لما أحس بالاشتراك كيف نفاه وأعرب عن معناه الذي نحا إليه.

٣- والنوع الثالث هو سائر الألفاظ المبتدلة للتكلم بها، ولا يسمى تناولها سرقة، ولا تداولها اتباعاً، لأنها مشتركة لا أحد من الناس أولى بها من الآخر، فهي مباحة غير مجزورة إلا أن تدخلها استعارة أو تصحبها قرينة تحدث فيها معنى، أو تفيد فائدة فهناك يتمييز الناس، ويسقط اسم الاشتراك، كقول الأسود

(١) العمدة ١/٣١٧ - ٣١٨.

ابن يعفر .

بمُقْتَلَصٍ عَتِيدٍ جَهِيْرٍ شَدِيْدَةٍ

قَيْدِ الْأَوَابِدِ وَالرَّهَانَ جَوَادُ

فقوله (قَيْدِ الْأَوَابِدِ) كقول امرئ القيس (بمنجرد قيد الأوابد هيكل). هو من المشترك الذي لا يُعَدُّ سرقة. وقد نص عليه القاضي الجرجاني بأنه من المنقول المتداول المبتذل.

وأما الاشتراك في المعاني فنوعان: أحدهما أن يشترك المعنيان وتختلف العبارة فيتباعد اللفظان، وذلك هو الجيد المستحسن، نحو قول امرئ القيس:

كَبْكُرِ الْمُقَانَاةِ الْبِيَاضِ بَصْفَرَةٍ

غَذَاهَا نَمِيرُ الْمَاءِ غَيْرُ مُحَلَّلٍ

فشبهها بلون بيضة النعام.

والنوع الثاني على ضربين: أحدهما ما يوجد في الطباع من تشبيه الجاهل بالثور والحمار، والحسن بالشمس والقمر، والشجاع بالأسد وغيره، والسخي بالغيث والبحر.

والثاني ضرب كان مخترعاً ثم كثر حتى استوى فيه الناس، وتواطأ عليه الشعراء آخراً عن أول، نحو قولهم في صفة الخد كالورد والقدر كالغصن، والعين كعين المهابة، والعنق كعنق الظبي، فهذا النوع وما ناسبه قد كان مخترعاً ثم تساوى الناس فيه إلا أن يولد أحد منهم فيه زيادة من مثل تشبيه الذكاء بشواظ من نار، والعزم بهبوب الرياح<sup>(١)</sup>.

(١) العمدة ١/٣١٨ - ٣١٩.

## الإطّراد

الإطّراد لغة: التتابع<sup>(١)</sup>. وفي المصطلح البلاغي: «من حسن الصفة أن تطرد الأسماء من غير كلفة ولا حشو فارغ، فإنها إذا اطردت دلت على قوة طبع الشاعر وقلة كلفته ومبالاته بالشعر»<sup>(٢)</sup>. وذلك مثل قول الأعشى:  
أَقَيْسُ بْنُ مَسْعُودٍ بِنُ قَيْسِ بْنِ خَالِدٍ  
وَأَنْتَ امْرُؤٌ تَرْجُو شَبَابَكَ وَائِلٌ<sup>(٣)</sup>  
فإنه أتى كالماء الجاري أطراداً وقلة كلفة، ويبيّن النسب حتى أخرجه عن مواضع اللبس والشبهة.

---

(١) المصباح المنير للفيومي - مادة (طرد)

(٢) العمدة ص ٣٠٦.

(٣) نفسه ٣٠٦.

## الاعتذار

خصص له ابن رشيقي (٤٥٦هـ) فصلاً خاصاً به في كتابه (العمدة) قال فيه :  
«وينبغي للشاعر أن لا يقول شيئاً يحتاج أن يعتذر منه، فإن اضطره المقدار إلى ذلك فليذهب مذهباً لطيفاً. . ويعرف كيف يأخذ بقلب المعتذر إليه. فإن إتيان المعتذر من باب الاحتجاج خطأ، لاسيما مع الملوك وذوي السلطان. وحقه أن يلطف برهانه مدمجاً في التضرع والدخول تحت عفو الملك»<sup>(١)</sup>.

وأشهر شعراء الاعتذار: النابغة الذبياني الذي ساق القصائد الطوال للنعمان يعتذر له فيها عن أقوال الوشاة. ومن أشهرها:

١- البائية التي يقول فيها:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيَّةً  
وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبُ  
لِئِنْ كُنْتَ قَدْ بُلِّغْتَ عَنِّي وَشَايَةً  
لَمُبْلِغِكَ الرَّوْاشِي أَغْشُ وَأَكْذَبُ  
فَلَا تَتْرُكْنِي بِالْوَعِيدِ كَأَنِّي  
إِلَى النَّاسِ مَطْلِي بِهِ الْقَارُ أَجْرَبُ<sup>(٢)</sup>

٢- والذالية التي يقول فيها:

فَلَا لَعْمُرُ الَّذِي مَسَّحَتْ كَعْبَتَهُ  
وَمَا هُرَيْقَ عَلَى الْأَنْصَابِ مِنْ جَسَدِ

(١) العمدة ص ٣٨٤

(٢) العمدة ص ٣٨٦.

والمؤمن العائداتِ الطير تمسحها  
رُجْبَانُ مَكَّةَ بَيْنَ الْغَيْلِ وَالسَّنَدِ  
مَا قُلْتُ مِنْ سِيءٍ مِمَّا أُتِيَتْ بِهِ  
إِذْ فَلَ رَفَعْتُ سَوْطِي إِلَيَّ يَدِي  
إِذْ فَعَاقَبَنِي رَبِّي مُعَاقِبَةً  
قَرَّتْ بِهَا عَيْنُ مَنْ يَأْتِيكَ بِالْحَسَدِ  
نَبَيْتُ أَنَّ أَبَا قَابُوسَ أُوْعَدَنِي  
وَلَا قَرَارَ عَلَيَّ زَارٍ مِنَ الْأَسَدِ<sup>(١)</sup>

٣- والعينية التي يقول فيها:  
فإنك كالليل الذي هو مُذْرَكِي  
وإن خُلْتُ أن المُتَأَي عَنْكَ وَاسِعٌ<sup>(٢)</sup>

---

(١) العمدة ص ٣٨٥.

(٢) العمدة ص ٣٨٦.

## الاعتراض

(عرض): ظهر، و(اعتراض الشيء): حال درنه<sup>(١)</sup>.

والاعتراض مصطلح مضطرب الفهم، وأول من تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) وكأنه لا يفرقه عن التعريض والكناية، حيث قال «إذا قالوا فلان مقتصد فتلك كناية عن البخل. وإذا قيل للعامل (الوالي) مستقص فذلك كناية عن الجور»<sup>(٢)</sup>.

ثم تحدث ابن المعتز (٢٩٦هـ) عن الاعتراض، فقال إنه اعتراض كلام في كلام لم يتمّ معناه، ثم يعود إليه فيتمّه في بيت واحد. كقول كثير:

لَوْ أَنَّ الْبَاخِلِينَ - وَأَنْتَ مِنْهُمْ -

رَأَوْكَ تَعَلَّمُوا مِنْكَ الْمِطَالَ<sup>(٣)</sup>

ثم أصبح الاعتراض يسمى، بعد ذلك (الالتفات)، و(الاستدراك)<sup>(٤)</sup>.

والعسكري (٣٩٥هـ) ينقل عن ابن المعتز تعريفه: «الاعتراض كلام في كلام لم يتم، ثم يرجع إليه فيتمّه»<sup>(٥)</sup>. ومثاله قول الشاعر:

إِنَّ الثَّمَانِيْنَ - وَبُلَّغْتُهُ -

قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تَرْجُمَانٍ<sup>(٦)</sup>

(١) مختار الصحاح - مادة (عرض).

(٢) البيان والتبيين ١/٢٦٣.

(٣) البديع ٦٠.

(٤) العمدة ٣٢.

(٥) الصناعتين ٤٤١.

(٦) العمدة ٤٣/٢، والصناعتين ٤٤١، ونهاية الأرب ١٤٧/٧.

## الإعجاز

مصطلح نقدي ذو أصل بلاغي مرتبط بالدراسات القرآنية.

وقد طرح المعتزلة وعلماء الكلام فكرة أن إعجاز القرآن ناجم عن أن الله (صرف) العرب عن مضاهاته ومحاكاته، فولدت فكرة (الصرفة)، ودار نقاش طويل حولها، فألف القاضي عبد الجبار (٤١٥هـ) كتابه المشهور (المغني) الذي خصّ الحديث عن (إعجاز القرآن) بجزء منه، وكذلك وضع عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بجزء منه، وكذلك وضع عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) كتابه: (دلائل الإعجاز)، و(أسرار البلاغة). ثم جاء ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) بكتابه (سرّ الفصاحة) الذي انطلق فيه في حديثه عن الإعجاز من المنطلقات الأولية التي تتكون منها الفصاحة والبلاغة، فبدأ بالأصوات اللغوية، وتدرج منها إلى تكوين الحروف، ومن ثم تكوين الكلمات. ومن الكلمات إلى اللغة نفسها التي تتضمن تراكيبها أوجهاً من الفصاحة والبلاغة. وهذا يعني أنه سار على منهجية، وأنه بدأ بعلم الصوتيات، ثم الدلالة، وانتهى إلى مفهوم اللغة، وتوجّ ذلك بالحديث عن الأسلوبية، ورغم اعتماده على مَنْ سبقه، فإن له آراء جريئة وحصيفة، واجتهادات موفقة، بالإضافة إلى أمانته العلمية في ردّ الآراء إلى أصحابها.

وتشكل الدراسات في إعجاز القرآن فرعاً أساسياً في شجرة البلاغة. ومن ذلك كتاب (النكت في إعجاز القرآن) لعلي بن عيسى الرّماني (٣٦٨هـ) حيث ردّ فيه النكت إلى سبع هي: ترك المعارضة، وتحدي الكافة، والصرفة، والبلاغة، والأخبار الصادقة عن المستقبل، ونقض العادة، وقياس القرآن بكل معجزة. وجعل البلاغة ثلاث طبقات: عليا هي بلاغة القرآن، ووسطى ودنيا وهما بلاغة البلغاء حسب تفاوتهم في البلاغة.

ويردّ الباقلاني (٤٠٣هـ) الإعجاز القرآني إلى ثلاثة أمور: تضمنه الإخبار

عن الغيوب، وما فيه من القصص الديني، وبلاغته<sup>(١)</sup>.

ولكن عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) لم يعجبه رأي من قال إن العرب عجزوا عن الإتيان بمثل القرآن لأن الله صرفهم عن الإتيان بمثله، بل رأى إن إعجاز القرآن يكمن في بلاغته، وتكمن هذه البلاغة في (نظم) القرآن على هذا الأسلوب الذي نزل به. ومن ثم فإن الإعجاز ليس في ألفاظه المفردة، لأن الألفاظ موجودة في الاستعمال قبل نزول القرآن، وليس الإعجاز في إيقاعه أو فواصله (التي هي بمثابة القوافي في الشعر)، لأن العرب قد أتقنوا الشعر، وليس الإعجاز في استعاراته «لأن ذلك يؤدي أن يكون الإعجاز في أي معدودة في مواضع من السور الطوال مخصوصة»<sup>(٢)</sup>. وإنما إعجاز القرآن في (نظمه). ونظرية النظم أو التأليف التي جاء بها عبد القاهر الجرجاني هي: «أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيع عنها»<sup>(٣)</sup>.

ثم جاء الفخر الرازيّ (٦٠٦هـ) بكتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) فتحدث في مقدمته عن السرّ في إعجاز القرآن، وعرض أربعة مذاهب نقضها جميعاً، وهي: مذهب الصّرفة الذي قال به النّظام، ومذهب القائلين بمخالفة أسلوبه لأساليب الشعر والخطب والرسائل، ومذهب القائلين بأنه ليس فيه اختلاف بين ما يشيع في كلام العرب، ومذهب القائلين بأن الإعجاز يعود إلى اشتماله على علم الغيب. والمذهب الصحيح عنده هو تعليل إعجازه بفساحته. والفساحة ترجع عنده إلى الألفاظ والمعاني.

(١) إعجاز القرآن.

(٢) دلائل الإعجاز ٢٧١ - ٢٧٤.

(٣) دلائل الإعجاز ٦٣.



## الإقواء

مصطلح عروضي يدلّ على عيب يصيب القافية. وهو اختلاف إعراب القوافي، وذلك بأن تكون قافية مرفوعة، وأخرى مخفوضة، وقد أقر هذا معظم علماء الشعر والعروض<sup>(١)</sup>.

وقد عرف الإقواء عندما ازدهر الغناء في الحجاز لأنه يظهر القافية.

وقيل: إن النابغة أقوى في قوله:

أَمِنْ آلِ مَيْمَةَ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدِي  
عَجْجَلَانَ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مُزَوِّدِ  
زَعَمَ البَوَارِحُ أَنْ رِحَلْتَا غَدَاً  
وَبِذَلِكَ خَبَرْنَا الْغَدَاْفُ الْأَسْوَدُ

فَغَنِّي بِشِعْرِهِ هَذَا، فانتبه له.

يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «الإقواء هو اختلاف الإعراب في القوافي، وذلك أن تكون قافية مرفوعة وأخرى مخفوضة. . وكان يقال إن النابغة وبشر بن أبي خازم كانا يقويان. فأما النابغة فدخل يشرب فغني بشعره، ففطن، فلم يعد للإقواء. وبعض الناس يسمى هذا (الإكفاء) ويزعم أن الإقواء نقصان حرف من فاصلة البيت»<sup>(٢)</sup>.

ولا يأتي قدامة (٣٣٧هـ) بجديد في تعريف الإقواء، فيعتمد تعريف ابن قتيبة نفسه. ويأتي بأمثلة شعرية جديدة.

(١) العمدة ١/١٦٥، قواعد الشعر ٦٨، الشعر والشعراء ١/٣٩، نضرة الإغريض ٢٤٣،

الموشح ١، ٤٥، ١١، ٨٠، طبقات فحول الشعراء ٦٧.

(٢) الشعر والشعراء ٤١.

## الالتفات

مصطلح بلاغي له معان عديدة منها: الإعراض، والاشترك. ومعنى الالتفات أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشدّ الأول<sup>(١)</sup>.

وقد اقترح الأصمعيّ (٢١٠هـ) هذا المصطلح<sup>(٢)</sup>. وذكره المبرّد (٢٨٥هـ)<sup>(٣)</sup>. وجعله ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) من بعد على نوعين: نوع ينصرف فيه المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك، ونوع ينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر<sup>(٤)</sup>. ثم أخذ قدامة (٣٣٧هـ) عن هؤلاء النقاد الذين سبقوه. ولكنه تصرّف به تصرفاً يخالف به بعض ما قصده منه بعض سابقيه، فيقول قدامة في تعريفه: «هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه أو ظن بأن رداً يرد عليه قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً على قدمه. فإما أن يؤكد أو يذكر سببه أو يحلّ الشك فيه»<sup>(٥)</sup>.

ويعرّفه العسكريّ (٣٩٥هـ) بقوله: الالتفات على نوعين: فواحد أن يفرغ المتكلم من المعنى فإذا ظننت أنه يريد أن يجاوزه يلنفت إليه فيذكره بغير ما تقدم ذكره به»<sup>(٦)</sup>. ومثاله قول جرير:

(١) العمدة ٤٥/٢.

(٢) العمدة ٤٦/٢.

(٣) الكامل ٦٨/٢.

(٤) البديع ٥٨.

(٥) نقد الشعر ١٦٧.

(٦) الصناعتين ٤٣٨.

أَتَسْئِي إِذْ تَوَدَّ نَنَا سَلَيْمِي  
بَعُودِ بَشَامَةَ. سُقِي البَشَامُ<sup>(١)</sup>

التفت إلى (البشام) فدعا له بالسقيا.

وقول حسان بن ثابت:

إِنَّ التِّي نَاوَلْتَنِي فَرَدَدْتُهَا  
قُتِلْتُ - قَتَلْتُ - فَهَاتِهَا لِم تَقْتُلِ<sup>(٢)</sup>

فقوله (قُتِلْتُ) التفات.

والنوع الثاني من الالتفات أن يكون الشاعر آخذاً في معنى وكأنه يعترضه شك أو ظن أن راداً يردّ قوله أو سائلاً يسأله عن سببه فيعود راجعاً إلى ما قدمه، فإما أن يؤكد، أو يذكر سببه، أو يزيل الشك عنه ومثاله قول المعطي الهذلي:

تَبِين صَلَاةَ الْحَرْبِ مِمَّا مِنْهُمْ  
إِذَا مَا التَّقِينَا، وَالْمَسَالِمُ بَادِنُ<sup>(٣)</sup>

فقوله (والمسالمة بادن) رجوع من المعنى الذي قدمه، حتى يبين أن علامة صلاة من غيرهم أن المسالمة بادن والمحارب ضامر.

وعرفه ابن رشيق (٤٥٦هـ) بقوله: «هو الاعتراض عند قوم، وسمّاه آخرون الاستدراك، وهو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره فيعدل عن الأول إلى الثاني فيأتي به، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخلّ في شيء مما يشدّ الأول<sup>(٤)</sup>».

(١) ديوانه ٥١٢ والصناعتين ٤٣٨. والبشام: شجر ذو ساق وأوراق ولا ثمر له.

(٢) ديوانه ٨٠، والصناعتين ٤٣٨.

(٣) ديوان الهذليين ٤٧/٣، والصناعتين ٤٣٩.

(٤) العمدة ٢٧٦

ومثاله قول الشاعر:

إِنَّ الثَّمَانِيْنَ - وَبُلَّغَتْهُ -

قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تَرْجُمَانٍ<sup>(١)</sup>

فقوله (وبلَّغَتْها) التفات، وعدّه آخرون (تثميماً). ومنزلة الالتفات - عند

ابن رشيقي - في وسط البيت، كمنزلة الاستطراد في آخر البيت<sup>(٢)</sup>.

---

(١) العمدة ٢٧٦

(٢) العمدة ٢٧٦

## الإلهام = شياطين الشعراء

(الإلهام) هو الأخذ بطريقة لقائية أو لاشعورية في الإبداع. وقد كان أفلاطون يعتقد أن الشعراء وسطاء يُلهمون الشعر من قبل ربّاته، ولذلك كان (هوميروس) يبدأ (الإلياذة) بمناشدة ربة الشعر أن تلهمه، ومثله كان (دانتي) يستوحي ربّات الشعر في (الكوميديا الإلهية).

أما العرب فقد اعتقدوا أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، وأن هؤلاء انجن يجتمعون في (وادي عبقر). ومن هنا قيل لكل مبتدع: عبقرى. يقول الشاعر:

إِنِّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ  
شَيْطَانُهُ أَتَى، وَشَيْطَانِي ذَكَرُ

واعتقدوا أن لهذه الشياطين قبائل تنتمي إليها، يقول حسان بن ثابت:

وَلِي صَاحِبٌ مِنْ بَنِي الشَّيْبَانِ  
فَطُوراً أَقْوَلُ وَطُوراً هُوهُ<sup>(١)</sup>

ولم تكن الجن بأدنى منزلة من الآلهة لدى الإغريق، فبعض العرب كان يعبد الجن، وبعضهم يجعلهم شركاء لله، بيدهم الخير والشر<sup>(٢)</sup>.

وإذن فقد قرن العرب الشعر بقوى مجهولة، خارقة. فزعموا أن لكل شاعر شيطاناً يعلمه الشعر، وذهبوا إلى حدّ تسمية هؤلاء الشياطين: فشيطان عبيد بن الأبرص هو (هبيد)، وشيطان الأعشى هو (مسحل) وشيطان الكميت هو (مدرك)... إلخ.

(١) الجاحظ - الحيوان ٦/ ٢٣١.

(٢) جاء في القرآن الكريم: ﴿وجعلوا لله شركاء الجن﴾ (سورة الأنعام - الآية ١٠٠) و﴿بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون﴾ (سورة سبأ - الآية ٤١).

وقد أعجبت هذه المقولة الشعراء، فساهموا في تثبيتها لكونها تؤيد مركزهم الاجتماعي، وعلى هذا فإن مفهوم الشعر عند العرب هو أفلاطوني النزعة، مادام يرى أن الشاعر يلهم الشعر ولا يصنعه. وعلى أساس هذا المفهوم مدّت (مدرسة الطبع) ظلّها على الشعر العربي في مختلف عصوره، وواجهت (مدرسة البديع) في العصر العباسي، عصر العقل والحضارة، الكثير من الاتهام والإدانة وسوء الفهم، وهي تكافح من أجل تثبيت مفهوماتها المضادة في كون الشعر جهداً، وصنعة، وفكراً، وثقافة.

ويرى الجاحظ (٢٥٥هـ) أن الخطابة عند عرب الجاهلية أشبه ما تكون بالإلهام: «فكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال، وكأنه إلهام. وليست هناك معاناة، ولا مكابدة، ولا إجمالة فكرة، ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة، والمناقلة، أو عند صراع أو في الحرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتثال عليه الألفاظ انثيالاً»<sup>(١)</sup>.

ولكن الجاحظ يقصر كلامه هذا على الخطابة، دون أن يعمّم حكمه على الشعر، لأنه كان يعلم أن «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً (طويلاً)، وزمناً طويلاً، يردّد فيها نظره، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه.. وقد كانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمنحكّمات»<sup>(٢)</sup>.

وإذن فقد جدّ، في العصور الأدبية التالية، مذهب شعري جديد هو (مذهب الصنعة)، وهو نتاج الحضارة العقلية في العصر العباسي، وإن كانت بذوره في العصور السابقة. وقد صاقب (مذهب الطبع) الذي كان سائداً، والذي يؤمن بالإلهام، في حين يقول مذهب الصنعة بالبديع والجهد، حتى انتهى إلى التكلف.

(١) الجاحظ - البيان والتبيين ٣/ ١٥.

(٢) نفسه ٢/ ٢١.

## الانتحال = نحل الشعر

(نحل) لغةً: أعطى وانتحل فلان شعر غيره: إذا ادّعاه لنفسه<sup>(١)</sup>.

والوضع، والنحل، والانتحال: كلها ظواهر أدبية عامة، لا تقتصر على أمة دون غيرها من الأمم، ولا يختصّ بها جيل من الناس دون غيره من الأجيال، فقد عرفها العرب، كما عرفتها الأمم الأخرى التي كان لها نتاج أدبي، وعرفها العصر الجاهلي، كما عرفها العصر الأموي، والعصر العباسي، كما لا يزال يعرفها عصرنا الحاضر، على الرغم من شيوع الكتابة وانتشار الطباعة، فلم تحل وسائل الحضارة الحديثة دون أن ينسب إلى شاعر شعر لم يقله.

ولم يكن الوضع أو النحل أو الانتحال مقصوراً على الشعر وحده، بل لقد شمل كل ما يمتّ إلى الأدب العام بسبب: كالتنسب والأخبار والأحاديث النبوية<sup>(٢)</sup>.

ولم يكن أمر الوضع والنحل في الشعر الجاهلي ليخفى على الرواة العلماء، فقد تنبّه له كثيرون منهم، بل قلما نجد راوية عالماً في القرن الثاني والقرن الثالث لا تذكر لنا الأخبار المروية عنه أنه نصّ نصّاً صريحاً على أن بيتاً أو أبياتاً بعينها موضوعة منحولة، فمن ذلك أن أبا عمرو بن العلاء قال إن القصيدة المنسوبة إلى امرئ القيس، والتي مطلعها:

لا وأبيك ابنة العامري  
لا يدعي القوم أنني أفر

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير - مادة (نحل).

(٢) للتوسع: راجع: مصادر الشعر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد - دار المعارف بمصر ١٩٦٢ ص ٣٢١ - ٣٢٥.

هي لربيعة بن جُشم<sup>(١)</sup>.

ومن ذلك أن أبا عمرو الشيباني كان يدفع أن يكون هذا البيت لعنترة، وهو:

هَلْ غَادَرَ الشَّعْرَاءَ مِنْ مُتَرَدِّمٍ

أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوْهَمِ<sup>(٢)</sup>

وأما الأخبار المروية عن الأصمعي فكثيرة، فقد قال: «أقمت بالمدينة زماناً ما رأيت بها قصيدة صحيحة إلا مصحفة أو مصنوعة»<sup>(٣)</sup>، وأنه قال «ويقال إن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه»<sup>(٤)</sup>. وقال أيضاً «أكثر شعر مهلهل محمول عليه»<sup>(٥)</sup>. وكان الأصمعي يرى أن أبياتاً من قصيدة زهير الميمية «أمن أم أوفى دمنة لم تكلم» ليست له وإنما هي لصرفة بن أبي أنس الأنصاري<sup>(٦)</sup>.

وكذلك هناك أخبار عديدة، في هذا الباب، عن أبي عبيدة الذي أورد أبياتاً تُنسب لامرئ القيس. مطلعها:

الْخَيْرُ مَا طَلَعَتْ شَمْسٌ وَلَا غَرَبَتْ

مُعَلَّقٌ بِنَوَاصِي الْخَيْلِ مَطْلُوبٌ<sup>(٧)</sup>

وهي لرجل من الأنصار.

(١) الأغاني ١٠٦/٣.

(٢) الأغاني ٢٢٢/٩.

(٣) المزهر ٤١٣/٢.

(٤) الموشح ٣٤.

(٥) الموشح ٧٤.

(٦) المعمرين ٦٦.

(٧) أبو عبيدة - كتاب الخيل - ١٦٠.



وأورد أبياتاً تُنسب إلى أبي دؤاد الإياديّ أولها:  
 وَكُلُّ حِضْنٍ وَإِنْ طَالَتْ سَلَامَتُهُ  
 يوماً سيدخله النكراء والحبوب<sup>(١)</sup>  
 وهي ليزيد بن عمرو الخفي.

وأما الجاحظ (٢٥٥هـ) فهو يشير إلى الموضوع والمنحول على ثلاث طرق: فهو حيناً ينسب الشعر إلى شاعر بعينه ثم يعقب عليه بشكه فيه. وهو حيناً يقطع قطعاً جازماً بأن هذا الشعر أو ذاك منحول مصنوع وذلك دون دليل. وهو حيناً ثالثاً يقطع بأن الشعر منحول، ثم يورد من الحجج ما يراه كفيلاً بدعم رأيه. فمن النوع الأول أنه يقول: قال فلان - ويذكر اسم الشاعر - ثم يعقب عليه إن كان قالها، وقد تكرر ذلك في مواطن متفرقة من كتابه (الحيوان)<sup>(٢)</sup>.

ومن النوع الثاني قوله: وفي منحول شعر النابغة:  
 فَأَلْفَيْتُ الْأَمَانَةَ لِمَنْ تَخُنْهَا  
 كذلك كان نوح لا يخون<sup>(٣)</sup>

ومن النوع الثالث أنه أورد أبياتاً تزعم بعض الرواة أنها جاهلية. والجاحظ ينكر ذلك<sup>(٤)</sup>.

ولعل ابن سلام الجُمحيّ (٢٣١هـ) من أوائل الذين أشاروا إلى نحل الشعر، وذلك في كتابه (طبقات فحول الشعراء) الذي ضمّنه بحثاً مطولاً في أسباب نحل الشعر ودوافعه، وأرسى بعض القواعد الهامة في أصول تحقيقه وتوثيقه، فقال: «في الشعر مصنوع مفتعل وموضوع كثير لاخير فيه.. قد تداوله

(١) نفسه ١٤٧.

(٢) الحيوان ٤٩/٣، ٦٨، ٧٠، ٢٤٨/٤، و٣٣٩/٦.

(٣) نفسه ٢٤٦/٢.

(٤) نفسه ٢٧٢/٦.

قوم من كتاب إلى كتاب. لم يأخذه عن أهل البادية، ولم يعرضه على العلماء. وليس لأحد - إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه - أن يقبل من صحيفة، ولا يروي عن صحفي»<sup>(١)</sup>.

وقد أقر ابن سلام قاعدتين أساسيتين في هذا المجال، هما: الرواية عن أهل البادية، وعرض الشعر على العلماء به. واتخذ من سيرة ابن إسحق نموذجاً تطبيقياً على نحل الشعر، فقال: «وكان ممن أفسد الشعر وهجته وحمل كل غثاء منه محمد بن إسحق. فقبل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر ويقول: لا علم لي بالشعر، أوتى به فأحمله. ولم يكن له عذراً، فكتب في السير أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم أشعاراً كثيرة، وليس بشعر، وإنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن آذاه منذ آلاف السنين.. والله تبارك وتعالى يقول: ﴿وأنه أهلك عاداً الأولى، وثموداً فما أبقى﴾<sup>(٢)</sup>.

ثم مضى ابن سلام يبحث في أصول اللغة العربية ولهجاتها، لما لهذا من صلة بتوثيق الشعر العربي القديم، فذكر أن بعض العلماء يروون أن «أول من تكلم بالعربية ونسي لسان أبيه: إسماعيل بن إبراهيم». وعلق على ذلك بقوله: «وتلك عربية أخرى غير كلامنا هذا»<sup>(٣)</sup>. وهذا يعني أن الشعر القديم المنسوب إلى الأقوام البائدة «لا حجة في عربيته» مستشهداً أيضاً بما قاله أبو عمرو بن العلاء: «مالسان حمير وأقاصي اليمن اليوم بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا». وعلق على ذلك بقوله: «فكيف بما على عهد عاد وثمود، مع تداعيه ووهيه»<sup>(٤)</sup>.

(١) طبقات فحول الشعراء ٤/١ .

(٢) نفسه ٧/١ .

(٣) نفسه ٧/١ .

(٤) نفسه ٨/١ .

ويرد ابن سلام أسباب نحل الشعر إلى:

١- ضياع معظم الشعر القديم وفقدانه بسبب عدم تدوينه في صحيفة أو كتاب في وقته.

٢- انقطاع العرب عن رواية الشعر لانشغالهم بالجهاد والفتوح، ومقتل عدد كبير من رواة الشعر، وتفرق مَنْ بقي منهم في الأمصار: «فجاء الإسلام فتشاغلت عنه العرب، وتشاغلوا بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته. فلما كثر الإسلام. وجاءت الفتوح، واطمأنت العرب بالأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون، ولا كتاب مكتوب، وألفوا ذلك. وقد هلك من العرب مَنْ هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك، وذهب عليهم منه كثير»<sup>(١)</sup>.

٣- دور العصبية القبلية في وضع الشعر ونحله والتفاخر به: «فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها ومآثرها، واستقلّ بعض القبائل شعر شعرائهم، وما ذهب من ذكر وقائعهم. وكان قوم قلّت وقائعهم أشعارهم، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم»<sup>(٢)</sup>.

٤- دور الرواة في نحل الشعر وافتعاله، بدوافع عديدة: كالتكسب أو التعصب: «ثم كانت الرواة فزادوا في الأشعار التي قيلت»<sup>(٣)</sup>.

(١) نفسه ٢٤/١.

(٢) نفسه ٤٦/١.

(٣) نفسه ٤٧/١.

## الإيجاز والإطناب

(الوجيز): القصير، والسريع الوصول إلى الفهم<sup>(١)</sup>. و(أطنب) الرجل إذا بالغ في قوله كمدح أو ذم<sup>(٢)</sup>.

والإيجاز هو حشد المعنى الكثير في اللفظ القليل. وعكسه الإطناب، سئل بعض البلغاء: ما البلاغة؟ فقال: البلاغة إجابة اللفظ وإشباع المعنى. وقال خلف الأحمر: البلاغة لمحة دالة.

ولأن البيت الشعري عند العرب كان يُحفظ روايةً ويُلقى مشافهةً، فقد تميّز بأنه وحدة مستقلة بذاتها. ووجد الشاعر أن عليه أن يفرغ طاقته الوجدانية والفكرية في نطاق محدود، فأصبح البيت موجزاً، مكتنزاً بالمعنى، قريباً من الأمثال. وكان ابن سلام يسمي مثل هذا البيت (مقلداً) لأنه يستغني بنفسه. ومن هنا اتجه الشعراء إلى تأليف البيت لا تأليف القصيدة. وكان همهم جمع المعنى المقصود في بيت مفرد، ذي ألفاظ محدّدة، بوزن وقافية. فظهر مبدأ الإيجاز الذي يتطلب أقل لفظ متضمن أكبر قدر من المعنى. ويصوّر ثابت قطنة هذا المبدأ حين يقول:

لا أَكْثِرُ القَوْلَ فِيمَا يَهْضُبُونَ بِهِ

من الكلام. قليلٌ منه يكفيني

وكما أن البيت الشعري وحدة موسيقية مستقلة، فكذلك هو أيضاً وحدة معنوية مستقلة، بل شطر البيت، ولولا القافية التي تغلق نهاية البيت لكان كل شطر بيتاً مستقلاً بنفسه. ولهذا حاول الشاعر إجهاد نفسه بجعل الشطر الواحد وحدة معنوية قائمة بذاتها، وهذا ما دعا إلى إيجاز أكثر وتركيز أكبر. قال الخليل

(١) المصباح المنير - مادة (وجز)، و(طنب).

(٢) المصباح المنير - مادة (وجز)، و(طنب).

ابن أحمد (١٧٠هـ): «يول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويختصر ليحفظ»<sup>(١)</sup>.  
وقيل لأبي عمرو بن اللاء: هل كانت العرب تطيل؟ قال: نعم كانت تطيل  
ليُسمع منها، وتوجز ليُحفظ عنها.

وقد لاحظ الجحظ (٢٥٥هـ) أن القرآن حين يتحدث إلى العرب  
الفصحاء، فإنه يعتمد إلى الإيجاز، بينما يطيل في مخاطبته اليهود<sup>(٢)</sup>. ولاحظ  
الجحظ أيضاً أن الإيجاز ليس مجرد قصر الألف وقلة كميتها، وإنما هو أيضاً  
مساواتها الدقيقة للمناسبات دون زيادة<sup>(٣)</sup>. كما أنكر أن يكون الإطناب باتساع  
القول وحده، فقد يَكون لإطناب فيه من باب الإيجاز. وقد يكون الكلام قصيراً  
ومع ذلك يعدّ معبّلاً، والعبرة بالمواقف. كما تنبه الجحظ إلى نوعين من  
الإيجاز: إيجاز بليغ، وإيجاز مخلّ يفسد العبارة، لذا كان غامضاً ومستغلقاً على  
الفهم، ولذا دعا الكتاب إلى عدم المبالغة في تصفية الكلام كي لا يدخلوا في  
منطقة التعقيد<sup>(٤)</sup>.

والاجتهاد العام عند نقاد العرب تفضيل الإيجاز، وذلك بجمع الكثير من  
المعنى في قليل من اللفظ فإذا كان البيت يحوي معنيين فذلك أفضل من البيت  
الذي يحوي معنى واحداً ومع ذلك فإنهم عرفوا مواضع للإيجاز يحسن فيها،  
ومواضع للإطناب تحسنه. قال ابن تقيّة (٢٧٦هـ) في حديثه عن الإيجاز:  
«وهذا ليس بحمود في موضع، ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام  
مقال. ولو كان الإيجاز موداً في كل الأحوال لجرّده الله في القرآن. ولم يفعل  
الله ذلك، ولكنه أطال تارتوكيد وحذف تارة للإيجاز، وكرّر تارة للإفهام»<sup>(٥)</sup>.

ثم جاء أبو هلال مكري (٣٩٥هـ) فقسّم الإيجاز إلى نوعين: إيجاز

(١) العدة ١/١٢٤

(٢) الحيوان ١/٩٣.

(٣) الحيوان ١/١

(٤) الحيوان ١/٨٨

(٥) أدب الكاتب.

قصر، وإيجاز حذف، فالأول هو تقليل الألفاظ وتكثير المعاني، مثل ﴿ولكم في القصاص حياة﴾ والثاني على وجوه، منها أن يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه، مثل (واسأل القرية) أي أهلها. ومنها أن يوقع لفعل على شيئين وهو لأحدهما، ويضمّر للآخر فعله، كما في قول الشاعر:

إذا ما الغانيات برزْنَ يوماً  
وزجَّجْنَ الحواسِبَ والعيونا

والعيون لاتزجج، وإنما أراد: وكحلن العيون. ومها: إسقاط (لا) من الكلام كما في قول امرئ القيس:

فقلتُ: يمينُ اللهِ أبرحُ قاعداً  
ولو قطعوا رأسيَ لسديكِ وأوصالي<sup>(١)</sup>

أي لأبرح قاعداً، ومنها أن تضمّر غير مذكور، مثل (حتى توارت بالحجاب) أي الشمس بدأت في المغيب.

وأما الإطناب - عند العسكري - فيحتاج إليه كملحّاج إلى الإيجاز ولكل موضعه، فمن أزال التدبير في ذلك، واستعمل أحده مكان الآخر خطأ<sup>(٢)</sup>.

وأما المساواة فهي أن تكون المعاني بقدر الأظ، والألفاظ بقدر المعاني لا يزيد بعضها على بعض، ومثالها قول طرفة:

سُبدي لك الأيام ما كنت جاهلاً  
ويأتيك بالأَسارِ مَنْ لَمْ تُزود<sup>(٣)</sup>

وتابعه ابن سنان (٤٦٦هـ) في تقسيمانه. إاد فجعل الإشارة واللمحة الدالة من الإيجاز، كما التذليل من الإطناب<sup>(٤)</sup>.

(١) ديوانه ٥٣.

(٢) الصناعتين ٢٠٩.

(٣) الجمهرة ١٤٧.

(٤) سر الفصاحة.

وتابعهما السكّاكَيّ (٦٢٦هـ) فعرّف الإيجاز بأنه أداء المقصود بأقل من عبارة المتعارف، وعرّف الإطناب بأن أداءه بأكثر منها. وأن الإيجاز نوعان: إيجاز قَصْر، وإيجاز حذف. مستمداً في ذلك من العسكريّ، ومورداً حتى أمثله وتناول ابن الأثير (٦٣٧هـ) فن الإيجاز فأوضح أنه حذف زيادات الألفاظ، وقسم الإطناب إلى نوعين: إطناب في الجملة الواحدة، وآخر في الجمل المتعددة. ورأى أن الأخير أبلغهما لاتساع المجال في إيراده<sup>(١)</sup>.

وتحدث الخطيب القزويني عن الإيجاز والإطناب. فأضاف إلى ما جاء به سابقوه. وعدّد من أنواع الإطناب: الإيضاح بعد الإفهام، والتوشيح وهو أن يؤتى في الكلام بمثنى مفسر باسمين، وذكر الخاص بعد العام، والتكرار، والإيغال وهو ختم البيت بما يضيف زيادة في المعنى كالمبالغة، والتكميل (ويسمى الاحتراس) وهو أن يؤتى في كلام يوهم خلاف المقصود بما يدفعه، والاعتراض وهو أن يؤتى في أثناء الكلام بجملة أو أكثر لامحل لها من الإعراب لنكتة<sup>(٢)</sup>.

---

(١) المثل السائر ٢/٣٦١

(٢) التلخيص ٢٠٩.

## الإيطاء

مصطلح عروضي، هو عيب من عيوب القافية، وهو أن يتكرر لفظ القافية ومعناها واحد<sup>(١)</sup>. أما تكرار اللفظ مع اختلاف المعنى فلا يعدّ إيطاء إلا عند الخليل وحده. فإن (يزيد) عنده بمعنى الاسم، و(يزيد) بمعنى الفعل: إيطاء<sup>(٢)</sup>. ويتفق كل النقاد والعلماء على تعريفه: قال أبو عمرو بن العلاء: «الإيطاء ليس بعيب في الشعر عند العرب. وهو إعادة القافية مرتين<sup>(٣)</sup>، وعن ابن سلام (٢٣١هـ) أنه قال: قال الليث: إنما أخذ من المواطأة، وهي الموافقة على شيء واحد. يقال: واطأ الشاعر: إذا اتفقت له قافيتان على كلمة واحدة، معناهما واحد. فإذا اختلف المعنى واتفق اللفظ فليس بإيطاء»<sup>(٤)</sup>. وعند ابن قتيبة (٢٧٦هـ) «الإيطاء هو إعادة القافية مرتين، وليس بعيب عندهم كغيره»<sup>(٥)</sup>. وعند قدامة (٢٣٧هـ): «الإيطاء هو اتفاق القافيتين في قصيدة»<sup>(٦)</sup>.

(١) العمدة ١٦٩/١.

(٢) العمدة ١٧٠-١٧١.

(٣) تهذيب اللغة ١٤/٥٠.

(٤) طبقات فحول الشعراء ١/٧٢.

(٥) الشعر والشعراء ٤٢.

(٦) نقد الشعر ٢/٢.



## الإيغال

أصل الكلمة من قولهم: أوغل في الأمر: إذا أبعده الذهاب فيه.

والإيغال مصطلح تحدث عنه الأصمعي (٢١٠هـ) وإن لم يقترح له اسماً. وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع<sup>(١)</sup>. أي أن تكون القافية كلمة غير مكملة للمعنى ولكن ضرورة القافية تستلزمها.

والإيغال يكون في القوافي، ويعتبره قدامة (٣٣٧هـ) من أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت<sup>(٢)</sup>، وهو عنده أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً، من غير أن يكون للقافية فيما ذكره صنع. ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت<sup>(٣)</sup>. وهذا يعني إن الإيغال مرتبط بالقافية، لأنه زيادة تلحق البيت في آخره بعد تمام معناه فتزيده جودة.

وعرّفه العسكري (٣٩٥هـ) بقوله: «هو أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم يأتي بالمقطع فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحاً وشرحاً توكيداً وحسناً<sup>(٤)</sup>، كما في قول الأعشى:

كناطِحِ صَخْرَةٍ يَوْمًا لِيُوهِنَهَا

فَلَمْ يَضُرْهَا، وَأَوْهَى قَرْنَهُ الْوَعْلُ<sup>(٥)</sup>

فتم كلامه بـ(يضرها). فلما احتاج إلى القافية قال: (وأوهى قرنه الوعل)،

(١) قدامة - نقد الشعر. طبعة ليدن، ص ٩٧.

(٢) نقد الشعر ١٩٢.

(٣) نفسه ١٩٢.

(٤) الصناعتين ٤٢٢.

(٥) ديوانه ٦١ والممددة ٥٢/٢، والمعلقات ٢٨٤، والصناعتين ٤٢٢.

فزاد معنى . ومثله قول امرىء القيس :

كَأَنَّ عُيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خِبَائِنَا  
وَأَرْحَلِنَا، الْجَزْعُ الَّذِي لَمْ يُثَقَّبِ<sup>(١)</sup>

فقوله : (لم يثقّب) يزيد التشبيه توكيداً، لأن عيون الوحش غير مثقبة .

ويعرّف ابن رشيق (٤٥٦هـ) الإيغال بأنه : «ضرب من المبالغة، إلا أنه في القوافي خاصة لا يعدوها». والحامّي وأصحابه يسمونه التبليغ<sup>(٢)</sup> ويمثّل له بيت الأعمى السابق .

ويذكر ابن رشيق أن امرأ القيس هو أول من ابتكر الإيغال في بيت يصف

فيه الفرس :

إِذَا مَا جَرَى شَأْوَيْنِ وَابْتَلَّ عَطْفُهُ  
تَقُولُ هَزِيْزُ الرِّيحِ مَرَّتْ بِأَثَابِ<sup>(٣)</sup>

(١) ديوانه ٨٨، والصناعتين ٤٢٣، والعمدة ٢٨٥ .

(٢) العمدة ٢٨٤، ونضرة الإغريض ١٤٩، والعمدة ٥٧/٢ .

(٣) ديوانه ٢٧ .

## الإيماء

مصطلح نقدي قليل التداول على ألسنة النقاد القدماء، ولعلمهم كانوا يؤثرون عليه مصطلحات أخرى مثل (الإشارة)، و(الكناية). وممن ورد لديهم: المبرد (٢٨٥هـ)<sup>(١)</sup>، وثلعب (٢٩١هـ)<sup>(٢)</sup>، ويرادف عنده (التعريض)، ويقوم مقام التصريح.

ومفهوم الإيماء عند قدامة (٣٣٧هـ) يتحدد في مكان وسط بين الاختصار والإشارة إن لم يكن يرادف معنييهما. وقد مثل له بقول مروان بن أبي حفصة:  
رَأَيْتُ ابْنَ مَعْنٍ أَنْطَقَ النَّاسَ جَوْدَهُ  
فكَلَّفَ قَوْلَ الشَّعْرِ مَنْ كَانَ مُفْحَمًا  
وَأرْخَصَ بِالْعَدْلِ السَّلَاحَ بِأَرْضِنَا  
فَمَا يَبْلُغُ السَّيْفُ الْمَهْتَدُ دِرْهَمًا  
وقد أوما الشاعر في مدحه شراحيل بن معن بن زائدة إيماء موجزاً ظريفاً أتى على كثير من المدح باختصار وإشارة بديعة<sup>(٣)</sup>.

(١) الكامل ٢٧/١.

(٢) قواعد الشعر ٥٤-٥٣.

(٣) نقد الشعر ٨٦.

## البتر

البتر هو القطع . والخطبة البترء هي التي لم تُبتدأ بالتحميد . ومنه سُميت خطبة زياد ابن أبيه المشهورة بـ(البترء) ، لأنه لم يبدأها بحمد الله .

والمبتور هو من عيوب ائتلاف المعنى والوزن عند قُدامة (٣٣٧هـ) «وهو أن يطول المعنى عن أن يتحمل العروض تمامه في بيت واحد، فيقطعه بالقافية، ويتمّه في البيت الثاني»<sup>(١)</sup> . ومثاله قول عُروة بن الورد:

فَلَوْ كَالْيَوْمِ كَانَ عَلَيَّ أَمْرِي  
وَمَنْ لَكَ بِالتَّدْبِيرِ فِي الْأُمُورِ  
إِذَنْ لَمَلَكْتُ عِضْمَةَ أُمِّ وَهَبِ  
عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصَّدُورِ

وقد وجد (البتر) عند متقدمي قدامة باسم (التضمين) . واعتبره قدامة عيباً في الشعر ، لأن الشاعر يتجاوز بالمعنى وحدة البيت التي كانت تعتبر وحدة مستقلة .

---

(١) نقد الشعر ص ٢٥٢

## البديع

(البديع): المبتدع. و(الابتداع): الاختراع على غير مثال سابق<sup>(١)</sup>.

وقد ورد هذا المصطلح عند الأصمعي (٢١٠هـ) الذي يرى أن بشاراً أشعر من مروان بن أبي حفصة «لأن مروان سلك طريقاً لم يسلكه أحد، فانفرد به، وأحسن فيه. وهو أكثر فنون شعره، وأقوى على التصرف وأغزر، وأكثر بديعاً، ومروان أخذ بمسالك الأوائل»<sup>(٢)</sup>.

ثم تحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن (البديع) الذي شاع بين شعراء عصره، فقال: «والبديع مقصور على العرب. ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان. والراعي كثير البديع في شعره. وبشار حسن البديع. والعتابي يذهب شعره في البديع»<sup>(٣)</sup>.

وفي اقتصار الجاحظ البديع مغالاة ربما كان سببها الرد على الشعبية. وفي ذكره للراعي بين أصحاب البديع، وهو شاعر أموي، ما أوحى لابن المعتز (٢٩٦هـ) بفكرته التي بنى عليها كتابه (البديع)، وأن هذا الفن ليس من وضع المحدثين، وإنما هو موجود لدى الجاهلين أيضاً. فقال ابن المعتز: «ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم (حاكاهم) وسلك سبيلهم، لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم. فعرف في زمانهم حتى سُمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرّج فيه وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمره الإسراف»<sup>(٤)</sup>.

(١) مختار الصحاح - مادة (بدع).

(٢) فحولة الشعراء ص ٥.

(٣) البيان والتبيين ٤/ ٥٥.

(٤) البديع ص ١.

وقد جعل ابن المعتز فنون البديع خمسة هي: الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، وردّ الأعجاز على الصدور، والمذهب الكلامي.

ثم تحدّث قدامة (٣٣٧هـ) عن البديع، فأضاف إليه أنواعاً لم تكن معروفة من قبله مثل: التقسيم، والمقابلة، والمساواة، والإشارة، والتوشيح. والإيغال<sup>(١)</sup>.

ثم جاء القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) بكتابه (الوساطة)، فقال فيه: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته. وتسلمّ السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض، وقد كان يقع ذلك (استعمال البديع) في خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت، على غير تعمد أو قصد؛ فلما أفضى الشعر إلى المحدثين، ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحسن، وتميَّزها عن أخواتها في الرشاقة واللفظ، تكلّفوا الاحتذاء عليها، فسّموه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»<sup>(٢)</sup>.

أما العسكري (٣٩٥هـ) فوضع كتابه (الصناعتين) الذي هو أقرب إلى البلاغة منه إلى النقد، حتى ليعدّ نقطة تحول النقد إلى بلاغة، لذلك لا غرابة أن نجد مباحث البلاغة تكاد تطفئ عليه، وأن يستأثر البديع بخمسة وثلاثين فصلاً تستغرق نصف الكتاب: رغم أن أكثر دراساته للبديع لا تعدو مادرسه سابقوه من النقاد الذين تعرضوا لهذه القضايا، وقد صرح هو ببعضهم: كالجاحظ الذي أخذ العسكري عليه أنه تكلم عن هذه الأشياء، ولكنها ضاعت في ثنايا استطراداته الكثيرة. وابن المعتز الذي انصرف إلى التمثيل للأنواع البديعية أكثر من تعريفها وبيان حدودها. ف جاء العسكري وتلافى غلطي إمامي البيان العربي فأخرج

(١) بديع القرآن ٢٢.

(٢) الوساطة ٣٣ - ٣٤.

الأنواع البديعية، ووضحها، وعرفها تعريفاً واضحاً، واستشهد لها من القرآن والحديث وشعر القدماء والمحدثين. وقد أضاف العسكري إلى فنون البديع ستة أخرى هي: التشطير، والمحاورة، والتطريز، والمضاعف، والاستشهاد، والتلطف.

وخصَّص ابن رشيقي (٤٥٦هـ) للبديع والمخترع باباً في كتابه (العُمدَة). فعرف المخترع من الشعر بأنه ما لم يسبق إليه قائله، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره، واستشهد على ذلك بقول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا

سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالِ

فإنه أول من طرق هذا المعنى وابتكره، وسلم الشعراء إليه، فلم ينازعه أحد إياه. ثم يذكر ابن رشيقي اختراعات القدماء، حتى ينتهي إلى اختراعات المولدين، فيرى أنهم أكثرها منها. كما نجد لدى أبي تمام، وابن الرومي، وسواهما.

ويفرّق ابن رشيقي بين الاختراع والإبداع - وإن كان معناهما في العربية واحداً - فيرى أن الاختراع هو خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها. والإبداع هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف، والذي لم تجر العادة بمثله. ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع<sup>(١)</sup>.

ثم يقول ابن رشيقي إن أول من فتن البديع من المحدثين هو بشار بن برد، وابن هرمة. ثم تبعهما مقتدياً بهما العتّابي، ومنصور الثمري، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، واتباع هؤلاء حبيب الطائي، والوليد البحتري، وعبد الله بن المعتز.

(١) ابن رشيقي - العمدَة - ١٨٣.

## البديهة والارتجال

(بادهه مبادهة): فاجأه وباغته<sup>(١)</sup>. و(البديهة) تقارب الارتجال لأن الفكرة فيها. والارتجال ما كان انهمازاً وتدققاً، وهو لا يخلو من البديهة، ويمثلون بقصيدة الحارث بن حلزة بين يدي عمرو بن هند، فإنه يقال أتى بها كالخطبة، وكذلك قصيدة عبيد بن الأبرص. ومن البديهة أن الرشيد قال للشعراء في مجلسه يوماً: من يجيز هذا القسيم، وله حكمه، فقالوا: وما هو يا أمير المؤمنين؟ قال:

المُــــلْكُ لَـهُ اللهُ وَخُــــلْدُهُ

ولللخليفة بَعْدَهُ

فقال الجمّاز:

وللمُجِيبِ إِذَا مــــا  
حبيُّه بــــاتَ عِنْدَهُ

فقال الرشيد: أحسنت وأتيت على ما في نفسي، وأمر له بعشرة آلاف درهم<sup>(٢)</sup>.

ومن البديهة أيضاً قول أبي تمام حين أنشد أحمد بن المعتصم:

إفْدَامُ عَمْرُو فِي سَمَاحَةِ حَاتِمِ  
فِي حِلْمِ أَحْنَفَ فِي ذِكَاةِ إِيَّاسِ

فقال له الكندي: ما صنعت شيئاً، شبّهت ابن أمير المؤمنين بصعاليك

العرب، فقال أبو تمام:

لَا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهْ مَنْ دَوْنَهُ

مثلاً شروداً في الندى والباس

(١) المصباح المنير - مادة (بده)

(٢) ابن رشيقي - العمدة ١٣٧.



فَاللَّهُ قَدْ ضَرَبَ الْأَقْلَّ لِنُورِهِ

مَثَلًا مِنَ الْمَشْكَاةِ وَالنَّبْرَاسِ<sup>(١)</sup>

ومن البديهة قول تميم بن جميل بين يدي المعتصم، وقد قدم السيف والنطع لقتله:

أَرَى الْمَوْتَ بَيْنَ النَّطْعِ وَالسَّيْفِ كَامِنًا

يُضِلِّحِظُنِّي مِنْ حَيْثُ مَا أَتَلَفْتُ

وَأَكْبَرُ ظَنِّي أَنَّكَ الْيَوْمَ قَاتِلِي

وَأَيُّ امْرِيءٍ مِمَّا قَضَى اللَّهُ يُفْلِتُ

يَعَزُّ عَلَى الْأَوْسِ بْنِ تَغْلِبٍ مَوْقِفُ

يَسَلُّ عَلَيَّ السَّيْفُ فِيهِ وَأَسْكُتُ

وَمَا ضَرَنِي أَنِّي أَمُوتُ وَأَنْبِي

لَأَعْلَمَنَّ أَنَّ الْمَوْتَ شَيْءٌ مُؤَقَّتُ

وَلَكِنِّ خَلْفِي صَبِيئَةٌ قَدْ تَرَكْتُهُمْ

وَأَكْبَادُهُمْ مِنْ حَسْرَةٍ تَتَفَتَّتُ

كَأَنِّي أَرَاهُمْ حِينَ أَنْعَى إِلَيْهِمْ

وَقَدْ خَمَشُوا تِلْكَ الْوُجُوهُ وَصَوَّتُوا

فَإِنْ عِشْتُ عَاشُوا خَافِضِينَ بِنِعْمَةٍ

أَذُودُ الرَّدَى عَنْهُمْ، وَإِنْ مِتُّ مَوْتُوا

فَكَمْ قَائِلٍ لَا أَبْعَدَ اللَّهُ دَارَهُ

وَأَخْرَجَ جَذْلَانِ يَسْرُ وَيَشْمُتُ

فَعَفَا عَنْهُ الْمُعْتَصِمُ، وَأَحْسَنَ إِلَيْهِ، وَقَلَّده عملاً<sup>(٢)</sup>.

(١) نفسه ١٣٨.

(٢) نفسه ١٣٩.

## البلاغة

(البلاغة) لغةً: الوصول والانتهاء، واصطلاحاً: مطابقة الكلام، لمقتضى الحال، مع فصاحة مفرداته وتراكيبه، وسلامتها من تنافر الحروف، وغرابة الاستعمال، والكراهة في السمع. فالبلاغة: في العبارة، والفصاحة: في العبارة وفي المفردة.

وقد تعددت معاني البلاغة عند البلاغيين والنقاد القدامى، فقد سئل بعضهم: ما البلاغة؟ فقال قليل يفهم، وكثير لايسأم، وقال آخر: البلاغة إجادة اللفظ، وإشباع المعنى، وقال خلف الأحمر: البلاغة لمحة دالة، وقال الخليل ابن أحمد: البلاغة كلمة تكشف عن البقية. وقال المفضل الضبي: قلت لأعرابي: ما البلاغة عندهم؟ فقال: الإيجاز من غير عجز، والإطناب من غير خطل<sup>(١)</sup>. وقال ابن المقفع: «البلاغة اسم جامع لمعان تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخطباً، ومنها ما يكون رسائل. . . والإيجاز هو البلاغة<sup>(٢)</sup>».

وقد قصد الجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين) البلاغة الثرية الشفوية، وخصوصاً الخطابية. أما البلاغة الكتابية أو بلاغة القلم فلم يكد يهتم بها. وتحدث تحت عناوين ثلاثة: البيان، والبلاغة، والخطابة، عن قضية واحدة هي الكلام الجيد. ووقف كتابه على الأدب الشفوي بألوانه المتعددة.

ويمكن تحديد المعاني الكبرى للبلاغة عند الجاحظ فيمايلي:

١- البلاغة هي الانتهاء إلى الغاية في التبيين والإفهام بأفضل أسلوب.

(١) ابن رشيقي - الممعة ١٦٨.

(٢) البيان والتبيين ١/١١٥، والصناعتين ٢٣.

وهذه هي بلاغة المتكلم .

٢- البلاغة هي الجودة أو الحسن الذي يوجد في الكلام . وهذه هي بلاغة الكلام .

٣- البلاغة هي الكلام البليغ نفسه . وقال بعضهم : لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ، ولفظه معناه ، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك<sup>(١)</sup> .

٤- البلاغة هي صناعة الكلام البليغ .

وآلة البلاغة عند الجاحظ هي كل ما يلزم وينبغي ليكون الشخص بليغاً ، وتمثّل عنده في :

١- الطبع فيها ، لأن الرجل قد يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر<sup>(٢)</sup> .

٢- معرفة حقوق الكلام والمقام . قال ابن المقفع في تفسيره للبلاغة : «إذا أعطيت كل مقام حقّه ، ووقت بالذي يجب من سياسة ذلك المقام ، وأرضيت مَنْ يعرف حقوق الكلام ، فلا تهتم لما فاتك»<sup>(٣)</sup> .

٣- الموازنة بين الألفاظ والمعاني والمستمعين والحالات : «إذ ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، وأقدار الحالات ، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً ، ولكل حالة من ذلك مقاماً»<sup>(٤)</sup> .

٤- ضبط النفس والقوى - ساعة القول - إذ يلزم المتكلم إذا خطب أن يكون «رابط الجأش .. ذاكراً لما عقد عليه أول كلامه»<sup>(٥)</sup> .

(١) البيان والتبيين ١/ ١١٥ .

(٢) نفسه ١/ ٢٠٨ .

(٣) نفسه ١/ ١١٦ .

(٤) نفسه ١/ ١٣٨ .

(٥) نفسه ١/ ٩٢ .

## ٥- المعاودة أو الدّربة.

وحّد البلاغة عند قدامة (٣٣٧هـ) أنه «القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحسن النظام، وفصاحة اللسان»<sup>(١)</sup>.

والبلاغة عند الرّماني (٣٨٦هـ) ثلاثة طبقات: عليا، ووسطى، ودنيا، فالعليا هي بلاغة القرآن، والوسطى والدنيا بلاغة البلغاء حسب تفاوتهم في البلاغة. وقد قسم البلاغة إلى عشرة أقسام هي: الإيجاز، والتشبيه، والاستعارة، والتلاؤم، والفواصل، والتجانس، والتصريف والتضمين، والمبالغة، وحسن البيان. ثم فصل الحديث في كل قسم، مبتدئاً بتعريفه، ثم فروغه، وممثلاً له<sup>(٢)</sup>.

ويبدو أنه في تقسيماته هذه متأثر بالمنطق اليوناني، اطلاعاً، أو تشبهاً بطريقة المناطق.

والبلاغة عند العسكري (٣٩٥هـ) من قولهم: بلغت الغاية: إذا انتهيت إليها وبلغتها غيري. ومبلغ الشيء منتهاه. والمبالغة في الشيء الانتهاء إلى غايته. وقد سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه<sup>(٣)</sup>.

وتعريف ابن حزم الأندلسي (٣٦٣هـ) للبلاغة لا يخلو من طرفة، فهي عنده: «ما فهمه العامي كفهم الخاصي». وكان بلفظ يتنبه له العامي لأنه لا عهد له بمثل نظمه ومعناه، واستوعب المراد كله»<sup>(٤)</sup>، وينص ابن حزم على الحاجة إلى الطبع والتوسع في العلوم لمن أراد إحراز البلاغة. والبلاغة عنده أربع مراتب:

١- بلاغة تتكون من الألفاظ المألوفة عند العامة، كبلاغة الجاحظ.

٢- بلاغة تتكون من الألفاظ غير المألوفة، كبلاغة الحسن البصري وسهل

بن هارون.

(١) نقد الشر ٧٦.

(٢) ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ص ١١ دار المعارف بمصر،

(٣) الصنائع ١٥.

(٤) التقريب ٢٠٤.

- ٣- بلاغة تتركب من المرتبتين الأولى والثانية، كبلاغة ابن المقفع .  
٤- بلاغة عادية .

ثم جاء السكاكي (٦٢٦هـ) في كتابه (مفتاح العلوم) ففرق بين البلاغة والفصاحة. ولم يكن عبد القاهر يفرق بينهما، وكذلك الزمخشري والفخر الرازي. وجعل السكاكي البلاغة تشمل علمي المعاني والبيان فقط. وجعل لها حداً أعلى، وحداً أدنى، وما بينهما مراتب كثيرة تتفاوت بتفاوت البلغاء. وقسم البلاغة إلى نوعين: نوع يرجع إلى المعنى، وهو خلوص الكلام من التعقيد، ونوع يرجع إلى اللفظ وهو أن تكون الكلمة عربية أصيلة لا مما أحدثه المولدون، ولا مما أخطأت فيه العامة، وأن تكون جارية على قوانين اللغة، وأن تكون سليمة من التنافر.

ثم انتهت البلاغة عند ابن خلدون (٨٠٨هـ) إلى أنها «مطابقة الكلام للمعنى من جميع وجوهه بخواص تقع للتراكيب في إفادة ذلك، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ فيه يتحرى الهيئة المفيدة لذلك على أساليب العرب وأنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت مقاماته بمخالطة كلام العرب حصلت له الملكة في نظم الكلام»<sup>(١)</sup>.

---

(١) المقدمة ٥١٥ .

## بواعث الشعر = دواعي الشعر

أدرك النقد العربي، فضلاً عن الإطار الشعري، ضرورة توفر أنواع من الدواعي والبواعث والمحركات لتساعد الشاعر على النظم والتركيز.

وللشعراء في ذلك ضروب مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشخذ القرائح، وتنّب الخواطر، وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى. كل امرئ على تركيب طبعه، واطراد عاداته. فالشعر مثل عين الماء إن تركتها اندفنت، وإن استهنتها هنتت، وليس المراد أن تستهين بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكلم قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتزف مادته، وتنغد معانيه. فإذا أجم طبعه أياماً وربما زماناً طويلاً، ثم صنع الشعر، جاء بكل أبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه، لكن بالمذاكرة مرة، فإنها تقدح زناد الخاطر، وتفجر عيون المعاني، وتوقظ أبصار الفتنة، وبمطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجسد وتولد الشهوة<sup>(١)</sup>.

وتختلف البواعث من شاعر لآخر، وحسب الأزمنة، والأمكنة. ولعل الدواعي النفسية تأتي في مقدمة بواعث الشعر، فللشعر دواع تحث البطيء، وتبعث المتكلف، منها: الطمع، والشوق، والشراب، والطرب، والغضب<sup>(٢)</sup>. فقد قيل للحطيئة: أيُّ الناس أشعر؟ فأخرج لساناً دقيقاً، فقال هذا إذا طمع<sup>(٣)</sup>. وقيل لأبي نواس: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب حتى إذا كنت أطيّب ما أكون نفساً، وبين الصاحي والسكران صنعت وقد داخلني النشاط وهزنتي الأريحية<sup>(٤)</sup>.

(١) العمدة ١٤٥ طبعة دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

(٢) الشعر والشعراء.

(٣) الشعر والشعراء

(٤) العمدة ١٤٦.

وللدواعي المكانية كالخلوة، والرياض، والمياه، دورها الذي لا ينكر في عمل الشعر. سئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال: كيف ينقفل دوني وعندي مفاتيحه؟ قيل له: وعنه سألتك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحاب. وقيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل عليّ أرضه، ويسرع إليّ أحسنه. وقال الأصمعي: ما استدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي (وقيل: الحالي، يعني الرياض)<sup>(١)</sup>.

وروي أن الفرزدق كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر، ركب ناقته، وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية، والأماكن الخربة الخالية، فيعطيه الكلام قياده<sup>(٢)</sup>.

كما إن الدواعي الزمانية قد تفتق خواطر بعض الشعراء، وتبعث على الشعر، كما في ساعات نشاط المرء، وفي الليل، يقول بشر بن المعتمر في صحيفته: «خُذْ مِنْ نَفْسِكَ سَاعَةَ فَرَاغِكَ وَفَرَاغَ بَالِكَ وَإِجَابَتَهَا إِيَّاكَ، فَإِنْ قَلِيلٌ تَلِكَ السَّاعَةِ أَكْرَمُ جَوْهَرًا، وَأَشْرَفُ حَسًّا، وَأَحْسَنُ فِي الْإِسْمَاعِ، وَأَحْلَى فِي الصَّدُورِ، وَأَسْلَمُ مِنْ فَاحِشِ الْخَطَا، وَأَجْلِبُ لِكُلِّ عَيْنٍ وَعِرَّةٍ، مِنْ لَفْظِ شَرِيفٍ، وَمَعْنَى بَدِيعٍ. وَاعْلَمْ أَنَّ ذَلِكَ أَجْدَى عَلَيْكَ مِمَّا يَعْطِيكَ يَوْمَكَ الْأَطُولَ بِالْكَدِّ وَالْمَجَاهِدَةِ، وَبِالتَّكْلِيفِ وَالْمَعَانِدَةِ<sup>(٣)</sup>». وكان جرير إذا أراد أن يؤبد قصيدة صنعها ليلاً، يشعل سراجها، ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه<sup>(٤)</sup>. قال ابن قتيبة:

وللشاعر أوقات يسرع فيها أتية، ويسمح فيها أبيه، منها أول الليل قبل أن تغشى الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها

(١) العمدة ١٤٥.

(٢) العمدة ١٤٥.

(٣) العمدة ١٤٩.

(٤) العمدة ١٤٦.

الخلوة<sup>(١)</sup>. وقال ابن رشيقي: وليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباحرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم، لكون النفس مجتمعة، لم يتفرق حسنها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيها، وإذا هي مستريحة جديدة كأنما أنشئت نشأة أخرى، ولأن السحر أطف هواء، وأرق نسيماً، وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار. وقالوا: الحيلة لكلال القريحة انتظار الحمام، وتصيّد ساعات النشاط. وقال بكر المُرْنِي: لا تكدّوا القلوب ولا تهملوها، وخير الفكر ما كان في عقب الحمام، ومن أكره بصره عشي. واشحدوا القلوب بالمذاكرة، ولا تياسوا من إصابة الحكمة إذا امتحتتم ببعض الاستغلاق فإن من أدمن قرع الباب وصل<sup>(٢)</sup>.

---

(١) العمدة ١٤٦.

(٢) العمدة ١٤٩.



## البيان

(البيان) لغةً: الظهور والوضوح<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: توضيح المعنى، والكشف عنه كشفاً يجعل السامع يفضي إلى حقيقته بسهولة. والبيان عند الجاحظ (٢٥٥هـ) هو اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته.

وكان كتاب الدواوين يعتبرون أهم من عُني بصياغة النشر. إذ كانوا يُختارون من البلغاء والفصحاء. ويأخذون أنفسهم بالثقيف الواسع من العربية وغيرها. ويجتنبون في كتابتهم المتوعر الوحشي، والساقط السوقي، ويدققون في اختيار ألفاظهم ومعانيهم. سأل ثُمّامة ابن أشرس جعفر بن يحيى - وكان في الذروة من الفصاحة والبلاغة التي أوصلته إلى الوزارة - : ما البيان؟ فأجاب: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلّي عن مغزاك، وتخرجه عن الشركة، ولا تستعين عليه بطول الفكرة، والذي لا بد من أن يكون سليماً من التكلف، بعيداً عن الصنعة، بريئاً من التعقيد، غنياً عن التأويل<sup>(٢)</sup>.

وقال الرُّمانيّ (٣٨٦هـ): «البيان هو إحضار المعنى للنفس بسرعة إدراك. وقيل ذلك لثلاثي يتبس بالدلالة، لأنها إحضار المعنى للنفس وإن كان بإبطاء»<sup>(٣)</sup>.

(١) لسان العرب مادة (بين).

(٢) البيان والتبيين ١/١٠٦، ويريد بالاسم: اللفظ.

(٣) ابن رشيق، المعمد ١٧٦، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

## البيت

يطلق اصطلاح (البيت) على بيت الشعر على سبيل التشبيه، لأنه مجمع الألفاظ والحروف والمعاني، على شرط مخصوص هو الوزن<sup>(١)</sup>. والبيت الشعري التقليدي يتكوّن من شطرين يسمّى أولهما الصدر، والثاني العجز. وكل بيت عبارة عن مجموعة من التفعيلات تختلف باختلاف البحر الذي قيل فيه البيت.

وَرَدَ (البيت) عند ابن سلام (٢٣١هـ) بمعنى أحسن بيت في غرض معين، إذ يقول: «بيوت الشعر أربعة: فخر ومديح ونسيب وهجاء».

وقد أوجد ثعلب (٢٩١هـ) في كتابه (قواعد الشعر) مصطلحاً مستمداً من الفرس، يدور حول وصف البيت المفرد، فالبيت إما معدّل أو أغرّ، أو محجّل، أو مرجّل، فالأغرّ والمحجّل واضحا العلاقة بالفرس، والمعدّل صفة توميء إلى اعتدال جانبي الجواد، وأما المرجّل فلعله يعني البياض، والمعدّل يبرز سائر الأبيات ويأتي سابقاً. ثم يليه الأغرّ مصلياً، ويليهما الأبيات المحجلة<sup>(٢)</sup>.

والمعدّل: ما اعتدل شطراه وتكافأت حاشيته، كقول طرفة:

أرى الدهرَ كنزاً ناقصاً كلّ ليلةٍ  
وما تنقُصُ الأيامُ والدهرُ ينقُصُ

والأغرّ: ما نجّم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه، كقول الخنساء:

(١) مقاييس اللغة.

(٢) قواعد الشعر ٨٠.

وإنَّ صَخْرًا لتَأْتُمُّهُ الهُدَاةُ بِهِ  
كَأَنَّهُ عَلَمٌ فِي رَأْسِهِ نَارٌ

والمرّجل: لا ينتهي معناه إلا بانتهاء القافية، كقول زهير:

فإنَّ الحقَّ مقطُوعٌ ثلاثٌ  
يَمِينٌ، أَوْ نِفَارٌ، أَوْ جِلاءٌ

والمحجّل، مثاله:

وتملأ بيْتنا أقطاً وسمنأ  
وحسبُك مِن غنى شبع وريئ

## التَّبْيِيع

هو أن يريد الشاعر ذكر الشيء، فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه وينوب عنه في الدلالة عليه<sup>(١)</sup>. ويعتبره ابن رشيق (٤٥٦هـ) من أنواع الإشارة. ويسمّيه بعضهم (التجاوز)<sup>(٢)</sup>. ومثاله قول امرئ القيس:

ويضحى فتيئُ المسكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا

نُؤُومُ الضَّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَن تَفْضَلِ

فقوله (يضحي فتيئ المسك) تتبييع، وقوله (نؤوم الضحى) تتبييع ثان، وقوله (لم تنتطق عن تفضل) تتبييع ثالث. وإنما أراد أن يصفها بالترفه والنعمة وقلة الامتهان في الخدمة، وأنها شريفة مكفّية المؤونة، فجاءها بما يتبع الصفة ويدل عليها أفضل دلالة. ومنه قول عمر بن أبي ربيعة:

بَعِيدَةٌ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لِنَوْفَلِ

أَبُوهَا، وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمِ

وكل ما وقع من قولهم (طويل النجاد، كثير الرماد) فهو من هذا الباب.

ومن الواضح أن هذا كناية. ولكن ولع المتأخرين بالتعقيد جعلهم يكثرون من التفرّيعات.

(١) العمدة ٢٢١.

(٢) العمدة ٢٢١.

## التَّمِيم

عرف (التَّمِيم) في البلاغة مفهوماً قبل أن يعرف مصطلحاً، فقد تنبّه الأصمعيّ (٢١٠هـ) إلى هذا اللون البديعي، دون أن يقترح له اسماً. وسماه الجاحظ (٢٥٥هـ): (إصابة المقدار)<sup>(١)</sup>. وعرفه ابن المعتزّ (٢٩٦هـ) بأنه: «اعتراض كلام من كلام لم يتّم معناه، ثم يعود إليه فيتممه في بيت واحد»<sup>(٢)</sup>. وقال قدامة (٣٣٧هـ): «إن التّميم هو أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل بها جودته شيئاً إلا أتى به»<sup>(٣)</sup>.

وقد عرّف العسكريّ (٣٩٥هـ) التّميم بأنه: «أن توفي المعنى حظّه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة، ثم لاتغادر معنى يكون فيه تمامه إلا تورده، أو لفظاً يكون فيه توكيده إلا تذكره»<sup>(٤)</sup>. ومثّل له بقول طرفة:

فسقى ديارك غير مُفسدها

صوبُ الرّيبِ وديمّةُ تهمي<sup>(٥)</sup>

فقوله (غير مفسدها) إتمام للمعنى وتجرّز من الوقوع في الخطأ ومثله قوله الخنساء:

وإنَّ صخراً لتأتّم الهداةُ بهِ

كأنه علّم في رأسه ناراً<sup>(٦)</sup>

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٢٨.

(٢) كتاب البديع ص ٥٩.

(٣) نقد الشعر ص ١٥٧.

(٤) الصناعتين ص ٤٣٤.

(٥) ديوانه ص ٦٣ والعمدة ٢/ ٤٨.

(٦) العمدة ٢/ ٥٥، والصناعتين ٤٣٦.

فقولها (في رأسه نار) تميم عجيب. ولم يستوف أحد هذا المعنى  
استيفاءها.

وابن رشيق (٤٥٦ هـ) سمى التميم (احتراساً) و(احتياطاً)، وتابع  
سابقه في تعريفه فقال: إن التميم هو «أن يحاول الشاعر المعنى، فلا  
يدع شيئاً يتم به حسنه إلا أورده أو أتى به، إما مبالغة وإما احتياطاً واحتراساً  
من التقصير»<sup>(١)</sup>.

---

(١) الممدة ٢٧٩.

## التثقيف

ثقف لغةً: حذق وخف، وثقفه تثقيفاً: سواه وقومه. واصطلاحاً: تجويد الشعر.

وتثقيف الشعر عند الجاحظ (٢٥٥هـ) هو معاودة صاحبه النظر فيه بالإصلاح والتحسين حتى «تخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة»<sup>(١)</sup>. ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجبل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زمماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفاقاً على أدبه. يقول سويد بن كراع العكلي:

أبيتُ بأبوابِ القوافي كأنما

أصادي بها سرباً من الوحش نزعاً<sup>(٢)</sup>

والتثقيف بهذا المعنى هو «مذهب أصحاب الصنعة»، أو «عبيد الشعر». وهم: زهير بن أبي سلمى، وابنه كعب. وراويته الحطيئة، وأشباههما عند الأصمعي.

والمثقف للشعر هو الذي يقوم بعملية التثقيف، يقول عدي بن الرقاع:

وقصيدة قد بت أجمع بينها

حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته

حتى يقيم ثقافه منادها<sup>(٣)</sup>

(١) البيان والتبيين ١٣/٢.

(٢) نفسه ١٧-١٢/٢.

(٣) نفسه ٢٤٤/٣.

## التثليم

التثليم لغة: القطع والانكسار، واصطلاحاً يطلق مجازاً على القطع والكسر المعنويين<sup>(١)</sup>.

والتثليم عند قدامة (٣٣٧هـ) من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهو «أن يأتي الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض، فيضطر الشاعر إلى ثلمها والنقص منها»<sup>(٢)</sup>. كما في قول لبيد:

دَرَسَ الْمَنَّا بِمَتَالِغِ فِأَبَانِ  
وَتَقَادِمَتْ بِالْحَبْسِ وَالسُّؤْبَانِ

أراد المنازل. ومثله قول علقمة بن عبدة:  
كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبِيٌّ عَلَى شَرَفِ  
مَفْدَمٍ بِسَبَا الْكِتَانِ مَلْثُومِ

أراد بسائب الكتان، فحذف من أجل العروض. والتثليم من ضرورات الشعر، وهو عندهم من ضرورات الحذف في الشعر، بخلاف (التذنيب) الذي هو من ضرورات الزيادة.

(١) أساس البلاغة، مادة (ثلم).

(٢) نقد الشعر ص ٢٤٨.



## تجاهل العارف = الشك

هو سؤال المتكلم عما يعلمه حقيقة، تجاهلاً، لسبب كالتوبيخ مثلاً، كما في قول الشاعر:

أَيَا شَجَرَ الْخَابُورِ مَا لَكَ مَوْرِقاً  
كَأَنَّكَ لَمْ تَجْزَعْ عَلَى ابْنِ طَرِيفِ

أو للمبالغة في المدح، كما في قول البحتري:  
أَلْمَعُ بَرَقِ سَرِيٍّ أَمْ ضَوْءُ مِصْبَاحِ  
أَمْ ابْتِسَامُهَا بِالْمَنْظَرِ الضَّاحِي

أو للمبالغة في الذم، كما في قول زهير:  
وَمَا أُدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أُدْرِي  
أَقْوَمَ آلِ حِضْنٍ أَمْ نِسَاءِ<sup>(١)</sup>

ولم يعرفه ابن المعتز (٢٩٦هـ) وإنما مثل له<sup>(٢)</sup> وسمي من بعده (الشك)<sup>(٣)</sup>. و(التشكك) عند ابن رشيق<sup>(٤)</sup>. وهو عنده «من ملح الشعر وطرف الكلام، وله في النفس حلاوة وحسن موقع، بخلاف ما للغلو والإغراق. وفائدته الدلالة على قرب الشبهين حتى لا يفرق بينهما، ولا يميز أحدهما عن الآخر، وذلك نحو قول زهير:

وَمَا أُدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أُدْرِي  
أَقْوَمَ آلِ حِضْنٍ أَمْ نِسَاءِ

(١) البديع ٦٢.

(٢) بيت زهير: هامش ١.

(٣) العمدة ٥٣/٢.

(٤) العمدة ٢٩١ ط دار الكتب . بيروت ١٩٨٣.

فَإِنْ تَكُنِ النِّسَاءُ مُخَبَّاتٍ

فَحُقُّ لِكُلِّ مُحَصَّنَةٍ هِدَاءٌ<sup>(١)</sup>

فقد أظهر أنه لم يعلم أنهم رجال أم نساء. وهذا أملح من أن يقول هم نساء. ومثله قول العرجي:

بِاللَّهِ يَا ظِيَّاتِ الْقَاعِ قُلْنَ لَنَا

لِيَلَايَ مِنْكُنَّ أُمَّ لَيْلَى مِنَ الْبَشَرِ؟<sup>(٢)</sup>

ومثله قوم أبي تمام:

أَمْطَلِعَ الشَّمْسِ تَبْغِي أَنْ تَوْؤَمَ بِنَا

فَقُلْتُ: كَلَّا وَلَكِنْ مَطْلِعَ الْجُودِ<sup>(٣)</sup>

وتجاهل العارف أو مزج الشك باليقين عند العسكري (٣٩٥هـ) هو: «إخراج ما يعرف صحته مخرج ما يشك فيه، ليزيد بذلك تأكيداً<sup>(٤)</sup>» كما في قول ابن المعتز:

كَمْ لَيْلَةٍ عَانَقْتُ فِيهَا بَدْرَهَا

حَتَّى الصَّبَاحِ مَوْسِدًا كَفِيهِ

وَسَكَرْتُ لَا أَدْرِي أَمِنْ خَمْرِ الْهَوَى

أَمْ كَأَسِيهِ أَمْ فِيهِ أَمْ عَيْنِيهِ<sup>(٥)</sup>

(١) نفسه ٣٩١.

(٢) نفسه ٢٩٢.

(٣) نفسه ٢٩٢.

(٤) الصناعتين ٤٤٥ ط دار الكتب العلمية. بيروت ١٩٨١.

(٥) نفسه ٤٤٦، وديوان المعاني ١/٢٣٧.

## التّجميع

التّجميع لغةً: الضّمّ والربط، واصطلاحاً «أن يكون القسم الأول متهيئاً للتصريح بقافية ما، فيأتي تمام البيت بقافية على خلافها»<sup>(١)</sup>.

وقدامة (٣٣٧هـ) يعتبر التّجميع من عيوب القافية لأن فيه خذلاناً للمتلقي، ونبوّاً عن الإيقاع الموسيقي المرتقب. فحين يتوقع السامع أن تأتي قافية البيت الأول على شاكلة قافية المصراع الأول منه، يفاجأ بقافية أخرى لاتجانس الروي المذكور في الشطر الأول من البيت، كما في قول الشماخ:

لَمَنْ مَنَزَلٌ عَافٍ وَرَسْمٌ مَنَازِلُ

عَفَتْ بَعْدَ عَهْدِ الْعَاهِدِينَ رِيَاضُهَا

فالمتوقع أن يكون حرف الروي في خاتمة البيت هو اللام، لأنه ذكر (منازل) في آخر المصراع الأول، ولكنه قفى بحرف الضاد.

وعند ابن رشيّق (٤٥٦هـ) التّجميع هو «أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على رويّ متهيء لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه، فتأتي بخلافه»<sup>(٢)</sup>.

ويضيف ابن رشيّق أنه رأى مَنْ يقول (التخميع) بالخاء<sup>(٣)</sup>.

(١) العمدة ١/١٧٧.

(٢) نقد الشعر ص ٢٠٩.

(٣) العمدة ١/١٧٣. ويذكر بدوي طبانة أن طبعة ليدن من (نقد الشعر) تضمّنت كلمة (التخميع)، وليس (التجميع). را: قدامة والنقد الأدبي ص ٢٤٠ ويتحدث إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) عن (التخميع) ص ١٩٢.

## التَّرْصِيع

التَّرْصِيع لغةً: التركيب، وتاج مرصع بالجواهر: أي محلى<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً بلاغياً هو توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز، أو تقاربها وهو كالسجع في الشعر.

وينظم قدامة بن جعفر (٢٣٧هـ) التَّرْصِيع في محاسن الوزن<sup>(٢)</sup>. ويمثل له بيت امرئ القيس:

مَخْشٍ، مَجْشٍ، مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ، مَعَاً

كتيسٍ ظبَاءِ الحَلْبِ العَدْوَانِ<sup>(٣)</sup>

فيبين أن لفظي (مخش، مجش) من تصريف واحد، وكذا (مقبل، مدبر). والتَّرْصِيع - عند قدامة - ليس محموداً دائماً، كما أن الشعراء ليسوا كلهم بقادرين على إجادته، وإنما يكون مستحسنًا إذا ورد عفواً ولم يتكلفه الشاعر أو يفرق فيه، لاسيما وأنه يتطلب - أحياناً - تغيير بنية بعض المفردات لضرورة الاتباع أو الوزن. والتَّرْصِيع من تسميات قدامة، وإن كان بعض الباحثين المعاصرين يرى أنه استمدته من أرسطو<sup>(٤)</sup>. ومن المحتمل أن يكون قدامة قد أخذه من الجاحظ الذي سماه (السجع والازدواج).

ويعرّف العسكري (٣٩٥هـ) التَّرْصِيع بأنه: «أن يكون حشو البيت مسجوعاً. وأصله من رصعت العقد إذا فصلته<sup>(٥)</sup>. ومثل له بقول طرفة:

(١) مختار الصحاح - مادة (رصع).

(٢) نقد الشعر ص ٣٨.

(٣) ديوانه ص ١٢٣.

(٤) د. شوقي ضيف - البلاغة تطور وتاريخ ص ٨٣.

(٥) الصناعتين ص ٤١٦.

بطيء عَنِ الْجَلِيِّ، سريع إلى الخنا  
ذلول بأجماع الرِّجالِ مُلَهَّدٍ<sup>(١)</sup>

وقول أبي صخر الهذلي:

وتلك هَيْكَلُهُ، خَوْدٌ، مَبْتَلَةٌ  
صفراءُ رَعْبَلَةٌ، في مَنْصِبِ سَنَمِ  
عَذْبٍ مَقْبَلُهَا، جَذْلٌ مُخْلَخُلُهَا  
كالدَّعْصِ أَسْفَلُهَا، مَخْصُورَةُ الْقَدَمِ<sup>(٢)</sup>

---

(١) ديوانه ص ٤٢ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٨، والصناعتين ٤١٩ - ٤٢٠ . والخود: الشابة . والمبتلة: الحسنة الخلق .

والدَّعْصِ: مجتمع الرمل .

## التَّذْنِيبُ

التَّذْنِيبُ يعني الاتباع والزيادة. وهو عند قُدّامة (٣٣٧هـ) من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن. ومعناه: «أن يأتي الشاعر بألفاظ تقصر على العروض، فيضطر إلى الزيادة فيها»<sup>(١)</sup>. ومثّل له بقول الكُمَيْت:

لا كعبِدِ المليكِ أو كيزيدِ  
أو سليمانَ بعد أو كهشامِ

أراد عبد الملك، فاضطر للزيادة فيه بالياء.

والتَّذْنِيبُ من الاصطلاحات التي انفرد قُدّامة باختراعها. وما سمّاه قُدّامة تذنيباً اعتبره العلماء من الضرورات الشعرية، وتسمّى عندهم (ضرورات الزيادة).

(١) نقد الشعر ص ٢٥٠.

## التّذييل

هو إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه، ويتوكّد عند من فهمه. وهو ضدّ الإشارة والتعريض، وينبغي أن يستعمل في المواطن الجامعة، والمواقف الحافلة، لأن تلك المواطن تجمع البطيء الفهم والبعيد الذهن والثاقب القريحة<sup>(١)</sup>. ومثاله - عند العسكري - قول الحطيئة:

قَوْمٌ هُمْ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ  
وَمَنْ يُسَوِّي بَأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنْبَا<sup>(٢)</sup>

وقول طرفة:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى  
لِكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثِنْيَاهُ بِالْيَدِ<sup>(٣)</sup>

(١) الصناعتين ٤١٣.

(٢) ديوانه ٧.

(٣) ديوانه ٣٢.

## التسهيّم

من تسهيم البرود، وهو أن ترى ترتيب الألوان فتعلم إذا أتى أحدها ما يكون بعده<sup>(١)</sup>.

ويسميه قدامة (٣٣٧هـ) (التوشيح)، وهو من تعطف أثناء الوشاح بعضها على بعض، وجمع طرفيه. وبعضهم يسميه (التوشيح) بالجيم. فإن صح ذلك، فإنه من وشجت العروق إذا اشتبكت. فكان الشاعر شبك بعض الكلام ببعض<sup>(٢)</sup>.

وقيل: إن الذي سماه (التسهيّم) عليّ بن هارون المنجّم، وإن ابن وكيع سماه (المطمع). وهو أنواع: منه ما يشبه المقابلة، ومثاله قول الخنساء:

ونلبسُ في الحَرْبِ نَسِجَ الحَديدِ  
ونلبسُ في السِّلْمِ خَزّاً وَقَزّاً<sup>(٣)</sup>

(١) العمدة ٢٦٦ - ٢٦٧.

(٢) العمدة ٢٦٦ - ٢٦٧.

(٣) العمدة ٢٦٦ - ٢٦٧.



## التشبيه

(التشبيه) لغةً: التمثيل. واصطلاحاً: دلالة على الاشتراك في الصفة. ولم ينحرف التشبيه خلال تطوره عن مدلوله اللغوي المتداول، حيث نجده في (كتاب) سيويه (١٨٠هـ)<sup>(١)</sup>، وعند الفراء (٢٠٧هـ) الذي يجعل التشبيه نوعين:

١- تشبيه مفرد طرفاه حسيان.

٢- تشبيه تمثيلي: وجه الشبه فيه مأخوذ من حال شيئين أو أكثر.

وقد تحدّث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في مواضع عديدة من كتابه (الحيوان) (البيان والتبيين)<sup>(٢)</sup>. في حديث تطبيقي صرف، إذ أورد أمثلة عديدة له، دون أن يهتم به نظرياً، أو يبحث في قوانينه أو نظامه الداخلي، سوى إشارات وانطباعات جزئية لاترقى إلى مستوى البحث عن الأنساق. إلا أن الجاحظ وضع يده على هذه الظاهرة. ويمكن تقسيم ما أورده الجاحظ من تشبيهات إلى ثلاثة أنواع:

١- التشبيه المفرد: وهو ما ينتزع وجه الشبه فيه من أمر واحد يتجانس فيه طرفا التشبيه.

٢- التشبيه المتعدّد: وهو الذي تذكر فيه جملة أمور. يقارن بينها ويمائل. ولكنها منفصلة من حيث أوجه المقارنة والمماثلة. ومثاله تشبيه امرئ القيس قلوب الطير الرطبة واليابسة في وكر العقاب بالعناب والحشف البالي.

٣- التشبيه المجمل. ويحتاج في إدراك وجهه إلى ضرب من التأول السطحي الظاهر، أو الغامض اللطيف الذي يحتاج إلى إمعان نظر.

(١) الكتاب ١/١٢١، ٢٠٨.

(٢) البيان والتبيين ١/٥٤.

كما تحدث المبرد (٢٨٥هـ) عن التشبيه في كتابه (الكامل)، وقال: إن العرب تشبه على أربعة أضرب: فتشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير، ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام<sup>(١)</sup>.

كما تحدث عنه ثعلب (٢٩١هـ)<sup>(٢)</sup>، وابن المعتز (٢٩٦هـ) في كتابه (البدیع)<sup>(٣)</sup>

أما ابن طباطبا (٣٢٢هـ) فقال: إن العلة في حسن التشبيه هي اعتدال أساليبه واستواؤها مما ترتاح له النفس. ثم تحدث عن وجوه التشبيه، وهي عنده:

١- تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة. كقول امرئ القيس:

كَأَنَّ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَائِنَا  
وَأَرْحَلِنَا الْجِرْعُ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبْ

٢- تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً، كتشبيه الثغر بالأقحوان، إذ لونهما وصورتها سواء.

٣- تشبيه الشيء بالشيء صورة ولوناً وحركة وهيئة، كقولهم: الشمس كالمرأة في كف الأشل.

٤- تشبيه الشيء بالشيء حركة وهيئة، كقول الأعشى متغزلاً:

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا  
مَرُّ السَّحَابَةِ، لَا رَيْثُ وَلَا عَجَلُ

٥- تشبيه الشيء بالشيء معنى لاصورة، كتشبيه الجواد بالبحر، والشجاع بالأسد<sup>(٤)</sup>.

(١) الكامل ١٢٨/٣.

(٢) قواعد الشعر ٣٧.

(٣) البديع ٦٨ - ٧٤.

(٤) عيار الشعر.

وأما قُدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فيدرج التشبيه في زمرة الأغراض الشعرية، ويحدده تحديداً يمتاز بصرامته المنطقية، ودقته العقلية، فينكر أن يشبه الشيء بنفسه أو بغيره إذا كان يشبهه من جميع الجهات، لأن التشبيه في هذه الحالة يفقد معناه، ويصبح غير ذي موضوع<sup>(١)</sup>. ومن مسوغات التشبيه أن يشترك الشيطان في معان وصفات، ويختلفان في أشياء ينفرد بها كل واحد منهما. فالتشبيه عند قُدامة هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما فيها حتى يدني بها إلى حال الاتحاد<sup>(٢)</sup>.

والتشبيه عند قُدامة من أشرف كلام العرب، وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم، وهو - عنده - قسمان: تشبيه للأشياء في ظواهرها كما شبهوا اللون بالخمرة، والقَدّ بالغصن، والنساء بالياقوت والبيض. وتشبيه في المعاني كتشبيهم الشجاع بالأسد، والجواد بالبحر<sup>(٣)</sup>.

وأما أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فيعرف التشبيه بأنه «الوصف بأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه<sup>(٤)</sup>. ويجعل التشبيه على ثلاثة أوجه:

١- تشبيه شيئين متفقين من جهة اللون.

٢- تشبيه شيئين متفقين بدليل.

٣- تشبيه شيئين مختلفين لمعنى يجمعهما<sup>(٥)</sup>.

وأجود التشبيه عنده ما يقع على أربعة أوجه: إخراج مالا تقع عليه الحاسة، وإخراج مالم تجر به العادة إلى ما جرت به، وإخراج مالا يعرف بالبدية إلى ما يعرف بها، وإخراج مالا قوة له في الصفة على ماله قوة فيها<sup>(٦)</sup>.

(١) نقد الشعر ١٢٢

(٢) نفسه ١٢٢

(٣) نقد النثر ٥٨-٥٩.

(٤) الصناعتين ٢٦١.

(٥) نفسه ٢٦٢

(٦) نفسه ٢٦٢ - ٢٦٤.

وزيلم ابن رشيق (٤٥٦هـ) بما جاء به سابقوه من البقاد حول التشبيه فيعرفه بأنه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو جهات كثيرة، لا من جميع جهاته، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه، ألا ترى أن قولهم (خذ كالورد) إنما أرادوا حمرة أوراق الورد وطراوتها لا ما سوى ذلك<sup>(١)</sup>.

وأورد أمثلة على تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة في بيت واحد، كقول المرقش:  
 النَّشْرُ مِسْكٌ، وَالْوَجْوَهُ دَنَا  
 نِيرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكْفِ عَنَّمْ

وكقول ابن المعتز:

بَذْرٌ، وَلَيْلٌ، وَغُضُنٌ  
 وَجُجَةٌ، وَشَعْرٌ، وَقَدُّ  
 خَمْرٌ، وَدُرٌّ، وَوَرْدٌ  
 رِيْقٌ، وَتَغْرٌ، وَقَدُّ

وأتموا بتشبيه أربعة بأربعة، كقول امرئ القيس في وصف فرسه:

لَهُ أَيُّطَلَا ظَبْيِي، وَسَاقَانِعَامِيَّةٌ  
 وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ، وَتَقْرِيْبُ تَنْفَلٍ<sup>(٢)</sup>

وكقول أبي الطيب:

بَدَتْ قَمَرًا، وَمَالَتْ خَوْطَ بَانَ  
 وَفَاحَتْ عَنَبْرًا، وَرَنَتْ غَزَالَا

وخمسة بخمسة كقول الواواء:

فَأَسْبَلْتُ لَوْلَا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَّتْ  
 وَزْدَا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ بِالْبَرْدِ

(١) العمدة ١٩٩.

(٢) إيظلا: خاصرتا. إرخاء سرحان: ضرب من عدو الذئب. التنقل: ولد الثعلب.

ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) بكتابه (أسرار البلاغة) فرأى أن التشبيه على نوعين:

١- عادي، لا يحتاج إلى تأوّل، كتشبيه الخدود بالورد، والشعر بالليل.

٢- غير عادي، وهو يحتاج إلى شيء من التأوّل، كتشبيه الحجّة في الوضوح بالشمس. ويتفاوت هذا النوع، فمنه ما يكون قريب المأخذ مثل (ألفاظ كالماء في السلاسة). ومنه ما يحتاج إلى فطنة وتآوّل، كما في (هم كالحلقة المقرغة لا يدري أين طرفاها) أي أنهم متساوون في النبيل والجود والشجاعة.

ويتحدث الفخر الرّازي (٦٠٦هـ) في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن التشبيه، فيجمل ما قاله عبد القاهر ومَنْ قبله، ويجعل المشبّه والمشبّه به إما محسوسان، وإما معقولان، وإما مختلفان حسّاً وعقلاً... وعلاقته إما حقيقية، وإما إضافية. وهي إما أن تكون في أمر واحد، أو في أمور كثيرة... إلخ.

ثم يأتي السّكاكي (٦٢٦هـ) فيلخص في كتابه (مفتاح العلوم) كل ما جاء قبله، ويرى أن طرفيه إما أن يدركا بالحس، كتشبيه الخد بالورد، وإما أن يدركا بالخيلا، كتشبيه شقائق النعمان على أغصانها بأعلام ياقوت على أرماح زبرجد، وإما أن يدركا بالعقل، كتشبيه العلم بالحياة. وإما أن يدركا بالوهم، كتشبيه الموت بالمخلب، وإما أن يدركان بالوجدان كاللذة والألم والجوع والشبع.

وأما وجه التشبيه فأقسامه كثيرة: إما أن يكون واحداً، أو غير واحد. والثاني إما أن يكون في الواحد لكونه هيئة مركبة أو لا يكون. والواحد إما أن يكون حسياً أو عقلياً. ولا بد في الحسّي من أن يكون طرفاه حسيين كتشبيه الشجاع بالأسد في الجرأة، وقد يكون طرفاه عقليين كتشبيه الجهل بالموت في عدم النفع، وقد يكون أحدهما حسياً والثاني عقلياً كتشبيه العلم بالنور.

وأما أغراض التشبيه فهي إما أن تعود إلى المشبه أو إلى المشبه به. فالأولى بيان حال، وبيان مقدار، وبيان مكان حال، وزيادة تقدير حال، وتزيين، وتقبيح واستطراف. والثانية ترجع إلى إيهام كونه أتم من المشبه في وجه التشبيه، أو بيان أنه أهم من المشبه. والسكّاكّي في كل هذا إنما يأخذ عن الفخر الرازيّ وسابقه.

## التشطير

الشَّطْر لغة: القصد والجهة. وشر كل شيء: نصفه<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً هو نصف البيت الشعري.

يقول ثعلب (٢٩١هـ): «أبلغ الشعر ما اعتدل شطراه، وتكافأت حاشيتاه»<sup>(٢)</sup> كما في قول زهير:

وَمَنْ يَغْتَرِبُ يَحْسَبُ عَدْواً صَدِيقَهُ

وَمَنْ لَا يَكْرُمُ نَفْسَهُ لَا يُكْرَمُ<sup>(٣)</sup>

والتشطير عند العسكري (٣٩٥هـ) هو «أن يتوازن المصراعان والجزآن، وتتعدل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه، واستغنائه عن صاحبه»<sup>(٤)</sup>.

---

(١) المصباح المنير - مادة (شطر)

(٢) قواعد الشعر ٣٦.

(٣) المعلقة.

(٤) الصناعتين ٤٦٣.

## التصحيف

هو التشابه في الخط بين كلمتين فأكثر، بحيث لو أزيل أو غُيّرت نقط كلمة كانت عين الثانية، نحو: التحلي، التخلي، والتجلي.

وأول من أشار إلى هذه القضية هو الجاحظ (٢٥٥هـ) في رسالته (التربيع والتدوير). وعابها عند كثير من المتأدبين. ثم جاء ابن قتيبة (٢٧٦هـ) فرأى أن كل علم يحتاج إلى السماع، وخاصة الشعر، لما فيه من غريب اللفظ ووحشي الكلام. ففي السماع وقوف على حقيقة اللفظ، ونقل أمين لصحيح المعنى المتعلق به، والذي يهدف الشاعر إلى تصويره. وهذا لا يخرج عما قرره العلماء العرب بحق في مبدأ أخذهم اللغة. إذ نراهم يشدون على المشافهة والسماع تحرياً للدقة والضبط. وتجنباً للوقوع في الخطأ الناجم عن الكتابة.

والتصحيف عند الرندي (٦٨٥هـ) نوع من التجنيس<sup>(١)</sup>. وهو على نوعين: تصحيف الخط، كما في قول الحريري:

زَيْنُ زَيْنَتْ بِقَدِّ يَقْدُ  
وتلاهُ ويلاهُ نهْدُ يهْدُ

والثاني أن يكنى عن اللفظ بما يشبهه.

(١) الرندي - الوافي ١٢١.



# التصريح

مصطلح عروضي تكون فيه قافية الشطر الثاني من البيت هي نفس قافية الشطر الأول.

وقد عرف عند الجاحظ<sup>(١)</sup> ويحتمل أن يكون قد أخذه من الخليل بن أحمد الفراهيدي .

ويعرفه قدامة (٣٣٧هـ) بقوله: «التصريح أن يقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها». ويضيف إن فحول الشعراء كانوا يعمدون إلى التصريح ويتوخونه، وربما صرعوا بيتاً آخر من القصيدة بعد البيت الأول<sup>(٢)</sup>.

ويقبل قدامة التصريح حين يأتي عفواً لا تكلفاً، ويحصره في طبقة المطبوعين والفحول من الشعراء القدامى<sup>(٣)</sup>.

والتصريح عند ابن رشيق (٤٥٦هـ): «هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته. . . واشتقاق التصريح من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، وكأنه باب القصيدة ومدخلها. . . وقال قوم: الصرع المثل. وسبب التصريح مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منشور»<sup>(٤)</sup>. ومثل له بقول امرئ القيس:

قفا نَبْكَ مِنْ ذَكَرِي حَيْبٍ وَمَنْزِلِ

بِسْفِطِ اللَّوِيِّ بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ<sup>(٥)</sup>

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٩ .

(٢) نقد الشعر ٥١ .

(٣) نفسه ٥١ - ٦٠ .

(٤) العمدة ١٢٤ - ١٢٥ .

(٥) المعلقة .

## التَّضْمِين

(ضمن) الشيء: اشتمل عليه. و(المضمَّن) من البيت ما لا يتم معناه إلا بالذي يليه<sup>(١)</sup>.

ومصطلح (التَّضْمِين) لحظه الجاحظ (٢٥٥هـ) فقال: «هو تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها»<sup>(٢)</sup>. ولكن ابن رشيق (٤٥٦هـ) أشار إلى معنى ثان له فقال: «إنه قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم أو الشطر، فتأتي به في آخر شعرك أو وسطه»<sup>(٣)</sup>.

ويرى معظم نقاد العرب أن البيت في القصيدة ينبغي أن يستقلَّ بمعناه، وألا يحتاج إلى غيره ليستكمل هذا المعنى. وعدّوا من العيوب في الشعر أن يحتاج البيت إلى غيره ليتّم معناه. وسمى قدامة (٣٣٧هـ) البيت المحتاج في إكمال معناه إلى غيره: مبتوراً<sup>(٤)</sup>. ووافقه صاحب (الموشح) على هذه التسمية<sup>(٥)</sup>.

وسمى ذلك أبو هلال العسكري (تضميناً)، ومثّل له بقول الشاعر:

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قَيْلٌ يُغْدِي

بَلِيلِي الْعَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاحُ

قَطَاةٌ عَزَّهَا شَرْكٌ فَبَاتَتْ

تُجَادِبُهُ، وَقَدْ عَلِقَ الْجِنَاحُ

(١) مختار الصحاح، والمصباح المنير- مادة (ضمن).

(٢) العمدة ٣١٢.

(٣) العمدة ٣٠٨.

(٤) نقد الشعر ٨٧.

(٥) الموشح ٨٧.

، فلم يتمّ المعنى في البيت الأول حتى أتمه في البيت الثاني . وهو قبيح عندهم<sup>(١)</sup> . أما صاحب العمدة فيرى التضمين أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها<sup>(٢)</sup> ، كقول النابغة :

وَهُمْ وَرَدُوا الْجِنَارَ عَلَى تَمِيمٍ  
وَهُمْ أَصْحَابُ يَوْمِ عِكَاطٍ ، إِنِّي  
شَهِدْتُ لَهُمْ مِوَاظِنَ صَالِحَاتِ  
وَتَقَنَ لَهُمْ بِحُسْنِ الظَّنِّ مِنِّي

---

(١) الصناعتين ٣٥ .

(٢) العمدة ٣١٢ .

## التطريز

هو أن يكون صدر النثر أو الشعر مشتملاً على ثلاثة أسماء مختلفة المعاني، ويكون العجز صفة متكررة بلفظ واحد. ومثاله قول الشاعر:

كَأَنَّ الكَأْسَ فِي يَدِهَا وَفِيهَا

عَقِيْقٌ فِي عَقِيْقِي فِي عَقِيْقِي

والتطريز عند العسكري (٣٩٥هـ) هو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب<sup>(١)</sup> ومثاله قول أحمد ابن أبي طاهر:

إِذَا أَبُوكَ قَاسِمٌ جَادَتْ لَنَا يَدُهُ

لَمْ يُخَمِّدِ الأَجُودَانَ: البَحْرُ والمَطَرُ

وَإِنْ أَضَاءَتْ لَنَا أَنْوَارُ غُرَّتِهِ

تَضَاءَلِ الأَنْوَارَانِ: الشَّمْسُ والقَمَرُ

وَإِنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْ حَدَّ عَزَمَتِهِ

تَأَخَّرَ المَاضِيَانِ: السَيْفُ والقَدْرُ

مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِرًا مِنْ حَدِّ صَوْلَتِهِ

لَمْ يَدْرِ مَا المَزْعَجَانِ: الخَوْفُ والحَذَرُ<sup>(٢)</sup>

فالتطريز في قوله: (الأجودان، الأنوران، والماضيان، والمزعجان).

(١) الصناعتين ٤٨٠.

(٢) الصناعتين ٤٨٠.

## التَّعْطِفُ

هو أن تذكر اللفظ ثم تكرره والمعنى مختلف<sup>(١)</sup>. كقول الشاعر:  
عَوْدٌ عَلَى عَوْدٍ عَلَى عَوْدٍ خَلِقُ<sup>(٢)</sup>

والعَوْدُ الأول: الرجل المَسْنَن، والثاني: الجمل المَسْنَن، والثالث: الطريق.  
وقول الأقره:

وأقَطْعُ الهـُـوَجْلَ مَسْتَأْنَسَاً  
بِهـُـوَجْلٍ عَيْرَانِيَةٍ عَتْرِيْسِ<sup>(٣)</sup>

فالهُوَجْلُ الأول: الأرض البعيدة الأطراف. والهوجل الثاني: الناقة العظيمة الخلق.

---

(١) العسكري - الصناعتين ٤٧٤ .

(٢) الصناعتين ٤٧٤ .

(٣) ديوانه ١٦، والصناعتين، والميرانة: الناجية من الإبل. والعتريس: الناقة الصلبة.

## التفاوت

(تفاوت) الشيطان: إذا اختلفا، و(التفاوت) في الفضل: التباين<sup>(١)</sup>. قيل للعجاج: ليهنك ما يقول رؤية من جيد الشعر. قال: نعم، ولكني أقول البيت وأخاه، وهو يقول البيت وابن عمه<sup>(٢)</sup>.

هذا الاختلاف بين مستوى الأبيات في الجودة، نسيجاً وفكراً وصوراً، في القصيدة الواحدة، أو بين قصائد متعددة، في إنتاج شاعر واحد، أو شاعرين، يسمى التفاوت. وهو مصطلح نقدي يحتاج إلى إحساس نقدي باستواء النسيج واتساق المعنى ليكون العمل الفني وحدة مستوية، لايشوبها خلل.

بيد أن هذا المفهوم للعمل الفني، على الرغم من صحته المطلقة، يظل مثلاً أعلى تنقطع دونه المواهب، ذلك أن أسباباً عديدة تعترض تحقيقه، منها: أن الشاعر قد يقع - أحياناً - في الافتعال، وقد يصاب أحياناً بالملل، فتبرد قريحته، وينقطع إلهامه «ولابد لكل صانع من فترة. والخاطر لا تستمر به الأوقات على حال»<sup>(٣)</sup>.

كما يتفاوت الشعر باختلاف الطبائع والأمزجة: «فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة الطبع، ودمائة الكلام بقدر دمائه الخلقة»<sup>(٤)</sup>. وقد تكون البيئة سبب التفاوت، فلها أثرها الملحوظ في الشعر، ومن هنا كان عدي بن زيد أرق شعراً من الفرزدق، والأول جاهلي، والثاني أموي، بسبب سكنى الأول الأرياف وتردده على الحواضر، وسكن الثاني البادية. وقد يكون العصر سبب التفاوت،

(١) المصباح المنير - مادة (فات)

(٢) المنصف. الورقة ٥٨.

(٣) الوساطة ٤١٥.

(٤) الوساطة ١٨.

فالجزالة أغلب على شعر القدماء رغم وجودها لدى بعض المحدثين، وعندما تحضّر العرب طرحوا الألفاظ الخشنة، واختاروا الألفاظ السلسة «وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة، وتغير الرسم». فرققوا أشعارهم، وصار ما فيها من اللين يظن ضعفاً، فإذا رام أحدهم العودة إلى المذهب القديم ظهر على شعره التكلف<sup>(١)</sup>.

ويطبّق القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) مفهوم التفاوت على أشعار المحدثين، فيقول: «إنك لو تأملت شعر أبي نواس.. لعظمت من قدره ما صغرت.. ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعراً أعَمَّ اختلالاً، وأقبح تفاوتاً من شعره»<sup>(٢)</sup> ويمثل لجيد شعره، بقوله:

يا ناقُ لا تسأمي أو تبلغني ملكاً  
تقييلُ راحتيه والركنُ سيانِ  
متى تحطّي إليه الرّحلُ سالمه  
تستجمعي الخلقَ في تمثالِ إنسانِ<sup>(٣)</sup>

ويمثل لرديء شعره، بقوله:

ألا ياقم رَ الـدّارِ  
ويا مسكنة عطّارِ  
ويا نفحة نسـريـنِ  
ويا وردة أسحـبارِ  
ويا جدولَ بُستـيانِ  
على شاطئِء أنهارِ<sup>(٤)</sup>

وكما استخرج الجرجانيّ مفهوم التفاوت من شعر أبي نواس، وميّز جيده من رديئه، فكذلك طبّق هذا المفهوم على شعر أبي تمام. ورغم إعجابه بشعره،

(١) الوساطة ١٨ - ٩١.

(٢) الوساطة ٥٥.

(٣) ديوانه ٦٥.

(٤) الوساطة ٦٥ - ٨١.

فإنه وجد في شعره «الغرر، والعرر». وتعجب كيف يرضى أن يجمع بينهما. «وما عليه لو حذف نصف شعره فقطع ألسن العيب عنه، ولم يشرع للعدو باباً في ذمه»<sup>(١)</sup>. والسبب في ذلك، عند الجرجاني، هو أن أبا تمام وغيره من المحدثين عادوا يحتذون طريقة أهل البداوة «فحصل منه على توغير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره.. فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع فتمحله من كل وجه، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غثّ ثقيل»<sup>(٢)</sup>.

ولا يعتقد أحد أن مفهوم التفاوت يغض من شعر أبي تمام عند الجرجاني، فالرجل يقول: «ولست أقول هذا غضباً من أبي تمام، ولا تهجيناً لشعره، ولا عصبية عليه لغيره. وكيف وأنا أدين بفضله وتقديمه، وأنتحل موالاته وتعظيمه، وأراه قبلة أصحاب المعاني وقدوة أهل البديع»<sup>(٣)</sup>.

وهذا المذهب من أبي تمام وأمثاله هو الذي جعل أبيات القصيدة الواحدة لديهم متفاوتة، فالشاعر منهم إذا جرى على الطبع الحضري في تضاعيف قصيدة مسبوكة على الطريقة البدوية، رقق شعره حتى بدا خنثاً بنسبة ما يجاوره من أبيات، فإذا إنساق مع طبعه الحضري إلى غايته، جاء بأحسن نظام، حتى إذا أدركه الميل إلى البداوة، تسنم أوعر طريق، فطمس ما قدمه من محاسن ومحا طلاوتها<sup>(٤)</sup>. وليست السهولة هي الضعف والركاكة، وإنما هي النمط الأوسع المرتفع عن السوقي، النازل عن البدوي الوحشي<sup>(٥)</sup>.

على أن التفاوت لدى الشاعر قد يقتضيه - أيضاً - اختلاف الموضوعات،

(١) الوساطة ٢٢.

(٢) الوساطة ١٩.

(٣) الوساطة ١٩ - ٢٠.

(٤) الوساطة ٢٢.

(٥) الوساطة ٢٤.



فليس أسلوب الغزل، في ألفاظه وتراكيبه، كأسلوب الفخر مثلاً، أو الحماسة، ولا المدح كالوعيد، أو الجّد كالهزل.

ثم دفع المرزوقي (٤٢١هـ) بمفهوم التفاوت خطوة أبعد، في مقدمته لشرح حماسة أبي تمام، حين لاحظ أن «اختيار أبي تمام من نسيج مختلف عن شعره». فردّ ذلك إلى أن الاختلاف بين مختارات أبي تمام وبين شعره، ناجم عن التباين بين أبي تمام الناقد وأبي تمام الشاعر. فأبو تمام الناقد «كان يختار ما يختاره لجموده». وأما أبو تمام الشاعر «فكان يقول ما يقوله من الشعر بشهرته<sup>(١)</sup>». والاستجادة من عمل القوة الناقدة، أما الشهوة فإنها من عمل القوة الشاعرة (= ذات الشعور) وقد كان أبو تمام، حين يختار الشعر، يسلّط القوة الأولى، فإذا نظم لجأ إلى القوة الثانية.

---

(١) شرح الحماسة ١٣/١.

## التقديم والتأخير

التقديم على نوعين: رتبوي، وتقديم ما حقه التأخير. أما الرتبوي فيقوم على ترتيب ألفاظ الكلام «على ما ثبت في النفس»<sup>(١)</sup>. ولعل هذا ما دفع ابن الأثير إلى القول بتقديم «الذي يختص بدرجة التقدم في الذكر لاختصاصه بما يوجب له ذلك»<sup>(٢)</sup>. ومن هنا فإن تقديم ما رتبة وجوده الذهني التأخير يسبب - أحياناً - تعقيداً أو إبهاماً يجعل النفس تنفر من الكلام، لأنها تنفر مما يجهداها، كما في تقديم الصفة على الموصوف، وحقها أن تأتي تالية له، وكما في تقديم المضاف إليه على المضاف، وحقه التأخير، وكما في قول الفرزدق في بيته الذي يمدح فيه خال هشام بن عبد الملك، والذي يقول فيه:

وما مثله في الناس إلا مملكاً

أبو أمه حيّ أبوه يُقاربُه<sup>(٣)</sup>

فيرى البلاغيون والنقاد أنه لم يذهب برونق هذا البيت إلا كون ترتيب ألفاظه جاء على غير ترتيب معانيها ووجودها الذهني، مما أحدث إبهاماً في المعنى أفقد البيت قيمته، وكان على الشاعر أن يرتب ألفاظه حسب ترتيبها الذهني فيقول: وما مثله في الناس حيّ يقاربه، إلا مملكاً أبو أمه أبوه، ويشعر المتلقي بأن الشاعر قد تكلف التعقيد تكلفاً خالف به سجية نفسه. وقد أكدوا على أن المقصود من البيان العربي إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا لم يتحقق ذلك لا يتحقق غرض الكلام، ويخفق في أداء دوره<sup>(٤)</sup>.

وأما تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما رتبته التقديم، فقد يعمد الأديب إلى هذا الأسلوب، فيرتب الألفاظ على غير ما يقتضيه ترتيبها ووجودها الذهني،

(١) الشيرازي ١٢٨.

(٢) ابن الأثير ٢/٢٢٣.

(٣) ديوانه ١/١٠٨.

(٤) الأمدي ٢٣٧، والمرزباني ٩٦. وابن رشيق ١/٢٥٩، وابن سنان ١٠١، وابن الأثير ٢/٢٢٩.

وذلك من أجل تحقيق أبعاد نفسية معينة تنبع من طبيعة التجربة الشعورية والمعنى المراد نقله، على ألا يكون هذا سبباً في إفساد المعنى وإبهامه. ومن أبرز البلاغيين الذين أشاروا إلى هذا البعد النفسي في التعبير: عبد القاهر الجرجاني الذي يقول مثلاً في تقديم الفاعل على فعله: «فإذا قلت: عبد الله، فقد أشعرت قلبه بذلك أنك قد أردت الحديث عنه. فإذا جئت بالحديث فقلت مثلاً: قام، أو قلت: خرج، أو قلت: قدم، فقد علم ما جئت به»<sup>(١)</sup>.

وأما التأخير فهو خلاف التقديم. ومعناه تركيب الكلام بطريق يتوخى منها هدف بياني معين يتحقق بتأخير كلمة أو جملة أو معنى في سياق معين، يقول قدامة (٣٣٧هـ): التأخير هو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدم ويؤخر، كما قال دريد بن الصمّة:  
وبلّغ نُميراً - إن عَرَضْتَ - ابن عامر  
فأبيّ أخ في النائباتِ مطالبُ

ففرق بين نمير وابن عامر بقوله (إن عرضت)<sup>(٢)</sup>. وهذا يعني أن التأخير تصرف أو ضرورة يستدعيه أحياناً الوزن والعروض أو يستوجه تنظيم الشعر.

(١) دلائل الإعجاز ١٠١.

(٢) نقد الشعر ٢٥١.

## التقسيم

مصطلح بلاغي يعني ذكر متعدد ثم إضافة ما لكل إليه على التبعيض ليخرج اللَّف والنَّشْر. أو هو أن يريد المتكلم شيئاً ذا جزئين أو أكثر ثم يضيف إلى كل واحد من أجزائه ما هو له، أو هو أن يريد المتكلم متعدياً أو ما هو في حكم المتعدد، ثم يذكر لكل واحد من المتعددات حكمه على التعيين. والكل راجع إلى مقصود واحد<sup>(١)</sup>.

والتقسيم من المفاهيم التي استقاها قدامة (٣٣٧هـ) من المنطق، ولم يستوحها من النقد العربي القديم، إذ لم يرد إلا عند الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي نوّه بجودته، وعلل به استحسان عمر بن الخطاب لبعض شعر زهير<sup>(٢)</sup>. كما ورد عند الصَّوْلِيّ (٣٣٦هـ)<sup>(٣)</sup>. أما ابن المعتز (٢٩٦هـ) فلم يشر إليه في (بديعه)، وكذلك لم يتعرض له ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في (الشعر والشعراء).

والتقسيم من الاصطلاحات التي انفرد بها قدامة (٣٣٧هـ). وهو عنده «أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساماً فيستوفيها، ولا يغادر قسماً منها»<sup>(٤)</sup>. ويبدو أنه جلب هذا المصطلح من (خطابة) أرسطو التي عرض فيها صور تأليف الكلام وذكر أقسامه وأنواعها وقواعدها<sup>(٥)</sup>.

والقاضي الجرجاني (٣٣٦هـ) يجعل التقسيم من أنواع البديع، ويجعله موصولاً، ويمثل له بقول زهير:

(١) كليات أبي البقاء ١٠٨.

(٢) البيان والتبيين ١/٢٤.

(٣) أخبار أبي تمام ١٣٧.

(٤) نقد الشعر ١٤٩.

(٥) د. شوقي ضيف. البلاغة وتطور وتاريخ ٨٧-٩٢. والنشر - المنطق الصوري ٢٢٧.

يَطْعَنُهُمْ مَا ارْتَمَوْا حَتَّىٰ إِذَا اطَّعَنُوا  
ضَارِبَ حَتَّىٰ مَا ضَارِبُوا اعْتَقَا<sup>(١)</sup>

فقسّم البيت على أحوال الحرب ومراتب اللقاء، ثم ألحق بكل قسم ما يليه في المعنى الذي قصده من تفضيل الممدوح، فصار موصولاً به<sup>(٢)</sup>.

والتقسيم عند العسكري (٣٩٥هـ) نوعان: تقسيم صحيح وهو أن تقسم الكلام قسمة مستوية تحتوي على جميع أنواعه، ولا يخرج منها جنس من أجناسه<sup>(٣)</sup>، ومثاله قول زهير:

فإنَّ الحَقَّ مَقْطَعُهُ ثَلَاثٌ

يَمِينٌ، أَوْ نِفَارٌ، أَوْ جَلَاءٌ<sup>(٤)</sup>

وتقسيم رديء، مثل له بقول جرير:

صَارَتْ حَنِيفَةً أَثَلَاثًا فَثَلْثُهُمْ

مِنَ الْعَبِيدِ، وَثَلْثٌ مِّنَ مَّوَالِينَا؟

فأنشده ورجل من حنيفة حاضر. فقيل له: من أي قسم أنت؟ فقال: من الثلث الملغى ذكره<sup>(٥)</sup>.

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أن الناس اختلفوا في التقسيم. فبعضهم يرى أنه استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به. ومثاله قول عمر بن أبي ربيعة:

تَهِيمٌ إِلَىٰ نُعْمٍ فَلَا الشَّمْلُ جَامِعٌ

وَلَا الْحَبْلُ مَوْصُولٌ وَلَا أَنْتَ مُقْصِرٌ

(١) ديوانه ٤١ .

(٢) الوساطة ٤٧ .

(٣) الصناعتين ٣٧٥ .

(٤) ديوانه ٧٥ .

(٥) نقد الشعر ١١٨ ، والصناعتين ٣٧٧ .

ولا قُرْبُ نِعْمٍ إِنْ دَنَتْ مِنْكَ نَافِعٌ  
ولا نَائِبُهَا يُسْلِي ولا أَنْتَ تَصْبِرُ<sup>(١)</sup>

وقول امرئ القيس:

لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي، وساقا نعامية  
وإرخاء سرحانٍ وتقريبُ تنفلٍ<sup>(٢)</sup>

---

(١) العمدة ٢٥٨.

(٢) العمدة ٢٥٨.

## التكرار

التكرار هو الإعادة. وأكثر ما يقع في الألفاظ. وقد يقع في المعاني. ولكل مواطن يحسن فيها أو يقبح. فإذا تكرر اللفظ والمعنى فذلك هو الخذلان بعينه، ويجب ألا يكرر الشاعر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعداد إذا كان في تغزل أو نسيب<sup>(١)</sup>، ومثاله قول الخنساء:

وإنَّ صَخْرًا لَمَوْلَانَا وَسَيِّدُنَا

وإنَّ صَخْرًا إِذَا نَشْتُو لِنَحَارُ

وإنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّ الْهُدَاةُ بِهِ

كَأَنَّهُ عَلَّمُ فِي رَأْسِهِ نَارُ<sup>(٢)</sup>

وقول متهم بن نويرة:

وقالوا: أتبكي كلَّ قبرٍ رأيتُهُ

لقبرِ ثوى بين اللّوى فالدكادك

فقلتُ لهم: إنَّ الأسي يبعثُ الأسي

دعوني فهذا كلُّه قبرُ مالك<sup>(٣)</sup>

(١) ابن رشيقي - العمدة ٢٩٨.

(٢) نفسه ٢٩٩.

(٣) نفسه ٣٠٠.

## التكّلف في الشعر = الشعر المتكّلف

(التكّلف): هو طلب الشيء بصعوبة للجهل بطرائق طلبه بسهولة. فالكلام إذا جمع وطلب بتعب وجهد، وتنوّلت ألفاظه من بعد فهو متكلف<sup>(١)</sup>.

والتكلف هو ما يناقض الطبع عند ابن المعتزّ، وابن قتيبة<sup>(٢)</sup>. وهو ما يناقض السهولة عند الصّوليّ<sup>(٣)</sup>.

وقد ميّزوا بين الشعر المتكلف والشعر المطبوع. ولكنهم لم يميّزوا بين الشعر المتكلف والشعر المصنوع، يقول ابن قتيبة (٢٧٦هـ) «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع. فالتكلف هو الذي قوّم شعره بالثقاف، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد النظر فيه بعد النظر كزهير والحطيئة. وكان الأصمعيّ يقول: زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين. وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحوليّ المحكّك، وكان زهير يسمي كبرى قصائده: الحوليّات»<sup>(٤)</sup>.

أما نقاد القرن الرابع الهجري فقد ميّزوا بين الشعر المصنوع والمتكلف، فقال القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): فإن رام أحدهم الإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشدّ تكلف، ومع التكلف المقت. . وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، كالذي نجده كثيراً في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره. . وصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكدّ الخاطر. .

(١) المسكويّ - الصناعتين - ٥٠.

(٢) ابن المعتزّ - البديع - ٧٤، وابن قتيبة - الشعر والشعراء - ٩٢/١.

(٣) الصّوليّ - أخبار البحريّ ٩٠ - ٩١.

(٤) ابن قتيبة، الشعر والشعراء - ٢٩.



فإن ظفر به فذلك من بعد العناء والمشقة . . . وتلك حال لاتهش فيها النفس للاستماع بحسن أو الالتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلّف»<sup>(١)</sup>.

ومن ذلك يبدو أن أسلوب الشعر على ثلاثة أضرب:

١- الشعر المطبوع: وهو الواضح القوي الجميل . ولا يمنع أن يكون فيه بعض الزخارف البديعية، ولكنها تأتي عفواً، وغير متكلفة أو مقصودة.

٢- الشعر المصنوع، وهو الذي يقف فيه الشاعر عند إنتاجه، يغيّر فيه ويبدل، كي يظفر بمحسن بديعي.

٣- الشعر المتكلّف، وهو الشعر الذي يكون همُّ الشاعر فيه أن يملأ شعره بالصنعة والزخارف . وهو ممقوت لديهم.

---

(١) الوساطة ١٩ .

## التلطف

هو أن تتلطف للمعنى الحسن حتى تهجنه، والمعنى الهجين حتى تحسنه<sup>(١)</sup>. ومثاله قول الحسن لرجل عليه طيلسان صوف: أيعجبك طيلسانك هذا؟ قال: نعم. قال: إنه كان على شاة قبلك. فهجنه من وجه قريب.

وقول الحطيئة:

قَوْمٌ هُمْ الْأَنْفُ وَالْأَذْنَابُ غَيْرُهُمْ  
وَمَنْ يُسْوِي بِأَنْفِ النَّاقَةِ الذَّنْبَ<sup>(٢)</sup>

فأصبحوا بعد هذا يتبجحون بهذا البيت، بعد أن كانوا - قبله - يتوارون.

---

(١) العسكري - الصناعتين ٤٨٢ .

(٢) ديوانه ٦ والصناعتين ٤٨٣ .

## التَّمثِيل = المماثلة

مصطلح بلاغي يعني التشبيه<sup>(١)</sup>. ويرتبط بالاستعارة لأنه أحد أنواعها<sup>(٢)</sup>. هكذا كان يعني لدى البيهقيين في الطور الأول من نشأة البلاغة العربية. ولكن هذا المعنى تحول بعد ذلك. فأصبح من البديع لدى قدامة<sup>(٣)</sup>. ويشمل - عنده - الاستعارة التمثيلية، وبعض صور الكناية. ولكن بعض البلاغيين اقترحوا له تسميات جديدة مثل (المماثلة) عند العسكري<sup>(٤)</sup>. و(لطافة المعنى) عند ثعلب<sup>(٥)</sup>.

والمماثلة عند العسكري (٣٩٥هـ) هي أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر، إلا أنه ينيء إذا أورده عن المعنى الذي أراده، كقولهم (فلان نقي الثوب) يريدون أن لا عيب فيه<sup>(٦)</sup>. ومثله قول النابغة الذبياني:

رِقَاقُ النِّعَالِ طَيِّبٌ حُجُزَاتُهُمْ

يُحَيِّوْنَ بِالرَّيْحَانِ يَوْمَ السَّبَاسِبِ<sup>(٧)</sup>

كناية عن عفتهم. ولكن هذه الأمثلة التي جاء بها العسكري تدخل في باب الكناية.

واستشهد ابن رشيق الفيرواني (٤٥٦هـ) على المماثلة بقول عمر بن أبي ربيعة:

(١) أبو عبيدة - مجاز القرآن ١٢

(٢) ابن رشيق - العلة ١/٢٧٧.

(٣) نقد الشعر ١٨٢

(٤) الصناعتين ٣٦٤

(٥) قواعد الشعر ٥٤٣.

(٦) الصناعتين ٣٨٩

(٧) ديوانه ٩.

أَيْهَا الْمُنْكَحُ الثَّرِيَا سُهَيْلًا  
عَمْرُكَ اللَّهُ، كَيْفَ يَلْتَقِيَانِ  
هِيَ شَامِيَةٌ إِذَا مَا اسْتَقَلَّتْ  
وَسُهَيْلٌ إِذَا اسْتَقَلَّ يَمَانِي

يعني بالثريا لامجموعة النجوم المعروفة بهذا الاسم، وإنما الثريا بنت علي  
ابن عبد الله، وكانت نهاية في الحسن، ولا يعني سهيل النجم المعروف بهذا  
الاسم، وإنما سهيل بن عبد الرحمن بن عوف، وكأذ غاية في القبح. وهذا من  
الكناية أيضاً.

ويقرر عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني  
كساها أبهة، وزاد في قوة تأثيرها النفسي «فإن كان ملحاً أبهى وأفخم. . . وإن  
كان ذمماً أوجع. . . وإن كان حجاجاً كان برهانه أنور»<sup>(١)</sup>. ويعلل السر في ذلك إلى  
أن النفوس تأنس إذا هي خرجت من خفي إلى جلي، ومن مكّتي إلى صريح،  
لأنها حينئذ تنتهي إلى الوضوح والثقة. كما تجد في بيت الممتنبي:

فإن تُفَقِّ الأَنَامَ وَأَنْتَ مِنْهُمُ  
فإنَّ المِسْكَ بَعْضُ دَمِ الغَزَالِ

(١) أسرار البلاغة ١٢٠.

## التَّمْلِيطُ

(التَّمْلِيطُ): مشتق من أحد شيئين: أحدهما أن يكون من الملاطين، وهما جانبا السنام في مردّ الكتفين، فكأنما كل قسم ملاط، أي جانب من البيت، وهما عند ابن السكيت: العضدان، والآخر، وهو الأجود أن يكون مشتقاً من الملاط، وهو الطين يدخل في البناء يملط به الحائط ملطاً، أي يدخل بين اللبن حتى يصير شيئاً واحداً<sup>(١)</sup>.

أما ابن رشيق فقد عرّف التمليط بأنه: «أن يتساجل شاعران، فينشء أحدهما شطراً أو بيتاً، ويكمل الثاني الشطر أو البيت، وهكذا حتى ينقطع أحدهما. وربما ملط الأبيات جماعة من الشعراء، كما حكى عن أبي نواس وأصحابه أنهم خرجوا في منتزه لهم، ومعهم يحيى ابن المعلّى، فقام يصليّ بهم، فنسي الحمد وقرأ ﴿قل هو الله أحد﴾ فارتج عليه في نصفها. فقال أبو نواس: أجزوا:

أَكْثَرَ يَخِي غَلَطَا  
فِي قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدُ

فقال العباس بن الأحنف:

قَامَ طَوِيلاً سَاهِيَا  
حَتَّى إِذَا أَعْيَا سَجَدُ

(١) العمدة ٣١٤ - ٣١٥.

فقال مسلم بن الوليد:

يَزْحَرُ فِي مِخْرَابِهِ  
زَحِيرَ حُبْلَى بَوْلَدٍ

فقال الخليل (الحسين بن الضحّاك):

كَأَنَّما لِسَانُهُ  
شُدَّ بِحَبْلِ مَنْ مَسَّذُ<sup>(١)</sup>

---

(١) نفسه ٣١٣ - ٣١٤ وانظر الإجازة.

## التنقيح

(التنقيح) لغة: التشذيب، واصطلاحاً تنقية الشعر من كل ما يشينه، وتحليلته بكل ما يزينه، وذلك بإعادة النظر فيه مراراً، وتفتيشه، حتى يخرج متخيراً، منتخباً، مستويماً في الجودة<sup>(١)</sup>.

وقد خلط ابن قتيبة (٢٧٦هـ) بين التكلف وتثقيف الشعر عندما قال: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع. فالمتكلف هو الذي قَوْمَ شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر، كزهير والحطيئة. وكان الأصمعي يقول: زهير والحطيئة وأمثالهما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»<sup>(٢)</sup>. وكان ابن قتيبة بذلك يرى أن الكلام المطبوع هو الذي يأتي عفو الخاطر.

ويكاد الشعراء والنقاد العرب يجمعون على أن الشاعر يعود إلى شعره فيقومه ويهذه، وينقحه. يقول عدي بن الرّقاع:  
وقصيدة قَدْ بِتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا  
حَتَّى أَقْوَمَ مِثْلَهَا وَسِنَادَهَا  
نَظَرَ الْمُثْقَفِ فِي كُعُوبِ قَنَاتِهِ  
حَتَّى يُقِيمَ ثِقافَهُ مَنَادَهَا<sup>(٣)</sup>

ويقول ابن طباطبا (٣٢٢هـ): «فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها، وسلماً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه، ونتيجة فكرته، فيستقصي انتقاده، ويرمّ ما وهي منه، ويبدل بكل

(١) الجاحظ - البيان والتبيين ١/٦٨.

(٢) الشعر والشعراء ٧ - ٨.

(٣) الأغاني ٩/٣١٦ والسناد هنا: العيب في الشعر. والمناد: المموج.

لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية»<sup>(١)</sup>. ويقول العسكري (٢٩٥هـ): «وتخيّر الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التثام الكلام، وهو من أحسن نعوته، وأزين صفاته»<sup>(٢)</sup>. ويروي المرزباني (٤٢٢هـ) تفضيل النقاد للشعر المنقح<sup>(٣)</sup>، وما قام به الشعراء من تثقيف شعرهم وتقويمه<sup>(٤)</sup>.

ولذلك يمكن القول إن أكثر النقاد العرب لم يكونوا يرون منافاة بين الطبع والتجويد والتنقيح، وأن الشاعر المطبوع يزيد شعره جودة وجمالاً بمراجعتة، ليقوم معوجة. وقد يبالغ بعض الشعراء في التنقيح والتثقيف، كما كان يفعل زهير وأضرابه كالحطيئة الذي كان يقول: «خير الشعر الحَوْلِيّ المنقح المحكّك»<sup>(٥)</sup>.

وإلى مذهب تنقيح الشعر دعا ابن خلدون (٨٠٨هـ) فقال: «وليراجع الشاعر شعره بعد الخلوص منه بالتنقيح والنقد، ولا يضمن به على الترك إذا لم يبلغ الإجابة، فإن الإنسان مفتون بشعره، إذ هو بنات فكره، واختراع قريحته»<sup>(٦)</sup>.

وقد كثر التنقيح والتثقيف لدى الشعراء المحدثين، لأن عنايتهم بالصنعة أكثر، فهذا بشار بن برد أبو المحدثين يصرح بعنايته الشديدة بالتنقيح، فقد قيل له: بم فقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه؟ فقال: لأنني لم أقبل كل ما تورده إليّ قريحتي وينايجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفهم جيد، وغريزة قوية، فأحكمت سبرها، وانتقيت حرها، وكشفت عن

(١) عيار الشعر ص ٥.

(٢) الصنائع ص ١٣٥.

(٣) الموشح ص ١٢٥.

(٤) الموشح ص ١٣.

(٥) الحولي: ما مر حول على إنشائه، والمحكك: المثقف.

(٦) المقدمة ص ٥٧٥.



حقائقها»<sup>(١)</sup>، وكذلك كان يفعل أبو نواس، فقد قال عنه ابن رشيق إنه كان «ينفي الدنيا ويُبقي الجيد»<sup>(٢)</sup>. ثم جاء أبو تمام ففاق القدماء والمحدثين في تنقيح شعره، والإغراب في المعاني، واستكراه الألفاظ، ومعاناة الشعر.

---

(١) زهر الآداب ١/١١٩.

(٢) الممدة ١/٢٠٠.

## التورية

(ورى): استخفى، (والتورية): أن تطلق لفظاً ظاهراً في معنى، وتريد به معنى آخر يتناوله ذلك اللفظ لكنه خلاف ظاهره<sup>(١)</sup>.

(والتورية) في المصطلح البلاغي هي أن يذكر المتكلم لفظاً لها معنيان: قريب غير مقصود، وبعيد مقصود. ودلالة اللفظ على الأول ظاهرة، وعلى الثاني خفية. فيتوهم السامع أنه يريد المعنى القريب، وهو إنما يريد المعنى البعيد، بقريئة تشير إليه، ولا تظهره، كقول الشاعر:

أَصُونُ أَدِيمَ وَجَهِي عَنُّ أَنْاسِ  
لِقَاءِ الْمَوْتِ عِنْدَهُمُ الْأَدِيبُ  
وَرَبُّ الشُّعْرِ عِنْدَهُمُ بَغِيضُ  
وَلَوْ وَافَى بِهِ لَهُمُ حَيْبُ

والتورية في كلمة (حبيب): فالمعنى القريب لها هو المحبوب. والمعنى البعيد المقصود هو حبيب بن أوس الطائي الشاعر المشهور بأبي تمام.

وقد دعاها البلاغيون بأسماء شتى منها: الإيهام، والتوجيه، والتخيير، والمغالطة، والإشارة. ووضعوا فيها كتباً عديدة منها: (فضّ الختام عن التورية والاستخدام) لابن حجّة. و(رائق التحلية في فائق التورية) لابن خاتمة.

(١) المصباح المنير - مادة (ورى)

## التّوشيح

(الوشاح): حلي للنساء، وهو قلاذتان من لؤلؤ وجوهر منظومتان، مخالف بينهما، ومعطوفة إحداهما على الأخرى، تتوشح به المرأة. وقد انتقل هذا المعنى اللغوي إلى الاصطلاح الأدبي لما يتضمنه من قرينة التزيين والزخرفة، فأصبح التوشيح «أن يشهد أول البيت بقافيته، وأول الكلام بآخره»<sup>(١)</sup>.

والتوشيح عند قدامة (٣٣٧هـ) أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته ومعناه متعلقاً به حتى إن السامع ليعرف قافية القصيدة إذا سمع أول البيت<sup>(٢)</sup>.

والتوشيح تحسين لفظي، لأنه يتطلب نوعاً من الصنعة والتكلف في تأليف الشعر يجعلان معنى البيت مقتضياً قافيته وشاهداً بها دالاً عليها، كما في قول الراعي:

وإن وُزِنَ الحصى فَوَزَنْتُ قَوْمِي

وَجَدْتُ حصى ضريبتهم رزينا

فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت استخرج منه لفظة قافيته، لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين: أولاهما أن قافية القصيدة توجهه، وثانيتهما أن نظام المعنى يقتضيه، لأن الذي يفاخر برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه إنه رزين<sup>(٣)</sup>. وقدامة بهذا يعد التوشيح من أنواع ائتلاف القافية مع ما يدل عليه سائر معنى البيت. وهو من المصطلحات التي أخذها قدامة عن ابن المعتز، وأعطاهما اسماً مخالفاً، بينما سماه ابن المعتز رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، ومثل له بقول الشاعر:

(١) المنزح البديع ١٦٨

(٢) نقد الشعر ١٩١ - ١٩٢.

(٣) نفسه ١٩١.

سَرِيْعٌ إِلَىٰ ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ  
وَلَيْسَ إِلَىٰ دَاعِيِ التَّدْيِ بِسَرِيْعٍ<sup>(١)</sup>  
وَسَمَاءَ بَعْضِهِمْ (تَسْهِمًا)<sup>(٢)</sup>.

ويتابع العسكري (٣٩٥هـ) هذا التعريف، فيقول إن التوشيح هو أن يكون مبتدأ الكلام ينبيء عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، وصدوره يشهد بعجزه، حتى لو سمعت شعراً، أو عرفت رواية، ثم سمعت صدر بيت منه، وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه<sup>(٣)</sup>. ولكن العسكري يقترح له اسم (التبيين) فهو أقرب من (التوشيح) إلى المعنى<sup>(٤)</sup>.

---

(١) البديع ٤٧ - ٤٨ .

(٢) انظر (التسهم)

(٣) الصناعتين ٤٢٥ .

(٤) الصناعتين ٤٢٦ .

## الجرس الموسيقي

هو الموسيقى الداخلية للفظة المفردة. وهو ناشئ عن تأليف أصوات حروفها وحركاتها، ومدى توافق هذا الإيقاع مع دلالتها. وقد عالج البلاغيون هذا<sup>(١)</sup>. وربطوا بين الجو الموسيقي الداخلي الذي يشيعه جرس اللفظة وإيقاعها، وبين حسن اللفظة المفردة وقبحها، فوصفوا ذات الجرس المحبب على السمع بالسلاسة والعذوبة والروثق، وذات الجرس الكريه بالغبثاة والاستكراه<sup>(٢)</sup>. ولهذا عيب على المتنبي استعماله لفظة (الجِرسِي) للدلالة على النفس في قوله يمدح سيف الدولة الحمداني:

مُبَارَكُ الاسْمِ أَغْرُ اللَّقَبِ  
كريمُ الجِرسِي شريفُ النَّسَبِ

لأن نفس المتلقي، كما يقول ابن سنان، «تجد في الجرسِي تأليفاً يكرهه السمع، وينبو عنه»<sup>(٣)</sup>. لأن الأذن، كما يقول ابن طباطبا «تشوق للصوت الخفيف الساكن وتتأذى بالجهير الهائل»<sup>(٤)</sup>. فالألفاظ كما يقول ابن رشيق - في الأسماع كالصور في الأبصار<sup>(٥)</sup>.

وأرجع ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) السر في استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ ونفوره من الآخر، إلى مخارج حروف الكلمة، من حيث تباعدها أو تقاربها، وإلى طول الكلمة من حيث عدد حروفها فكلما تباعدت مخارج حروف اللفظة حسن وقعها على السمع، وكلما تقاربت قبح. ويعلل ذلك بقوله:

(١) ابن طباطبا ١٤، وابن رشيق ١٢٨/١، وابن سنان الخفاجي ٥٤، وابن الأثير ١١٤/١.

(٢) ابن طباطبا - عيار الشعر ص ٤٠، ٤٩، ٦٧.

(٣) ابن سنان - سر الفصاحة ٥٦.

(٤) ابن طباطبا - عيار الشعر ١٤.

(٥) ابن رشيق - العمدة ١٢٨/١.

إن الحروف، وهي أصوات، تجري من السمع مجرى الألوان من البصر. ولاشك في أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة، ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة<sup>(١)</sup>.

غير أن ابن سنان اكتشف، نتيجة الاستقراء، أن مقياسه هذا لا يطرّد، إذ رأى أن أصوات بعض الحروف تكون أكثر انسجاماً مع أصوات بعض معين آخر منها، وتشكل إيقاعاً يرتاح له السمع، وأن هذا لا يعود إلى تباعد مخارج الحروف المتألّفة فحسب، بل إلى الطبيعة النغمية لكل منها، ومدى انسجامها مع الأخرى<sup>(٢)</sup>.

ويخالف ابن الأثير (٦٣٧هـ) هذا فيقرر أن مخارج أصوات الحروف التي تتألّف منها اللفظة غير معتبر في حسن جرسها وقبحه، وإنما الحكم في ذلك إلى حاسة السمع، فما تستحسنه فهو الحسن، وما تنفر منه فهو القبيح<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) كان أسلم البلاغيين تفسيراً لهذه الظاهرة فقد أشار في كتابه (منهاج البلغاء) إلى أن للطبيعة النغمية الخاصة بكل صوت من أصوات حروف اللفظة المفردة، وانتظامها مع غيرها، وصيغتها، وطولها، دوراً هاماً في مدى وقع جرس اللفظة على السمع وتأثيره في النفس<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن سنان - سر الفصاحة ٥٤ .

(٢) نفسه ٥٥ .

(٣) ابن الأثير - المثل السائر ١/٢٢٤ .

(٤) حازم القرطاجني - منهاج البلغاء .

## جمع المؤنث والمختلف

الجمع هو أن يجمع المتكلم بين متعدد تحت حكم واحد، كقول الشاعر:  
إِنَّ الشَّبَابَ، وَالْفَرَاغَ، وَالجِدَّةَ  
مَفْسَدَةٌ لِلْمَرْءِ أَيِّ مَفْسَدَةٍ  
وقد تبنى العسكري (٣٩٥هـ) هذا التعريف فقال: «هو أن يجمع في كلام  
قصير أشياء كثيرة مختلفة أو متفقة»<sup>(١)</sup>.

---

(١) الصناعتين ٤٥٢.

## الجناس = التجنيس = المجانسة.

الجناس هو (المشابهة) وهو من المحسنات البديعية اللفظية التي تتفق فيها الكلمتان لفظاً وتختلفان معنى. مثل: ارع الجار ولو جار.

والخليل بن أحمد هو أول من عرّف الجناس، وسمّاه (التجنيس)(١) وعنه نقله ابن المعتز (٢٩٦هـ). وعرّفه بقوله: هو أن تجيء الكلمة تجانس أخرى. ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها(١). وقيل إن الأصمعي (٢١٠هـ) وضع كتاباً في (التجنيس) أشار إليه ابن المعتز أيضاً<sup>(١)</sup>.

ويدخل قدامة (٣٣٧هـ) المجانس في باب (ائتلاف اللفظ والمعنى)، ويقرنه بالمطابق. ويعرفهما بقوله: «أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة»<sup>(٢)</sup>. وما يعده قدامة طباقاً يسميه غيره تجنيساً<sup>(٣)</sup>. وتصرّف قدامة في هذا المصطلح يخالف ما تعارف عليه العلماء.

والقاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) يسميه (التجنيس)، ويعدد ثلاثة أنواع له، هي:

١- التجنيس المطلق، كقول النابغة:

وَأَقْطَعُ الْخَرْقَ بِالْخَرْقَاءِ قَدْ جَعَلْتُ  
بَعْدَ الْكَلَالِ تَشَكِّيَ الْأَيْنِ وَالسَّامَا

٢- التجنيس المستوفي، كقول أبي تمام:

(١) ابن المعتز - البديع ص ٢٥.

(٢) نقد الشعر ص ١٨٥.

(٣) العمدة ١/ ٣٢٢.



مَا مَاتَ مَنْ كَرَّمَ الزَّمَانَ فَإِنَّهُ

يَحْيَا لِدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِ اللَّهِ<sup>(١)</sup>

٣- التجنيس الناقص، كقول أبي تمام:

يَمْدُونُ مِنْ أَيْدِ عَوَاصِرِ عَوَاصِمِ

تَطُولُ بِأَسْيَافِ قَوَاصِرِ قَوَاصِمِ<sup>(٢)</sup>

والرَّمَانِي (٣٨٦هـ) يسميه (التجانس)، وهو عنده: «بيان بأنواع الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة. وهو نوعان: تجانس مزاجية مثل ﴿وَمَكَّرُوا وَمَكَّرَ اللَّهُ﴾ وسماه مَنْ بعده (المشاكلة)، وتجانس مناسبة مثل ﴿ثُمَّ انصرفوا صرف الله قلوبهم﴾<sup>(٣)</sup>.

والعسكري (٣٩٥هـ) يعرف (التجنيس) بقوله: أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتهما في تأليف حروفها. فمنه ما تكون الكلمة تجانس الأخرى لفظاً واشتقاق معنى (خلجت، الخليج) ومنه ما يجانسه في تأليف الحروف دون المعنى (لوم، اللؤم)<sup>(٤)</sup> ومنه ما يخالف ما تقدم بزيادة حرف أو نقصانه (ينهون - يناون).

و(التجنيس) عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) ضروب عديدة: منها (المماثلة) وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، كقول أبي نواس في ابن الربيع: عَبَّاسٌ عَبَّاسٌ إِذَا حَضَرَ الْوَعْغَى

والفضلُ فضلٌ والرَّبيعُ ربيعٌ<sup>(٥)</sup>

(١) ديوانه ٣٤١.

(٢) ديوانه ٤٢.

(٣) النكت في إعجاز القرآن.

(٤) الصناعتين ٣٥٣.

(٥) العمدة ٢٢٧.

ومثله قول أبي تمام:

ليالينا بالبرقتين وأهلنا

سقى العهد منك العهد والعهد والعهد<sup>(١)</sup>

ومنها: (المضارعة)، ومثالها قول الطائي:

بيض الصفائح لاسود الصفائف في

متونهن جلاء الشك والريب

ويثبت عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) أن الجناس لا يرجع إلى جرس

الحروف ومظاهر الوضع اللغوي، بل إلى مسائل لغوية ترضي العقل، وإن حسن

الجناس يرجع إلى المعنى النفسي الذي يعود إلى الخداع المغربي الذي جعلنا

الشاعر فيه نظن أن معنى الكلمة الثانية هو معنى الكلمة الأولى، وسرعان ما ننتبه

إلى أنها غيرها، وأنها تعني شيئاً آخر<sup>(٢)</sup>.

(١) العمدة ٢٢٧.

(٢) أسرار البلاغة - التجنيس.

## الجودة

(أجاد) الرجل (إجادة): أتى بالجيد من قول أو فعل<sup>(١)</sup>.

ومن مقاييس الجودة في القول أن تكون الكلمة متألّفة الحروف، سهلة الجري على اللسان، عذبة الوقع في السمع.

وقد تحدّث النقاد عن الجودة، وفهموها فهماً يتفاوت في الدقة والوضوح من ناقد لآخر. وهذا الاختلاف في الفهم ناتج عن اختلاف المقاييس المعتمدة في تحديدها، فقدماء (٣٣٧هـ) يعني بالجودة نقيض الرداءة. ويضع لها مقاييس دقيقة معتبراً الشعر صناعة، وأن الغرض من كل صناعة هو إجراء ما يصنع ويعمل على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن فله طرفان: أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط<sup>(٢)</sup>. وعلى العموم فإن الجودة عند قدماء تعني خلو الشعر (مفردات، وصياغة، ومعنى، وأغراضاً، ووزناً، وقافية) من العيوب التي تحول دون استساغة هذا الشعر. وإذن فإن الجودة عنده هي مقياس نقدي يعتمد الذوق والقواعد معاً.

(١) المصباح المنير - مادة (جاد).

(٢) نقد الشعر ١٣ - ١٧.

## حُسن الاقتران

هو أن يقرن الشيء الحقيقي في الكلام ما يجعل مثالاً له مما هو شبيهه على  
جهة من المجاز تمثيلية أو استعارية، كقول حبيب:  
دَمَنْ طَالَ مَا التَّقَتْ أَذْمُغُ الْمُرْ  
نَ عَلَيْهَا وَأَذْمُغُ الْعُشَّاقِ

وقول ابن التَّنُوخِيِّ:

لَمَا سَاءَ نِي أَنْ وَشَّحْتَنِي سِيَوْفُهُمْ  
وَأَنْكَ لِي دُونَ الْوِشَّاحِ وَشَّاحُ

فحسن اقتران أدمع العشاق، وهي حقيقة، بأدمع المزن وهي غير حقيقية.  
واقتران الوشاح الذي هو حقيقة بالوشاح المراد به التزام المعتقد، وهو غير  
حقيقي، يوقع في النفس أثراً متميزاً عن أثر المحاكاة المباشرة، ويجري في حسن  
موقعه من السمع والنفس مجرى جميلاً.

## حُسْن التخلُّص

وهو الانتقال من غرض في القصيدة إلى غرض آخر فيها، كأن يخرج الشاعر مثلاً من النسب الذي بدأ به إلى المديح أو غيره، بلطف مع رعاية الملاءمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنما أفرغاً في قالب واحد<sup>(١)</sup>.

وقد أوجبوا في حسن التخلص أبعاداً نفسية وفنية، منها: الترفق في الانتقال، والعناية بمطلع الغرض الجديد. ويقصد بالترفق في الانتقال النقلة الهادئة من المقدمة إلى الغرض التالي في القصيدة، فذهبوا إلى أن على الشاعر أن يكون بارعاً في هذا الانتقال، لطيفاً، منسجماً لاطفرة فيه<sup>(٢)</sup>. يقول ابن الأثير: «والذي يحافظ على وحدة النص وتماسكه وعدم إشعار المتلقي بوجود فجوة فيه إنما هو الاتصال المعنوي بين أجزاء النص، في مواضع الانتقال، والخروج من الأبيات أو الفقرات اللاحقة والسابقة، وليس الاتصال اللفظي الشكلي»<sup>(٣)</sup>.

ولكي يحافظ الشاعر في تخلصه الرفيق على تماسك النص، والنقلة الهادئة فإنه يحتال في ذلك. ومن طرقهم أن يجعل الشاعر معنى البيت السابق سبباً لمعنى البيت اللاحق. وقد يعتمد الشعراء الاستطراد كحيلة قائمة على التمرية والإيهام، ويؤكد ابن رشيق هذه الوحدة بين الغرضين بقوله: «ومن حكم النسب الذي يفتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم، متصلاً به غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض

(١) العمدة ١/١٥٦، وخزانة الأدب ١٨٥.

(٢) المرزباني ٥٤، وابن سنان ٢٥٩، وحازم ٣٢١، وابن الأثير ٣/١٢١.

(٣) ابن الأثير ٣/١٢١.

أعضائه ببعض»<sup>(١)</sup>.

وهي الفكرة التي بدأها ابن طباطبا، فزادها الحاتمي، وفصلها ابن رشيق فطلب أن تتماسك أبيات القصيدة تماسك الأعضاء في الجسد الواحد.

وأما العناية بمطلع الغرض الجديد، فقد أكده البلاغيون والنقاد القدامى أيضاً، باعتباره أول نقلة من نقلات الفكر في تخلص الشاعر إليه<sup>(٢)</sup>. وتجب العناية بالبيت التالي الذي يلي بيت التخلص باعتباره مطلع الغرض الجديد من أغراض القصيدة، لأن النفس يكون قد ذهب شطر نشاطها بمتابعة القسم السابق، فهي بحاجة إلى ما يجدد حيويتها عند الانعطاف والخروج من معنى إلى آخر أكثر من حاجتها إلى ذلك في افتتاح القصيدة حيث تكون أكثر راحة ونشاطاً. يقول حازم: «الحاجة إلى استثارة الهزة عند الانعطاف أكد منها في استثارة ذلك عند المبدأ، لكون صور القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيراً. فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عند أخذه في الضعف أكد من الحاجة إلى استثارة في حال توفره»<sup>(٣)</sup>.

ومن جيد حُسن التخلص قول مسلم بن الوليد:

أجذك ما تدرين أن رُبَّ لَيْلَةٍ  
كأنَّ دُجَاهَا مِنْ قَرُونِكِ يُشْرُ  
سَرِيْتُ بِهَا حَتَّى تَجَلَّتْ بَغْرَةَ  
كفَرَّةٍ يَحْيَى حِينَ يُذَكَّرُ جَعْفَرُ

وقول المتنبي:

خليلي، إني لا أرى غيرَ شاعرٍ  
فَكَمُ مِنْهُمْ الدَعْوَى وَمَنِ الْقَصَائِدُ

(١) العمدة ٩٤/٢.

(٢) حازم ٣٢١.

(٣) حازم ٣٢١.

فلا تعجبا إنَّ السيفَ كثيرٌ  
ولكنَّ سيفَ الدولةِ اليومَ واحدٌ

وقول البحتري:

كانها حينَ لَجَّتْ في تدفِّقها  
يدُ الخليفةِ حينَ سالَ وادبها<sup>(١)</sup>

---

(١) ديوانه ٣١٩/٢، والصناعتين ٥١٧.

## الحشو

(الحشو) هو الزيادة غير المفيدة، ويقصد به اللفظ الذي يدخل في البيت الشعري من غير أن يفيد أي معنى، وإنما يدخله الشاعر لإقامة الوزن<sup>(١)</sup>. وهو من عيوب ائتلاف اللفظ عند قدامة.

وتابع ابن رشيقي (٤٥٦هـ) قدامة في تعريف الحشو، فقال: «أن يكون في داخل البيت من الشعر لفظ لا يفيد معنى، وإنما أدخله الشاعر لإقامة الوزن، فإن كان في القافية فهو استدعاء. وقد يأتي في حشو البيت ما هو زيادة في حسنه وتقوية لمعناه، كالذي تقدم من التتميم، والالتفات، والاستثناء<sup>(٢)</sup>». ومثاله قول الفرزدق:

ستأتيك مني إن بقيت قصائدُ  
يقصّر عن تجيهرها كلُّ قائلٍ

فقوله: (إن بقيت) حشو في ظاهر لفظه. وقد أفاد به معنى زائداً. وهو شبيه بالالتفات من جهة، وبالاحتراس من جهة ثانية.

وقد تعددت تسمياته عندهم، فسماه قوم (الأتكاء)<sup>(٣)</sup>. وسماه بعضهم (الارتفاد)<sup>(٤)</sup>. ومن الحشو نوع سماه قدامة (التفصيل)<sup>(٥)</sup>.

وفصّل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) فيه فقال: «وأما الحشو فإنما كره وذم وأنكر ورُدّ لأنه خلا من الفائدة، ولم يخل منه بعائدة. ولو أفاد لم يكن

(١) نقد الشعر ٢٣١.

(٢) العمدة ٢٩٤.

(٣) العمدة ٢٩٤.

(٤) العمدة ٢٩٦.

(٥) العمدة ٢٩٦.



حشواً، ولم يدع لغواً. وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعاً من القبول أحسن موقع، ومدركاً من الرضى أجزل حظ، وذاك لإفادته إياك على مجيئه مجيء مالا مُعَوَّل في الإفادة عليه». ثم يشبه عبد القاهر هذا النوع من الكلام بالطفيلي الذي ربما رزق ظرفاً يحظى به حتى يحل محل الأضياف الذين وقع الاحتشاد لهم<sup>(١)</sup>.

---

(١) أسرار البلاغة.

## الحكمة

(الحكم) لغة القضاء، وأصله المنع، يقال (حكمت) عليه بكذا إذا منعته من خلافه. ومنه اشتقاق (الحكمة) لأنها تمنع صاحبها من أخلاق الأردال<sup>(١)</sup>.

وللعرب ميل شديد إلى الحكمة والأمثال باعتبارهما فلسفة الحياة الفطرية، ودليل الفهم، وعصارة الخبرة والتجربة الحياتية. وقد عني العلماء بجمع الحكم والأمثال، فوضع المفضل الضبي (كتاب الأمثال)، ومثله فعل البغدادي، والأصفهاني، والميداني، والعسكري.

وقد نشأت الحكمة والأمثال في الجاهلية نشوءاً طبيعياً، واستقوها من حياتهم القبلية وعاداتهم وتقاليدهم من مثل (تجوع الحرة ولا تأكل بثديها، مايوم حليمة بسرّ، أمنع من عقاب الجو). وهكذا تبدو الفلسفة الجاهلية فلسفة أخلاقية عملية. وأن للحكم والأمثال الجاهلية قيمتين: تاريخية، واجتماعية، فهي تطلعننا على بيئتهم وأخلاقهم. ومن أشهر حكماء العرب في هذا العصر: أكثم بن صيفي وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، وطرفة بن العبد، وعديّ بن زيد.

وعندما جاء العصر العباسي وانتشرت حركة النقل، وشاعت الثقافات العالمية بين العرب، وانهاled العلماء على كل علم يتدارسونه ويقعدونه، شاع التفكير الفلسفي وراح العرب ينقلون الحكم والأمثال عن الهنود والفرس واليونان، ويضيفونها إلى أمثالهم. وقد اشتهر من هؤلاء: ابن المقفع، وأبو العتاهية، وأبو تمام، وابن دريد، والمتنبي، والمعري، فقد نقل ابن المقفع إلى العربية حكمة الهنود واليونان والفرس وغيرهم من الشعوب القديمة في (كليلة ودمنة)، و(الأدب الكبير) و(الأدب الصغير). ونظم أبو العتاهية أرجوزة حكومية طويلة في الزهد والانصراف عن الدنيا. ولأبي تمام معان عميقة، وأدلة عقلية

(١) المصباح المنير - مادة (حكم).

منطقية. كما لابن دريد «مقصورة» تقع في نحو مئتين وثلاثين بيتاً وصف فيها حاله ورحيله إلى فارس، وضمّتها كثيراً من الحكم والأمثال، من مثل:

مَنْ ظَلَمَ النَّاسَ تَحَامَوْا ظُلْمَهُ  
وَعَزَّ فِيهِمْ جَانِبَاهُ وَاحْتَمَى  
وَهُمْ لِمَنْ لَهُمْ لَانَ جَانِبُهُ  
أَظْلَمُ مِنْ حَيَاتِ أَنْبَاتِ السَّفَا<sup>(١)</sup>

وكان شعر المتنبي حافلاً بالحكم والأمثال التي هي خطرات في الحياة والأحياء، منثورة في قصائده، ولعل مصدرها نفسه وخبرته وإلهامه قبل كل شيء. ولما كانت نفسيته مفضرة على القوة والاعتداد والطموح، فقد كانت فلسفته هي فلسفة القوة والأمل والطموح، من مثل:

وَمَنْ عَرَفَ الْأَيَّامَ مَعْرِفَتِي بِهَا  
وَبِالنَّاسِ رَوَى رُؤْيَاهُ غَيْرَ رَاحِمٍ  
مَنْ يَهْنُ يَسْهُلَ الْهَوَانُ عَلَيْهِ  
مَا لَجْرِحَ بِمَيِّتٍ إِيْلَامُ  
أَفْعَالُ مَنْ تَلِدِ الْكِرَامُ كَرِيمَةً  
وَفِعَالُ مَنْ تَلِدِ الْأَعَاجِمُ أَعْجَمُ

وقد توسع أبو العلاء المعري في هذا الميدان، فنفذ ببصيرته من وراء ستار العمى، وبعقله من قيود السجن الجسدي، يحاول أن يستجلي الحقائق ويقف على مكونات الوجود، فخصص لفلسفته في الحياة ديواناً مستقلاً ضخماً دعاه (اللزوميات) أو: لزوم مالا يلزم. رتبته على حروف المعجم، وهو يذكر كل حرف بوجوه الأربعة (حسب حالات الروي: من ضم وفتح وكسر وسكون). تعرض فيه للعقل، والطبيعيات، والماورائيات، والأدبيات، ومن حكمه:

مَا بَاخْتِيَارِي مِيلَادِي وَلَا هَرَمِي  
وَلَا حَيَاتِي، فَهَلْ لِي بَعْدُ تَخْيِيرُ؟

(١) السفا: التراب.

أَمَّا الْيَقِينُ فَلَا يَقِينُ، وَإِنَّمَا  
أَقْصَى اجْتِهَادِي أَنْ أَظَنَّ وَأَحْدَسَا

ولم تكن الحكمة غرضاً خاصاً من أغراض الشعر يقصدون إليه، وإنما كانوا يصنعون الحكمة في ثنايا شعرهم، أو آخر قصيدتهم، باستثناء صالح بن عبد القدوس (١٠٦هـ) الذي لم يسر على هذا النهج، بل جعل قصيدته كلها حكماً متواليّة. ولم يرتح العرب إلى هذا اللون فقالوا: «لو كان شعر صالح مفرقاً في أشعار كثيرة. لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، ولصار شعره نواذر سائرة في الآفاق. ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر، ولم تجر مجرى النواذر»<sup>(١)</sup>.

---

(١) البيان والتبيين ١/١٥٠.

## الحماسة

(الحماسة) باب من أبواب الشعر العربي القديم. وقد كان الشاعر العربي القديم لسان قومه في تسجيل مآثرهم، والدفاع عنهم، ونشر محامدهم.

وقد وُضعت، في عهد التدوين، كتب عديدة في (الحماسة) تُعنى كلها باختيار عيون الشعر العربي في موضوعات يغلب عليها طابع البطولة. منها (حماسة أبي تمام)، و(حماسة البحتري). ومن الطريف أن أبا تمام (٢٣١هـ) خالف مذهبه البديعي في مختاراته (الحماسة)، لأن ما أورده فيها من شعر المحدثين قليل، رغم أنه يعتبر رأس المحدثين. وبهذا فهو لا يتعصب لمذهبه الشعري، وإنما يعمد إلى الشعر القديم، فيستخرج منه المقطعات الدالة على تذوق أصيل. وقد استطاع أن يتجاوز أسلوبه الشعري وما فيه من طلب للصور، وإغراب في توليد المعاني، واستغلال للذكاء، إلى شعر عفوي، صادق، بسيط، مباشر، ومتجاوزاً شعر المشهورين إلى شعر المغمورين من شعراء الجاهلية والإسلام. متخذاً من ذوقه الذاتي حكماً نقدياً في مختاراته.

وعندما حاول تلميذه البحتري (٢٨٤هـ) تقليده في (حماسته) أكثر من الأبواب ولم يتبين الحاجة إلى جمع الفنون المتشابهة في باب، وتغلبت عليه النزعة الأخلاقية، بينما كانت نظرة أبي تمام جمالية.

## الحوشي، والوحشي

(الحوشي) هو من لا يألف الناس، وليل حوشي: مظلم. والوحشي: نقيض الإنسي. والبلد القفر. وفي الاصطلاح الأدبي: حوشي الكلام ووحشيه بمعنى واحد، وهو الكلام الغريب الذي لم تألفه الأذن، ولم يجربه الاستعمال. وبهذا المعنى وردت في كتب النقد القديمة عند ابن سلام<sup>(١)</sup>، وابن قتيبة<sup>(٢)</sup>، والأصفهاني<sup>(٣)</sup>، وقدامة<sup>(٤)</sup> (٣٣٧هـ) الذي يجعله من عيوب اللفظ، فيقول: «أن يكون اللفظ ملحوناً وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، وأن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا من الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الوحشي الذي مدح به عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته له وتنكبه إياه، فقال: كان لا يتبع حوشي الكلام<sup>(٥)</sup>. وهذا يعني أن الحوشي عند قدامة إنما يعنى الغريب غير المألوف، وغير المستعمل، وأن الحوشي والوحشي عنده بمعنى واحد<sup>(٦)</sup>.

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٦٣.

(٢) الشعر والشعراء ٢٦، ٤١، ٤٥.

(٣) الأغاني ١٠/٢٨٦ - ٢٩٩، ٣٠٠.

(٤) نقد الشعر ١٩٦.

(٥) نفسه ١٩٦.

(٦) نفسه ١٩٦.

## الحوليات

(الحوّل) لغةً: العام، والحوليات: قصائد تمكث لدى الشاعر عاماً، يعيد فيها النظر مثقفاً<sup>(١)</sup>. وأشهر من عرف بذلك الشاعر الجاهلي زهير بن أبي سلمى، وبعض قصائده تدعى (الحوليات). يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): «إن من شعرائهم من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كَرَيْتاً (كاملاً)، وزمناً طويلاً، يردد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه.. وكانوا يسمون تلك القصائد (الحوليات) و(المقلدات) و(المنفحات) و(المحكّمات) ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلقاً»<sup>(٢)</sup>.

---

(١) المصباح المنير - مادة (حول).

(٢) البيان والتبيين ٩/٢.

## الخاتمة = حسن الانتهاء

(الخاتمة) هي من أهم عناصر تماسك النص الأدبي. وقد أوجب النقاد والبلاغيون فيها: الجودة، والإشعار بالختام، فقال ابن رشيق (٤٥٦هـ): «إذا كان أول الشعر مفتاحاً له، فإن آخره قُفل عليه»<sup>(١)</sup>. ومن هنا ذهبوا إلى أنه يجب أن يكون الختام محكماً لاتمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه. ولأن «الخاتمة قاعدة القصيدة وآخر ما يبقى منها في الأسماع»<sup>(٢)</sup> فإن كل مشاعر المتلقي وانتباهه ستتركز عليها، ولذلك ستكون أكثر قدرة وإحساساً بواقع الجمال والقبح في الخاتمة منها في باقي أجزاء القصيدة. فإن كانت الخاتمة حسنة، فإن الانفعال الذي تثيره هو آخر ما يعجب المتلقي من النص. ويبقى عاملاً يدفع المتلقي إلى الموقف المناسب الذي يرمي إليه الشاعر من خلال النص، وإن كانت رديئة انسحبت رداءتها على النص كلها، وأخذت جذوة الانفعال الذي كانت قد أوججته الصور السابقة التي تضمنها النص. يقول حازم القرطاجني (٦٨٤هـ): «وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته. فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس.. ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو»<sup>(٣)</sup>. ولذا يؤكد النقاد والبلاغيون على أن غاية حسن الخاتمة هي أن يعرف السامع انقضاء القصيدة وكمالها، فهذه علامة حسنها ورواقها<sup>(٤)</sup>.

(١) الممددة/١/٢٣٩.

(٢) الممددة/١/٢٣٩.

(٣) منهاج البلغاء ٢٨٥.

(٤) يحيى بن حمزة العلوي ١٨٦/٣.



ومن الأبيات التي استحسناها بيت المتنبي الذي ختم به قصيدة له في  
المديح، يقول فيه:

قَدْ شَرَفَ اللَّهُ أَرْضاً أَنْتَ سَاكِنُهَا  
وَشَرَفَ النَّاسَ إِذْ سَوَّاكَ إِنْسَاناً<sup>(١)</sup>

لأن هذه الخاتمة إذا قرعت السامع عرف بها أن لا مطمح وراءها،  
ولا غاية بعدها، وهي الغاية المقصودة، والبغية المطلوبة. وبها يعلم انتهاء  
الكلام وقطعه<sup>(٢)</sup>.

---

(١) ديوانه ٢٣١/٤ شرح العكبري - قا ١٣٧٦هـ

(٢) يحيى بن حمزة العلوي ١٨٦/٣ .

## الخصومة بين القدماء والمحدثين = الشعر المحدث = المولّد

(القدّم): مصطلح نقدي يعني السبق الزمني، ويطلق على الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية إلى أوائل القرن الثاني للهجرة، الذي هو آخر عصر الاحتجاج.

و(الحدائث) مصطلح نقدي أطلقه النقاد على الشعراء الذين أتوا بعد الجاهليين والمخضرمين. ويبدأ عهد المحدثين ببشار بن بُرد (١٦٧هـ) ومروان بن أبي حفصة (١٨٢هـ)، ومطيع بن إياس. ويشمل كل من جاء بعدهم من الشعراء<sup>(١)</sup>.

وأسلوب الشعر المحدث أو المولّد يفارق أسلوب الشعر التقليدي في استحداث المعاني والألفاظ والأوزان، وإن ظل إطار القصيدة تقليدياً، فالتنوع حدث ضمن الوحدة.

ولاشك أن الشعر المحدث كان ثمرة تيارين تلاحقا في الثقافة العربية: التيار العربي المستمر، والثقافات الأجنبية الوافدة. ومن تلاقح هذين التيارين نشأت مدرسة المولدين وبلغت ذروتها لدى أبي تمام. ولكنها انتهت - في عصور الانحطاط - إلى التكلف الممجوج.

غير أن أسلوب المحدثين لم يكن واحداً، فلكل شاعر، ضمن تيار التجديد، أسلوبه الخاص به، ومميزاته الفنية. ويمكن القول إن أكبر تيارين في الشعر المحدث هما: الأسلوب اللين الذي يؤثر السهولة في اللفظ، والخفة في الوزن، ويمثله أبو العتاهية. ويقابله مسلم بن الوليد الذي لا يرضيه أسلوب أبي العتاهية، فيقول له: «والله لو كنت أرضى أن أقول مثل قولك:

(١) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٩٠.

الْحَمْدَ وَالنِّعْمَةَ لَكَ

والمَلِكُ لا شريكَ لكَ .

لَيْكَ إِنَّ الْمُلْكَ لَكَ

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت، ولكني أقول:

مَوْفٍ عَلَى مُهَجٍ فِي يَوْمِ ذِي رَهْجٍ

كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْغَى إِلَى أَمَلٍ<sup>(١)</sup>

وقد تتبع النقاد القدماء قضية القدم والحدائث، كالأصمعي (٢١٠هـ) الذي تعصب للقديم<sup>(٢)</sup>، والجاحظ (٢٥٥هـ) الذي أنصف المحدثين<sup>(٣)</sup>، والمبرد (٢٨٥هـ) الذي أورد تشبيهات المحدثين<sup>(٤)</sup>، وابن المعتز (٢٩٦هـ) الذي استشهد بأشعار المحدثين في كتابه (البدیع)، والصولي (٣٣٦هـ) الذي انتصر للشعر الحديث<sup>(٥)</sup>.

والواقع إنه يمكن تصنيف مواقف الرواة والنقاد القدماء تجاه قضية القدماء والمحدثين في ثلاثة مواقف:

١- موقف التعصب للقديم، وهو موقف الرواة اللغويين ممن غالوا في الانتصار للقديم، ويمثل هذا الموقف: أبو عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) الذي قال عنه الأصمعي: «جلست إليه ثماني حجج فاسمعته يحتج ببيت إسلامي<sup>(٦)</sup>». وقال أبو عمرو بن العلاء عن جرير والفرزدق: «لقد حسن هذا المولد حتى همنت أن أمر صبيانا بروايته<sup>(٧)</sup>» ومثله في إيثار القديم ومعاداة المحدث: ابن

(١) الأغاني ٢٧/٤ .

(٢) فحولة الشعراء ١٣-٢٣ .

(٣) البيان والتبيين ١/٥١ .

(٤) الكامل ١٩/٢ ، ٤٧ .

(٥) أخبار أبي تمام ٩، ١٤، ١٦، ٦٣، ١١٨ .

(٦) العمدة ١/٥٧ .

(٧) العمدة ١/٥٧ .

الأعرابي (٢٣١هـ). ويروى عنه أن أحد تلاميذه، وكان معجباً بشعر أبي تمام، قرأ عليه أرجوزة أبي تمام، وسأله: أحسنه هي؟ قال: ما سمعت بأحسن منها. فلما قيل له إنها لأبي تمام، قال: خرّق، خرّق (أي مزقتها)<sup>(١)</sup>. وكذلك كان الأصمعي (٢١٠هـ)، فقد أنشده إسحق الموصلي:

هَلْ إِلَى نَظَرَةٍ إِلَيْكَ سِيْلُ  
فِيْلِ الصَّدَى وَيَشْفِي الْغَلِيْلُ  
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي  
وَكَثِيرٌ مِمَّنْ نَحْبُ الْقَلِيْلُ

فقال الأصمعي: هذا والله الديقاح الخسرواني. لمن تشدني؟ قال إسحق: إنهما ليلتئما. فقال: لاجرم، إن أثر التكلف فيهما ظاهر<sup>(٢)</sup>.

وعلل صاحب العمدة هذا الاتجاه بحاجة هؤلاء العلماء في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لاجرة<sup>(٣)</sup>.

وحظّر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) على الشعراء المحدثين أن يخالفوا الشعراء القدماء في بنية القصيدة فقال: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين في هذه الأقسام، فيقف على منزل عامر، ويبيكي عند مشيد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل فيصفهما، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذبة الجواري لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والورد والآس، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار»<sup>(٤)</sup>.

٢- موقف المتعصب للمحدث، وهو موقف غالبية الشعراء المولدين

(١) أخبار أبي تمام ١٧٥.

(٢) الوساطة ٥٠.

(٣) العمدة ١/٥٧.

(٤) الشعر والشعراء ص ٧.

والمحدثين وبعض نقاد عصرهم أمثال ابن المعتز (٢٩٦هـ). وهو شاعر محدث، قبل أن يكون ناقداً ومؤلفاً، فقد وضع كتابه البلاغي (البديع) ليثبت فيه: «أن المحدثين لم يخرجوا عن مذاهب القدماء في أشعارهم، وأن فن البديع معروف في أساليب الشعراء العرب الأقدمين، وليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقلبهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم»<sup>(١)</sup>.

وميزة ابن المعتز أنه رغب في الحدائث، ولكن عن غير المؤثرات الأجنبية، وإنما التراثية، ومن هنا كان موقفه تركيبياً، حاول أن يوفق فيه بين الحدائث والتراث.

وموقف ابن المعتز النقدي من مسألة القدم والحدائث في الشعر يبدو أكثر وضوحاً في كتابه (طبقات الشعراء المحدثين)، إذ جاء تأليفه بمثابة المعادل النقدي لكتاب ابن سلام (طبقات فحول الشعراء) من الجاهليين والإسلاميين. وقد صرح في مقدمته بأن قصده من تأليفه هذا الكتاب أن يريح القارئ «من أخبار المتقدمين وأشعارهم. فإن هذا شيء قد كثرت رواية الناس له فملّوه. وقد قيل: لكل جديد لذة. والذي يستعمل في زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»<sup>(٢)</sup>.

ويخصّ المبرّد (٢٨٥هـ) أشعار المحدثين بكتاب كامل سماه (الروضة في أشعار المحدثين)<sup>(٣)</sup>.

وعرض ابن طباطبا (٣٢٢هـ) لمسألة القدم والحدائث، وتوصّل إلى أن الشاعر المحدث في محنة، «والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخطابة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها،

(١) البديع ص ١.

(٢) طبقات الشعراء المحدثين ٨٦.

(٣) الأغاني ٣٥٢/٨. وفهرست ابن النديم ٩٤.

لم يتلق بالقبول. وكان كالمطروح المملول<sup>(١)</sup>.

كما اتخذ الصّولي (٣٣٦هـ) موقف الدفاع عن المحدثين، ووقف إلى جانبهم، بعد أن تبين مذهبين متباينين: أولهما مذهب عمود الشعر الذي يمثله البحري، ومذهب البديع الذي يمثله أبو تمام. وكان الصراع النقدي حول هذين المذهبين هو أحد المحاور التي وجهت حركة النقد العربي في القرن الرابع الهجري. وكان من ثمرة هذا الصراع كتب ورسائل عديدة، منها كتاب (أخبار أبي تمام) للصولي الذي أجمل فيه الآراء النقدية المختلفة حول أبي تمام ومذهب الشعري، ورأى أن عداء طبقة المحدثين مرتبط بجهل أشعارهم، دون أن يعني ذلك فساد مذاههم. ولكن الناس أعداء ما جهلوا. فلو تهياً للشعر المحدث من يتفهمه، ويوجه حركته من النقاد، كما تهياً للشعر القديم، لاختلفت النظرة إليه وإلى شعرائه. وقد نوّه الصّولي بقيمة أشعار المحدثين، وأكد أهمية التجديد في معانيها، ومدى مشاكلتها للعصر الذي تمثله.

٣- موقف التوسط بين القديم والمحدث. وهو موقف معتدل جاء مؤخراً، وتوخّى الموضوعية والعدل، ويمثله القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) الذي يقول: «إن الشعر علم من علوم العربية يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء. ثم تكون الدرّة مادة له. وقوة لكل واحد من أسبابه. فمتى اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرّز، ويقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان. ولست أفصل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولّد»<sup>(٢)</sup>

و«القاضي» الجرجانيّ يقدر أزمة الشاعر المحدث، دون أن يحمل على الشعر القديم، فالشعر المحدث أقرب إلى طباع العصر، «والنفس تألف ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها»<sup>(٣)</sup> والشاعر المحدث مظلوم، إذ ضاق

(١) عيار الشعر ص ٩.

(٢) الوساطة ١٥.

(٣) الوساطة ٢٩.

عليه مجال اللفظ، «بقدر ما أسقطته الحضارة من ألفاظ». كما ضاق عليه مجال المعاني بعد أن سبقه المتقدمون إليها، فإن هو حاول التجديد عن طريق البديع والاستعارة اتهم بالتكلف، وإن استسلم إلى عفو خاطر، قيل: إن شعره فارغ غسيل، و«لو أنصف أصحابنا هؤلاء لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار، وصغيرهم أولى بالإكبار»<sup>(١)</sup>.

وكي لا يساء فهم موقف الجرجاني، فإنه يبادر إلى إزالة الشبهة بقوله: «وليس يجب إذا رأيتني محدثاً، أو أذكر محاسن حضري، أن تظن بي الانحراف عن متقدم، أو تنسبني إلى الغضب من بدوي، بل أن تنظر مغزاي فيه، وأن تكشف عن مقصدي منه، ثم تحكم علي حكم المنصف المثبت»<sup>(٢)</sup>.

وهذا حق، فليس بإمكان أحد أن يتهم «القاضي» الجرجاني في حرصه على العدالة.

ثم انتهت الخصومة بين القدماء والمحدثين لدى الأمدى (٣٧١هـ) إلى تأليف كتابه (الموازنة) الذي يعتبر تنويجاً للحركة النقدية التي نشأت حول مذهبي أبي تمام والبحثري في النصف الأول من القرن الرابع الهجري. وكانت هذه الحركة قد بلغت أوجها في هذه الفترة، كما كان الأمدى خير من تصدى لها، وألف فيها. فالقرن الثالث الذي دفع إلى البروز بشاعرين فحلين يمثلان المذهبيين الشعريين المتباينين: البحتري الذي يمثل مذهب الطبع والقديم، وأبي تمام الذي يمثل مذهب البديع والمحدث، قد دفع بقضية القدماء والمحدثين إلى طور جديد يتمثل في مذهبي الطبع والصنعة، ودفع ناقداً كالأمدى ليتوج بجهوده هذه الحركة النقدية التي نشأت حول مذهبيهما.

وقد استهل الأمدى كتابه (الموازنة) ببيان نقدي قال فيه: إن في الشعر مذهبين متقابلين يختلفان من حيث صناعته: المذهب الأول هو مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون في صنع الشعر، بل يرسلون أنفسهم على سجيتها،

(١) الوساطة ٥٢.

(٢) الوساطة ١٥.

ويمثلهم البحتري. وأما المذهب الثاني فمذهب البديع والصنعة، حيث يعدون في معانيهم، ويغضون فيها حتى تحتاج إلى شرح، ويمثلهم أبو تمام. وتبعاً لهذين المذهبين فقد انقسم الأدباء إلى قسمين: فأما الكتاب والأعراب والمطبوعون وأهل البلاغة العربية فيؤثرون مذهب الطبع. وأما أصحاب الفلسفة والمعاني العويصة وأصحاب الصنعة، فيؤثرون البديع. ويحتدم الجدل بين الفريقين، كل يناصر مذهبه. وأريق مداد كثير في هذه الخصومات، وقد عرض الآمدي في كتابه (الموازنة) لجدال الطرفين النظري، ووازن بين فن ممثليهما: البحتري، وأبي تمام، في المعاني، والألفاظ، والتشبيهات.

وتتمثل حجج أنصار أبي تمام في:

- ١- إنه أستاذ البحتري. والأستاذ يفوق تلميذه.
- ٢- اعترف البحتري بأن جيد أبي تمام خير من جيده. وأن رديء البحتري خير من رديء أبي تمام.
- ٣- أن أبا تمام انفرد بمذهب اخترعه وصار فيه أولاً وإماماً وشهر به حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام. وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره. وهذه فضيلة عري عن مثلها البحتري.
- ٤- إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه لدقة معانيه وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النقاد في علم الشعر.
- ٥- إن الاحتجاج بدعبل غير مقبول، لأن دعبلاً كان يحسد أبا تمام، كما كان ابن الأعرابي شديد التعصب عليه، لغرابة مذهبه، ولأنه كان يرد عليه من معانيه ما لا يفهمه ولا يعلمه.
- ٦- يقرّ الجميع لأبي تمام بالعلم والشعر والرواية، ولا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري. والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم.

كما تتمثل حجج أنصار البحتري في:

- ١- نفي تلمذة البحتري لأبي تمام.



٢- إنَّ مقولة البحترى «جيده خير من جيدي»، هي لصالح البحترى، «لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعر البحترى شديد الاستواء، والمستوي الشعر أولى بالتقدمة من المختلف الشعر».

٣- ليس أبو تمام بمخترع هذا المذهب ولا هو بأول فيه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم واحتذى حذوه، وأفرط وأسرف، كما أن مسلماً لم يكن بمبتدع لهذا المذهب، ولكنه رأى أنواع البديع منثورة في أشعار المتقدمين. فقصدها، وأكثر منها في شعره. ولم يسلم مع ذلك من الطعن، حتى قيل «إنه أول من أفسد الشعر». ولكن البحترى لم يفارق عمود الشعر وطريقته المعهودة، مع ما نجده في شعره من أنواع البديع.

٤- ابن الأعرابي، والشيباني، وقبلهما دعبل بن علي الخزاعي كانوا علماء بالشعر وبكلام العرب. وقد عرفت مذاهبهم في أبي تمام، وإرذالهم لشعره، وطقن دعبل عليه، وقوله: «ثلث شعره محال، وثلثه مسروق، وثلثه صالح». وقوله أيضاً: «ما جعله الله من الشعراء، بل شعره بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالشعر». ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء. وقال ابن الأعرابي في شعر أبي تمام: «إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل».

٥- كان الخليل بن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعي عالماً شاعراً، وكان الكسائي كذلك، وكان خلف الأحمر أشعر العلماء، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء، ذلك أن التجويد في الشعر ليس علته العلم، ولو كان الأمر كذلك لكان العلماء أشعر الشعراء.

واشترك ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) مع غيره من النقاد في الإلماع إلى قضية الخصومة بين القدماء والمحدثين. ولم تستغرق مناقشته لها في كتابه (سر الفصاحة) كثيراً، لأن النقاد كانوا قد فرغوا من مناقشتها، وانتهوا إلى أنه لأفضل لقديم على محدث، ولا مزية لمحدث على قديم. وقد حسم ابن سنان النقاش قائلاً: «ومن المحدثين من هو أشعر من جماعة المتقدمين، وفي المتقدمين من

هو أشعر من جماعة المحدثين»<sup>(١)</sup>.

وعلى الرغم من محاولة ابن سنان التوسط في قضية الصراع بين القدامى والمحدثين فإنه لم يستطع أن يتبرأ من التعصب للمحدثين، وبالأخص للبحثري الذي لايفضله ابن سنان على أبي تمام فحسب، بل وعلى القدامى والمحدثين، فيقول: «إنني لم أعرف شاعراً قديماً ولا حديثاً، أحسن سبكاً من أبي عبادة. ولا أحذق في اختيار الألفاظ وتهذيب المعاني»<sup>(٢)</sup>.

وكان عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) من أنصار البحثري وهو يعلل ذلك بأن البحثري يقدم المعاني الدقيقة مسهّلة مقربة إلى الفهم، ويخرج المعاني البعيدة الغريبة، مخرج المألوف القريب، وهو لا يكلف العقل التفكير لاستخراج المعاني، وهذه صفات عري عن مثلها أبو تمام. ولذلك فقد أعرض عبد القاهر عن مذهبه، لأنه يشتط عن تقصي الفكرة فيخرج قارئه أو مستمعه إلى مزيد من الفكر ليتمكن من متابعتها، للإحاطة بالفكرة. ولذلك توارث النقاد ذم هذا النوع من الشعر، وتبعهم الجرجاني فقال: «وإنما ذم هذا الجنس (يقصد الشعر ذا المعاني الدقيقة العميقة) لأنه أحوجك إلى فكر زائد على المقدار الذي يجب في مثله، وكذك بسوء الدلالة، وأودع المعنى لك في قالب غير مستو ولا مملس، بل خشن مضرس، حتى إذا رمت إخراجه منه عسر عليك، وإذا خرج خرج مشوه الصورة، ناقص الحسن»<sup>(٣)</sup>.

والواقع إن الآراء قد انقسمت إلى فريقين: قداماء، ومحدثين أما القداماء فأثروا الطريقة العربية في الشعر، والتي تقوم على الطبع والبديهية والارتجال وتريك العواطف، ولاتنصر على التصنع إلا ما جاء عفواً، ولاتطبق الجهد والتكلف. وتحرص على اتباع منهج القصيدة التقليدية الذي يبدأ بالوقوف على الأطلال، ثم ينتقل إلى ذكر الأحبة، ووصف الرحيل، والراحلة، والصحراء، وما

(١) سر الفصاحة ٣٢٩.

(٢) نفسه ٧٧.

(٣) أسرار البلاغة ١٣٠.

يعرض للشاعر فيها من مشاق، قبل أن ينتهي إلى غرض القصيدة من مدح أو فخر أو هجاء.

ولكن العصر العباسي الذي جاء بثقافته المتنوعة، وعلاقاته الحضارية المتشابكة لم يصبر على هذه التقليدية، فنبت شعراؤه المنهج التقليدي، وهجموا على موضوعاتهم دون مقدمات. وتغيرت الموضوعات الشعرية. واستجدت موضوعات جديدة، فاقتضت أساليب جديدة في التعبير، واستبدل أبو نواس المقدمة الطلية بالمقدمة الخمرية، وتعمق أبو تمام الأفكار فولد بعضها من بعض، وأكثر الشعراء المحدثون من البديع وأنواعه، ولم يقف تجديد المحدثين عند تجديد المطالع، بل تعداه إلى التجديد في الصياغة الشعرية، وفي استخدام الأوزان القصيرة والمجزوءة، واهتدى بشار مثلاً إلى أوزان جديدة نظم بها نظرفاً، واستعمل أبو العتاهية أوزاناً غير التي نظم بها القدماء، وقولته «أنا أكبر من العروض» مشهورة.

وانقسم الناس إلى فريقين تعصب كل منهما لمذهب، وكان اسحاق بن إبراهيم الموصلي مثلاً يفضل مروان على بشار، لأن مذهبه يشبه مذاهب العرب، ولم يكن أبو نواس - عنده - شيئاً. وكان يقول عنه إنه كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء، وكان يعنى على أبي العتاهية «تحرفه» وعلى أبي تمام اتكائه على نفسه ومفارقة مذهب الأوائل. وبلغت معاداة الشعر المحدث أوجها لدى اللغويين والرواة والنحويين الذين كانوا مشغولين بجمع الشعر وتدوينه، فأثر ذلك على أذواقهم، واقتنعوا بأنه النموذج الذي ينبغي أن يحتذى. وكان على رأسهم أبو عمرو بن العلاء الذي كان مغالياً في التعصب للجاهليين، لا لسبب إلا لأن شعرهم متقدم زمنياً. فأقام بذلك الموازنة بين العصرين لا بين الشعرين. وكان لا يعجبه شعر الفحول حتى إنه قال: «لو أدرك الأخطل يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً». وقال في الشعر المحدث: «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممت بروايته». وكان ابن الأعرابي يقول: «إنما أشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبي نواس وغيره - مثل الريحان يشم يوماً ويذوي فيرمى به. وأشعار القدماء مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيباً». وقد أشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه، فسكت، فقال له الرجل: «أما هذا من أحسن

الشعر؟» قال: بلى، ولكن القديم أحبُّ إليّ.

وهذا يعني أن الشعر العربي عرف نوعين من الأساليب الشعرية: أسلوب القدماء الذي يمثله مدرسة الطبع، وهو لايجري وراء الصور والتشبيهات إلا ما جاء عفو الخاطر، وأسلوب المحدثين الذي يمثله مدرسة البديع التي تعني بالإكثار من المحسنات والتشبيهات والصور البديعية.

والواقع أن مدرسة البديع لم تولد في العصر العباسي، بل كانت بذورها في الشعر الجاهلي لدى زهير بن أبي الذي كان يُعنى بتنقيح الشعر وتجويده في (حولياته)، وكذلك كان أستاذه أوس بن حجر، وتلميذاه كعب والحطيئة. وهذه هي (مدرسة الصنعة) في الشعر الجاهلي، وقد استمرت من بعد، حتى بلغت ذروتها في التصنع والتصنيع، حيث أكثر الشعراء المحدثون من الألوان البديعية والبيانية، واستقلوا بهذا المذهب، فعرفوا به.

وقد أشار النقاد القدماء إلى قسمة الشعر إلى مطبوع، ومتكلف (عند ابن قتيبة)، وإلى مطبوع ومصنوع (عند المرزوقي). والمطبوع هو ما كان وليد جيشان في النفس، وحركة في القريحة، بصورة تعبير خلي الطبع، مهذب بالرواية، مدرب بالدراسة، والمصنوع هو ما كان وليد جيشان في النفس، وحركة في القريحة، بصورة تعبير نحى الطبع المهذب بالرواية والدراسة عن العمل، وحل محله الفكر!

ويعتبر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) من أوائل النقاد القدامى الذين خاضوا معركة القدماء والمحدثين، وحاول الخروج من موقف التعصب القديم أوضده، ورفض الاعتماد على الزمن كمقياس نقدي للمفاضلة بين الشعراء، فقال: «ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل للفريقين، وأعطيت كلاً حظه»<sup>(١)</sup>.

وقد تجاوز ابن قتيبة الشعراء الذين يحتج بشعرهم إلى الشعراء المحدثين

(١) الشعر والشعراء ٦٢/١.

فذكر مجموعة من أشعارهم، وأعلن مبدأ المساواة في نظر النقد بين القديم والمحدث، لأن القدم والحداثة عنده أمران نسيان، ولا صلة لهما بالقيمة الفنية للأثر المدروس، يقول: «فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه موضع متخيره. ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب عنده إلا أنه قيل في زمانه، ورأى قائله. ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده. وجعل كل قديم منهم حديثاً في عصره. فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين... ثم صار هؤلاء قداماً عندنا ببعد العهد منهم، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا»<sup>(١)</sup>.

وتناول ابن قتيبة (الطبع) و(التكلف) بالتفسير والتمثيل. رغم أن عدم تحديد (المصطلح النقدي) عنده جعله يستعمل هاتين اللفظتين بمدلولات مختلفة، فالتكلف حين يكون وصفاً للشاعر مختلف عن التكلف حين يكون وصفاً للشعر، يقول: «فالمتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة»<sup>(٢)</sup>. ولانظن أن ابن قتيبة يسترذل شعر زهير والحطيئة، ويأهما دون من يسميهم (الشعراء المطبوعين) الذين يقول عنهم: «والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحر»<sup>(٣)</sup>. وهذا يعني أن الطبع يشمل القول على البدهة كما يشمل الصنعة الخفية التي لا تظهر على وجه الأثر الفني.

(١) نفسه ٢ - ٥ ط ليدن.

(٢) نفسه ٢٢.

(٣) نفسه ٣٤.

## الخطابة

(الخطاب): هو الكلام بين متكلم وسماع<sup>(١)</sup>. وقد كثرت الخطابة في العصر الجاهلي لتعدد بواعثها. فقد كان يلجأ إليها للدفاع عن النفس والقبيلة في مواقف المنافرة والمفاخرة، وإصلاح ذات البين، والحض على القتال، وفي السفارات بين القبائل والملوك وعمالهم، وفي المواسم والأسواق. ولذلك كثر الخطباء، وكان لهم شأن كبير، يقول الجاحظ: «والخطباء كثيرون في الجاهلية. والشعراء أكثر منهم، ومن يجمع الشعر والخطابة قليل»<sup>(٢)</sup>. ولقد «كان الشاعر في الجاهلية يقدم على الخطيب لفرط حاجتهم إلى الشعر الذي يقيد عليهم مآثرهم ويفخّم شأنهم، ويهول على عدوهم ومنّ غزاهم، ويهيب من فرسانهم، ويخوف من كثرة عددهم، فيهابهم شاعر غيرهم، ويراقب شاعرهم، فلما كثر الشعر والشعراء، واتخذ الشعراء الشعر مكسبة، ورحلوا به إلى السوق، وتسرعوا إلى أعراض الناس صار الخطيب عندهم فوق الشاعر»<sup>(٣)</sup>.

يبد أنه لم يبلغنا من خطب الجاهليين إلا القليل، منشوراً في الكتب التاريخية، وأكثر ما يروى من الخطب الجاهلية لا يطمئن إليه تاريخياً، لبعد المسافة الزمنية بين روايته وكتابته.

ومن أشهر خطباء الجاهلية: قسّ بن ساعدة الإيادي، وعمرو بن معد يكرب الزبيدي، وعمرو بن كلثوم التغلبي. ولم تشتهر قبيلة بالخطابة اشتهاً تميم، ومن خطبائها المفوهين: أكثم بن صيفي، وعمرو بن الأهتم المنقري.

وكان لعرب الجاهلية سنن خاصة في خطابتهم، منها أنهم كانوا يخطبون على رواحلهم في المواسم العظام والمجامع الكبار. وكان من عاداتهم أنهم

(١) المصباح المنير - مادة (خطب)،

(٢) الجاحظ - البيان والتبيين ١/ ٤٥.

(٣) نفسه ١/ ٢٤١.

يقفون على نشز من الأرض، وأن يشيروا أثناء خطبهم بالقنا والعصي والقضبان والقيسي. وكانوا يمدحون في الخطيب جهارة الصوت وفخامته، وشدة العارضة، وظهور الحجة، وثبات الجنان، ويذمون البهر<sup>(١)</sup>، والرعدة، والحصر<sup>(٢)</sup>.

وقد امتازت الخطب الجاهلية بقصر العبارة، وكثرة الحكم والأمثال واللجوء إلى السجع القصير الفواصل. وكان الجاهليون يدمجون كثيراً من الصور في ذلك السجع، بكثير من التجويد والتحبير مما يجعل له أثراً فعالاً في الأسماع.

ويلحق بالخطبة (الوصية)، وهي نصيحة يلقيها صاحب الشأن في وقت معين، ويقصد بها الترغيب فيما ينفع وعلما يضر، كالتي يعطيها الأب لأولاده في ساعة احتضاره، ورأس القبيلة لأفراد قبيلته في الأمور الهامة.

ويلحق أيضاً بالخطبة (سجع المتكهنين) الذين كانوا يدعون الإطلاع على الغيب، وأن لكل منهم رثياً من الجن يسرق له السمع فيعرف عن طريقه ما سيكون وما سيحدث للناس في المستقبل. وقد اشتهر من المتكهنين: سطيح الذئبي، وشتق بن مصعب الأنماري، وعزي سلمة. أما أقوالهم فهي أسجاع يعتمدون فيها على الإغراب واللغز والإبهام، وعلى القسم بالأرض والسماء.

وفي العصر الإسلامي ازدهرت الخطابة لحاجة الدين الجديد إليها في سبيل الدعوة، ثم لتحسيس الجند. ثم حدثت حاجة الخلفاء والأمراء والولاة إليها لإعلان سياسة الدولة وتبليغ أوامرها. وقد اشتهر من خطباء هذا العصر: رسول الله محمد صلى الله عليه وسلم، وعلي بن أبي طالب رضي الله عنه.

وفي العصر الأموي كانت الخطابة استمراراً للخطابة في العصر الإسلامي. ولكن زادت فيها أمور، من ذلك أن الخطبة طالت، لكثرة أوامر الدولة، واتساع رقعة الخلافة، وتطور الحياة الإدارية والسياسية. وقد عرف العصر الأموي ثورات وحروباً، فاحتاج الولاة والقواد إلى تصريف القول بالإقناع والوعيد عند

(١) البهر: تتابع النفس وانقطاعه من الإعياء.

(٢) الحصر: العي في المنطق.

مخاطبة الجموع، فاقضى ذلك أن تكون الخطبة أطول مما كانت في الجاهلية أو صدر الإسلام. وفي العصر الأموي تطورت البيئة، ونشأت طبقات جديدة في المجتمع كطبقة المولدين<sup>(١)</sup>. ولم يكن من المنتظر أن يفهم المولدون الإيجاز العربي لمحا، كما كان يفهمه العرب الأقحاح. فاحتاج الخطيب من أجل ذلك إلى أن يردد المعنى الواحد في تراكيب متشابهة متقاربة، فزاد ذلك أيضاً في طول الخطبة

وقد كانت أغراض الخطابة تختلف باختلاف دواعيها، فمنها: الخطابة الدينية التي تدعو إلى الدين وحجاج المعادين. ومنها الخطابة الحزبية وفيها الجدل والدفاع عن الرأي والمبدأ، ومنها الخطابة السياسية والحزبية، وفيهما شرح الخطط السياسية، والحض على النضال، والوعيد والإنذار، إلى غير ذلك من الأغراض.

أما قيمتها الفنية فقد كثر فيها الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، واتبعت أساليب التهديد والوعيد والإنذار والتوبيخ. وقد جارت التطور: فأخذت تهتم بالصوت الموسيقي، وتحسين الألفاظ، والسجع، والتأثير النفسي.

وقد اشتهر من خطباء العصر الأموي: زياد بن أبيه، والحجاج بن يوسف الثقفي في الحزب الأموي، والمختار الثقفي في الحزب الشيعي، وقطري بن الفجاءة في حزب الخوارج، والحسن البصري في الخطابة الدينية، وواصل بن عطاء في العراق، والأوزاعي في الشام.

وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) قد فرق بين الشعر والنثر، وقال: إن الجمع بين الشعر والخطابة قليل<sup>(٢)</sup> مما يعني استقلال شخصية كل من الشاعر والخطيب. كما كان البحثري (٢٨٤هـ) يردد بيته المشهور:

والشعرُ لَمْ يَحْ تَكْفِي إِشَارَتُهُ  
وليس بالهذرِ طَوْلَتْ خَطْبُهُ

(١) المولد: هو الذي يولد من أبوين أحدهما عربي والآخر غير عربي.

(٢) البيان والتبيين ١/٤٥.



وجاء قدامة (٣٣٧هـ) فقال: «وليس يخلو المنشور من أن يكون خطابة أو ترسلاً، أو احتجاجاً، أو حديثاً. ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه، فالخطب تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نائرة الحرب. . إلخ. والبلاغة في الجميع واحدة، والعبيّ قريب من قريب»<sup>(١)</sup>.

ثم يعدّد قدامة أوصاف الخطابة، فيقول: «أن تفتح الخطبة بالتحميد والتمجيد، وتوشح بالقرآن وبالسائر من الأمثال، فإن ذلك مما يزيد الخطب عند مستمعيها، وتعظم به الفائدة فيها، ولذلك كانوا يسمّون كل خطبة لا يذكر الله في أولها (البترء)، وكل خطبة لا توشح بالقرآن والأمثال «الشوهاء»<sup>(٢)</sup>.

وكان الفارابي (٣٣٩هـ) قد فرق أيضاً بين الشعر والنثر، وبين الشعر والخطابة، فالأقاويل الشعرية عنده تتميز بالتخييل، والأقاويل الخطبية «من شأنها أن يلتبس بها إقناع الإنسان في أي رأي كان، وأن يميل ذهنه إلى أن يسكن إلى كل ما يقال له. . فالتخييل في الشعر كالإقناع. في الخطابة»<sup>(٣)</sup>.

ويؤكد الفارابي مع ذلك أن كثيراً من الخطباء يجمع في خطبته الأمرين معاً: الإقناع والمحاكاة، وأن كثير من الشعراء يجمعهما في شعره<sup>(٤)</sup>، وبالتالي فكثير ممن يسمون شعراء ليسوا كذلك، وكثيراً ممن يسمون خطباء ليسوا كذلك أيضاً.

وأول صفات الخطيب المثالي عند العرب: أن يكون رابط الجأش، ساكن النفس<sup>(٥)</sup>. وذلك لكي يتهاى له أن يلقي على الناس خطبته بالنظام الذي وضعه لعرض أفكاره.

(١) نقد النثر ٩٣.

(٢) نفسه ٩٥.

(٣) الفارابي - إحصاء العلوم ٨٢-٨٣.

(٤) جوامع الشعر ١٧٣.

(٥) الصناعتين ٢٠.

وعلامه سكون نفس الخطيب ورباطة جأشه هدوؤه في كلامه، وتمهله في منطقته<sup>(١)</sup>. وألا يتأثر إذا تعلقت عيون الناس به، بل يمضي على رسله، ويعرض ما يريد عرضه في هدوء وعدم مبالاة.

وثاني صفات الخطيب: الذكاء الذي يدرك به مواطن القول، وموقعه من نفوس سامعيه، فإذا رأى من القوم إقبالاً عليه زادهم، وإذا رأى ثقلاً خفف عنهم<sup>(٢)</sup>.

وثالث صفاته: مقدرته على التصرف إذا جدّ من الأمور ما لم يكن في حساب الخطيب، فإذا لم يكن رابط الجأش ولا ذكياً، اضطرب أمره وأصابه الحصر والإرتاج.

ورابع صفاته: الرفق في عرض أفكاره، حتى يستطيع أن يخلص إلى حبات القلوب<sup>(٣)</sup>.

وخامس صفاته: أن يسلم لسانه من آفات النطق كاللثغة، والفأفة، والتمتمة، واللجلجة. وقد يضطر بعض من عندهم عيوب لسانية إلى التغلب على عيبيهم، فقد قيل إن واصل بن عطاء كان يتجنب استعمال الرءاء في كلامه وخطبه<sup>(٤)</sup>. وقد تناول النقاد لسان الخطيب بعنايتهم، لأن اللسان أداة الخطابة، وفي ذلك يقول قدامة: «وأن يكون لسانه سالماً من العيوب التي تشين الألفاظ، فلا يكون ألثغ، ولا فأفاء ولا ذرارة، ولا تمتاماً، ولا ذا حبسة، ولا ذا لفف، فإن ذلك أجمع مما يذهب ببهاء الكلام ويهجن البلاغة<sup>(٥)</sup>».

(١) الصناعتين ٢١.

(٢) نقد النثر ٩٦.

(٣) البيان والتبيين ١١٢.

(٤) نقد النثر ١١٢.

(٥) نفسه ١١١، والألثغ: الذي لا يستطيع نطق الرءاء، والفأفاء: الذي يكثر من ترديد الفاء. والرتة: الذي يقلب اللام ياء. والتمتام: من يردد التاء في كلامه، والحبسة: تعذر الكلام عند إرادته. واللفف: الثقل والبطء في اللسان.

وسادس صفاته: حسن الزي والهيئة، وكرم الشمائل، قال سهل بن هارون: لو أن رجلين خطبا أو تحدثا. وكان أحدهما جميلاً، جليلاً، بهياً، ذا لباس، نبيل... وكان الآخر قليلاً، قميئاً، وبادي الهيئة، دميماً... ثم كان كلاهما في مقدار واحد من البلاغة لقصت عامتهم للقيح على النبيل... لأن الشيء من غير معدنه أغرب<sup>(١)</sup>.

وسابع صفاته: امتلاك الخطيب زمام القول، فيكون قادراً على أن يطيل إذا شاء. ويوجز إن أراد<sup>(٢)</sup>، يفهم كل قوم بمقدار طاقتهم، ويحدثهم على أقدار منازلهم<sup>(٣)</sup>، فيكون المعنى ظاهراً مكشوفاً وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت<sup>(٤)</sup>.

وقد جمع قدامة هذه الصفات في قوله: «أن يكون الخطيب عارفاً بمواقع القول، وأوقاته، واحتمال المخاطبين له، فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، وألا يستعمل الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة، وألا يستعمل ألفاظ الخاصة في مخاطبة العامة، ولا كلام الملوك مع السوقة، بل يعطي كل قوم القول بمقدارهم، ويزنهم بوزنهم، فقد قيل: إن لكل مقام مقالاً. وإذا رأى من القوم إقبالاً عليه وإنصاتاً لقوله فأحبوا أن يزيدهم زادهم على مقدار احتمالهم ونشاطهم. وإذا تبين منهم إعراضاً عنه وتثاقلاً عن استماع قوله خفف عنهم. ومن أوصاف البلاغة أيضاً السجع في موضعه، وعند سماحة القريحة به، أو يكون في بعض الكلام لا في جميعه، فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر.. وليس ينبغي للخطيب أن يحصر عند رمي الناس بأبصارهم إليه، فقد روي أن عثمان لما بويع صعد المنبر، فحصر، وارتج عليه، فقال: «أيها الناس إنكم إلى إمام عادل أحوج

(١) البيان والتبيين ٧٥-٧٦.

(٢) نقد النثر ٩٦.

(٣) البيان والتبيين ١/٧٩.

(٤) نفسه ١٠٥.

منكم إلى إمام قائل، وإن أبا بكر وعمر كانا يعدان لهذا المقام مقالاً. وستأتيكم الخطبة على وجهها إن شاء الله». وينبغي أن يتقي الخطيب خيانة البديهة في أوقات الارتجال وأن يقل التنحج، والسعال، والعبث باللحية، فإنها عندهم من دلائل العي<sup>(١)</sup>.

والخطبة المثلى عندهم هي التي عني فيها الخطيب بمطلع خطبته، لما للمطلع من أثر كبير في نفوس السامعين. وعني فيها بالانتقال من فكرة إلى فكرة حتى ترتبط أجزاء الخطبة بعضها ببعض، وعني فيها بخاتمة الخطبة. فإن للأثر الأخير قيمته من ناحية بقاءه أمداً طويلاً في نفس سامعه، وعني فيها بالألّا يكرر أفكاراً سبق أن عرضها، فإن النفس تكره المكرور وتملّه<sup>(٢)</sup>.

---

(١) نقد النثر ٩٥ - ٩٦ .

(٢) البيان والتبيين ٩٠ .

## الْخَطْلُ

(الخطل) لغةً: الطول، والاضطراب<sup>(١)</sup> واصطلاحاً: هو الزائد من الكلام عن المقدار<sup>(٢)</sup>. وهو معيب مذموم، لأنه مجاوزة للمقدار، «وإنما وقع النهي عن كل شيء جاوز المقدار»<sup>(٣)</sup>.

ومصطلح (الخطل) قديم جداً، ورد في شعر زهير بن أبي سلمى، فعابه، في قوله:

وذي خَطْلٍ يَخْسَبُ أَنَّهُ  
مُصِيبٌ فَمَا يُلْمَمُ بِهِ فَهوَ قَائِلُهُ  
عَبَأْتُ لَهُ جِلْمًا، وَأَكْرَمْتُ غَيْرَهُ  
وَأَعْرَضْتُ عَنْهُ، وَهُوَ بَادٍ مَقَاتِلُهُ<sup>(٤)</sup>

(١) لسان العرب - مادة (خطل).

(٢) الجاحظ - البيان والتبيين ١/٢٠٢.

(٣) نفسه ١/٢٠٢.

(٤) نفسه ١/١١٠.

## الخمريات

القول في الخمر غرض من أغراض القصيدة الجاهلية اتسع عند الأعشى دون أن يصبح فناً مستقلاً. يقول الأعشى في معلقته، يصف مجالس الخمر التي كان يعتادها:

قَالَتْ هُرَيْرَةٌ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا  
وَيَلِي عَلِيكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ  
وَقَدْ أَقْوَدُ الصِّبَا يَوْمًا فَيَتْبَعُنِي  
وَقَدْ يَصَاحِبُنِي ذُو الشَّرَةِ الْغَزَلُ  
فِي فِتْيَةِ كَسِيفِ الْهِنْدِ قَدْ عَلِمُوا  
أَنْ لَيْسَ يَدْفَعُ عَنْ ذِي الْحِيلَةِ الْحَيْلُ  
نَازَعَتْهُمْ قُضْبَ الرِّيحَانِ مَتَكْنًا  
وَقَهْوَةَ مَزَّةٍ رَاوَوْقَهَا خَضْلُ

ثم جاء الإسلام فغابت الخمر أو كادت. ومع أن نفرًا من الشعراء المسلمين. قد شربوا الخمر، فإنهم لم يقولوا فيها الشعر إلا نادراً، بسبب تحريمها، فمن ذلك أبو مخجن الثقفي (٢٨هـ) الذي أقام عمر بن الخطاب عليه الحدّ مراراً لشربه الخمرة. وله أبيات مشهورة في الخمرة يقول فيها:

إِذَا مِتُّ فَاذْفَنْتِي إِلَى جَنْبِ كَرْمَةٍ  
تَرْوِي عِظَامِي بَعْدَ مَوْتِي عَرُوقُهَا  
وَلَا تَدْفَنْتِي بِالْفَلَاةِ فَاذْفَنْتِي  
أَخَافُ إِذَا مَا مِتُّ أَنْ لَا أَذُوقُهَا

ولم يكن القول في الخمر متسعاً في العصر الأموي، بالمقارنة مع ما كان عليه في الجاهلية من قبل، وفي العصر العباسي من بعد. وقد وجد نعت الخمر لدى نفر قليل من الشعراء أشهرهم الأخطل التغلبي (٩٥هـ) الذي أطال في وصف الخمر، إلا أنه ظل عنده غرضاً من أغراض القصيدة، ولم يصبح فناً

مستقلاً بنفسه . يقول في ذلك :

فَقَلْتُ: اصبحونني لا أبأ لأبيكمُ  
وما وضعوا الأثقالَ إلا ليفعلوا  
أناخوا فجرّوا شاصياتِ كأنها  
رجالٌ من السّودانِ لم يتسرّبوا  
فصبّوا عُقاراً في الإناء كأنها  
إذا لمحورها جذوةٌ تتأكلُ  
تَدِبُّ ديبياً في العظامِ كأنه  
ديبٌ نَمالٍ في نقا يتهيّلُ

وعندما جاء العصر العباسي باتت معاقرة الخمرة من أبرز مظاهر الحياة المترفة اللاحية، فانبثت حاناتها في سواد بغداد وأرباضها، وعلى طريق القوافل، بعيداً عن عيون الشرطة والرقباء، يقوم عليها نساء وشبان من النصارى أو اليهود أو المجوس . وكانت تلك الحانات ملتقى للمتبطلين، يقيمون فيها أياماً في لهو وشراب . كما كانت الديارات تكرم ضيوفها بتقديم الطعام والشراب . وفي مثل هذا الجو نشأ شعراء الخمرة في العصر العباسي، فجاهروا بحبّ الخمرة . وكان زعيمهم في ذلك - بلا منازع - أبو نواس (١٩٨هـ) الذي جعل الخمرة معبوداً وجعل للخمرة باباً مستقلاً في الشعر العربي، فوصف ألوانها، وطعمها، ورائحتها، وعشاقها، وتأثيرها في النفوس والأجساد، في تعابير سهلة، وموسيقى مطربة، وأوزان رشيقة . يقول أبو نواس في وصف الخمرة:

دَعْ عَنكَ لومي فإنّ اللومَ إغراءُ  
وداوني بالتّي كانت هي الداءُ  
صَفراءُ لاتنزِلُ الأحزانُ ساحتها  
لَو مَسّها حَجَرٌ مَسْتَه سَراءُ  
مِنْ كَفِ ذاتِ حِرِّ في زيّ ذي ذَكَرٍ  
لها مَجانٍ لوطيّ وزنّاءُ  
قامتْ بإبريقها، والليلُ معتكِرُ  
فلاحٌ من وجهها في البيت لالأءُ

فَأرسلتُ مِنْ فِمْ الإبريقِ صافيةً  
كأنما أخذها بالعين إغفاءً  
فلو مزجتَ بها نوراً لمازجها  
حتى تولدَ أنوارٌ وأضواءُ  
لنلكَ أبكي، ولا أبكي لمنزلةٍ  
كانت تحلُّ بها هندٌ وأسماءُ<sup>(١)</sup>

---

(١) ديوانه ص ٦ تحقيق أحمد الغزالي . دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٨٢ .



## الخيال = التخيل

(الخيال) لغة: الطيف، (وخال): ظن. و(خَيَّل): أوهم<sup>(١)</sup>. والتخيل والتخييل يدلان على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها. وقد ورد مصطلح (الخيال) لدى الجاحظ (٢٥٥هـ)<sup>(٢)</sup>، وابن قتيبة (٢٧٦هـ)<sup>(٣)</sup>، وابن المعتز (٢٩٦هـ)<sup>(٤)</sup>.

والتعبير غير المباشر يقوم على التخيل، وهو من خصائص الأساليب الشعرية. والتخييل، بما يحمل من إثارة وجدانية، يمكن أن يمثل جوهر الصورة الشعرية. وقد التفت الفلاسفة والنقاد إلى تعريفه، وتقييمه، والتمثيل له:

### ١- التخيل عند الفلاسفة:

لعل الكندي (٢٥٢هـ) هو أول من حدد الدلالة الاصطلاحية للتخييل، إذ جعله مرادفاً للتوهم<sup>(٥)</sup>. ثم نجد الفارابي (٣٣٩هـ) يستخدم هذا المصطلح. وقد أخذه ممن سبقوه من نقلة كتاب (الشعر) لأرسطو، أو مختصره، فقد استخدمه متى ابن يونس (٣٢٨هـ) في ترجمته لكتاب أرسطو، ولكن مصحفاً (التجميل أو التبجيل) وبذلك فإن الفارابي لم يعرف (التخييل)، وإنما أشار إلى أثره النفسي. وأثره النفسي، عنده، يشبه أثر المحاكاة في الفعل التمثيلي المأساوي عند أرسطو، أي الفعل الذي يثير الرحمة أو الخوف فيؤدي إلى تطهير الانفعالات.

(١) لسان العرب - مادة (خيل).

(٢) الحيوان ٦/٢٥٠.

(٣) تأويل مشكل القرآن ٨٧.

(٤) فصول التماثيل.

(٥) رسائل الكندي ١/١٦٧.

وهذا يعني أن الفارابي يفهم التخيل على أنه الإيحاء، أو خلق حالة نفسية في ذات المتلقي، هي قبول أو نفور، يقول: «والأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً أو شيئاً أفضل أو أحسن، وذلك إما إجمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً أو غير ذلك»<sup>(١)</sup>.

والفارابي يجعل التخيل غاية المحاكاة، ويراه على نوعين: تخيل للأمر بنفسه، وتخيله في شيء آخر. وهو يصدر في هذا عن قسمته المحاكاة قسمين: محاكاة مباشرة، ومحاكاة غير مباشرة. والأولى تشبه صناعة تمثال لزيد، والثانية تشبه النظر إلى هذا التمثال في مرآة. فالمحاكاة عنده نوع من التصوير. أما التخيل فيإيحاء بواسطة التصوير.

وقد حاول الفارابي أن ينظر إلى الشعر من حيث فاعليته وتأثيره في المتلقي على أنه عملية (تخيّل)، وأن يوضح النشاط الذي تقوم به ملكة التخيل في خلق الشعر وتكوينه. وبعبارة أخرى أراد أن يوحد ما بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، وأن يجعل نظرية الشعر قسماً من أقسام التفكير الفلسفي العام، ومن أجل ذلك قيّم نظرية (المحاكاة) الأرسطية على أساس (سيكولوجي) واضح، وتحدث عن (التخيل) باعتباره أساس الشعر وجوهره، وكشف عن ثراء مدلوله<sup>(٢)</sup>.

ثم جاء ابن سينا (٤٢٨هـ) فشرح فكرة (التخيل) شرحاً مفصلاً، واستعملها مقترنة بمصطلح (المحاكاة)، ومفسرة لها، واتخذها أساساً لفهم النشاط الخيالي التصوير، وتفسير العمل الفني، يقول: «إن الشعر يتركب من كلام مخيّل تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، عن غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري»<sup>(٣)</sup>.

(١) إحصاء العلوم ٨١-٨٥.

(٢) الفارابي - إحصاء العلوم - ت: عثمان أمين. دار الفكر العربي. القاهرة ١٩٤٩ ص ٦٧.

(٣) ابن سينا - فن الشعر من كتاب الشفاء - ت: عبد الرحمن بدوي - النهضة العربية - القاهرة

١٩٥٣ ص ١٦١.

ثم قدّم ابن سينا نصوصاً تجلو غوامض كلام الفارابي، وترد إلى النبع الذي استقى منه. فهو أيضاً يقتبس عن أرسطو، فيقول: «إن أول أجزاء طراغوذيا (التراجيديا) هو المقصود من المعاني المتخيلة والوجيهة ذات الرونق، ثم يبنى عليها اللحن والقول، فإنهم يحاكون باجتماع هذه. ومعنى القول: اللفظ الموزون»<sup>(١)</sup>. والنص الأصلي لأرسطو يقول: «وإذا كانت المحاكاة يقوم بها أناس يعملون، فيلزم أولاً أن تكون تهيئة المنظر جزءاً من أجزاء التراجيديا. ويلي ذلك الغناء والعبارة (أو المقولة). وبهذه الثلاثة تتم المحاكاة. وأعني بالعبارة نظم الأوزان»<sup>(٢)</sup>.

ويجعل ابن رشد (٥٩٥هـ) (التخييل) و(المحاكاة) شيئاً واحداً، ويرى أن «الأقويل الشعرية هي الأقويل المخيَّلة»<sup>(٣)</sup> حصراً والشعر عنده هو التخييل، إلا أنه يفهم التخييل بمعنى المطابقة. والمطابقة عنده هي التشبيه الصرف الذي لا يقصد به تحسين أو تقبيح مالم يتضمن شيئاً زائداً يميله نحو التحسين أو التقبيح. والمطابقة (التخييل) مع الوزن والقافية تؤلف عنده أجزاء الشعر الثلاثة. وخير التخييل عنده ما كان صادقا، فلا يتجاوز خواص الشيء وحقيقته.

## ٢- التخييل عند النقاد

عرف النقاد العرب ألوان الخيال، ولكنهم لم يقفوا لدراستها إلا عندما تتجسد في صور كالتشبيه، والمجاز، والاستعارة، والكناية. فقد فصلوا القول في هذه الفنون البلاغية. دون أن يناقشوا (الخيال) بصورة عامة. ولعل عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) من أوائل النقاد العرب الذين عرّفوا (التخييل)، وهو عنده (ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدّعي دعوى لا طريق إلى

(١) بدوي - فن الشعر ١٧٧.

(٢) د. شكري عياد - كتاب أرسطاطاليس ٥٠-٥١.

(٣) فن الشعر ٢٠١.

تحصيلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه، ويربها ما لا ترى»<sup>(١)</sup>، وبهذا فهو ينحو بمصطلح (التخييل) منحى نابعاً من ثقافته البلاغية العربية، وفكرته عن الإعجاز، مبتعداً عن المؤثرات اليونانية التي اعتمدها الفلاسفة العرب. فهو يهمل مصطلح (المحاكاة) ويكتفي بمصطلح (التخييل)، فيعود به إلى معناه اللغوي ويعرفه بأنه «ما ثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً وأنه خداع للعقل، وضرب من التزويق»<sup>(٢)</sup>. ثم يضطرب في فهمه البياني للتخييل، فيرى أنه قد يكون استعارة. ويميز بين المعاني العقلية والمعاني التخيلية، ويشير إلى أن الأولى صريحة محضة، يشهد العقل بصحتها، وأما الثانية لا يمكن أن يقال أنها صدق. ويجعل المعاني التخيلية ضروباً: فضرب يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه واستعين عليه بالرفق والحذف حتى أعطي شهاً من الحق، وضرب أقوى من الأول وهو أن يظن الأمر حقاً وصدقاً، وضرب يتمثل في صنعهم إذا أرادوا تفضيل شيء أو نقصه ومدحه أو ذمه.

ولعل حازماً القرطاجني (٦٨٤هـ) من أشهر المتأثرين بالثقافة اليونانية، فهو يقتبس عن أرسطو عبر ابن سينا، وابن رشد، ويتابع عبد القاهر في أن التخييل إيهام دون أن يذهب مذهبه في أنه خداع. ومن هنا يبدو حازم أدق الذين عرفوا (التخييل). والتخييل عنده هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه. وتقوم في خياله صورة أو صور يتفعل لتخيلها وتصورها أو تصوّر شيئاً أخرجها انفعالاً من غير روية»<sup>(٣)</sup>.

والتخييل، عند حازم، تصوّر تنشئه في نفس السامع عناصر الشعر المختلفة (اللفظ، والمعنى، والوزن، والنظم، والأسلوب)، ويؤدي إلى انفعال لاواع. ومن أجل تحسين التخييل يوجب حازم الابتعاد عن الكلام الساذج. وهذا يعني أن التخييل عمل ذكي يتطلب أن تتوالى في الكلام التركيبات المستحسنة، والترتيبات، والاقترانات، والنسب الواقعة بين المعاني مما لها الأثر النفسي القوي.

(١) أسرار البلاغة ٢٥٣.

(٢) أسرار البلاغة ٢٥٣.

(٣) منهاج البلغاء ٨٩.

وقد استطاع حازم أن يتجاوز خطى النقاد المتقدمين، وأن يقيم توازناً بين عناصرها الأربعة: العالم الخارجي، والمبدع، والنص، والمتلقي، وأن يربط فاعلية التخيل بالقدرة على إدراك التناسب بين الأشياء (وهي القدرة الشاعرة). وبهذا يعمق الشعر وعي المتلقي، ويمكنه من رؤية الأشياء بمنظور متميز أشمل وأدق مما ألفه في إدراكه العادي. وإذا كان أهم ما يميز الشعر قدرته التخيلية التي تجمع بين الأشياء المتباينة. وتعيد تشكيل الواقع من جديد، فإن من الضروري أن تنحصر فاعلية التخيل الشعري في نطاق الممكنات دون المستحيلات<sup>(١)</sup> وذلك أن الصور التي تشكلها قوة التخيل إذا كانت مستحيلة نفرت عنها النفس: «والمحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضاً لغرض الشعر. إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحل القبول بما فيه من حسن المحاكاة»<sup>(٢)</sup>.

ولا شك أنه كان لأرسطوطاليس تأثير كبير على حازم الذي يقول: «إن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة. ومدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالاً وأمثلة لما وقع في الوجود. وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة»<sup>(٣)</sup>. وإن شعراء اليونان يخلقون أشياء يبنون عليها تخايلهم الشعرية، ويجعلونها جهات في أقاويلهم، ويجعلون تلك الأشياء التي لم تقع في الوجود كالأمثلة لما وقع، ويبنون على ذلك قصصاً مخترعة<sup>(٤)</sup>.

(١) نفسه ٢٠.

(٢) نفسه ٢٩٤.

(٣) نفسه ٦٨.

(٤) نفسه ٧٧.

## الدلالة

(الدلالة): هي الاهتداء والعلامة<sup>(١)</sup>. وقد قسم عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) الكلام إلى ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وضرب لاتصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، لأنه يصور لك معنى، وهذا المعنى يدلك دلالة ثانية على الغرض، كما في الكناية والاستعارة والتمثيل. وقد سمي عبد القاهر الدلالة الأصلية للكلام بالمعنى، والدلالة البيانية الفرعية بمعنى المعنى<sup>(٢)</sup>.

ثم جاء الفخر الرّازي (٦٠٦هـ) فتحدث في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن أقسام دلالة اللفظ على المعنى، فقال إن الدلالة إما أن تكون وضعية. كدلالة الحجر والجدار على مسأهما، وإما أن تكون عقلية، وهي قسمان: دلالة الكل على الجزء، مثل دلالة البيت على السقف، ودلالة الشيء على معنى لازم له، ويرى أن الدلالة الوضعية ودلالة الكلّ على الجزء لاتدخلان في علم الفصاحة. ثم يعرض الرازي لحقيقة الفصاحة والبلاغة. ويصوّر دلالة الالتزام التي تجري في الصور البيانية. وهو يضم التشبيه إلى الدلالة الوضعية، لأن الألفاظ فيه تدل على معانيها الحقيقية. ويرى أن الدلالة العقلية للكلام - ويريد بها الدلالة البيانية التي تتصل بالمجاز والكناية - قد يكون قريبة، وقد تكون بعيدة، ولذلك تتعدد فيها الطرق لتأدية المعنى الواحد<sup>(٣)</sup>. وهو هنا يستلهم ممّا كتب عبد القاهر في (دلائل الإعجاز). ثم يتحدث عن الخبر الذي تتم به الدلالة، ويتضمن الدقائق البيانية والمعنوية فيصوّر احتمالها للصدق والكذب، ودلالته في النفي والإثبات، والاسمية والفعلية، والقصر، مستمداً أيضاً من عبد القاهر.

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح، مادة (دلل)

(٢) دلائل الإعجاز ١٨٥ وما بعدها.

(٣) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز.

## الذوق

(الذوق) لغةً: إدراك طعم الشيء<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: هو ملكة الإحساس بالجمال، والتميز بدقة بين محاسن العمل الفني ومثالبه.

وقد عرف العرب للذوق معنيين: أولهما: الملكة الراسخة في النفس، الناشئة عن ممارسة كلام العرب. وثانيهما: الاستعداد الفطري الذي يهيء صاحبه لإدراك ما في الكلام من جمال، وما لهذا الجمال من أسرار.

والذوق يتبدل بتبدل الأزمنة، والأمكنة، والأشخاص، فالذوق عند القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) يعني الذوق المهذب الذي صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجلته الفطنة، وألهم الفصل بين الرديء والجيد<sup>(٢)</sup>. أما عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) فنظر إلى الذوق من ناحية أنه استعداد خاص يهيء صاحبه لتقدير الجمال، وفهم أسرار الحسن في الكلام. ويجعل هذا الاستعداد الخاص شرطاً أساسياً لتذوق الجمال في الأدب، وكأنما يرى أن الثقافة الأدبية، دون هذا الاستعداد، لاتجدي شيئاً.

ثم عرف (الذوق) باسمه، لا بمرادفاته، لدى نقاد العصور التالية، فقال ابن خلدون: «اعلم أن لفظة الذوق يتداولها المعتنون بفنون البيان ومعناها حصول ملكة البلاغة للسان... وهذه الملكة إنما تحصل بممارسة كلام العرب، وتكرره على السمع، والتفطن لخواص تركيبه، وليست تحصل بمعرفة القوانين العلمية التي استنبطها أهل صناعة اللسان»<sup>(٣)</sup>.

(١) المصباح المنير - مادة (ذوق)

(٢) الوساطة.

(٣) المقدمة ٥١٦.

## الرِّثَاءُ

(رثى) له، في اللغة: رَقَّ له. و(الرِّثَاءُ) هو: بكاء الميت، وتعدد محاسنه، ونظْمُ الشعر فيه<sup>(١)</sup>. ويبدو أن النقاد العرب لم يفرقوا بين كلمتي الرِّثَاءُ والتأبين، وكانوا يضعون إحدى الكلمتين موضع الأخرى<sup>(٢)</sup>. فالتأبين ثناء على الميت، وتعدد لفضائله، والرِّثَاءُ كذلك.

يقول الأصمعي (٢١٠هـ): «وطريق الشعر إذا أدخلته في باب الخير لان، ألا ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلما دخل شعره في باب الخير من مرثي النبي وحمزة وجعفر رضوان الله عليهم لان شعره»<sup>(٣)</sup>. وذكر ابن سلام (٢٣١هـ) المرثية في كتابه، وخص أصحاب المرثي بقسم خاص فيه<sup>(٤)</sup>.

وذكر الجاحظ (٢٥٥هـ) مصطلح (الرِّثَاءُ) بمعناه العام: أي فن الرِّثَاءُ، والخاص أي بكاء الميت وإحصاء محاسنه<sup>(٥)</sup>. واعتبر ابن قُتَيْبَةَ (٢٧٦هـ) أوس بن حجر أحسن من ابتداء مرثية في قوله:

أَيْتُهُمَا النَّفْسُ أَجْمَلِي جَزَعَا  
إِنَّ الَّذِي تَخَذَرِيْنَ قَدْ وَقَعَا<sup>(٦)</sup>

(١) القاموس المحيط.

(٢) نقد الشعر ٣٤.

(٣) فحولة الشعراء ٤٢.

(٤) طبقات فحول الشعراء ٨٠/١.

(٥) البيان والتبيين ٤٢/١. والحيوان ٢٠/٢.

(٦) الشعر والشعراء ٢٤/١.



وأشار المبرد (٢٨٥هـ) إلى الرثاء<sup>(١)</sup>. وثعلب (٢٩١هـ)<sup>(٢)</sup>. والصولي (٣٣٦هـ)<sup>(٣)</sup>. ويفرق قدامة (٣٣٧هـ) بين المراثية والمدحة بقوله: «إنه ليس بين المراثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل (كان)، و(تولّى)، و (قضى نحبه)، وما أشبه ذلك<sup>(٤)</sup>». وقال ابن رشيق (٤٥٦هـ): «وليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت مثل كان، أو عدنا به كيت وكيت، أو ما يشاكل هذا، ليعلم أنه ميت. وسبيل الرثاء أن يكون ظاهر التفعج بين الحسرة، مخلوط التلهف والأسف والاستعظام إن كان الميت ملكاً أو رئيساً كبيراً<sup>(٥)</sup>».

والرثاء من الموضوعات البارزة في الشعر العربي، إذ طالما بكى الشعراء مَنْ رحلوا عن الدنيا. ولكل أمة مراثيها. والأمة العربية تحتفظ بتراث ضخم من المراثي. وهي تأخذ ألواناً ثلاثة هي: الندب، والتأبين، والعزاء. أما الندب فهو بكاء الأهل والأقارب حين يعصف بهم الموت، فيئن الشاعر ويتفجع. وليس التأبين نواحاً ولا نشيجاً كالندب، بل هو أدنى إلى الثناء منه إلى الحزن الخالص، فيشيد الشعراء بالفقيد، منوهين بمكانته السياسية أو العلمية أو الأدبية. ومن هنا كان التأبين ضرباً من التعاطف والتعاون الاجتماعي، فالشاعر لا يعبر فيه عن حزنه، وإنما عن حزن الجماعة أيضاً. وأما العزاء فهو مرتبة عقلية فوق مرتبة التأبين، ينفذ فيها الشاعر من حادثة الموت الفردية إلى التفكير في حقيقة الموت والحياة، وقد ينتهي به هذا التفكير إلى معان فلسفية عميقة.

وقد عرف العرب الرثاء في العصر الجاهلي، إذ كان الرجال والنساء معاً يندبون موتاهم، كما كانوا يقفون على قبورهم مؤبنين لهم، مثنين على خصالهم، ولعل الرثاء بدأ عند العرب كما بدأ عند كثير من الأمم الأخرى بصورة

(١) الكامل ١٧/٤ . ٩٩ .

(٢) قواعد الشعر ٣٨ .

(٣) أخبار أبي تمام ٦٥ .

(٤) نقد الشعر ١١١ .

(٥) العمدة ٣٥٨ .

تشبه أن تكون سحراً، حتى يطمئن الميت في مرقده، ثم أخذ يفقد هذه الغاية مع الزمن، وما زال حتى انتهى إلى الصور الجاهلية من الإفصاح عن إحساس الناس العميق بالحزن قبل الميت. وقد يكون من أقدم صور الرثاء ما نقش على قبور الأقيال والأذواء في اليمن، والأمراء في الحيرة، وعند الغساسنة في الشام، فعلى قبورهم كانوا يكتبون أسماءهم وألقابهم تخليداً لذكراهم، وتمجيذاً لأعمالهم. وكان للنساء الحظ الأوفر، من القيام بالرثاء، إذ كن يقمن على ندب الميت أياماً، وربما سنوات. وكن يحلقن شعورهن ويلطمن خدودهن بأيديهن وبالنعال والجلود أحياناً. وقد يعلنن ذلك في مجالس القبيلة، وعلى القبور في المواسم العظام.

وأشهر مَنْ بكب واستبكت في الجاهلية: الخنساء، إذ قتل أخوها معاوية في بعض غاراته، فعقدت عليه مأتماً ضخماً من النواح، فأثار ذلك أخاها صَخْرًا، فأثار له، ولكنه جرح جرحاً بليغاً أدى إلى وفاته. فعادت إلى نواحيها بأشد ما كانت. ومن مشهور رثائها لأخيها صَخْر قولها:

قَدَيْتُ بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عُوَاژُ  
 أُمُّ ذَرَفْتُ أَنْ خَلْتُ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ  
 كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرَاهُ إِذَا خَطَرَتْ  
 فَيَضُّ يَسِيلُ عَلَى الْخَدَّيْنِ مِذْرَارُ  
 تَبْكِي خُنَاسُ عَلَى صَخْرٍ وَحَقٌّ لَهَا  
 إِذْ رَابَهَا الدَّهْرُ إِنَّ الدَّهْرَ ضَرَارُ  
 بَكَاءَ وَالْهَيْةِ ضَلَّتْ أَلْفَتْهَا  
 لَهَا حَنِينَانِ: إِصْفَارُ وَإِكْبَارُ  
 تَرَعَى إِذَا نَسِيَتْ حَتَّى إِذَا ذَكَرَتْ  
 فَإِنَّمَا هِيَ إِقْبَالُ وَإِذْبَارُ  
 وَإِنَّ صَخْرًا لَتَأْتُمُّ الْهُدَاةُ بِهِ  
 كَأَنَّهُ عَلَّمَ فِي رَأْسِهِ نَارًا<sup>(١)</sup>

(١) العوار: الرمذ. الفيض: الماء الغزير. المدرار: الكثير. رابها الدهر: رأت منه ما يسؤها.

ولعل متمم بن نويرة، من الشعراء المخضرمين، من أكثر الشعراء لوعة على أخيه الذي قتل في حروب الردة، فرثاه رثاء حاراً من قلب ملتانع، ومن قوله:

لَقَدْ لَامَنِي عِنْدَ الْقُبُورِ عَلَى الْبُكَاءِ  
صَدِيقِي لِتَذْرِافِ الدَّمُوعِ السَّوَافِكِ  
يَقُولُ: أَتَبْكِي كُلَّ قَبْرِ رَأَيْتَهُ  
لِقَبْرِ نَوِيٍّ بَيْنَ اللَّوِيِّ فَالدَّكَاذِكِ  
فَقُلْتُ لَهُ: إِنَّ الشَّجِيَّ يَبْعَثُ الشَّجِيَّ  
فَدَعَنِي فَهَذَا كُلُّهُ قَبْرُ مَالِكِ<sup>(١)</sup>

ولعل أباً لم يبلغ من التعبير عن لوعته بفقد أبنائه ما بلغه أبو ذؤيب الهذلي (٢٨هـ)، الذي أسلم، وخرج من جيش الفتح مع خمسة من أبنائه. فهلك أبناؤه الخمسة بالطاعون في مصر، فقال يرثيهم:

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَثِيئِهِ تَتَوَجَّعُ  
وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبِرٍ مَن يَجْزَعُ  
قَالَتْ أُمَيْمَةٌ: مَا لِجَسْمِكَ شَاحِباً  
مَنْذُ ابْتَدَلَتْ وَمِثْلُ مَالِكٍ يَنْفَعُ  
أَمْ مَا لِجَسْمِكَ لَا يَلَائِمُ مَضْجِعاً  
إِلَّا أَقْضَ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجِعُ  
فَأَجِبْتُهَا: أَمَا لِجَسْمِي أَنَّهُ  
أُودِيَ بَنِيٍّ مِّنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا  
أُودِيَ بَنِيٍّ وَأَعْقَبُونِي حَسْرَةً  
بَعْدَ الرُّقَادِ وَعَبْرَةَ مَا تَقْلَعُ

الإصفار: خفض الصوت. الإكبار: رفعه، العَلَم: الجبل.  
(١) لوى الرمل: منقطعه، الدكاذك: ج دكدك وهو الرمل المستوي.

فَبَقِيْتُ بَعْدَهُمْ بَعِيشٍ نَاصِبٍ  
 وَأَخَالَ أَنِّي لَاحِقٌ مُسْتَبَعٌ  
 وَلَقَدْ حَرِصْتُ بَأَنَّ أَدَافِعَ عَنْهُمْ  
 وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَأُذْفَعُ  
 وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا  
 أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَاتَنْفَعُ<sup>(١)</sup>

وفي العصر العباسي يبكي ابن الرومي ابنه الأوسط الذي مات متزوّفاً، فيقول:  
 توخى حِمَامَ المَوْتِ أَوْسَطَ صِبْيَتِي  
 فَلَلَّهِ كَيْفَ اخْتَارَ وَاسِطَةَ العِقْدِ  
 لَقَدْ قَلَّ بَيْنَ المَهْدِ واللَّحْدِ لَبُثُهُ  
 فلم يَنْسَ عَهْدَ المَهْدِ إِذْ ضُمَّ فِي اللَّحْدِ  
 أَلْحَ عَلَيْهِ التَّزْفُ حَتَّى أَحَالَهُ  
 إِلَى صُفْرَةِ الجَادِي عَن حُمْرَةِ الوَرْدِ  
 وظلَّ عَلَى الأَيْدِي تَسَاقُطُ نَفْسُهُ  
 ويذوي كما يذوي القضيْبُ مِنَ الرَنْدِ  
 أَلَامٌ لِمَا أُبْدِي عَلَيْكَ مِنَ الأَسَى  
 وَإِنِّي لِأُخْفِي مِنْكَ أضعَافَ مَا أُبْدِي  
 عَلَيْكَ سَلامُ اللهِ مِنِّي تَحِيَّةً  
 وَمِنْ كُلِّ غَيْثٍ صَادِقِ البَرَقِ والرَّغْدِ<sup>(٢)</sup>

ومن الشعراء الذين رثوا أنفسهم: مالك بن الرّيب (٥٦هـ) الذي غزا في  
 خراسان، فلما حضرته منيته، نوح على نفسه قائلاً:  
 أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أبيتُنَّ لَيْلَةً  
 بِجَنْبِ الغُضَا أُرْجِي القِلاصَ النَّواجِيا

(١) المنون: الدهر، والموت.

(٢) واسطة العقدة: الجوهرة التي تتوسط لآله. الجادي: الزعفران. الرند: شجر طيب الرائحة.

فَلَيْتَ الْغَضَا لَمْ يَقْطَعْ الرَّكْبُ عَرْضَهُ  
 وليت الغضا ماشى الركاب لياليا<sup>(١)</sup>  
 فيا صاحبي رخلي دنا الموت فاحفرا  
 برايبة إني مقيم لياليا  
 وخطا بأطراف الأسننة مضجعي  
 ورذا على عيني فضل رداييا  
 تفقدت من يئكي علي فلم أجذ  
 سوى السيف والرمح الرديني باكيا  
 وبالرمل منا نسوة لو شهدني  
 بكين وفدين الطيب المداوييا  
 عجوزي وأختاي اللتان أصييتا  
 بموتي وبننت لي تهيج البواكيا  
 يقولون لا تبعد وهم يدفنوني  
 وأنى مكان البعد إلا مكاييا<sup>(٢)</sup>

وقالوا: إن أرثى بيت هو:

أرادوا ليخفوا قبره عن عدوه  
 فطيب تراب القبر دل على القبر

(١) الغضا: شجر بنجد. القلاص: النوق. النواحي: السريعة.

(٢) العمدة ٣٦١.

## الرَّجَزُ

يعتبر الرجز أقدم أوزان الشعر العربي، وهو يرتبط بحذاء الإبل، وقد «كان الرجز ديوان العرب في الجاهلية والإسلام.. ولذلك حرص عليه الأئمة من السلف، واعتنوا به حفظاً وتدويناً»<sup>(١)</sup>.

والرجز يمثل الأدب الشعبي عند الجاهليين. وهو فن مستقل من فنون القول، وهو أسهل أنواع الشعر، وقد يكون تطور عن السجع، حينما أدخل الشعراء الوزن على الجمل المسجوعة.

وقافية الرجز تختتم كل صدر من البيت وكل عجز برويٍّ واحد، وربما اختلفت القوافي، يقول الراجز:

دَعِ الْمَطَّايَا تَنْسُمُ الْجَنُوبَا  
إِنَّ لَهَا لِنَبَأً عَجِيْبَا  
مَا حَمَلْتُ إِلَّا فِتْيَ كَثِيْبَا  
يَسِرُ مِمَّا أَعْلَنْتُ نَصِيْبَا

ويبدو أن القول في البحر الرجز كان في الجاهلية بديهة وارتجالاً في البيت والبيتين. أما في العصر الأموي فقد عني بالرجز جماعة من الشعراء البدو، وكان منهم من لم يقل إلا رجزاً، ثم إنهم تصرفوا فيه مدحاً، وفخراً، وهجاء. كما تأنقوا في أسلوبه، وتكلّفوا في حسن صنّعه، وكذلك كان للرجاز محاورات ومناقضات شهدها الناس في مبرد البصرة وغيره من الأماكن التي كان يكثر فيها اجتماع الناس عادة. ومن أشهر رجاز العصر الأموي: الأغلب العجلي، وأبو النجم، والعجاج، ورؤبة.

يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ) خصّ الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وما

(١) توفيق البكري - أراجيز العرب، القاهرة ١٩٤٦ هـ - ص ٣.

جری. مجراها، وباسم القصید ما طالت أبياته وليس كذلك. والرجز ثلاثة أنواع غير المشطور والمنهوك والمقطع<sup>(١)</sup>.

والقصید يطلق على كل الرجز، وليس العكس. وكان غيلان راجزاً ثم صار إلى القصید، فسئل عن ذلك فأجاب: رأيتني لا أقع مع هذين الرجلين على شيء (يعني العجاج وابنه رؤبة). وكان جرير والفرزدق يرجزان، وليس يمتنع الرجز على القصید امتناع القصید على الراجز. وكل مقصد يستطيع أن يرجز، ولا يستطيع كل راجز أن يقصد.

وكان أبو العلاء المعري (٥٣٣هـ) كلما تعرّض للرجز أزرى منه، فقال: «والرجز أخفض طبقة من الشعر»<sup>(٢)</sup>، فكأنه لم يجعله شعراً. وقال فيه مرة أخرى: «والرجز من أضعف الشعر»<sup>(٣)</sup>، فجعله شعراً ذا مستوى متدن. وجعل للرجاز في الجنة بيوتاً منخفضة، لأن الرجز عنده «من سفاسف القريض»<sup>(٤)</sup>. وعندما التقى برؤية - في الجنة - قال له: «ما كان أكلفك بقواف ليست بالمعجبة.. لو شبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة، وقد كنت تأخذ جوائز الملوك بغير استحقاق»<sup>(٥)</sup>.

(١) العمدة ١٣٠

(٢) المعري - الفصول والغايات ٣١٩.

(٣) المعري - رسالة الغفران ٣٨٢.

(٤) نفسه ٣٦٦

(٥) نفسه ٣٦٧.

## الرَّجُوع

عرّفه ابن المعتز (٢٩٦هـ) بقوله: «هو أن يقول الشاعر شيئاً ثم يرجع عنه»  
كقول أبي نواس:

يَاخَيْرَ مَنْ كَانَ وَمَنْ يَكُونُ  
إِلَّا النَّبِيَّ الطَّاهِرَ الْأَمِينِ  
إِمَامَ عَذْلِ مَالِهِ قَرِينُ  
أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ بَلْ هَارُونَ<sup>(١)</sup>

وسمي (التميم) عند اللاحقين<sup>(٢)</sup>.

والرجوع عند العسكري (٣٩٥هـ) هو «أن يذكر شيئاً ثم يرجع عنه»،  
كقول الشاعر:

إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي  
وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تَحِبُّ الْقَلِيلُ<sup>(٣)</sup>

(١) البديع ٦٠.

(٢) العمدة ٢٧٩.

(٣) الصناعتين ٤٤٣.



## رَدُّ الْعَجْزِ عَلَى الصِّدْرِ

ويعني ردّ أواخر الكلام على أوله .

وقد قسمه ابن المعتز (٢٩٦هـ) إلى ثلاثة أنواع: أولها ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول، كقول الشاعر:

يُلْقَى إِذَا مَا الْأَمْرُ كَانَ عَرْمَرَمًا

(١) فِي جَيْشِ رَأْيٍ لَا يُقَلُّ عَرْمَرِمٍ

وثانيها ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول كقول الشاعر:

سَرِيعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِّ يَشْتُمُ عِرْضَهُ

(٢) وَلَيْسَ إِلَى دَاعِي النَّدَى بِسَرِيعٍ

وثالثها ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه كقول الشاعر:

عَمِيدُ بَنِي سُلَيْمٍ أَقْصَدْتُهُ

سِهَامُ الْمَوْتِ وَهِيَ لَهُ سِهَامُ

وسمّاه ابن رشيق (٤٥٦هـ) التصدير (٣).

(١) الصناعتين ٤٢٩

(٢) للأقيشرفي معاهد التنصيص ٢٤٢/٣، ونهاية الأرب ١٠٩/٧، والصناعتين ٤٣٠.

(٣) العمدة ٢٤٢.

## الرّواية والرّواية

(روى) البعير الماء: حملة. و (الرّواية) البعير الذي يحمل الماء. ثم نقل هذا المعنى الحسي إلى المعنوي فقليل للرجل الذي يحمل العلم أو الشعر أو الحديث رواية<sup>(١)</sup> قال الجاحظ: «الرّواية هو الجمل نفسه، وهو حامل المزايدة، فسميت المزايدة باسم حامل المزايدة، ولهذا المعنى سمّوا حامل الشعر والحديث رواية»<sup>(٢)</sup>.

ويبدو أن مصطلح (الرّواية) عرف منذ الجاهلية، فقد ورد في شعر للأعشى<sup>(٣)</sup>، والنابغة الذبياني<sup>(٤)</sup>، ولبيد<sup>(٥)</sup>، وزهير<sup>(٦)</sup>. يقول النّابغة الذبياني:  
الْكُنْي يَأْعِيْنُ إِلَيْكَ قَوْلًا  
سُتْهِدِيهِ الرّوَاةُ إِلَيْكَ عَنِّي

وقد اعتمد العرب على الرّواية، لأن التدوين لم يكن منتشرًا بما يتيح وجود نسخ كثيرة من الديوان الواحد تفي بحاجة القارئ آنذاك، ولذلك كان الرّواة ينشدون شعر الشاعر من صدورهم لا من السطور، وإنهم كانوا يحدثون مشافهة، يقول ثعلب: «شاهدت ابن الأعرابي، وكان يحضر مجلسه زهاء مئة إنسان، كل يسأله أو يقرأ عليه، ويجيب من غير كتاب. ولزمته بضع عشرة سنة ما رأيت بيده كتاباً قط»<sup>(٧)</sup>. وكان ثعلب مثل أستاذه ابن الأعرابي «لا يرى بيده كتاب، ويتكل

(١) المصباح المنير - مادة (روى)

(٢) الحيوان ١/٣٣٣.

(٣) ديوان ٢١.

(٤) تفسير الطبري ١/١٥٦.

(٥) ديوانه القسم الثاني ص ١٧، ط بريل ١٨٩١.

(٦) ديوانه ٢٩١.

(٧) ياقوت، إرشاد (محمد بن زياد).

على حفظه»<sup>(١)</sup> بينما كان معاصره أبو سعيد السكري «كثير الكتب جداً»<sup>(٢)</sup>.

وكان هؤلاء العلماء يأخذون عن الأعراب، وقد يرحلون إلى البادية وراء الأعراب، أو يفتد هؤلاء الأعراب إلى الأمصار ليتكسبوا بما يأخذه عنهم العلماء. ومن أمثلة ذلك أن أبا عمرو الشيباني «دخل البادية ومعه دستيجتان من حبر فما درج حتى أفناهما بكتب سماعه عن العرب»<sup>(٣)</sup>.

وكان لكل شاعر (راوية) يروي شعره، فقليل: إن زهيراً كان راوية أوس ابن حجر، وأن الحطيثة كان راوية زهير، وأن أبا ذؤيب كان راوية ساعدة بن جُوَيَّة. وعبيد بن الأبرص راوية الأعشى. وحسين راوية جرير. ومحمد بن سهل راوية الكُمَيْت. والسائب راوية كُثَيْب<sup>(٤)</sup>.

وبعض هؤلاء الرواة يظل مجرد راوية. وبعضهم ينتقل إلى قول الشعر فيصبح شاعراً.

ومن المعروف أن الشعر الجاهلي وما يتصل به من أخبار وسير، لم يكن مدوناً - في معظمه - في صحيفة أو كتاب، وإنما تناقله الرواة جيلاً بعد جيل، عن طريق الرواية الشفوية التي استمرت حتى أواخر العصر الأموي حيث بدأ التدوين<sup>(٥)</sup>. ومع بداية عهد التدوين كان عدد كبير من العلماء وقفوا أنفسهم على جمع التراث الشعري، وتخليصه من الشوائب، فنشأت على أيديهم حركة واسعة هدفت إلى تدوين الشعر وتوثيقه وتحقيقه في دواوين ومجاميع شعرية.

ويُروى أن حماداً الراوية (١٥٥هـ) كان أول من جمع أشعار العرب، وساق أحاديثها، فقد جمع عدداً من القصائد الجاهلية المختارة التي تعرف

(١) القفطي - أنباء الرواة ١/١٤٨.

(٢) نفسه ١/١٤٨.

(٣) الأنباري - نزهة الألباء ٦٣.

(٤) القاضي الجرجاني - الوساطة ١٦.

(٥) بروكلمان ١/٣٦، وناصر الدين الأسد - مصادر الشعر الجاهلي ١٨٨-٢٨٣.

بالسموط أو المعلقات<sup>(١)</sup>. ولكنه لم يكن موثقاً لدى بعض معاصريه، فقد قال عنه المفضل الضبي إنه ينحل الرجل أشعار سواه. وكذلك تضاربت الآراء في صِنُوه: خلف الأحمر (١٨٠هـ) فقالوا إنه كان يصنع الشعر وينسبه إلى العرب فلا يعرف، ثم نسك<sup>(٢)</sup>. ومن هؤلاء العلماء: أبو عمرو بن العلاء (١٥٤هـ) أحد القراء السبعة المشهورين<sup>(٣)</sup>، وأعلم الناس بالأدب والعربية والقرآن والشعر. وكانت كتبه عن العرب قد ملأت بيتاً له إلى السقف، وكانت عامة أخباره عن أعراب قد أدركوا الجاهلية<sup>(٤)</sup>. ومنهم: المفضل الضبي (١٦٨هـ) شيخ رواة الكوفة، وأحد العلماء الثقات بالأدب والشعر وأيام العرب، وقد وصلتنا من كتبه مختاراته الشعرية (المفضليات). ومن الرواة أيضاً: أبو عمرو الشيباني (٢٠٦هـ) وكان واسع العلم باللغة، ثقة في الحديث، أخذت عنه دواوين أشعار القبائل كلها. وله بنون وبنو بنين يروون كتبه<sup>(٥)</sup>، وذكر ابن النديم أنه جمع شعر نيف وثمانين قبيلة<sup>(٦)</sup>.

(١) بروكلمان ١/٦٧.

(٢) معجم الأدباء ٤/١٧٩.

(٣) الفهرست ٤٨.

(٤) وفيات الأعيان ٣/١٣٦ ط محي الدين.

(٥) الفهرست ١٠٧.

(٦) نفسه ١٠٧.

## الرّويّ

مصطلح عروضي يعني الصوت الذي تبنى عليه القصيدة، ويتكرر في أواخر أبياتها. وإليه تنسب القصيدة، فيقال (الميمية) لأن آخر حرف فيها هو الميم، و (الرائية)، و(الهمزية) . . إلخ.

وسمي (الرّوي) من الرّواء، وهو الحبل الذي يشد على الأمتعة ليضمها<sup>(١)</sup>. وقد ورد عند الأصمعي (٢١٠هـ)<sup>(٢)</sup>، والجاحظ (٢٥٥هـ)<sup>(٣)</sup> وابن قتيبة (٢٧٦هـ)<sup>(٤)</sup>، والصّولي (٣٣٦هـ)<sup>(٥)</sup>، وقُدّامة (٣٣٧هـ)<sup>(٦)</sup>

---

(١) نضرة الإغريض ٧٤.

(٢) فحولة الشعراء ٨٠.

(٣) البيان والتبيين ١/١٣٩.

(٤) الشعر والشعراء ١/١٤٥.

(٥) أخبار أبي تمام ١٧٩.

(٦) نقد الشعر ٢٠٩.

## الزَّحَافُ

مصطلح عروضي يعني أن يسقط ما بين الحرفين حرف، فيزحف أحدهما إلى الآخر<sup>(١)</sup>. يقول الزمخشري: «بيت مزاحف، وقد زوحف لأنه تنحية عن السلامة»<sup>(٢)</sup>. ويعرفه الجرجاني بأنه التغيير في الأجزاء الثمانية من البيت إذا كان في الصدر أو في الابتداء أو في الحشو<sup>(٣)</sup>. وهو من عيوب الشعر. يقول ابن سلام (٢٣١هـ) «عيوب الشعر أربعة: الزحاف، والسناد، والإقواء، والإيطاء.. والزحاف أهونها، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء فينكره السمع ويثقل على اللسان، وهو في ذلك جائز»<sup>(٤)</sup>، ويمثل له بقول خالد بن زهير الهذلي:

لَعَلَّكَ إِمَّا أَمْ عَمَرُو تَبَدَّلَتْ

سَوَاكِ خَلِيلًا شَاتَمِي تَسْتَخِيرُهَا

فهذا مزاحف في كاف (سواك)، وهو خفي. ومن أنشده (خليلًا سواك) فهذا أفضح<sup>(٥)</sup>.

والزَّحَافُ من الاصطلاحات العروضية التي ظهرت على يد الخليل (١٧٥هـ)، يقول ابن سلام: «وكان الخليل يستحسنه في الشعر إذا قل في البيت والبيتين، فإذا توالى وكثر في القصيدة سمح»<sup>(٦)</sup>. والزحاف عند قدامة (٣٣٧هـ) من عيوب الوزن. وهو يأخذه عن ابن سلام فلا يزيد شيئاً<sup>(٧)</sup>.

(١) تهذيب اللغة: زحف.

(٢) أساس البلاغة: زحف.

(٣) التعريفات ٦١.

(٤) طبقات فحول الشعراء ٦٨/١.

(٥) نفسه ٦٩/١.

(٦) نفسه ٧٠/١.

(٧) نقد الشعر ٢٠٨.

وقد انتهى الزحاف، عند منظري العروض في الأعصر التالية، إلى التعريف التالي: «هو تغيير يعتري الحرف الثاني من السبب الخفيف أو الثقيل. ويقع في جميع تفعيلات البيت: عروضاً، وضرباً، وحشواً ولا يلزم وقوعه في بقية القصيدة، على الأغلب، وهو نوعان:

أ- الزحاف المفرد: وهو ما كان في محل واحد من التفعيلة. والزحافات المفردة ثمانية: ثلاثة تلحق الحرف الثاني في التفعيلة وهي:

١- الخبن: حذف الثاني الساكن = فاعلن — فعلن

٢- الوقص: حذف الثاني المتحرك = متفاعلن — مفاعلن

٣- الإضممار: تسكين الثاني المتحرك = متفاعلن — مفاعلن

- زحاف واحد يلحق الرابع من التفعيلة؛ هو:

٤- الطي: حذف الرابع الساكن = مستفاعلن — فعول

- ثلاثة تلحق الخامس من التفعيلة، وهي:

٥- القبض: حذف الخامس الساكن = فعولن — فعول

٦- العقل: حذف الخامس المتحرك = مفاعلتن — مفاعلتن

٧- العصب: تسكين الخامس المتحرك = مفاعلتن — مفاعلتن

- واحد يلحق السابع من التفعيلة، وهو:

٨- الكنف: حذف السابع الساكن = مفاعيلن — مفاعيل

ب - الزحاف المزدوج: وهو ما يطرأ على سببين في تفعيلة واحدة، والزحافات المزدوجة أربعة هي:

١- الخبل: اجتماع الخبن والطي.

٢- الخزل: اجتماع الطي والإضممار.

٣- الشكل: اجتماع الخبن والكف.

٤- النقص: اجتماع العصب والكف.

## السَّجْع

(السجع) في الاصطلاح الأدبي هو الإيقاع الصوتي والحرفي الناتج عن تقسيم الكلام إلى وحدات وفواصل مختومة بحروف موحدة أو متشابهة النظم. ويكون السجع في الشعر والنثر على السواء. وهو في النثر بمثابة القافية في الشعر<sup>(١)</sup>.

وقد عرف السَّجْع منذ العصر الجاهلي، وهو من مميزات البلاغة الفطرية، وقد عرفت به طائفة من الكهان والسحرة.

وتحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ) في (البيان والتبيين)<sup>(٢)</sup>. وعرفه قدامة (٣٣٧هـ) بأنه الإيقاع المتوازن، والتصريف المنظم المستقيم، ومثّل له بقول امرئ القيس في وصف الفرس:

مَخْشٍ مِجْشٍ، مُقْبِلٍ مُذْبِرٍ، مَعَاً  
كْتَيْسٍ ظِبَاءِ الحُلْبِ العَدْوَانِ<sup>(٣)</sup>

وسمّاه قدامة (التسجيع)، ورأى أنه قد يكون في اللفظة الواحدة، وفي اللفظتين. وذكر أن السجع يضطر الشاعر أحياناً إلى السقوط في عيوب منها: الإتيان بالقافية لتكون نظيرة لأخواتها في السجع.

وقد قسّم العسكري (٣٩٥هـ) السَّجْع إلى أنواع منها: أن يكون الجرّان متوازيين مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه. ومنها أن تكون ألفاظ الجزأين

(١) أسرار البلاغة ٤/١٠، والتلخيص للقزويني ٣٩٧.

(٢) ١١٦/٢.

(٣) نقد الشعر ص ٣٩.



مسجوعة فيكون الكلام سجعاً في سجع<sup>(١)</sup>. وذكر من عيوب السجع: التجميع، وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول غير مشاكلة لفاصلة الجزء الثاني. والتطويل، وهو أن يكون الجزء الأول طويلاً فيحتاج إلى إطالة الجزء الثاني ضرورة<sup>(٢)</sup>.

---

(١) الصناعتين ٢٨٧-٢٨٨.

(٢) نفسه ٢٨٩.

## السَّرقات

منذ أن وصل الشعر الجاهلي إلى النقاد القدماء وجدوا فيه إشارات إلى ظاهرة السرقة، منها قول طرفة بن العبد، ينفي عن نفسه السرقة فيقول:

وَلَا أَغِيرُ عَلَى الْأَشْعَارِ أَسْرُقُهَا  
عنها غنيثٌ، وشرُّ الناسِ مَنْ سَرَقَا<sup>(١)</sup>

كما نفى حسان عن نفسه هذه التهمة بقوله:

لَا أَسْرِقُ الشَّعْرَاءَ مَا نَطَقُوا  
بَلْ لَا يَؤَافِقُ شِعْرَهُمْ شِعْرِي<sup>(٢)</sup>

واستمرت ظاهرة السرقة والإغارة في العصر الإسلامي، واشتهر بها عدد من الشعراء وعلى رأسهم الفرزدق الذي عرف بكثرة إغارته على أشعار غيره، وانتحالها حتى قال الأصمعي: إن تسعة أعشار شعره سرقة<sup>(٣)</sup>.

ولعل الدافع الأول لنشوء قضية السرقات الشعرية هو اتصال النقد بالثقافة، ومحاولة الناقد أن يثبت كفايته في ميدان الاطلاع، ثم تطور ذلك إلى اعتقاد أن المعاني قد استنفدها الشعراء القدماء، وأن الشاعر المحدث قد وقع في أزمة تحد من قدرته على الابتكار. ولهذا فهو إما أن يأخذ معاني السابقين، أو يولّد منها معاني جديدة. وبهذا يتفاوت المحدثون في قدرتهم على التوليد والتجديد والابتكار.

ولأن الشاعر المحدث جاء تالياً، فقد وصم بالسرقة، ووضعت الكتب في سرقات أبي نواس، وأبي تمام، والبحترى، والمتنبي، ومضى النقاد في إظهار

(١) ديوانه ٢١٦.

(٢) ديوانه ٢٣٠.

(٣) الموشح ١٦٩.

تعالمهم وتحاملهم على الشعراء، فأقلوا بذلك دائرة المعاني. ولكن فريقاً آخر من النقاد المنصفين اعتبر السرقات ظاهرة طبيعية، منطلقاً من اعتقاد أن معاني الشعر كالماء والهواء، مشاعة بين كل الناس، فلا يضير الخلف أن يأخذ عن السلف.

وقد لفتت ظاهرة السرقات الشعرية أنظار رواة الشعر وعلمائه ونقاده منذ القديم، ومن هؤلاء الأصمعي (٢١٠ هـ) في كتابه (فحولة الشعراء) الذي نقع فيه على إشارات كثيرة إلى سرقات الشعراء، كقوله: «وطفيل عندي أشعر من امرئ القيس، وقد أخذ طفيل من امرئ القيس شيئاً»<sup>(١)</sup>. وذكر «أن كثيراً من شعر امرئ القيس لصعاليك كانوا معه»<sup>(٢)</sup>. دون أن يرى السرقة من كبير مساوىء الشاعر الفحل.

كما تنبه ابن سلام (٢٣١ هـ) إلى سرقات الجاهليين والإسلاميين من الشعراء في طبقاته، وقام برد بعض الأشعار والمعاني المسروقة إلى أصحابها، وحاول تعليل هذه الظاهرة تعليلاً نقدياً بسيطاً كقوله: «وكان قراد بن حنش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيدة، وكانت غطفان تغير على شعره فتأخذه وتدعيه ومنهم زهير بن أبي سلمى»<sup>(٣)</sup>.

وتوسّع ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) في هذا الباب كثيراً فلم يكد يترك شاعراً من الشعراء الذين ذكروهم في كتابه (الشعر والشعراء) إلا وأشار إلى شيء من سرقاته، مستعملاً كلمة (الأخذ) بدل (السرقة).

وكان الجاحظ من أسبق النقاد إلى تحليل هذه الظاهرة، وتعليلها تعليلاً نقدياً، فقال: «ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم إلى تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكل من جاء بعده من الشعراء أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره».

(١) فحولة الشعراء ص ٩.

(٢) نفسه ١٠.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٧٣٣/٢.

فإنه لا بد أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكاً فيه<sup>(١)</sup>. فالتقليد والاحتذاء - في نظر الجاحظ - أمران ملازمان لطبيعة الأدب. مادام فيه قديم ومحدث، ولا بد للتالي من التأثر بالأول. وبذلك يفرق الجاحظ بين نوعين من أنواع السرقة: الاشتراك في المعاني وهو عام. والتعدي إلى الألفاظ والتراكيب وهو السرقة الحقيقي. وهذا التمييز مرتبط بنظريته المشهورة في أن المعاني مطروحة في الطريق، وأن الشأن كله لتخيّر اللفظ، وجودة السبك، وحسن الصياغة.

والمح المبرّد (٢٨٥هـ) أيضاً إلى سرقة بعض الشعراء للمعاني البليغة. وألف ابن المعتز (٢٩٦هـ) كتابه (البديع) ليثبت فيه أن هذا الفن الشعري الذي يسمّيه المحدثون البديع، كان معروفاً لدى القدماء. ثم أيد كلامه بالشواهد والأمثلة من شعر العرب القدماء ونثرهم. وحين ظهر أبو تمام (٢٢٨هـ) علماً من أعلام الشعر المحدث والبديع، أثار ضجة نقدية كبرى، ووجد فيه الطاعنون على مذهبه الشعري مرتعاً للسرقات. فقال عنه دعبل الخزاعي: «إن ثلث شعره سرقة، وثلثه غث، وثلثه صالح»<sup>(٢)</sup>.

ومن أوائل نقاد القرن الرابع الهجري الذين أولوا قضية السرقات عناية كبرى ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في كتابه (عيار الشعر) إذ خصّها بصفحات طويلة فضّل فيها القول. وقد ارتبطت السرقات في ذهنه بقضية القدم والحداثة في الشعر، إذ كان يرى أن مجال القول قد ضاق أمام المحدثين، فلم يكن لهم بد من التقليد والإبداع، وأحياناً الأخذ والاحتذاء، وسمى ذلك (استفادة)، ولم ير فيه عيباً، وفرّق بين نوعين من السرقة:

١- الإغارة: وهي سرقة صريحة توجب العيب وتحطّ من قدر الشاعر، فقال: «ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، أو يتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان

(١) الحيوان ٣/٣١١.

(٢) أخبار أبي تمام ٢٤٤.

مما يستر سرقة أو يوجب له فضيلة»<sup>(١)</sup>.

٢- حسن الأخذ أو الاستعارة، ويدل على فضل الشاعر واستحسانه مادام قادراً على إبراز المعنى بكسوة جديدة: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن كسوة، ووجب له الفضل»<sup>(٢)</sup>.

وأرجع الأمدي (٣٧٠هـ) أصول البحث في السرقات إلى الصراع النقدي حول شعر أبي تمام، فقال: «إن مَنْ أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشاعر، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادّعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداء والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الشعراء»<sup>(٣)</sup>.

ومع أن الأمدي لم يكن يرى في السرقة عيباً كبيراً، لأنه باب ما تعرّى منه أحد من الشعراء، فإنه قد افتتح (موازنته) بين أبي تمام والبحثري به، فعقد لكل منهما باباً في السرقات. وهو يرى أن السرقة إنما تكون في المبتكر من المعاني دون غيره، مما يشترك الناس فيه، فقال: «إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لافي المعاني المشتركة بين الناس، التي هي جارية في عاداتهم، ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الفطنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه من غيره»<sup>(٤)</sup>. واقترح تسمية هذا النوع من الاشتراك بالاتفاق في المعاني، ولم ير فيه عيباً، فقال: «وغير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلد متقاربين أن يتفقا في كثير من المعاني، ولا سيما ما تقدم الناس فيه، وتردد في الأشعار ذكره»<sup>(٥)</sup>.

(١) عيار الشعر ص ٩

(٢) نفسه ٧٦.

(٣) الموازنة ٢٩/١.

(٤) الموازنة ٣٢٦/١.

(٥) الموازنة ٥٣/١.

وتنبه الآمدي إلى أثر ثقافة الشاعر في موضوع السرقات فقال: «وكان أبو تمام مشتهراً بالشعر، مشغوباً به، ومشغولاً مدة عمره بتخيّره ودراسته. وإنه ما فاته كثير من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها»<sup>(١)</sup>.

وتتبع الآمدي سرقات أبي تمام لمعاني متقدميه، حتى يصل بها إلى الشاعر الأول، ومن ذلك مثلاً قول أبي تمام في مدح المعتصم، يذكر الطير التي تتبع الممدوح عند الغزو لتأكل من لحم قتلى أعدائه:

وَقَدْ ظَلَلْتُ عِقْبَانَ أَعْلَامِهِ ضُحَى  
بِعِقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلُ

فقد سبقه مسلم بن الوليد إلى هذا المعنى في قوله:

قَدْ عَوَدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقْنَ بِهَا  
فَهَنْ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحَلٍ

فتتبع الآمدي هذا المعنى فإذا مسلم قد أخذه من أبي نواس عندما قال:

تتأيا الطيْرُ غُدوتَهُ  
ثِقَةً بِالشَّبْعِ مِنْ جَزْرِهِ

ثم تتبعه فإذا أبو نواس أخذه من حميد بن ثور حيث يقول في وصفه للذئب:

إذا ما غدا يوماً رأيتَ غيابةً  
من الطيْرِ ينظرنَ الذي هو صانعُ

أخذه من التابغة الذبياني حيث قال:

إذا ما غزوا بالجيشِ حَلَقَ فوقَهُمِ  
عَصَائِبُ طَيْرٍ تهتدي بعصائبِ

وكان أول من سبق إلى هذا المعنى الأفوه الأودي الذي قال:

(١) الموازنة ١/٥٥.

ونرى الطيرَ على أثارنا

رأيَ عَيْنٍ ثِقَّةً أن سُمَّار<sup>(١)</sup>

ويسلم القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) بأن السرق داء قديم، وأنه مامن شاعر إلا ويستعين بخاطر الآخر، ويستمد منه. ولا يأتي الجرجاني بجديد عندما يتحدث عن المعاني المشتركة بين الشعراء، فهذه مسألة قديمة تناولها النقاد قبله، ومع ذلك فإن له بعض الفضل في تعداد بعض المعاني التي يتداولها الشعراء، وفي تبيان قضيتين أساسيتين في هذه المسألة: الأولى قضية التمييز بين الأنواع المختلفة للسرقة، حيث وضع أولى التسميات لهذه الأنواع من مثل: السَّرْق، والغصب، والإغارة، والاختلاس، والإلمام، والملاحظة، وعدّ معرفتها والتمييز بينها من مهمات الناقد البصير. فقال: «ولست تعدّ من جهاذة الكلام ونقاد الشعر حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السَّرْق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرق بين المشترك الذي لايجوز ادعاء السرق فيه، والمبتذل الذي ليس أحد أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه، وأحياء السابق فاقتطعه فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتدياً تابعاً»<sup>(٢)</sup>. والقضية الثانية هي أن المحدثين قد تفشى فيهم داء السرقة، وأنهم عمدوا إلى التحايل لإخفائه، وسرقة بعض معاني الأقدمين السابقين في المدح وقلبها في الرثاء، وغيرها من وسائل التمويه وتغطية السرقة، فقال: «ثم تسبّب المحدثون إلى إخفائه (أي السَّرْق) بالنقل والقلب، وتغيير المنهاج والترتيب، وتكلفوا خيراً مافيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد والتعريض في حال، والتصريح في أخرى، والاحتجاج والتعليل، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور مالا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله»<sup>(٣)</sup>.

ويختلف الجرجاني مع أبي تمام في وجهة نظره التي أوجزها في قوله:

(١) الموازنة ١/٦٢-٦٣.

(٢) الوساطة ١٨٣.

(٣) الوساطة ٢١٤.

«كم ترك الأول للآخر» فهو يعتبر أن الأول ما ترك للآخر إلا القليل القليل من المعاني، بعضها تركت لعزوف الشعراء عنها لتفاهتها ولذلك لا يرى الجرجاني السرقة عيباً، وليست هذه الفكرة جديدة، بل هو مسبوق إليها، وهو يلتبس للشعراء المعاصرين له وللذين سيأتون بعده العذر إذا لم يأتوا بالجديد من المعاني والمبتكر من الأفكار، فيقول: «ومتى أنصفت علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى المعذرة، وأبعد من المذمة، لأن مَنْ تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل بقايا، إما أن تكون تركت رغبة عنها، واستهانة بها، أو لبعد مطلبها، واعتياض مراميها، وتعذر الوصول إليها»<sup>(١)</sup>.

ويرى القاضي الجرجاني أن هناك معاني مشتركة ومتداولة وهي ليست من السرقة، كما في تشبيه الحسن وبالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد بالحجر والحمار، والشجاع بالسيف والنار<sup>(٢)</sup>. وأن الصنف الذي سبق المتقدم إليه ففاز به، تدوول بعده فكثُر واستعمل، فصار كالأول في الجلاء والاستشهاد والاستفاضة على ألسن الشعراء، فحمى نفسه عن السرقة، وأزال عن صاحبه مذمة الأخذ كما يشاهد ذلك في تمثيل الطلل بالكتاب والبرد، والحسنة بالغزال في جيدها وعينيها، والمهابة في حسنها وصفائها<sup>(٣)</sup>.

وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، فيريك المشترك المبتدل في صورة المبتدع المخترع. ومثل هذا لا يعده الجرجاني سرقة. أما التفتن في السرقة فيعني أن الشاعر قد ينقل المعنى من غرض شعري إلى آخر، كما فعل أبو نواس مثلاً حين نقل معنى بيت لكثير من النسيب إلى المدح، فقال:

(١) الوساطة ٢١٤.

(٢) الوساطة ١٨٣ - ١٨٤.

(٣) الوساطة ١٨٥.



مَلَكٌ تَصَوَّرَ فِي الْقُلُوبِ مِثَالَهُ  
فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخُلْ مِنْهُ مَكَانٌ

أخذه من بيت كثير:

أَرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا  
تَمَثَّلُ لِي لَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ

ومن لطيف السرق ما جاء على وجه القلب، وقصد به النقص، كقول المتنبي:  
أُحِبُّهُ وَأَحَبُّ فِيهِ مَلَامَةٌ  
إِنَّ الْمَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ<sup>(١)</sup>

أخذه من أبي الشَّيْصِ القائل:

أَجِدَ الْمَلَامَةَ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةٍ  
جِبَاً لَذِكْرِكَ فَلَيْلَمْنِي اللَّوْمُ<sup>(٢)</sup>

ثم يأتي الحاتمي (٣٨٨هـ) في (حلية المحاضرة)، فيجعل للسرقة تسعة عشر باباً هي:

- ١- باب الانتحال، وهو أن يأخذ الشاعر أبياتاً لشاعر آخر.
- ٢- باب الإنحال، وهو أن يقول شاعر أو راويه قصيدة ثم ينحلها شاعراً آخر.
- ٣- الإغارة، وهو أن يسمع الشاعر الفحل المفلق المتقدم الأبيات الرائعة بدرت من شاعر في عصره، فيراها أحق به هو، فيستنزل قائلها عنها.
- ٤- باب المعاني العقم، وهي الأبيات المبتدعة التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورونها بعده.
- ٥- باب المواردة، وهو التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى، ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، وهو التقاء الشاعرين يتفقان في المعنى،

(١) ديوانه ٤/١.

(٢) التبيان ٤/١.

ويتواردان في اللفظ، ولم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سمع شعره.

٦- باب المرافدة، وهو أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له يرفد بها شاعراً  
آخر، ليغلب خصماً له الهجاء.

٧- باب الاجتلاب والاستلحاق، وهو أن يجتذب الشاعر بيتاً لشاعر آخر، لا  
عن طريق السرق، بل عن طريق التمثل به.

٨- باب الاضطراف، وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من  
شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة.

٩- باب الاهتدام، وهو أن يأخذ الشاعر بيتاً لآخر، فيغيّر فيه تغييراً جزئياً.

١٠- باب الاشتراك في اللفظ، وهو أن يشترك الشاعران في شطر بيت،  
ويتخالفان في الشطر الثاني.

١١- باب إحسان الأخذ، وهو أن يتعاور الشاعران معنى، أو لفظة، أو  
هما معاً، وأحسن الأخذ العبارة، وأخفى الأخذ. ونقله إلى موضوع آخر.

١٢- باب تكافؤ المتبع والمبتدع في إحسانهما، وهو أن يحسن الأخذ  
والمأخوذ عنه.

١٣- باب تقصير المتبع عن إحسان المبتدع.

١٤- باب نقل المعنى إلى غيره.

١٥- باب تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير.

١٦- باب من لطيف النظر في إخفاء السرقة.

١٧- باب كشف المعنى وإبرازه بزيادة.

١٨- باب الالتقاط والتلفيق، وهو ترقيع الألفاظ وتلفيقها، واجتذاب الكلام  
من أبيات لتنظم بيت واحد.

١٩- باب في نظم المنثور، وهو نقل المعنى من النثر إلى الشعر.

فهذه تسعة عشر باباً في السرقة كان يمكن للحاتمي أن يختزلها فيما هو  
أقل من ذلك، ولكنه شاء التوسع والتفريع الكثير لاهتمامه بالموضوع.

وانطلاقاً من المبدأ الذي نادى به أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في مطلع كتابه (الصناعتين) من أنه من أنصار اللفظ. فقد أصبحت مشكلة السرقات عنده، ليست بذات بال، لأن العبرة لا تكمن في المعنى، بل في تجويد التعبير عن هذا المعنى، وبهذه الكسوة يتفاوت الشعراء. ولذلك يتعد العسكري عن تسمية السرقة بالسرقة، ويطلق عليها اسماً آخر، أطف وأجمل، هو (حسن الأخذ). ويرى أن المعاني هي حق مشترك بين الناس جميعاً لاغنى لأحد فيها عن سبقه، ولكن على الأخذ أن يكسو المعنى ألفاظاً من عنده، تكون حلية جديدة ليكون أحق بالمعنى. وبعد أن ألم بمعنى السلخ، والمسخ، وحسن الأخذ، أشار إلى أن البارع من أخفى ديبه إلى المعنى بتغيير فنه اللفظي أو الموضوعي<sup>(١)</sup>.

وجاء ابن رشيقي (٤٥٦هـ) بكتابه (العمدة: في صناعة الشعر ونقده) فتكلم فيه عن السرقات الشعرية، ملماً بآراء من سبقه من النقاد. فقال: «وهذا باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدعى السلامة منه، وفيه أشياء غامضة إلا عن البصير الحاذق بالصناعة.. وقد أتى الحاتمي في (حلية المحاضرة) بألقاب محدثة، تدبرتها، ليس لها محصول إذا حققت كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتمام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق، وكلها قريب من قريب، قد استعمل بعضها في مكان بعض. وقال الجرجاني: ولست تعد من جهابذة الكلام، ولا من نقاد الشعر، حتى تميز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذي لا يجوز ادعاء السرقة فيه، والمبتذل الذي ليس واحد أحق من الآخر، وبين المختص الذي حازه المبتدي فملكه، وقال عبد الكريم: السرق في الشعر ما نقل معناه دون لفظه، وأبعد في أخذه، على أن من الناس من بعد ذهنه إلا عن مثل بيت امرئ القيس وطرفة، حين لم يختلفا إلا في القافية، فقال أحدهما: وتحمل، وقال الآخر: وتجلد.. والسرق أيضاً في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر

(١) الصناعتين ١٧٦، ٢٢٥.

لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم .  
واتكال الشاعر على السرقة بلادة وعجز، وتركه كل معنى سبق إليه جهل»<sup>(١)</sup>.

ثم يعدّد ابن رشيق أنواع السرقة، فيذكر منها:

١- الاضطراف، وهو أن يعجب الشاعر بيت من الشعر، فيصرفه إلى نفسه، فإن صرفه إليه على جهة المثل فهو اختلاب واستلحاق، وإن ادّعاه جملة فهو انتحال. فمثال الاختلاب قول عمرو ذو الطوق:

صَدَدَتِ الْكَأْسَ عَنَا أُمَّ عَمْرٍو  
وَكَانَ الْكَأْسُ مُجْرَاهَا الْيَمِينَا  
وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو  
بصاحبِكِ الَّذِي لَا تُصْبِحِينَا

فاستلحقها عمرو بن كلثوم في قصيدته. ومثله قول زياد الأعجم:

وَلَوْ لَمْ يَكُنْ فِي كَفِّهِ غَيْرُ نَفْسِهِ  
لَجَادَ بِهَا فَلْيَتَّقِ اللَّهَ سَائِلُهُ

استلحقه أبو تمام في شعره، وقيل هو لأخت يزيد بن الطثرية. ومثله  
قول أبي الصلت:

تَلُوكَ الْمَكَارِمُ لِأَقْبَانِ مِنْ لَبَنِ  
شِيَا بِمَاءِ فَعَادَا بَعْدُ أَبْوَالَا

فاستلحقه النابغة الجعدي في شعره.

٢- الإغارة، وهي أن يصنع الشاعر بيتاً، ويخترع معنى مليحاً، فيتناوله من هو أعظم  
منه ذكراً، فيروي له دون قائله، كما فعل الفرزدق بجميل، وقد سمعه ينشد:

تَرَى النَّاسَ مَاسِرُنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا  
وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا

(١) العمدة ٤٥٣ - ٤٥٤ .

فقال: متى كان الملك في بني عذرة، وإنما هو في مضر، وأنا شاعرهما، فغلب الفرزدق على البيت، ولم يتركه لجميل، ولا أسقطه من شعره.

٣- الغصب. مثل صنيع الفرزدق بالشمردل اليربوعي، حيث اغتصب منه أبياتاً تخلّى له هذا عنها، وكما فعل الفرزدق أيضاً مع ذي الرمة حيث اغتصب منه أبياتاً.

وهذا يعني أن ابن رشيّق وقع أيضاً في ما وقع فيه الحاتمي من حب للتفريع، وكثرة التسميات لمسمى واحد، فلاستلحاق، والانتحال، والغصب، والمرافدة، كلها بمعنى واحد هو الانتحال التام والسرققة التامة.

٤- الاهتدام، وهو السرقة دون البيت.

٥- فإن تساوى المعنيان، وخفي الأخذ، فذلك النظر والملاحظة.

٦- فإن حوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك هو الاختلاس. ومثاله

قول أبي نواس:

مَلِكٌ تَصَوَّرَ فِي الْقُلُوبِ مِثْلَهُ  
فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَانٌ

اختلسه من قول كثير:

أَرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَا  
تَمَثَّلُ لِي لَيْلِي بِكُلِّ سَيْلٍ

٧- فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك هي الموازنة، كقول كثير:

تَقُولُ: مَرِيضًا، فَمَا عُدْنَا  
وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضًا

وازن في القسم الثاني قول النابغة التغلبي:

بَخَلْنَا لِبَخْلِكَ قَدْ تَعْلَمِينَ  
وَكَيْفَ يَعِيبُ بِخَيْلٍ بِخَيْلًا

٨- فإن جعل مكان كل لفظة ضدّها، فذلك هو العكس، كقول ابن أبي قيس:

سَرْدُ الْوَجْوِهِ، لَيْمَةٌ، أَحْسَابُهُمْ  
فُطْسُ الْأَنْوَفِ مِنْ الطَّرَازِ الْآخِرِ

أخذه من بيت حسن بن ثابت:

بِيضُ الْوَجْوِهِ، كَرِيمَةٌ أَحْسَابُهُمْ  
شُمَّ الْأَنْوَفِ مِنَ الطَّرَازِ الْأُولِ

٩- فإن صح أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر، وكانا في عصر واحد، فتلك هي المواردة، وقد ادعاها قوم في بيت امرئ القيس وطرفة.

ولا يصحح ابن رشيقي هذا، لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلاً، واسمه وشعره أشهر من الشمس. فكيف يكون هذا مواردة؟

١٠- وإن ألف البيت من أبيات قد ركب بعضها من بعض، فذلك هو الالتقاط والتلفيق، كقول يزيد بن الطثرية:

إِذَا مَا رَأَيْتِي مَقْبَلًا غَضَّ طَرْفُهُ  
كَأَنَّ شِعَاعَ الشَّمْسِ دُونِي يَقَابِلُهُ

فأوله من قول جميل:

إِذَا مَا رَأُونِي طَالِعًا مِنْ ثَنِيَّةِ  
يَقُولُونَ: مَنْ هَذَا؟ وَقَدْ عَرَفُونِي

ووسطه من قول جرير:

فَغَضَّ الطَّرْفُ إِنَّكَ مِنْ نَمِيرِ  
فَلَا كَغَبَاً بَلَّغْتَ وَلَا كِلَابَا

١١- وسوء الاتباع أن يعمل الشاعر معنى ولفظاً رويين، ثم يأتي من بعده، فيتبعه على رداءته، كقول أبي تمام:

بِاشْرَتْ أَسْبَابَ الْغَنَى بِمَدَائِحِ  
ضَرَبَتْ بِأَبْوَابِ الْمُلُوكِ طَبُولَا

فقال المتنبي:

إذا كانَ بَعْضُ النَّاسِ سِيفاً لِدَوْلَةٍ  
ففي النَّاسِ بَوقَاتٌ لَهَا وَطَبولٌ

١٢- ومما يعدُّ سرقةً وليس سرقةً: اشتراك اللفظ المتعارف، كقول عنترة:

وَخَيْلٍ قَدْ دَلَفْتُ لَهَا بِخَيْلٍ  
عَلَيْهَا الْأَسَدُ تَهْتَصِرُ اهْتِصَاراً

وقول عمرو بن معد يكرب:

وَخَيْلٍ قَدْ دَلَفْتُ لَهَا بِخَيْلٍ  
تَحِيَةً بَيْنَهُمْ ضَرْبٌ وَجِيْعٌ

وقول الخنساء ترثي أخاها صخرًا:

وَخَيْلٍ قَدْ دَلَفْتُ لَهَا بِخَيْلٍ  
فَدَارَتْ بَيْنَ كَبْشِيهَا رِحَاهَا

ويعرض عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) للسرقات في كتابه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، فيرى أن السرقة إنما تكون في المعنى، أو في الصياغة، وأن المعنى إما أن يكون عقلياً، أو تخيلياً. والأول يجري مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء صدقاً وحقاً. والثاني كثير الأنواع، ولكن مرده شتان: التشبيه الضمني، وحسن التعليل. ولاتتحقق السرقة في الفنون الأدبية ومعانيها الرئيسية كالممدح بالكرم أو الشجاعة، ولا في المعاني والصور المشتركة كتشبيه الكريم بالبحر والشجاع بالأسد. وإنما تدعى السرقة في المعاني التي تحتاج إلى ذكاء واجتهاد، أو في الصنعة البديعية وحسن الأداء. ويكون الاحتذاء ظاهراً أو خفياً.

ثم جاء ابن الأثير (٦٣٧هـ) فكتب عن السرقات في كتابه النقدي (المثل السائر). فقال إنه «لايستغني الآخر عن الاستعارة من الأول، ولكن لاينبغي لك أن تعجل في سبك اللفظ على المعنى المسروق، فتنادي على نفسك بالسرقة،

فكثيراً ما رأينا مَنْ عجل في ذلك فعثر<sup>(١)</sup>.

وقد أعاد ابن الأثير التقسيمات السابقة للسرقة، فقسمها إلى ثلاثة أقسام:

١- النسخ، وهو أخذ اللفظ والمعنى برمته من غير زيادة عليه. مأخوذاً من نسخ الكتاب.

٢- السِّلخ، وهو أخذ بعض المعنى، مأخوذاً من سلخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ.

٣- المسخ، وهو إحالة المعنى إلى مادونه، مأخوذاً من مسخ الآدميين قرودة.

ثم يمضي ابن الأثير مفرّجاً: فيقسم النسخ إلى نوعين: وقوع الحافر على الحافر، والذي يؤخذ فيه المعنى وأكثر اللفظ. ويقسم السِّلخ إلى اثني عشر نوعاً: أخذ المعنى واستخراج منه ما يشبهه، وأخذ المعنى مجرداً عن اللفظ. وأخذ المعنى ويسير من اللفظ، وأخذ المعنى فيعكسه، وأخذ بعض المعنى، وأخذ المعنى فيزيد عليه، وأخذ المعنى فيكسبُ عبارة أحسن، وأخذ المعنى فيسبك سبباً موجزاً، وأخذ المعنى العام فيجعل خاصاً، وأخذ المعنى الخاص فيجعل عاماً، وزيادة البيان مع المساواة في المعنى، واتحاد الطريق واختلاف المقصد، وما يتوارد عليه الشعراء.

ثم تحدث حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) عن السرقات أيضاً، فأوضح أن من المعاني ما يوجد مرتسماً في كل فكر، متصوراً في كل خاطر، ومنها ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ومنها ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يهتدي إليه بعض الأفكار في وقت ما يكون من استنباطه.

فأما ما يوجد مرتسماً في كل فكر، فمثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام. ويرى أنه لاسرقة في هذا النوع ولا حرج في أخذ معانيه، لأن الناس في وجدانها سواء، ولافضل لأحد على أحد فيها إلا

(١) المثل السائر ٣/٢١٨.



بحسن تأليف اللفظ، فإذا تساوى تأليف الشاعرين في ذلك فإنه يسمى الاشتراك، وإن قلت عبارة المتأخر عبارة المتقدم فذلك الاستحقاق لأنه استحق نسبة المعنى إليه بإجادة العبارة عنه، وإن قصرت فذلك هو الانحطاط.

وأما ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، فلا يتسامح في التعرض لشيء منه إلا بشروط، منها: أن يركب الشاعر على المعنى معنى آخر، ومنها أن يزيد عليه حسنه، ومنها أن ينقله إلى موضع أحق به من الموضع الذي هو فيه. فما وجد فيه شرط من هذه الشروط، أو ما جرى مجراها، فسائغة مجاذبة الشاعر فيه من تقدمه، وما ليس داخلاً تحت تلك الشروط فهو سرقة محضة.

وأما ما لا ارتسام له في خاطر، وإنما يهتدي إليه ببعض الأفكار في وقت ما يكون من استنباطه، فيرى حازم أنه النادر من المعاني، وليس له نظير. ويسميتها (المعاني العقم). فمن نقلها من غير زيادة فهو مفتضح، لأنه تعرض لسرقة ما لا يخفي على أحد أنه سرقة، ومن أبرزها في عبارة أشرف من الأولى فقد قاسم الأول الفضل، إذ الفضل في اختراع المعنى للمتقدم، والفضل في تحسين العبارة للمتأخر. فإذا زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ فقد استحق المعنى عليه<sup>(١)</sup>.

أما الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) ففسد انتهت على يديه السرقة إلى نوعين: ظاهر، وغير ظاهر، أما الظاهر فهو أن يؤخذ المعنى كله مع اللفظ كله، أو بعضه، أو وحده. فإن أخذ اللفظ كله من غير تغيير لنظمه فهو مذموم، لأنه سرقة محضة، ويسمى نسخاً وانتحالاً، وإن كان مع تغيير لنظمه، أو أخذ بعض اللفظ سمي إغارة ومسخاً. فإن كان الثاني أبلغ لاختصاصه بفضيلة، فممدوح، كقول بشار:

مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ  
وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهْجُ

(١) منهاج البلغاء ١٩٢-١٩٦.

وقول مسلم:  
مَنْ رَأَى النَّاسَ مَاتَ هَمًّا  
وَفَارَ بِاللَّذَّةِ الْجِسْمِ

وإن كان دونه، فمذموم، وإن كان مثله فالفضل للأول.  
وأما النوع غير الظاهر من السرقة فمنه أن يتشابه المعنيان، ومنه أن يكون الثاني أشمل، ومنه القلب (وهو أن يكون الثاني نقيضاً للمعنى الأول)، ومنه أن يؤخذ بعض المعنى ويضاف إليه ما يحسنه<sup>(١)</sup>.

---

(١) التلخيص ٤٠٨.

## السلب والإيجاب

هو أن يقصد المتكلم تخصيص شيء بصفة فينفيها عن جميع الناس، ثم يثبتها له مدحاً أو ذمّاً.

وعند العسكري (٣٩٥هـ): «هو أن تبني الكلام على نفي الشيء من جهة وإثباته من جهة أخرى، أو الأمر به من جهة والنهي عنه في جهة، وما يجري مجرى ذلك» كقوله تعالى: ﴿وَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٌ وَلَا تَنْهَرَهُمَا، وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا﴾<sup>(١)</sup>، وكقول السمّوع:

وَنُكِرُ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ  
وَلَا يَنْكُرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ<sup>(٢)</sup>

(١) الصناعتين ٤٥٦.

(٢) الصناعتين ٤٥٧ وديوان الحماسة ٣١/١.

## السُّنَاد

(السُّنَاد) مصطلح عروضي من عيوب الشعر. وهو اختلاف الإرداف (مقابل حرف الرّويّ) سواء كان الاختلاف بحركة أو بحرف، وهو مشتق من تساند القوم إذا جاؤوا فرقاً لا يقودهم رئيس. وقيل: بل هو قولهم ناقة سناد: إذا كانت قوية صلبة<sup>(١)</sup>.

وأول من تنبه لهذا المصطلح الخليل بن أحمد الفراهيدي الذي يقول: «وسميت تغيّر ما قبل حرف الروي سناداً، من مساندة بيت إلى بيت إذا كان واحد منهما ملقى على صاحبه ليس مستوياً»<sup>(٢)</sup>.

والسناد عند ابن سلام (٢٣١هـ) هو أن تختلف القوافي نحو: (نقيب، وعيب)، و(قريب، وشيب)<sup>(٣)</sup>.

والسناد عند ابن قتيبة (٢٧٦هـ): «أن يختلف إرداف القوافي»<sup>(٤)</sup> مثل قول عمرو بن كلثوم:

ألا هبي بصحنك فاصبحنا

فالحاء مكسورة، وقال في بيت آخر:

تصفقها الرياحُ إذا جرينا

فالراء مفتوحة، وهي بمنزلة الحاء.

والسناد عند قدامة (٣٣٧هـ) من عيوب القافية، وهو «أن يختلف تصريف

(١) العمدة ١٢١.

(٢) الموشح ١٦.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/ ٧٥.

(٤) الشعراء والشعراء ٤٢.

القافية»<sup>(١)</sup>. ويقصد بذلك اختلاف حركة ما قبل الروي، أي سِنَادِ الحذو.  
ومثاله:

فَاجَاها وَقَدْ جَمَعَتْ جُمُوعاً  
عَلَى أَبْوابِ حِصْنِ مِصْلَتَيْنَا  
فَقَدُمْتُ الأَدِيمَ لِرَاهِشِيهِ  
وَأَلْفِي قَوْلَهَا كَذِباً وَمِينَا<sup>(٢)</sup>

وبهذا ينفرد قدامة بتعريفه الخاص للسناد، مخالفاً بذلك تعريف ابن سلام.

ويميز ابن رشيقي (٤٥٦هـ) أنواع السناد: فمنها أن يختلف الحذو، وهو حركة ما قبل الِردف، فيدخل شرط الألف - وهي الفتحة - على الياء والواو (خموشا، قريشا)، ومنها اختلاف الإشباع (والقصيدة كلها إشباع)، ومنها إرداف قافية وتجرید أخرى (توصه، تعصه)، ومنها تأسيس قافية دون أخواتها (اسلمي، العالم)، ومنها اختلاف التوجيه (افر، صبر)<sup>(٣)</sup>.

---

(١) نقد الشعر ٢١٢.

(٢) نفسه ٢١٢.

(٣) العمدة ١/١٦٧.

## الشّوارد

(الشّوارد) في اللغة: مِنْ شَرَدَ البعير، إذا استعصى وذهب على وجهه نافرأً.  
وفي المصطلح النقدي: قواف شوارد، أي تشرد في البلاد كما يشرد البعير.  
و(الشوارد) هي الأبيات التي لا يصدّها عن السيورة في الآفاق صادّ، نظراً  
لقوة موجبات السيورة بها. قال الجاحظ (٢٥٥هـ) «وفي بيوت الشعر الأمثال  
والأوابد، ومنها الشواهد، ومنها الشوارد»<sup>(١)</sup>.

---

(١) البيان والتبيين ٦/٢.

## الشَّوْهَاءُ

(الشَّوْهَاءُ) لغة: القبح، والحسن. وهو من الأضداد.

وفي المصطلح البلاغي: الخطبة الشوهاء هي التي لم توشح بالقرآن، وتزيّن بالصلاة على النبي<sup>(١)</sup>، وذلك عيب عندهم.

يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): «والعرب تذكر من خطب العرب الشوهاء. وهي خطبة سحبان وائل قيل لها ذلك لحسنها، وذلك أنه خطب بها عند معاوية، فلم ينشد شاعر ولم يخطب خطيب»<sup>(٢)</sup>.

---

(١) البيان والتبيين ٦/٢ .

(٢) البيان والتبيين ١/٣٤٨ .

## الصنعة والطبع

(الطبع) لغة: السجية التي جبل الإنسان عليها. واصطلاحاً يلتقي بالمعنى اللغوي، فهو نقيض الصنعة والتكلف في الشعر. والشعر المطبوع، عند النقاد العرب، هو ما أتى عن الشاعر عفواً، دون تكلف أو تصنع.

ولعل مما يفسر إعجابهم بالصنعة أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصوّر مهارتهم وإجادتهم، فربيعة بن عدي كان يسمى (المهلل)، لأنه أول من هلل الشعر وأرقه<sup>(١)</sup>. وكان طفيل الغنوي يسمى (المحبر) لتزيينه شعره<sup>(٢)</sup>. وسموا النمر بن تولب (الكيس) لحسن شعره<sup>(٣)</sup>. وأسموا (التابغة) لنبوغه في شعره<sup>(٤)</sup>. و(المرقش) لتحسينه شعره وتنميته<sup>(٥)</sup>. وسمي علقمة: (الفحل) لجودة أشعاره<sup>(٦)</sup>.

كما سمو القصائد بأسماء تصوّر - هي الأخرى - مبلغ تفوقهم وإجادتهم، فسّموها (اليتيمة)<sup>(٧)</sup>، و(السموط)<sup>(٨)</sup>، و(الحوليات)، و(المقلّدات)، و(المنقّحات)، (المحكّمات)<sup>(٩)</sup>. وهذا يدل على أن الشعراء كانوا يتوخون الأدوات التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح، حتى لنراهم يفخرون بمهارتهم وإجادتهم هذه، يقول مثلاً كعب بن زهير (٢٦هـ)

(١) الأغاني ٥٧/٥ دار الكتب.

(٢) المفضليات ٤١٠/١ ط ليال.

(٣) الشعر والشعراء ١٧٣.

(٤) العمدة ١٣٧/١.

(٥) المفضليات ٤١٠/١.

(٦) أغاني ١١٢/٢١ ساسي.

(٧) أغاني ١٠٢/١٣ دار الكتب.

(٨) أغاني ١١٢/٢١ ساسي.

(٩) البيان والتبيين ٩/٢.



فَمَنْ لِلْقَوَافِي شَانَهَا مَنْ يَحْوِكُهَا  
 إِذَا مَا ثَوَى كَغَبِّ وَفَوْزِ جَرُؤُلُ  
 كَفَيْتِكَ لَا تَلْقَى مِنْ النَّاسِ وَاحِدًا  
 تَنْخَلُ مِنْهَا مِثْلَمَا تَنْخَلُ  
 نَثَقْنَهَا حَتَّى تَلِينَ مَتَوْنُهَا  
 فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يَتَمَثَّلُ<sup>(١)</sup>

ولعل هذا - أيضاً - ما جعل الحطيئة يقول:  
 الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلْمَةٌ  
 إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ  
 زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدْمُهُ  
 يُرِيدُ أَنْ يَعْرِبَهُ فَيُعْجِمُهُ<sup>(٢)</sup>

وخير شاعر يمثل مذهب الصنعة في الشعر الجاهلي هو زهير بن أبي سلمى صاحب (الحوليات). فقد كان يأخذ شعره بالثقاف والتنقيح والصقل. وقد تتبع القدماء أصول هذا الشاعر. فوجدوا أنه ولد في بيئة شعرية، إذ كان زوج أمه (أوس ابن حجر) شاعراً، وكذلك كانت أخته شاعرة، وولدها وبجير كانا أيضاً شاعرين<sup>(٣)</sup>، وإذا تتبعنا استمرار هذه المدرسة التي تأخذ بالصنعة لدى أبناء زهير ورواته، فقد كان ابنه كعب شاعراً، وكان الحطيئة راوية زهير شاعراً، وكان هذبة راوية الحطيئة، وجميل راوية هذبة، وكثير راوية جميل<sup>(٤)</sup>. وإذن فنحن إزاء مدرسة في الشعر، أستاذها أوس بن حجر وزهير، ولها تلامذة استمروا عبر العصور الأدبية حتى استلم زمامها بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبو نواس في أوائل العصر العباسي، وانتهت إلى أوج نضجها على يدي أبي تمام. وهي مدرسة «تعتمد على الأناة والروية، وتقاوم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع

(١) أغاني ١٦٥/٢ دار الكتب. نوى وفوز: مات: تنخل: اختار

(٢) أغاني ١٩٦/٢ دار الكتب.

(٣) أغاني ٣١٤/١٠ دار الكتب.

(٤) أغاني ٩١/٩ دار الكتب.

السجّية، فكثرت عندها التشبيّه والمجاز والاستعارة. واتكأت في وصفها على التصوير المادي، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والصنعة والتفتيح»<sup>(١)</sup>.

ولعل الأصمعيّ (٢١٠هـ) من أوائل النقاد الذين استعملوا هذا المصطلح النقدي، فقد كان «يعيب الحطيئة ويتعقبه. فقليل له في ذلك. فقال: وجدت شعره كله جيداً، فدلتني على أنه كان يصنعه. وليس هكذا الشاعر المطبوع. إنما الشاعر المطبوع هو الذي يرمي بالكلام على عواهنه، جيده ورتيئه»<sup>(٢)</sup> وهذا يعني أن الطبع لم يكن - عند الرواة والنقاد - مقياساً نقدياً لتمييز جيد الشعر من رديئه، بقدر ما كان معياراً لتصنيف الشعراء إلى مطبوعين ومتكلفين.

ثم تحدث ابن سلام (٢٣١هـ) عن الصنعة، فقال: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»<sup>(٣)</sup>.

وكان الجاحظ (٢٥٥هـ) أيضاً من أوائل الذي أذاعوا فكرة الطبع والصنعة في الشعر، حين كان يعارض الشعوبية في (بيانه). فادّعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة. أما العرب فيقولون الشعر عن طبع وسجية: «وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام. وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجاله فكرة ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام. أو حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة والمناقلة، أو عند صراخ أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنتال عليه الألفاظ انثيالاً»<sup>(٤)</sup>.

وليس من شك في أن الجاحظ قد بالغ في وصف الموهبة العربية ليردّ على الشعوبية، فإذا العرب يقولون بديهية وارتجالاً، على خلاف غيرهم من الشعوب،

(١) طه حسين - في الأدب الجاهلي ٢٨٦.

(٢) فحولة الشعراء ٤٨-٤٩.

(٣) طبقات فحول الشعراء ص ٥.

(٤) البيان والتبيين ٢٨/٣.

وأكبر الظن أنه كان بصدد تفضيل العرب على غيرهم، ولو ترك نفسه على سجيتها لأثبت للعرب صعوبة في القول وصنع الشعر، إذ نراه يقول في مكان آخر: «ومن الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريئاً (كاملاً) وزمناً طويلاً، ويردّد فيها نظره، ويجيل فيها عقله، ويقلب فيها رأيه، اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه، فيجعل عقله زماماً على رأيه، ورأيه عياراً على شعره، إشفافاً على أدبه.. وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلحاً»<sup>(١)</sup>. ويقول أيضاً: «كان زهير بن أبي سُلمى يسمي كبار قصائده (الحوليات). ولذلك كان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المحكك. وقال الأصمعي: زهير بن أبي سُلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جود في جميع شعره، ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة. وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم، واستفرغ مجهودهم، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيهم المعاني سهواً ورهواً، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً»<sup>(٢)</sup>.

وإذن فالجاحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وجدت طائفة عند العرب كانت تكذبها في عمل الشعر وصنعه. وكانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها، وهي طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعي.

وقد عبّر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) عن الطائفتين في صورة أوضح، إذ يقول: «ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالتكلف هو الذي قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر، كزهير والحطيئة.. والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر البيت عجزه، وفي فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع، ووشي الغريزة»<sup>(٣)</sup>.

(١) البيان والتبيين ٩/٢.

(٢) نفسه ١٣/٢.

(٣) الشعر والشعراء ١٢.

وقد اختلفت مواقف النقاد تبعاً لمدرستي الطبع والصنعة في الشعر، فأثر الأولون منهم مذهب الطبع، وذموا التكلف، يقول القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ): «ومع التكلف المقت، وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة، وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن، فصار هذا الجنس إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب، إلا بعد إتعاب الفكر، وكذّ الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر به فمن بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تنهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الاستلذاذ بمستطرف. وهذه جريرة التكلف»<sup>(١)</sup>.

وقد شارك الأمدي (٣٧١هـ) في قضية العصر: الطبع والصنعة التي نجمت عن قضية سابقة عليها هي قضية (القدماء والمحدثين). وقد استهل الأمدي كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري) ببيان نقدي قال فيه: إن في الشعر مذهبين متقابلين يختلفان من حيث صناعته. المذهب الأول هو مذهب المطبوعين الذين لا يتكلفون في صنع الشعر، بل يرسلون أنفسهم على سجيتهما، ويمثلهم البحتري. وأما المذهب الثاني فمذهب البديع والصنعة حيث يبعدون في معانيهم ويغمضون فيها حتى تحتاج إلى شرح، ويمثلهم أبو تمام. وتبعاً لهذين المذهبين فقد انقسم الأدباء والنقاد إلى قسمين. فأما الكتاب والأعراب والمطبوعون وأهل البلاغة العربية، فيؤثرون مذهب الطبع، وأما أصحاب الفلسفة والمعاني العويصة وأصحاب الصنعة فيؤثرون البديع. ويحتدم الجدل بين الفريقين، كل يناصر مذهبه. فالبحتري مقلد لأنه جرى على عمود الشعر العربي، وأبو تمام مجدد لأنه جاء بمذهب جديد، أو لعله لم يأت به وإنما أخذه عن مسلم بن الوليد وبشار بن برد وسواهما. وقد أريق مداد كثير في هذه الخصومة. ومن ذلك كتاب (الموازنة) للأمدي، فقد عرض فيه لجدال الطرفين النظري في فن صاحبيهما، ثم تطرّق إلى بيان أن كل شاعر لم يسلم من الطعن على شعره، وعرض طائفة من مآخذ الرواة عليهم، ثم تحدث عن سرقات أبي تمام وأخطائه وسوء استخدامه

(١) الوساطة ٢٤-٢٥.

للبدیع، وعرض طائفة من استعارات أبي تمام القبيحة، وأرجع قبجها إلى كثرة ما يجري فيها من تشخيص، وعرض لبعض جناسات أبي تمام التي فاته التوفيق فيها، كما عرض ما أساء فيه من الطباق، وتحدث عن سوء نظمه، وتعقيد ألفاظه، وما يجري في شعره من الغريب ثم تحدث عن سرقات البحري وأخطائه في المعاني والألفاظ وما أساء فيه من طباق وجناس وغيرهما. ثم انتهى إلى الموازنة بين معاني الشاعرين في الموضوعات المختلفة، فأعلى كفة البحري. وكشف، في النهاية، عن ميله إلى أسلوب البحري ذي الديباجة الحسنة.

ويقول المرزوقي (٤٢١هـ) : «متى رفض التكلف والتعمّل، وخلّى الطبع المهذب بالرواية، المدرّب في الدراسة، لاختياره، فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفواً بلا كدر، وعضواً بلا جهد، وذلك هو الذي يسمى: المطبوع، ومتى جعل زمام الاختيار بيد التعمّل والتكلف، عاد الطبع مستخدماً متمكناً، وأقبلت الأفكار تستحمله أثقالها وتردد في قبول ما يؤديه إليها، مطالبة له بالإغراب في الصنعة، وتجاوز المألوف إلى البدعة، فجاء مؤداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته، وذلك هو المصنوع»<sup>(١)</sup>.

ويقول ابن رشيّق (٤٥٦هـ) : «ومن الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار. والمصنوع، وإن وقع عليه هذا الاسم، فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة، من غير قصد ولا تعمّل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه، ومالوا إليه بعض الميل. والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنّس أو تطابق أو تقابل، فترك لفظة للفظة، أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون. ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه مع بعض، واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة، فأما إذا كثّر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع،

(١) شرح ديوان الحماسة ١٢.

وإيثار الكلفة. وليس يتجه أحد البتة أن يتأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد، كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما، وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها. فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منه مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً، يأتي للأشياء من بعد، ويأخذها بقوة. وأما البحتري فكان أملح صنعة، وأحسن مذهباً في الكلام، يسلك منه دماثة وسهولة، مع إحكام الصنعة، وقرب المأخذ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة»<sup>(١)</sup>.

وقد عالج ابن الأثير (٦٣٧هـ) مسألة الصنعة من خلال حديثه عن البديع والتصنع، فأخذ فيهما بمبدأ الذوق والفطرة، رغم تأخره الزمني، وحمل على تدخل العقل، وحاول التوفيق بين موجبات الذوق وموجبات الصنعة، فحمل على زعيم مذهب التصنيع في عصره: الحريري، ولم يعجبه التكلف الذي تنضح به مقاماته، فقال: «ولقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصوراً على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، وإذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أي من الغثاثة والبرد يعتقد أنه أتى بأمر عظيم»<sup>(٢)</sup>. وهذا يعني أن ابن الأثير يحمل على التكلف الممقوت، لا على الصنعة الجيدة.

وأما الفئة الثانية من النقاد، وهم المتأخرون فقد مالوا إلى التكلف، وأصبح التصنع محمداً في نظرهم، يمجّدون الشاعر بها، ويشيدون بفضله من أجل الإكثار منها. ولم يكن ذلك إلا عن انحراف في الذوق الأدبي والبلاغي السليم، وكان هذا نذير سوء بانحطاط البلاغة العربية.

ومن هذا العرض المختصر لآراء النقاد القدماء يبدو أسلوب الشعر على ثلاثة أضرب:

١- الشعر المطبوع الذي يأتي عفواً، ولا يتكلف فيه الشاعر جهده فإذا جاء فيه بعض ألوان الزخرف البديعي فهو غير مقصود، بل يأتي عفواً، كما نجد في

(١) العمدة ١/٨٢ وما يليها.

(٢) المثل السائر ٢/٦٣.

شعر امرىء القيس مثلاً.

٢- الشعر المصنوع، وهو أقرب إلى المطبوع، وفيه يقف الشاعر عند إنتاجه، يغيّر فيه ويبدّل، كي يظفر بمحسن بديعي. ولكنه لا يتلمّس البعيد من ذلك، ولا يضني نفسه في إخضاع المعنى لهذا المحسن البديعي، بل يكون قريب المأخذ، كما نجد في شعر البحتري.

٣- الشعر المتصنّع أو المتكلّف. والشاعر فيه يكون همّه الأول أن يملأ شعره بالصنعة والزخارف، يتلمّسها طوعاً وكرهاً، ولا يبالي أن يكون المعنى غامضاً أو تافهاً. قريباً أو بعيداً، شريفاً أو وضيعاً، ويمثّلون له بشعر أبي تمام.

## الضَّرُورَاتُ الشَّعْرِيَّةُ = الجَوَازَاتُ الشَّعْرِيَّةُ الرَّخْصُ فِي الشَّعْرِ = الضَّرَائِرُ:

يستلزم بناء الشعر، على صورته المعروفة بقيوده من الوزن والقافية، أن يلجأ الشاعر أحياناً إلى ما يدفعه إلى الحذف في بنية اللفظة، أو في تركيب الجملة. وقد يقتضيه أن يضيف إلى هذه البنية، تلافياً لقصور اللفظ الذي يناسب المعنى.

وقد دخلت الضرورة في ميادين البحث اللغوي، والنحوي، والنقدي، فدخلت ميدان اللغة لأن الضرورة تدفع الشاعر - أحياناً - إلى تغيير صورة اللفظة، حذفاً أو زيادة أو عدولاً عن القياس في بناء الأبنية، كقول لبيد:

دَرَسَ الْمَنَا بِمَتَالِحِ فَأَبَانَ<sup>(١)</sup>

يريد (المنازل).

كما دخلت الضرورة ميدان النحو لكون الضرورة تدفع الشاعر إلى مخالفة القياس في بناء الجملة أو التركيب اللغوي. ولقد كان النحويون يقفون إزاء الأبيات التي اشتملت على ما يخالف أقيستهم. فيعمدون إلى التأويل والتعليل، الأمر الذي أدخلها ضمن الخلاف النحوي. يقول ابن جنِّي: «واعلم أن الشاعر إذا اضطر جاز له أن ينطق بما يبيحه القياس، وإن لم يرد به سماع، ألا ترى إلى قول أبي الأسود الدؤلي:

لَيْتَ شِعْرِي عَنْ خَلِيلِي مَا الَّذِي  
الَّةَ فِي الْحَبِّ حَتَّى وَدَعَاهُ<sup>(٢)</sup>

يريد: ودع، بمعنى ترك، فالمستعمل منه المضارع والأمر دون الماضي.

(١) الخصائص ١/٨٠.

(٢) الخصائص ١/٣٩٦.



ودخلت الضرورات ضمن مجال النقد والبلاغة، إذ كان النقاد ينظرون إلى هذه الضرورات نظرة ذوقية، فينبهون إلى الحسن منها، ويشيرون إلى القبيح. يقول أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): «وينبغي أن تجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام، وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم - كان - بقبحها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان - أيضاً - تنقد عليهم أشعارهم، ولو قد نقدت وبهرج فيها المعيب، كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة ويبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب، لتجنبوها»<sup>(١)</sup>.

وهكذا يقف العسكري - على نقيض ابن جني - فيدعو إلى اجتناب الضرورات، على الرغم من إجازة أهل اللغة لها، كما يذهب القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) إلى أنها «عيب في اللفظ والمعنى والإعراب»<sup>(٢)</sup>.

وقد سماها (أغاليط الشعراء) وتابعهما ابن رشيق (٤٥٦هـ) الذي يستهل باب (الرّخص في الشعر) في كتابه (العمدة) بالقول: «وأذكر هنا ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه، على أنه لاخير في الضرورة، على أن بعضها أسهل من بعض. ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به، لأنهم أتوا به على جبلتهم. والمولد المحدث قد عرف أنه عيب»<sup>(٣)</sup>.

ويمكن تصنيف الضرورات الشعرية في ثلاث: ضرورات الحذف، وضرورات الزيادة، وضرورات التغيير. أما ضرورات الحذف فمن ضمنها: حذف الحركة كقول الطرمّاح بن حكيم:

تَمِيمٌ بِطُرُقِ اللُّؤْمِ أَهْدَى مِنَ القَطَا  
وَلَوْ سَلَكَتْ طُرُقَ المَكَارِمِ ضَلَّتِ<sup>(٤)</sup>

(١) الصنائع ١٤٣.

(٢) الوساطة ٤.

(٣) العمدة ٢/٢٦٩.

(٤) ديوانه ٥٩.

فأسكن الرءاء عن (طرق) في الموضعين).

وحذف الحرف كقول عمر بن أبي ربيعة:

ثُمَّ قَالُوا: تُحِبُّهُنَا؟ قُلْتُ: بَهْرًا

عَدَدَ الرَّمْلِ وَالْحَصَى وَالتَّرَابِ<sup>(١)</sup>

أراد: أتحبها؟

وحذف الكلمة كقول أبي ذؤيب الهذلي:

وعليهما مسرودتانٍ قضاهما

داودُ أو صنَعَ السَّوَابِغَ تَبَعُ<sup>(٢)</sup>

أراد: درعان مسرودتان.

وحذف الجملة، كقول الشاعر:

احفظُ وديعتك التي استودعتها

يومَ الأعرابِ إنَّ وصَلتُ، وإنَّ لم<sup>(٣)</sup>

أراد: وإن لم تصل.

وأما ضرورات الزيادة. فمن ضمنها زيادة حركة، كقول الشاعر:

أرتني حجلًا على ساقها

فهشَّ فؤداي لذاك الحجل

أبدل السكون في جيم (الحجل) كسرة.

ومنها زيادة حرف، كقول الشاعر:

ألم يأتيك والأنباء تنمي

بما لاقت لبون بني زياد<sup>(٤)</sup>

(١) ديوانه ٣٠.

(٢) ديوان الهذليين ١٩.

(٣) شرح المفصل ١١١/٨.

(٤) أمالي الشجري ٨٦/١.

فزاد الياء في: يأتك.

وأما ضرورات التغيير، فمن ضمنها تغيير الحركة، كقول الشاعر:

سَأْتَرُكَ مِنْزَلِي لِبَنِي تَمِيمٍ  
وَأَلْحَقُ بِالْعِرَاقِ فِأَسْتَرِيحَا<sup>(١)</sup>

ومنها تأنيث المذكر، كقول قيس ليلي:

وَمَا حُبُّ الدَّيَارِ شَعْفُنَ قَلْبِي  
وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدَّيَارَا<sup>(٢)</sup>

وكان يجب أن يقول: (شغف) قلبي، إلا أنه أتت اضطراراً.

ومنها تذكير المؤنث، كقول الشاعر:

فَلَا مُزْنَةَ وَدَقَّتْ وَدَقَّهَا  
وَلَا أَرْضَ أَبْقَلَ إِبْقَالَهَا<sup>(٣)</sup>

ذهب بالأرض إلى الموضع والمكان.

ومنها المفرد يُراد به الجمع، كقول العباس بن مرداس:

فَقُلْنَا اسْلَمُوا إِنَّا أَخْوَكُم  
فَقَدْ بَرِئْتُ مِنَ الإِحْنِ الصَّدُورِ<sup>(٤)</sup>

أراد: إننا إخوانكم.

ومنها الجمع يراد به المفرد، كقول امرئ القيس:

يَزِرُّ الغَلَامُ الخِيفُ عَنْ صَهَوَاتِهِ  
وَيَلْوِي بِأَثْوَابِ العَنيفِ المُثْقَلِ<sup>(٥)</sup>

(١) سيبويه ٣/٣٩.

(٢) خزائن الأدب ٢/١٦٩.

(٣) الخصائص ٢/٤١١.

(٤) ديوانه ٥٢.

(٥) ديوانه ٥٤.

قال: صهواته، وليس للجواد إلا صهوة واحدة.

ومنها أفراد المثنى، كقول ضابئ البرجمي:

فَمَنْ يَكُ أَمْسَى بِالْمَدِينَةِ رَحْلُهُ

فإني، وقياراً، بها لغريب<sup>(١)</sup>

أراد لغريبان.

ومنها القلب، كقول رؤبة:

وَمَهْمَهُ مَغْبِرَةٌ أَرْجَاؤُهُ

كَأَنَّ لَوْنَ أَرْضِهِ سَمَاءُهُ<sup>(٢)</sup>

فهو يريد: كأن سماءه، لغيرتها، لون أرضه، فجعل المسند إليه مسنداً.

(١) نوادر أبي زيد ٢٠.

(٢) ضرائر الشعر لابن عصفور ٢٦٨.

## الطبقات

إن التمييز بين الجيد والرديء أمر سهل، ولكن التمييز بين المتشابهين من فن واحد هو أمر صعب، ومن هنا نشأ في تاريخ الأدب العربي فن عرف باسم (طبقات الشعراء). ثم أصبحت كلمة (طبقات) عنواناً لكتب متعددة في تاريخ الأدب (طبقات الشعراء لابن سلام، وطبقات الشعراء لابن المعتز، وطبقات الشعراء لابن قتيبة) وفي غير تاريخ الأدب (الطبقات في تراجم الصحابة لابن سعد، وطبقات الأطباء، وطبقات النحاة. . إلخ). وأغرم مؤرخو الأدب خاصة بتقديم بعض الشعراء على بعض، وتضاربت آراؤهم في ذلك حتى إننا لانجد لهم إجماعاً على أحد، يقول ابن سلام: «ما ينتهي إلى واحد يجتمع عليه، كما لا يجتمع على أشجع الناس وأخطب الناس وأجمل الناس»<sup>(١)</sup>.

وكان النقاد يتخذون لتفضيل شاعر على آخر مقاييس مختلفة: فمنهم من يقدم الشاعر لتقدمه الزمني، ومنهم من يقدم الشاعر لجودة ألفاظه، ومنهم من يقدمه لحسن معانيه، ومنهم من ينحاز هوى وعصبية. ولاشك أن كل هذه المقاييس مرفوضة إلا المقياس الجمالي الذي يحكم على الشعر لاعلى الشاعر، ومن هنا قال ابن سلام: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»<sup>(٢)</sup>.

ولعل ابن سلام (٢٣١هـ) هو أول من جاء بفكرة (الطبقات) وبنى عليها كتابه (طبقات الشعراء)<sup>(٣)</sup>، فذكر من شعراء الجاهلية عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء. ثم أتبعهم بذكر ثلاث طبقات أخرى هي: أصحاب المراثي، وشعراء القرى، وشعراء اليهود. كما جعل شعراء الإسلام في عشر طبقات

(١) طبقات ابن سلام ١٦ والعمدة ٧٦/١.

(٢) طبقات ابن سلام ٣.

(٣) المصدر نفسه ١٣٤.

أخرى، منتهياً بذلك إلى أواخر العصر الأموي، ولم يتحدث عن نشأ بعدهم من الشعراء حتى عصره.

ويبدو أن (الفحولة) هي الأساس الأول الذي أقام عليه ابن سلام تمييزه بين الشعراء. فكل من ذكرهم في كتابه شعراء فحول. وقد صرح بذلك في قوله: «فاقتصرنا من الفحول المشهورين على أربعين شاعراً». ورغم أنه لم يصرح بهذا المقياس النقدي عندما ذكر طبقات الشعراء الإسلاميين فإنه يستنتج من طبيعة عمله. وهذا يعني أنه اعتمد على فكرة الأصمعي في تقسيمه الشعراء إلى فحول وغير فحول، فزاد ابن سلام بأن جعل الفحولة تتفاوت في طبقات.

كما اعتمد مقياساً نقدياً ثانياً هو التشابه في الموضوع، فقد جمع أصحاب المراثي في طبقة واحدة، وكذلك وضع الشعراء الغزليين، والرّجّاز، وشعراء القرى، وشعراء اليهود، كلٌّ في طبقة.

ثم اعتمد مبدأ نقدياً ثالثاً كان قد اعتمده الأصمعي من قبل هو مبدأ الكمّ. فالفحولة لا تتحقق بقصيدة أو بعدد قليل من القصائد، بل لابد من الكثرة في جيد شعر الفحل، وعلى هذا الأساس أبعدهم «أربعة رهط محكمون مقلّون»<sup>(١)</sup>.

كما قدم طرفة وعبيد، رغم أنه لم يصح لهما إلا عشر قصائد، فافترض أن شهرتهما وتقدمهما يوجب أن يكون لهما شعر كثير إلا أنه ضاع، وضياعه لا يحرمهما التقديم.

(١) طبقات ابن سلام ١٤٣.

## الطَّباق = المطابقة

(الطَّباق) هو الجمع بين الضدين، أو بين الشيء وضده. وهو أنواع: طباق سلب، وطباق إيجاب، وطباق تضاد. ويكون في لفظين: أسود وأبيض، يحي ويميت. وهو من المحسنات المعنوية التي تقوي الكلام وتكسبه الرونق. وقد أدخل القدماء فيه المقابلة: وهي أن يؤتى بمعنيين متوافقين، أو أكثر، على الترتيب، مثل: فليضحكوا قليلاً وليبكوا كثيراً.

والخليل ذكر الطباق كمصطلح بلاغي. وسماه (المطابقة)<sup>(١)</sup>. وعنه نقله ابن المعتز (٢٩٦هـ)<sup>(٢)</sup>. وكذلك القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) يسميه (المطابقة). والعسكري (٣٩٥هـ) الذي يقول: أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، مثل الجمع بين البياض والسواد، والليل والنهار، والحرّ والبرد<sup>(٣)</sup>.

وثعلب (٢٩١هـ) سماه (مجاورة الأضداد).

وقد خلط قدامة (٣٣٧هـ) بين المطابقة والتجنيس. فقال عن المطابقة إنها «اتحاد اللفظ واختلاف المعنى»<sup>(٤)</sup>. وقد جرّ عليه هذا الخطأ انتقادات النقاد اللاحقين أمثال الآمدي<sup>(٥)</sup>، والعسكري<sup>(٦)</sup>. وابن رشيق<sup>(٧)</sup>. وابن سناء المُلْك<sup>(٨)</sup>.

(١) ابن المعتز - البديع ص ٢٥.

(٢) نفسه ص ٣٦.

(٣) الصناعتين ٣٢٩.

(٤) منهاج البلغاء ٤٨.

(٥) الموازنة ١/ ٢٧٤.

(٦) الصناعتين ٣٢٩.

(٧) العمدة ٢٤٤.

(٨) دار الطراز ٢/ ٣٧٨.

يقول ابن رشيقي (٤٥٦هـ): «المطابقة في الكلام أن يأتلف في معناه ما يضاد في فحواه». والمطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدين في الكلام، إلا قدامة ومن اتبعه فإنهم يجعلون اجتماع المعنيين في لفظة واحدة مكررة طباقاً. ويفرد ابن رشيقي باباً لـ (ما اختلط فيه التجنيس بالمطابقة): وهو أن يقع في الكلام شيء مما يستعمل للضدين، كقولهم (جلل) بمعنى صغير، و(جلل) بمعنى كبير، فإن باطنه مطابقة وظاهرة تجنيس، ومثله (الجون) للأبيض والأسود.

ويقول ابن سناء المُلْك (٦٠٨هـ): «التطبيق ويقال له التضاد أو التكافؤ والمطبق، وهو أن يؤتى بالشيء وضده. وأكثر العلماء متفقون على هذه التسمية إلا قدامة فإنه قال: لقب المطابقة يليق بالتجنيس».



## العتاب

(عتب) بمعنى وجد، و(العتاب): مخاطبة الإدلال ومذكرة الموجهة<sup>(١)</sup>.

ويرى ابن رشيقي (٤٥٦هـ) أن العتاب «هو طلب الإبقاء على المودة، وأنه من أبواب الخديعة. . فإذا قل كان داعية الألفة وقيد الصحة. . وللعتاب طرائق كثيرة، وللناس فيه ضروب مختلفة فمنه ما يمازجه الاستعطاف والاستئلاف، ومنه ما يدخله الاحتجاج والانتصاف. وقد يعرض فيه المنّ والإجحاف مثلما يشركه الاعتذار والاعتراف»<sup>(٢)</sup>.

ومن أحسن ما قيل في العتاب قول أمية بن أبي الصلت لعبد الله ابن جدعان:

أَذْكُرُ حَاجَتِي أَمْ قَدْ كَفَانِي

حِياؤُكَ، إِنَّ شَيْمَتَكَ الْحِياءُ<sup>(٣)</sup>

ومن جيد معاتبات المتنبي لسيف الدولة قوله:

يَا أَعْدَلَ النَّاسِ إِلَّا فِي مَعَامِلَتِي

فِيكَ الْخِصَامُ وَأَنْتَ الْخِصْمُ وَالْحَكَمُ

أَعْيَذُهَا نَطْرَاتٍ مِنْكَ صَادِقَةً

أَنْ تَحْسَبَ الشَّخْمَ فِيمَنْ شَخْمَةٌ وَرَمٌ

إِنْ كَانَ سَرَّكُمْ مَا قَالَ حَاسِدُنَا

فَمَا لِيُجْرِحَ إِذَا أَرْضَاكُمْ أَلَمْ<sup>(٤)</sup>

(١) مختار الصحاح للرازي - مادة (عتب)

(٢) العمدة ص ٣٧٤.

(٣) العمدة ص ٣٧٤.

(٤) العمدة ص ٣٧٥.

ومن جيد معاتبات بشار بن بُرد قوله :

إِذَا كُنْتَ فِي كُلِّ الْأُمُورِ مُعَاتِباً  
صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقَ الَّذِي لَا تُعَاتِبُهُ  
فَعِشْ وَاحِداً أَوْ صِلْ أَخَاكَ فَإِنَّهُ  
مُقَارِفُ ذَنْبٍ مَرَّةً وَمُجَانِبُهُ<sup>(١)</sup>

---

(١) العمدة ص ٣٧٧ .

## العكس

هو أن تقدم في الكلام جزءاً ثم تعكس بأن تقدم ما أخرت، وتؤخر ما قدمت. ومثاله: (كلام الملوكة ملوك الكلام). وقد أخذ العسكري (٣٩٥هـ) بهذا التعريف، وقال: إن بعضهم يسميه (التبديل). ومثل بقوله تعالى ﴿يَخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ، وَيَخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾<sup>(١)</sup>.

---

(١) الصناعتين ٤١١.

## العلة

مصطلح عروضي. وهو تغيير يطرأ على الأسباب والأوتاد معاً، إذا كانت الأسباب والأوتاد في آخر التفعيلة. ولا يلحق إلا الأعراب والأضرب. وهو لازم على الأغلب في سائر أبيات القصيدة.

والعلة نوعان: لازمة، وجارية مجرى الزحاف.

أ- العلة اللازمة: منها ما يكون بزيادة على آخر التفعيلة، ومنها ما يكون بالنقص.

١- علة الزيادة: وهي ثلاث:

١- الترفيل: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

٢- التذييل: زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع.

٣- التسيب: زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف.

٢- علة النقص، وهي تسع:

١- الحذف: إسقاط سبب خفيف.

٢- القطف: اجتماع الحذف والعصب.

٣- القصر: إسقاط ثاني السبب الخفيف وتسكين أوله.

٤- القطع: حذف آخر الوند المجموع وتسكين ما قبله.

٥- الحذف: حذف الوند المجموع.

٦- الصلْم: حذف الوند المفروق من آخر التفعيلة.

٧- الكسف: حذف آخر الوند المفروق.

٨- الوقف: تسكين آخر الوند المفروق.

٩- البتر: ويتركب من الحذف والقطع.

ب- العلة الجارية مجرى الزحاف: ولا تلزم. وتلحق الأوتاد فقط. وتقع

في ثواني الأسباب. وهي:

١- التشعيب: حذف أحد متحركي الوند المجموع

- ٢- الحذف : إسقاط سبب خفيف .
- ٣- الخرم : حذف أول الوجد المجموع .
- ٤- الثرم : مركب من الخرم والقبض .
- ٥- الشتر : مثل الترم ، ولكنه يلحق مفاعيلن .
- ٦- الخرب : اجتماع الخرم والكف .
- ٧- العضب : مثل الخرم ولكنه يلحق مفاعلتن .
- ٨- القصم : مركب من الخرم والعصب .
- ٩- الجمم : مركب من الخرم والعقل .
- ١٠- العقل : مركب من الخرم والتقص .

## عمود الشعر

لم يعرف النقد العربي القديم (الأسلوب) بمعناه الحديث، وإنما تحدث النقاد القدامى عن الصياغة وجمال التركيب، ثم أوجدوا معادلاً للأسلوب تمثل لديهم في ما دعي باسم (عمود الشعر) ويعني عندهم الأسس الفنية والجمالية لفن الشعر.

والآمديّ (٣٧٠هـ) هو أول من حام حول ما أسماه (عمود الشعر). وحدده بالصفات السلبية، وأورد ما تورّط فيه أبو تمام من تعقيد، ألفاظ مستكرهة، وكلام وحشي، وإبعاد في الاستعارة، واستكراه في المعاني، مما لو عكسناه لأصبح صفات للبحثري. وليس من شك في أن الآمدي كان يؤثر طريقة البحثريّ، ومن أجل ذلك جعلها (عمود الشعر)، ونسبها إلى الأوائل، وصرّح بأنه من هذا الفريق: «والمطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف. وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المآتي، والقول في هذا قولهم، وإليه أذهب»<sup>(١)</sup>.

ثم تناول القاضي الجرجانيّ (٣٩٢هـ) الصفات السلبية التي وضعها الآمديّ، فوضعها الجرجانيّ في صورتها الإيجابية، فإذا (عمود الشعر) ذو أركان محددة هي:

- ١- شرف المعنى وصحته.
- ٢- جزالة اللفظ واستقامته.
- ٣- الإصابة في الوصف.
- ٤- المقاربة في التشبيه.
- ٥- الغزارة في البديهة.

(١) الموازنة ٤٠١/١ - ٤٠٢.

## ٦- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة<sup>(١)</sup>.

قال: «ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والإستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»<sup>(٢)</sup>.

ثم جاء المرزوقي (٤٢١هـ) في مقدمته لشرح (ديوان الحماسة) لأبي تمام، فاستفاد من الجرجاني في العناصر الأربعة الأولى، واستغنى عن العنصرين الخامس والسادس، وأضاف ثلاثة عناصر جديدة، فإذا عمود الشعر عنده يحدد بالعناصر السبعة التالية:

- ١- شرف المعنى وصحته.
- ٢- جزالة اللفظ واستقامته.
- ٣- الإصابة في الوصف.
- ٤- المقاربة في التشبيه.
- ٥- التحام أجزاء النظم والثامها على تخيير من لذيذ الوزن.
- ٦- مناسة المستعار منه للمستعار له.
- ٧- مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما<sup>(٣)</sup>.

واستخلص عيار كل عنصر من هذه العناصر من المحصول النقدي الذي سبقه لدى الأمدي وقدامة والجرجاني وابن طباطبا:

- ١- فعيار المعنى: أن يعرض على العقل الصحيح، فإذا قبله كان مقبولاً، وإلا نقص بمقدار ما فيه من باطل وخطأ.
- ٢- وعيار اللفظ: الذوق المرهف الذي هدّبه الرواية، وصقلته الثقافة.
- ٣- وعيار الإصابة في الوصف: ما أوتيه الأديب من ذكاء وحسن تمييز.
- ٤- وعيار المقاربة في التشبيه: التفتّن لما بين الأشياء من صلوات، وحسن

(١) الوساطة ٣٣-٣٤.

(٢) الوساطة ٣٤.

(٣) المرزوقي - شرح ديوان الحماسة ص ٩.

تقدير هذه الصلوات حتى يوقع التشبيه بين أبرزها وأشدّها وضوحاً.

٥- وعيار التحام أجزاء النظم والثامه علي تخيّر من لذيذ الوزن: الطبع واللسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرافيه، واستسهلاه، بلا ملل ولا كلال، فذاك توشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة، تسالماً لأجزائه وتقارناً.

٦- وعيار الاستعارة: الذهن والفتنة. وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به.

٧- وعيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: طول الدربة، ودوام المدارسة<sup>(١)</sup>.

فكانت صياغة المرزوقي (لعمود الشعر) هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع الهجري على نحو لم يسبق إليه، ولا تجاوزه أحد من بعده.

---

(١) نفسه ١٠ - ١١.



## عيوب الشعر

- عيوب الشعر ثلاثة: الإخلال، والسرقعة، والضرورة<sup>(١)</sup>، ولكل فروع:  
فالإخلال يتعلق بعيوب اللفظ أو المعنى أو الوزن والقافية، ومنه:
- ١- سوء اللفظ، وذلك بأن يكون اللفظ غثاً ساقطاً، أو مقعراً حوشياً.
  - ٢- سوء الابتداء، ومنه سوء المواجهة، وما يكره أو يتطير به.
  - ٣- الانتباه، وهو قطع الكلام عما قبله عند الانفصال من الغزل إلى المديح
  - ٤- التباعد، وهو ذكر الشيء مع ما هو بعيد عنه.
  - ٥- سوء الترتيب، وذلك بأن يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم.
  - ٦- التكرير، وهو إعادة اللفظ في الشعر لغير وجه يسوّغه.
  - ٧- الاعتماد، وهو أن يؤتى في البيت بلفظة حشواً لا معنى لها إلا إقامة الوزن.
  - ٨- المعازلة، وهي فساد الاستعارة.
  - ٩- الاجتماع، وهو اجتماع المصراعين في مصراع واحد.
- والسرقعة على أنواع أيضاً، فمنها:
- ١- الاغتصاب، وهو أن يأخذ الشاعر بيت شاعر آخر اغتصاباً.
  - ٢- الانتحال، وهو ادعاء الشاعر شيئاً من شعره غيره.
  - ٣- الاهتدام، وهو أن يأخذ الشاعر بيت الشعر فلا يغير منه إلا القليل.
  - ٤- الإغارة، وهي أن يأخذ معنى البيت ببعض لفظه.
  - ٥- النظر، وهو أن يرى الشاعر معنى لغيره فينحو منحاه من غير أخذ شيء من لفظه.
  - ٦- الاختلاس ويسميه بعضهم (القلب).

(١) الرندي - الوافي ١٤٠.

- ٧- النقل، وهو نقل المعنى من باب إلى آخر.
- ٨- التلفيق، وهو جمع الكلام من مواضع شتى.
- ٩- الاحتذاء، وهو أن يتبع الشاعر طريقة غيره.
- ١٠- ما يشبه السرقة وليس منها: وهو التوارد، والاجتلاب، والتداول.
- وأما الضرورات الشعرية، فهي:
- ١- التبديل.
  - ٢- التقديم والتأخير.
  - ٤- الزيادة والنقصان.

## الغريب والغرابية

(الغريب والغرابية) من الاصطلاحات النقدية التي تدل على ارتباط فريق من النقاد القدامى، وهم الرواة وعلماء اللغة، بالأصالة اللغوية، وتمسكهم بالفصح والمتمين، وقد كان إيراد الغريب والاعتداد به سمة حسنة تدل على استيعاب الشاعر للغة. وإلمامه بخباياها. ومن هنا كان إعجاب النقاد والرواة القدامى بالعجاج وابنه رؤبة، لأنهما كانا يكثران من الغريب، يقول العجاج عن الكميت والطرماح: «كانا يسألانني عن الغريب فأخبرهما به، ثم أراه في شعرهما، وقد وضعاه في غير موضعه»<sup>(١)</sup>. ويقول رؤبة: «أنا والله وأبي فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز، والله إني لخليق أن أسدّه عليهم»<sup>(٢)</sup>.

وحين يتحدث ابن سلام (٢٣١هـ) عن الشعر بوصفة صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، يذكر من هذه العلوم البصر بغريب النحو، وغريب اللغة، ويرى أنه كان لأهل البصرة في العربية قدمة، وبالنحو ولغات العرب والغريب عناية، وأن أبا عمرو كان أوسع علماً بكلام العرب ولغاتها وغريبها<sup>(٣)</sup>. وغريب اللغة عند ابن سلام هو كلام العرب الشاذ الوعر الذي يندر استعماله على ألسنة الناس لصعوبته أو لقدمه.

ويتحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن الغريب في الشعر، فيعني به اللغة الشاذة النادرة<sup>(٤)</sup>.

وبهذا المعنى يستعمل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الغريب، فيقول: «وكان أكثر قصدي للمشهورين من الشعراء الذين يعرفهم جل أهل الأدب، والذين يقع

(١) الأغاني ٢/٨٠.

(٢) الأغاني ٣/١٦٨ والموشح ٣٠٣.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/٥، ١٢، ١٤، و١٣٢.

(٤) البيان والتبيين ١/٦٠، ١٤٤.

الاحتجاج بشعرهم في الغريب والنحو»<sup>(١)</sup>.

ويذكر المبرد (٢٨٥هـ) أن من الشعر ما هو مستغرب<sup>(٢)</sup>، ويشير ابن المعتز (٢٩٦هـ) إلى الغريب في كتابه (البدیع)<sup>(٣)</sup>. كما يتحدث الصولي (٣٣٦هـ) عن الشعر الغريب<sup>(٤)</sup>.

والغريب عند قدامة (٣٣٧هـ) اصطلاح يدل على علم هو في مفهوم قدامة قسم من الأقسام الخمسة التي ينقسم إليها العلم بالشعر، ويعني به علم غريب الشعر ولغته. أما الاستغراب والطرفة فهما مصطلحان يوردهما قدامة في باب أنواع نعوت المعاني، ويظهر أنه يعتبرهما مصطلحاً واحداً، لأنه يعرفه بقوله: «وهو أن يكون المعنى مما لم يُسبق إليه»<sup>(٥)</sup>.

٢٥٢

(١) الشعر والشعراء ٧/١.

(٢) الكامل ٣٢/١.

(٣) البدیع ٣/١.

(٤) أخبار أبي تمام ١٢٧.

(٥) نقد الشعر ١٤.

## الغَزَل = التشبيب = النسب

(الغَزَل) لغةً: حديث الفتیان والجواري<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: أحد الأغراض الشعرية. واللغويون لا يفرقون بين (الغزل)، و(التشبيب)، و(النسب)، ففي (لسان العرب): شَبَّبَ بالمرأة: قال فيها الغزل والنسب. ونسب بالنساء: شَبَّبَ بهن في الشعر. وفي (القاموس المحيط): التشبيب: النسب بالنساء. ومغازلة النساء: محادثتهن.

ولا يمكن تحديد نشأة الغزل، ولعله ومن أقدم أغراض الشعر العربي، لارتباطه بالعاطفة الإنسانية العامة، وقد ورد هذا المصطلح لدى النقاد ومؤرخي الأدب: فابن سلام (٢٣١هـ) لا يفرق بين النسب والتشبيب وهو يقول عن عبيد الله بن قيس الرقيات: «كان غزلاً، وأغزل من شعره شعر عمر بن أبي ربيعة. وكان عمر يصرح بالغزل، ولا يهجو، ولا يمدح. وكان عبيد الله يشبب ولا يصرح»<sup>(٢)</sup>.

كما ورد هذا المصطلح عند ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي يدعو شعر عمر بن أبي ربيعة تشبيباً، فيقول: «وكان عمر يتعرض للنساء الحواج، ويشبب بهن»<sup>(٣)</sup>.

وعرف قدامة (٣٣٧هـ) النسب بأنه «ذكر مشاعر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف أحوال الهوى به معهن»<sup>(٤)</sup>. وأوضح الفرق بين الغزل والنسب، فذكر للغزل معنى يقرب من معنى الحب: «أن الغزل هو المعنى الذي إذا اعتقده الإنسان في الصبوة إلى النساء نسب بهن من أجله. والغزل إنما هو التصابي، والاستهتار بمودات النساء، أما النسب فهو ذكر خلق النساء وأخلاقهن، وتصرف

(١) المصباح المنير - مادة (غزل).

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٣٠.

(٣) الشعر والشعراء ١٣٢.

(٤) نقد الشعر ١٣٩ - ١٤٠.

أحوال الهوى به معهن. فكأن النسيب ذكر الغزل، والغزل المعنى نفسه»<sup>(١)</sup>.

وبناء على هذا التحديد للنسيب والغزل، لم يكن الغزل عنده من بين فنون الشعر، وإنما الفن هو النسيب، ولذلك عنون لهذا الفن بهذا العنوان دون ذلك، فقال (نعت النسيب). ولم يتعرّض لذكر التشبيب.

ثم وضع قدامة شروطاً لأغراض النسيب، منها: تكاثر الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهر الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وكثرة التصابي والرقّة، وقلة الخشن والجلادة، وكثرة الخشوع والذلة مع قلة الإباء والعز، وسلوك طريق الانحلال والرخاوة، واجتناب التحفظ والعزيمة<sup>(٢)</sup>.

وتبع ابن رشيّق (٤٥٦هـ) قدامة في التفرقة بين (النسيب) و(الغزل) لكنه خالفه قليلاً في تحديد معنى الغزل الذي عرفه بأنه إلف النساء والتخلّق بما يوافقهن. ثم جعل الغزل والنسيب والتشبيب بمعنى واحد، متابعاً قدامة في ذلك. ووضع للنسيب شروطاً منها: أن يكون حلو الألفاظ سهلها، قريب المعاني. غير كزّ ولا غامض، وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى، لين الإيثار، رطب المكسر، شفاف الجوهر<sup>(٣)</sup>.

وقد أدرك الشعراء أن الحب ينبوع هذا اللون من الشعر، وأدركوا أن هذه العاطفة إذا كانت صادقة جعلت الشعر قوياً مؤثراً، لهذا أدركوا أن جميلاً يفضل كثيراً في النسيب: «إذ كان جميل صادق الصبابة. وكان كثيراً يتقول، ولم يكن عاشقاً»<sup>(٤)</sup>. وقد وضع النقاد مقياس (الصدق العاطفي) مقياساً لمعرفة جودة النسيب، فما عبّر عن إحساس صادق فهو الغزل، ومالم يكن كذلك عابوه<sup>(٥)</sup>. وضرب قدامة لذلك بعض الأمثلة، منها قول أبي صخر الهذلي:

(١) نفسه ١٤٠.

(٢) نفسه ١٤٠.

(٣) العمدة ٣٣٣.

(٤) العمدة ٣٣٣.

(٥) العمدة ٣٣٩.

أما والذي أبكى وأضحك والذي  
 أمات وأحيا، والذي أمره الأمر  
 لقد كنتُ آتيتها وفي النفس هجرها  
 بتاتاً لأخرى الدهر ماطلع الفجر  
 فما هو إلا أن أراها فجاءةً  
 فأبتهت: لا عرف لدي، ولا نكر  
 وأنسى الذي قد كنتُ فيه هجرتها  
 كما قد تنسى لبَّ شاربها الخمر<sup>(١)</sup>

وجعلوا من عيوب النسيب أن يكثر التغزل ويقل المديح، فقد حكي أن  
 شاعراً أتى نصر بن سيار بأرجوزة فيها مائة بيت نسيباً، وعشرة أبيات مديحاً.  
 فقال له نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن  
 مديحي بنسيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب. فغدا عليه الشاعر،  
 فأنشده:

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ لَأُمِّ الغَمْرِ  
 دَجَّ ذَا، وَحَبَّرَ مِذْحَةَ فِي نَصْرِ  
 فقال له نصر: لا هذا ولا ذاك. ولكن بين الأمرين<sup>(٢)</sup>.

وعيوب النسيب أن ينسب الشاعر بنفسه لا بمحبوبته، كما فعل عمر بن أبي  
 ربيعة في قوله:  
 بَيْنَمَا يَنْعَدُنِّي أَبْصَرُنِّي  
 دُونَ قَيْدِ المَيْلِ يَعْذُو بِي الأَغْرُ  
 قَالَتِ الكُبْرَى: أتعرفن الفتى؟  
 قَالَتِ الوَسْطَى: نعم هذا عَمْرُ

(١) العمدة ٣٣٩.

(٢) العمدة ٣٤٠.

قَالَتِ الصُّغْرَى وَقَدْ تَيَّمَّتْهَا:

قَدْ عَرَفْنَا، وَهَلْ يَخْفَى الْقَمَرُ؟<sup>(١)</sup>

والعرب تصف المرأة بأنها هي المطلوب لا الطالبة كما هي عادة العجم<sup>(٢)</sup>.

وللشعراء أسماء تخف على ألسنتهم، وتحلو في أفواههم، فيأتون بها في شعرهم، من مثل: ليلى، وهند، ودعد، وسلمى، ولبنى وأروى، وريّا، وفاطمة، وميّة، وعَلوة، وعائشة، والرباب، وزينب، ونُعم، وأشباههن. ولذلك قال مالك بن زغبة الباهلي:

وَمَا كَانَ طَبِي حُبَّهَا غَيْرَ أَنَّهُ

يُقَام بِسَلْمَى لِلْقَوَافِي صُدُورُهَا<sup>(٣)</sup>

وأما عزة، ويثينة، فقد حماهما كثير وجميل، حتى كأنما حرّما على الشعراء.

واختلفوا في أغزل بيت قالته العرب، فقال أبو عمرو بن العلاء: هو بيت عمر بن أبي ربيعة:

فَتَضَاحُكُنَ وَقَدْ قُلْنَ لَهَا:

حَسَنٌ فِي كِلِ عَيْنٍ مَن تَوَدُّ

وقال الأصمعي: هو بيت امرئ القيس:

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكَ إِلَّا لِتَضْرِبِي

بِسَهْمِيكَ فِي أَعْشَارِ قَلْبٍ مُّقْتَلِ

وقال الوليد بن يزيد: هو بيت جميل:

(١) الممثلة ٣٤٠.

(٢) الممثلة ٣٤٠.

(٣) الممثلة ٣٣٨.



لِكُلِّ حَدِيثٍ بَيْنَهُنَّ بَشَاشَةٌ  
وَكُلِّ قَتِيلٍ عِنْدَهُنَّ شَهِيدٌ

وقال أبو عبيدة: هو بيت أبي نواس:

يَزِيدُكَ وَجْهُهُ حُسْنًا

إِذَا مَا زِدْتَهُ نَظَرًا<sup>(١)</sup>

تاريخ الغزل في الشعر العربي:

سار الغزل الجاهلي في اتجاهات فرضتها ظروف الجاهليين البيئية والاجتماعية. ويمكن تصنيف الغزل الجاهلي في اتجاهين أساسيين: الاتجاه الحسي، والاتجاه العفيف. أما الاتجاه الحسي فيندرج تحته نوعان: الغزل الفاحش، وغير الفاحش. وفيهما أكثر الشعراء من التغزل بالنساء، ووصف مفاتنهن، وتشبيها بأشياء مادية حسية نابعة من صميم البيئة الجاهلية وطبيعتها. ومن أمثلة هذا النوع من الغزل قول عمرو بن كلثوم:

تُرِيكَ إِذَا دَخَلْتَ عَلَيَّ خَلَاءً

وَقَدْ أَمِنْتُ عِيُونَ الْكَاشِحِينَ

ذِرَاعِي عَيْطَلٍ أَدَمَاءَ بَكْرِ

هَجَانِ اللَّوْنِ لَمْ تَقْرَأْ جِنِينًا

وَتَذِيًا مِثْلَ حُقِّ الْعَاجِ رَخْصًا

حَصَانًا مِنْ أَكْفِ اللَّامِسِينَ

وَمَأْكَمَةٍ يَضِيقُ الْبَابُ عَنْهَا

وَكَشْحًا قَدْ جُنْتُ بِهِ جُنُونًا

وَسَارِيَتِي بَلَنْطٍ أَوْ رُخَامٍ

يَرِنُ خَشَّاشٌ حَلِيمًا رَيْنًا<sup>(٢)</sup>

(١) العمدة ٣٣٨.

(٢) خلاء: أتيها خالية. الكاشح: العدو. العيطل: الطويلة العنق من النوق. الأدماء: البيضاء، البكر: التي حملت بطناً واحداً. الهجان: البيض الكرام. تقراً: تحمل. الرخص: اللين.

أما الغزل الذي يُعنى بالأوصاف المعنوية للمرأة فلم يكن الشاعر الجاهلي يهتم به، وكأنما لم يكن الجاهلي يعرف الثنائية في جمال الخلقة وجمال الخلق، لأن الجمال عندهم كان واحداً، لا فرق فيه بين جمال الجسد وجمال الروح.

وأما الغزل الفاحش فكان من أبرز شعرائه: امرؤ القيس، والأعشى وسواهما. وفي هذا النوع صراحة وجرأة وحديث عن المغامرات والقصص الجريء الفاحش، يقول امرؤ القيس:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الْخِذْرَ خِذْرَ عُنَيْزَةَ  
فَقَالَتْ: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِي  
فَقُلْتُ لَهَا: سِيرِي وَأَرْخِي زَمَامِهِ

ولا تبعديني عَنْ جَنَّاكِ الْمُعَلَّلِ  
فَمِثْلُكَ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ وَمُرْضِعِ  
فَأَلْهَيْتُهَا عَنْ ذِي تَمَائِمِ مُحْوَلِ<sup>(١)</sup>

وأما الاتجاه الثاني من الغزل الجاهلي، وهو الاتجاه العفيف فهو يدل على حب مخلص، وعواطف صادقة، ومشاعر ملتفة. وقد عرف العصر الجاهلي جماعة من المتيمن الذين اقترنت أسماءهم بمحبياتهم. من مثل: المرقش الأكبر وأسماء<sup>(٢)</sup>، والمرقش الأصغر وفاطمة<sup>(٣)</sup>، وعُروة بن حزام وعفراء<sup>(٤)</sup>، وعنترة وعبلة<sup>(٥)</sup>، وغيرهم وكان لهؤلاء العشاق قصص لا تقل عن قصص العذريين

= الحَصَان: العفيفة. الحق: الوعاء. المأكمة: رأس الورك. الكشح: ما بين السرة ووسط الظهر. السارية: الأسطوانة. البلنط: العاج.

(١) جمهرة أشعار العرب. دار صادر- بيروت ١٩٦٢ ص ٩٥. الخدر: الهودج. عنيزة: اسم عشيقته، وهي ابنة عمه. مرجلي: فاضحي أو مصيري راجلة. المعلل: المكرر مرة بعد مرة. المحول: الذي تم عليه الحول.

(٢) الشعر والشعراء ٢١٠/١، والأغاني ١٢٧/٦ ساسي.

(٣) الشعر والشعراء ٢١٤/١، والأغاني ١٣٦/٦ ساسي.

(٤) الشعر والشعراء ٦٢٢/٢، والأغاني ١٥٢/٢٠ ساسي.

(٥) المعلقات العشر.

الأمويين، يقول عروة بن حزام.

وإنني لتعروني لذكراك رَوْعَةً

لها بين جلدي والعظام ديبُ

لئن كان برُد الماء أبيض صافياً

إليّ حيباً، إنها لَحَيْبٌ<sup>(١)</sup>

وأما الغزل في العصر الأموي فقد شاع شيوعاً واسعاً لأسباب اقتضتها الأوضاع السياسية والاجتماعية آنذاك، ويمكن تصنيف الغزل الأموي في: الاتجاه الحسي، والاتجاه العذري، والاتجاه التقليدي. أما الاتجاه الحسي فيجمع بين الغزل الفاحش وغير الفاحش. وقد شاع في مدن الحجاز، وكان زعيمه عمر بن أبي ربيعة. ومن شعرائه: الأخص، والعرجي، والفرزدق. يقول عمر:

ثمّ لانتُ وسامحتُ بَعْدَ مَنع

وأرتني كَفّاً تزيّنُ السوارا

فتناولتُها، فمالت كغُصن

حرّكتُهُ ريحٌ عليه، فخارا

وأذاقت بَعْدَ العلاج لذيذاً

كجنى النحل شابَ صرفاً عقارا<sup>(٢)</sup>

وأما الاتجاه العذريّ فقد شاع في العصر الأمويّ، وعرفته أكثر من قبيلة. وعرف العصر الأموي عدداً من العذريين، وكانت لكل منهم قصة حب تماثل قصص العشاق الجاهليين. كجميل بُيئة الذي يقول:

يقولون جَاهِدْ يا جميلُ بغزوةٍ

وأبي جهادٍ غيرَهَنَّ أريدُ

لِكُلِّ حديثٍ عندهنَّ بشاشةٌ

وكُلِّ قتيْلٍ بينهما شهيْدُ

(١) الشعر والشعراء ٢/ ٦٢٢.

(٢) ديوانه (شرح العناني) ٣٤٤.

وأما الاتجاه التقليدي فهو صورة مكررة عن الغزل الجاهلي وغالباً ما يكون في مقدمات القصائد، حيث يقف الشعراء على الأطلال وديار الأحبة، فيصفونها، ويخاطبونها. ويدعون لها، كما نجد لدى الأخطل، والفرزدق، وجريز، والرّاعي النّميري.

وتطور الغزل في العصر العباسي، في اتجاهاته الأساسية: الغزل التقليدي، والغزل الحسي، والغزل العفيف، ثم نشأ اتجاه جديد هو: الغزل بالمذكر، أما الغزل التقليدي فنجدته في مقدمات قصائد بشار، ومسلم بن الوليد، وأبي نواس. يقول مسلم بن الوليد:

أديري عليّ الرّاحَ ساقيةَ الخمرِ  
ولا تسأليني وأسالي الكأسَ عنّ أمري  
إذا شئتُ غاداني صبوحٌ منّ الهوى  
وإن شئتُ ماساني غبوقٌ منّ الخمرِ

وأما الغزل الحسي الفاحش فقد كثر لكثرة بيوت القيان والغلمان، فتهتك بعض الشعراء كبشار، وأبي نواس، ومسلم بن الوليد، والحسين بن الضحاك. جاء في الأغاني أن (بربر) جارية آل سليمان كان لها جوار مغنيات من بيتهن (جوهر) التي طالما ذكرها مطيع من إياس في غزله. وكانت توجه بهن إلى عسكر المهدي لبث الفساد بينهم. فقال مطيع:

خافني الله يا جـوهرُ  
فَقَدْ أَفْسَدَتْ ذَا الْعَسْكَرُ  
أَفْضَتِ الْفِسْقَ فِي النَّاسِ  
فَصَبَّارَ الْفِسْقِ لَا يُنْكَرُ  
وَمَنْ ذَا يَمْلِكُ النَّاسَ  
إذا ما أقبلتْ بِرَبْرُ(١)

وأما الغزل العفيف فمن مثليه العباس بن الأحنف الذي شبب بجارية

(١) الأغاني ٨٦/٢١ ساسي.

اسمها (فوز) وفيها يقول:

يا مَنْ يُسْأَلُ عَنْ فَوْزٍ وَصَوْرَتِهَا  
إِنْ كُنْتَ لَمْ تَرَهَا فَاَنْظُرْ إِلَى الْقَمَرِ  
كَأَنَّما كانَ فِي الفِرْدوسِ مَسْكُنُها  
صارتْ إِلَى الناسِ لَلآياتِ وَالعِبَرِ  
لَمْ يَخْلُقِ اللهُ فِي الدنِيا لَها شَبِهاً  
إِنِّي لأحْسِبُها لَيْسَتْ مِنَ البَشَرِ<sup>(١)</sup>

وأما الغزل الشاذُّ أو الغزل بالمذكر فمن فرسانه أبو نواس، ووالبة بن  
الجباب، ومطيع بن إياس، وحماد عجرد. يقول أبو نواس وقد زار حانة ليلاً مع  
نفر من عصابته، فنبهوا صاحبته، فقدمت لهم ما أرادوا من خمر وغلمان:  
وخمارةً نَبَّهُتُها بَعْدَ هَجَعَةٍ  
وقَدْ غابَتِ الجوزاءُ وانحَدَرَ النَّسْرُ  
فقالتُ: مِنَ الطُّراقِ؟ قلنا: عِصابةُ  
خفافِ الأوادي يُتَغى لَهم خَمْرُ  
ولا بَدَأَ... فقالت: أو الفدا  
بأبْلَجِ كالدينارِ في طَرَفِهِ فَتْرُ  
فقلنا لَها: هاتِه، وما إن لمثلنا  
- فدينائِكِ بالأبائِ - عَن مِثْلِهِ صَبْرُ  
فجاءت بِه كَالغُضَنِ يَهْتَرُ  
تخالُّ بِه سِخْرًا، وِليسَ بِه سِخْرُ  
لَهِ شَبَّةٌ بِالبَدْرِ لَيْلَةٌ تَمُّه  
مَهْفَهُفٌ أَعلى الكَشْحِ فِي ثَغْرِهِ أَشْرُ<sup>(٢)</sup>

(١) ديوانه ١٤١.

(٢) ديوانه ٣٧٣.

وقالوا: إن أغزل بيت قول امرئ القيس:  
وما ذرقت عيناك إلا لتضربني  
بسهميك في أعشار قلبٍ مُقتلٍ  
وقال بعضهم: بل قول كثير عزة:  
أريد لأنسى ذكرها فكأنما  
تمثل لي ليلي بكل سليل  
وقال بعضهم: بل قول جميل:  
لكل حديثٍ بينهماً بشاشةً  
وكل قتيلى عندهن شهيد<sup>(١)</sup>  
وقال بعضهم: بل قول عمر بن أبي ربيعة:  
فتضاحكن وقد قلن لها:  
حسن في كل عين من تود<sup>(٢)</sup>

(١) العمدة ٢/٩٧.

(٢) العمدة ٢/٩٧.

## الغلوّ - الإفراط

(الغلوّ) هو التّصلب والتّشدد ومجاوزة الحدّ<sup>(١)</sup>، و(الإفراط) هو الإسراف ومجاوزة الحدّ<sup>(٢)</sup> وقد استعمل بعض النقاد اصطلاحات أخرى تختلف عنه لفظاً، وتتفق دلالة، من مثل (الإفراط في الإغراق) الذي استعمله ثعلب<sup>(٣)</sup>، و(الإفراط في الصنعة) عند ابن المعتز<sup>(٤)</sup>، و(الإفراط) عند المبرّد<sup>(٥)</sup>، وابن سلام<sup>(٦)</sup>، والصّولي<sup>(٧)</sup>، وابن طباطبا<sup>(٨)</sup>.

ويرد الإفراط عند قدامة (٣٣٧هـ) بمعنى الغلو في الشيء وتجاوز الحد المقبول فيه<sup>(٩)</sup>. ولعل مفهوم (الغلو) تعزز عند قدامة بما استوحاه من الفكر اليوناني الأرسطي<sup>(١٠)</sup>. وقد شرح قدامة مفهوم الغلوّ، ووضعه في مقابل الحدّ الوسط، وأشار إلى أنه صفة للمعاني. فإذا كانت الفضيلة - عند قدامة وحسب أرسطو - وسط بين طرفين، فإنه يجوز للشاعر أن يصف قوماً بالإفراط فيها، لأنه ليس يُراد بها إلا المبالغة والتمثيل، لا حقيقة الشيء. والغلوّ عنده أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً. وقد قال بعضهم: أعذب الشعر أكذبه. «وهو رأي فلاسفة اليونان»<sup>(١١)</sup> واستشهد قدامة

(١) المصباح المنير - مادة (غلو)

(٢) نفسه - مادة (فرط)

(٣) قواعد الشعر ٤٩.

(٤) البديع ٦٥.

(٥) الكامل ٢١/٢.

(٦) طبقات فحول الشعراء ٤٦/١، ٢٩٨، ٧٧.

(٧) أخبار أبي تمام ٣٢.

(٨) عيار الشعر ٩.

(٩) نقد الشعر ٦٤.

(١٠) إبراهيم سلامة: بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص ١٦٠، ود. إحسان عباس: تاريخ النقد

الأدبي عند العرب ص ٢٠٠، ود. شوقي ضيف: البلاغة تطوّر وتاريخ ص ٨٤.

(١١) نقد الشعر ٢٦.

للغلوّ بيت أبي نواس:

وَأَخْفَتَ أَهْلَ الشِّرْكِ حَتَّىٰ إِنَّهُ  
لِتَخَافُكَ التُّطْفُ التِّي لَمْ تُخْلَقِ<sup>(١)</sup>

إذ جعل مالم يخلق يخافه.

وبيت المهلهل القائل:

فلولا الريحُ أسمعَ أهلَ حجرٍ  
صليلَ البيضِ تُقْرَعُ بالذكورِ<sup>(٢)</sup>

والإفراط «مذهب عام في المحدثين» عند القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ)،  
و«موجود بكثرة عند الأوائل، والناس فيه مختلفون: فمستحسن قابل، ومستقيح  
راد»<sup>(٣)</sup>، يقول المتنبي:

كفىُ بجمسي نحولاً أنني رَجُلٌ  
لولا مخاطبي إياك لَمْ تَرَنِي<sup>(٤)</sup>

ويقول ابن ميادة:

وَلَوْ أَنَّ قَيْسًا قَيْسَ عَيْلَانَ أَقْسَمْتُ  
عَلَى الشَّمْسِ لَمْ تَطْلُعْ عَلَيْهَا حِجَابُهَا

والغلو عند العسكري (٣٩٥هـ) هو تجاوز حد المعنى، والارتفاع به إلى غاية  
لا يكاد يبلغها<sup>(٥)</sup>. وأما ابن رشيق (٤٥٦هـ) فيهجن الغلو «لمخالفته الحقيقة  
وخروجه عن المتعارف»<sup>(٦)</sup>.

(١) العمدة ٢٨٩.

(٢) الأمالي ١٣٣/٢.

(٣) الوساطة ٤٢٠.

(٤) ديوانه ١٨٦/٤.

(٥) الصناعتين ٣٩٤.

(٦) العمدة ٢٨٧.



## الغموض والوضوح

ربما اشترط النقاد الوضوح رغبة منهم في التصوير الحسي، وإعراضاً عن التجريد العقلي، في فن الشعر، فطالبوا بالوضوح، واعتبروه مقياساً لجودة المعاني، ومن حسن المعاني - لديهم - أن تكون مواجهة للغرض المطلوب، ظاهرة بحيث لا تحتاج إلى إعمال الفكر وإتباعه في استنباطها، ولهذا كانوا يقولون عن الشعر (السهل الممتنع) لأن المرء يظن أن باستطاعته نظم مثله، فإذا حاول وجده صعباً. وقد عابوا على أبي تمام إسرافه في طلب الطباق والجناس والاستعارات حتى صار كثير مما أتى به من معان في شعره لا يعرف. «ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكدّ والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»<sup>(١)</sup>.

ولعل الذوق الفطري الذي نما في الصحراء التي تسطع عليها الشمس فلا تدع شيئاً خفياً، كان هو الدافع إلى العلاقات الواضحة بين الأشياء كما تتجلى، في ضوء الشمس، والمنفّر من الغموض. ومن هنا جاء النقاد بقاعدة صارمة تقتضي الوضوح في تصوير الأشياء. رغم أن الذهن ينفر من الوضوح التام مثلما ينفر من الغموض التام. وخير المعاني ما خالط وضوحها شيء من الغموض، فلا هي مبتذلة، ولا هي معقدة، وإنما هي تلميح دون تصريح.

ويبدو أن الجاحظ (٢٥٥هـ) قد سن للنقاد سنناً لا يحدون عنها في مسألتين أساسيتين: الأولى: إن الشعر ضرب من التصوير، والثانية إن الوضوح سبيل البيان. وكلّ من هاتين المسألتين يُفضي إلى محاكاة المظهر المرئي الواضح. ويذهب قدامة (٣٣٧هـ) في إيثار الوضوح إلى القول: إن التشبيه إذا كان لا يفضي إلى التطابق التام لثلا يصير اتحاداً، فإن خير التشبيه مع ذلك ما كاد يفضي إلى الاتحاد، من حيث غلبة صفات المماثلة على صفات التفرد.

(١) الموازنة ٦١.

ولم يكن ابن سنان (٤٦٦هـ) أقل طلباً للوضوح من جمهرة النقاد، بل لعله يفوقهم في ذلك، لأنه أنكر الاستعارة البعيدة، وذهب إلى أنها لا بد «أن تكون أوضح من الحقيقة، لأجل التشبيه العارض فيها، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى لأنها الأصل والاستعارة فرع، والأصل في ذلك ما أفاده التشبيه في الاستعارة من البيان، والبعيد منها يقضي باطراح الكلام، ويذهب طلاوته ورونته، ولأجل ذلك احتاج إلى إيضاحها»<sup>(١)</sup>. ولهذا لم يغفر ابن سنان لأبي تمام قوله:

لاتسقني ماء الملام فلإنني  
صَبْتُ قَدْ اسْتَعَذْتُ مَاءَ بَكَائِي

فلم يشفع له دفاع الصولي، ولا اعتذار الأمدي، وظل يرى أن استعارة الماء للملام بعيدة، أن اشتراط القرب ضروري، لثلا يؤدي البعد إلى «الاستحالة والفساد» فكان الوضوح عنده جوهر التشبيه<sup>(٢)</sup>.

وكذلك أبدي ابن رشيق (٤٥٦هـ) إعجابه بالاستعارة القريبة الواضحة، وعندما أدرك أن ثمة من يرى في القرب ضعفاً، تراجع فقال: «إن خير الاستعارة ما جاء وسطاً، فلم يبعد حتى ينافر، ولم يقرب حتى يحقق»<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن النقاد التاليين رأوا في الغموض حسناً، ونبذوا الوضوح الجلي، فمدار الأمر عند ابن وكيع على شعور السامع بخيال الشاعر وهو يصور الأشياء، فيبعد عن الواقع قليلاً، وأي فضل لخيال يحاكي الواقع فلا يكاد يتأى عنه؟<sup>(٤)</sup>. وذهب ابن جني إلى أن «الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة، وإلا فهي حقيقة»<sup>(٥)</sup>. والمبالغة هنا هي البعد عن محاكاة الواقع كما هو ظاهر. وجمال الاستعارة هو

(١) سَرَ الفصاحة - ١١٠ - ١١٢ :

(٢) نفسه ١٣٢ - ١٣٥ .

(٣) العمدة ١/٢٦٩ .

(٤) العمدة ١/٢٧٠ .

(٥) العمدة ١/٢٧٠ .

في ما تحدّثه من علائق خيالية جديدة بين الأشياء من مثل جعل اليد للريح، أو الفم للمطر. ولعل هذا آت من جعلهم الشعر محاكاة تصويرية. لأن من شأن التصوير أن يظهر الشيء في أقر مظهر ممكن إلى الأصل فإذا أبتعد التصوير عن الأصل كان ضعيفاً. ولما كانوا قد فسروا المحاكاة بالتشبيه، فقد اشترطوا أن يكون التشبيه كما لو كان الشيء يتجلى في مرآه.

وشارك ابن الأثير (٦٣٧هـ) في مسألة ماء الملام، فلم ينكرها تماماً على نحو ما فعل ابن سنان، واعتبرها وسطاً بين القرب والبعد. فقال ابن الأثير: «وما بهذا التشبيه عندي من بأس، بل هو من التشبيهات المتوسطة التي لاتحمد ولا تذم»<sup>(١)</sup>. وذهب الصابي إلى أن الغموض هو غاية الشعر، والوضوح غاية النثر، وأدرك أن الشعر إنما هو كلام محدود ينبغي أن يعبر عما هو غير محدود، ومن ثم فلا بد له من أن ينطوي على ما يغمض من المعاني. ويبدو أنه يشير بذلك إلى قيمة الرمز في الشعر من حيث كونه ينقل مالا ينقله النثر من إحياء. وهذا بعد عن اعتبار الشعر مجرد تصوير شكلي، كما هو الحال عند متقدمي النقاد، وإنما هو تعبير معنوي يتعلق بالشعور، ولما كان الشعور خفياً لذا اقتضى التعبير عنه بعض الغموض لأنه لايمكن جلاء الشعور بوضوح، كما هو شأن النثر حين يجلو المعنى بوضوح. والغموض الذي أشار إليه الصابي هو ضرب من الرمز الذي يوحى بالمعنى ولا يشرحه. ولا ريب أن الصابي قد أدرك مبدأ قيمة كان من شأنه أن يخلص الشعر من ربة التصوير الظاهري، ويضفي عليه ضرباً من الغموض اللطيف.

وقد تعمق عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) في مسألة الغموض، وأنكر أن تكون بلاغة الاستعارة في قوة الشبه المفضي إلى المطابقة، لأن الحقيقة نفسها أولى بذلك من التشبيه، وقال: «إنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء، ازدادت الاستعارة حسناً، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفاً إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع.

(١) المثل السائر ١٦٠.

ومثال ذلك قول ابن المعتز:

أَثْمَرْتُ أَغْصَانُ رَاحَتِيهِ

بِجَنَانِ الْحُسْنِ عُنَابِيَا

ألا ترى أنك لو حملت نفسك على أن تظهر التشبيه، وتفصح عنه، احتجت إلى أن تقول: أثمرت أصابع يده التي هي كالأغصان لطالبي الحسن شبيه العناب من أطرافها المخضوبة، وهذا مالاتخفي غثائه<sup>(١)</sup>.

ولاحظ عبد القاهر أن العلوم إذا كانت تعتمد التصريح، فالأمر في علم الفصاحة خلاف ذلك: «فإنك إذا قرأت مقاله العلماء فيه وجدت جله، أوكله، رمزاً، ووحياً، وكناية، وتعريضاً، وإيماء إلى الغموض من وجه لا يفتن له إلا من غلغل الفكر، وأدق النظر»<sup>(٢)</sup>. فالغموض إذن هو مدار البلاغة عند عبد القاهر: «ومن المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى، وبالميزة أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضن وأشغف»<sup>(٣)</sup>. وهذا يذكر بما قاله الفارابي عن «الإخطار بالبال»، وعن «محاكاة الشيء بالأمر الأبعد»، وأنها «أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب». وهو ما عبّر عنه بـ«محاكاة المحاكاة» التي تبعد عن الحقيقة درجتين، وهي نظرية (المثل) الأفلاطونية.

ولعل مما يساند مذهب عبد القاهر في الغموض، أنه نبه على الفرق بينه وبين التعقيد. ولعل خفاء هذا الفرق هو ما ساعد على تحميل عبد القاهر جريرة وقوع البلاغة في أسر التعقيد اللفظي والتأليف بين التضاد. بيد أن عبد القاهر وقف بالغموض عند حد مقبول، فإذا جاوزه صار مذموماً. فمناً التعقيد مثلاً هو نظم الكلام على نحو يسيء إلى الدلالة المعنوية. وقد أفرغ عبد القاهر هذه في نهج سبيل البلاغة الوسط بين الابتذال والتعقيد. فرفعها عن الابتذال، وصانها من

(١) دلائل الإعجاز ٣٤٦.

(٢) نفسه ٣٤٩-٣٥٠.

(٣) أسرار البلاغة ١١٨.

التعقيد، فلم يطلب الإغماض إلا رغبة في الإيضاح، ولكنه ذلك الإيضاح الذي يقع من المرء موقعاً لطيفاً ممتعاً يشعر معه بقيمة الفكر. وروعة الخيال. ولعله في هذا شبيهه بأرسطو الذي أوصى بالألا تكون الاستعارة بعيدة المنال من جهة، أو واضحة كل الوضوح من جهة أخرى.

ورأى ابن فورجه (٤٥٥هـ) أن سبب الغموض في الشعر هو (جهل السامع بغريبه)، والذي «يعميه إعرابه لمجاز فيه، وحذف في اللفظ أو تقديم وتأخير سوّغه الإعراب»<sup>(١)</sup>.

أما حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) فقد وجد أن الغموض قد يرجع إلى المعنى، أو إلى اللفظ: «فما يرجع للمعنى: أن يكون المعنى نفسه أيضاً بعيد الغور، أو يكون مبنياً على مقدمة في الكلام قد صرف الفهم عن التقاطها بعد حيزها عن حيز ما بني عليها. أو تشاغله بمستأنف الكلام عن فارغه. وأما ما يرجع إلى الألفاظ والعبارات فمن ذلك أن تكون الألفاظ حوشية أو غريبة فيتوقف فهم المعنى عليها، والواجب أن يجتنب من هذا ما توغل في الحوشية والغرابة حتى تكون دلالته على المعاني واضحة وعباراته مستعذبة»<sup>(٢)</sup>.

(١) شرح مشكلات ديوان أبي الطيب. الورقة ٧ نسخة الاسكوريال ٣٠٧.

(٢) منهاج البلغاء ١٨٥.

## الفاصلة

(الفصل) لغة: القطع. واصطلاحاً: علامة للوقف القليل والترقيم، وهي في القرآن بمنزلة القوافي في الشعر.

وأول من تحدث عن هذا المصطلح الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٥هـ) الذي عرّف السجع بأنه: «إذا نطق بكلام له فواصل كقوافي الشعر من غير وزن»<sup>(١)</sup>. وهذا يفيد أن كلمة (فواصل) هي مصطلح لمقاطع الكلام المشابه للسجع والقوافي. وقد استخدم سيبويه (١٨٠هـ) هذا المصطلح<sup>(٢)</sup>. ونسب إلى الجاحظ (٢٥٥هـ) قوله: «سمّى الله تعالى كتابه اسماً مخالفاً لما سمى به العرب كلامهم على الجملة والتفصيل سمى جملته قرآناً كما سموا ديواناً، وبعضه سورة كقصيدة، وبعضه آية كالبيت، وآخرها فاصلة كقافية»<sup>(٣)</sup>.

وتحدث الرماني (٣٨٦هـ) عن الفواصل في القرآن فقال: إنها حروف متشاكلة في المقاطع توجب حسن إفهام المعاني. وفرّق بين فواصل القرآن والأسجاع: فالفواصل بلاغة، والأسجاع عيب، ذلك أن الفواصل تابعة للمعاني. وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها، ولذلك يتضح فيها التكلف، بخلاف الفواصل. والفواصل - عنده - نوعان: نوع على الحروف المتجانسة مثل ﴿والطور﴾، وكتاب مسطور ﴿ونوع على الحروف المتقاربة، مثل ﴿ق﴾، والقرآن المجيد﴾<sup>(٤)</sup>.

(١) العين ٢٤٤.

(٢) الكتاب ٢٨٩/٢ ط بولاق.

(٣) السيوطي - الإتيان ١٤٣/١.

(٤) النكت في إعجاز القرآن.

## الفحولة

(الفحل) لغة: الذكر من الحيوان<sup>(١)</sup>، والقوي. ومن المدلول اللغوي الذي يعني القوة والغلبة استمد المفهوم الاصطلاحي، ففحول الشعر هم الأقوى فيه. واصطلاح (الفحولة) من المصطلحات النقدية التي تداولها النقد العربي القديم منذ الخليل (١٧٥هـ)<sup>(٢)</sup>. ثم استعمله الأصمعي (٢١٠هـ) في كتابه النقدي (فحولة الشعراء). والفحل عنده: «هو الذي له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقائق»<sup>(٣)</sup>. ومقياس الفحولة عنده «جودة السبك، وبراعة المعنى، ووفرة الشعر»<sup>(٤)</sup>. ومن الشعراء الفحول حسب مصطلحه: امرؤ القيس، والنابغة الذبياني، وطُفيل الغنوي، وعَلْقمة بن عَبْدة، والحارب بن حِلْزة، والمسيب بن عَلس، وغيرهم<sup>(٥)</sup>.

وقد وضع ابن سَلَام (٣٣١هـ) كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وقصد فيه بالفحولة: الشهرة، والجودة، معتمداً قول أبي عمرو بن العلاء «كان أوس فحل مضر»<sup>(٦)</sup>. كما استعمل الجاحظ (٢٥٥هـ) المصطلح نفسه<sup>(٧)</sup>، وكذلك ابن قتيبة (٢٧٦هـ)<sup>(٨)</sup>، والمبرد (٢٨٥هـ)<sup>(٩)</sup>، وثعلب (٢٩١هـ)<sup>(١٠)</sup>، وابن طباطبا

(١) المصباح المنير - مادة (فحل).

(٢) د. إحسان عباس - تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٥١-٥٣.

(٣) فحولة الشعراء ١٣-٤٢.

(٤) نفسه ص ٥.

(٥) نفسه ١١-١٢.

(٦) طبقات فحول الشعراء ١/٩٧.

(٧) البيان والتبيين ١/١٠٩.

(٨) الشعر والشعراء ١/٣٨، ٧٦، ٨٩.

(٩) الكامل ١/٤٢.

(١٠) قواعد الشعر ٦٧.

(٣٢٢هـ)<sup>(١)</sup> وقدامة (٣٣٧هـ)<sup>(٢)</sup> الذي امتاز عن سابقه في أنه مدّ مصطلح الفحولة ليشمل المشهورين والمجيدين في الجاهلية والمحدثين، بينما كان النقاد القدماء يقصرونه على الجاهليين.

---

(١) عيار الشعر ٣٣.

(٢) نقد الشعر ٣٨.



## الفخر

الافتخار هو المدح نفسه إلا أن الشاعر يخصّ به نفسه وقومه. وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار.  
وكل ما قبيح فيه قبيح في الافتخار<sup>(١)</sup>

وقد اختلف العرب في أفخر بيت فقالوا: هو بيت الفرزدق:  
إِنَّ الَّذِي سَمَكَ السَّمَاءَ بَنَى لَنَا  
بَيْتاً دَعَائِمُهُ أَعَزُّ وَأَطْوَلُ<sup>(٢)</sup>  
أو بيته:

تَرَى النَّاسَ إِنْ سِرْنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا  
وَإِنْ نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا<sup>(٣)</sup>  
وقيل: بل بيت جرير:

إِذَا غَضِبْتُ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ  
حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمْ غَضَاباً<sup>(٤)</sup>  
وقيل: بل بيت ابن ميادة:

وَلَوْ أَنَّ قَيْساً قَيْسَ عَيْلَانَ أَقْسَمَتْ  
عَلَى الشَّمْسِ لَمْ يَطْلُعْ، عَلَيْكَ حَجَابُهَا<sup>(٥)</sup>

(١) ابن رشيق - العمدة ص ٣٥٥.

(٢) العمدة ٣٥٥.

(٣) العمدة ٣٥٥.

(٤) العمدة ٣٥٥.

(٥) العمدة ٣٥٥.

وقيل: بل بيت بشار:  
إذا ما غضبنا غَضْبَةً مُضْرِيَةً  
هتكنا حجابِ الشَّمْسِ أو قطرت دما<sup>(١)</sup>

---

(١) العمدة ٣٥٥.

## الفساد

(الفساد) هو الاختلال والاضطراب، وبهذا المعنى ورد في النقد الأدبي القديم، قال ابن سَلَام (٢٣١هـ): «وكان ممن أفسد الشعر وهجّنه وحمل كل عُثَاء محمد بن إسحق بن يسار»<sup>(١)</sup>. فالفساد عنده في الرواية.

والفساد عند الجاحظ (٢٥٥هـ) في المعنى<sup>(٢)</sup>. بينما هو عند قدامة (٣٣٧هـ) في الرواية والمعنى، حيث يقول: «ومما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به، إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر فاسداً أو أكثره»<sup>(٣)</sup>. والفساد عند قدامة عيب الشعر بسبب إحالته واضطراب معناه وعدم اتساق أقسامه.

---

(١) طبقات فحول الشعراء ٧.

(٢) البيان والتبيين ١ / ٨٥.

(٣) نقد الشعر ١٤.

## الفصاحة

(الفصاحة) هي: البيان والوضوح. وقد استعملها علماء البلاغة بمعنى البلاغة والبيان، ومنهم ابن سلام (٢٣١هـ) الذي قال عن الجعدي: «وهو أفصح العرب»<sup>(١)</sup>. والجاحظ (٢٥٥هـ) في كتابه (البيان والتبيين)<sup>(٢)</sup>، وابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي تحدث عن الفصاحة دون أن يذكرها بلفظها في كتابه (الشعر والشعراء)<sup>(٣)</sup>، ثم عاد فذكرها صراحة في كتابه (أدب الكاتب)<sup>(٤)</sup>. كما وردت لدى المبرد (٢٨٥هـ)<sup>(٥)</sup>، وتحدث عنها ثعلب (٢٩١هـ) كمفهوم، مؤثراً عليها مصطلح البلاغة<sup>(٦)</sup>. وذكرها الصّوليّ (٣٣٦هـ)<sup>(٧)</sup>، وصاحب الأغاني (٣٥٦هـ)<sup>(٨)</sup>، واستعملها قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) في معرض حديثه عن نعت اللفظ الحسن. وهي ترادف - عنده - البلاغة، وتناقض الشناعة، لأنها تعني خلو اللفظ المفرد من تنافر الحروف والغرابية ومخالفة القياس، وخلوّ الكلام من ضعف التأليف والتعقيد، وهي صفات الفصاحة التي استقرت مصطلحاً واضحاً بعد قدامة.

ثم تحدّد مدلول مصطلح (الفصاحة)، واستقل عن مصطلح (البلاغة) على يد العسكريّ (٣٩٥هـ) الذي عرّف الفصاحة بأنها الإبانة عما في نفس الإنسان،

- (١) طبقات الشعراء ١/١٢٥، ١٣٢، ١٦٠، ٢٧١.
- (٢) البيان والتبيين ١/٧١.
- (٣) الشعر والشعراء ١/١٢.
- (٤) أدب الكاتب ١٣.
- (٥) الكامل ١/٣٣.
- (٦) قواعد الشعر ٧١-٨٨.
- (٧) أخبار أبي تمام ٦١-٢٥٧.
- (٨) في الأغاني ١/٣٠٩ - ٣٤٠، ٢/٨٠، ٣/٢٠٤، ٥/٧٨، ٧/١٠٠.

وإنها مقصورة على اللفظ، في حين أن البلاغة مقصورة على المعنى<sup>(١)</sup>.

كما عني ابن سنان الخفاجي (٤٦٦هـ) في كتابه (سرّ الفصاحة) بتفسير الفصاحة، وبيان الفرق بينها وبين البلاغة، وجعل الفصاحة خاصة بالألفاظ، بينما البلاغة عامة في الألفاظ والمعاني. وبذلك يكون كل كلام بليغ فصيحاً، وليس كل فصيح بليغاً. وأطال في وصف الكلمة المفردة، وردّها إلى ثمانية أشياء: أن تؤلف من حروف متباعدة المخارج كي لا تثقل على اللسان، وأن تحسن في السمع، وأن تكون - كما قال الجاحظ - غير متوعدة وحشية، وأن تكون - كما قال أيضاً - غير ساقطة عامية، وأن تكون جارية على العرف العربي الصحيح في التصريف والاستعمال، وألا يكون معناها اللغوي القديم قد هجر، وألا تكون كثيرة الحروف، وألا تصغر تصغير تعظيم على نحو ما يصنع المتنبّي في كثير من الألفاظ<sup>(٢)</sup>.

ثم فصلّ ابن سنان في فصاحة الكلام، فقال إنه لا بد أولاً من أن تتوافر فيه الشروط الثمانية في فصاحة الكلمة، وأن الكلام نوعان: متنافر، ومتلائم. والأول يفوق بعضه بعضاً، والثاني قد يشتد تنافره، وقد يقلّ أو يضعف.

وقد جمع البلاغيون - بعده - آراءه، فقالوا: إن فصاحة الكلام هي أن يخلو من التعقيد اللفظي والمعنوي، ومن مخالفة القياس النحوي، ومن تنافر الكلمات مع فصاحة المفردات.

ثم جاء السكاكي (٦٢٦هـ) بكتابه (مفتاح العلوم) ففرق بين البلاغة والفصاحة، وأدخل المحسنات في باب الفصاحة، وقسم المحسنات إلى نوعين: محسنات لفظية، ومحسنات معنوية، وعدّد تفرّيعات كل نوع، مستمداً من الفخر الرازي.

وقد انتهى بلاغيو القرنين السادس والسابع إلى أن شروط فصاحة اللفظة: أن تكون حروفها خالية من التنافر، وأن تكون معتدلة الوزن، متوالية الحركات،

(١) الصناعتين ١٦-١٧.

(٢) سرّ الفصاحة ٥٩.

عربية، حلوة، مألوفة. وأما شروط فصاحة الكلام: فسلامته بعد فصاحة مفرداته مما ييهم معناه، وذلك بخلوه من تنافر الكلمات، ومن ضعف التأليف، ومن التعقيد اللفظي أو المعني، ومن كثرة التكرار، ومن تتابع الإضافات. وأما فصاحة المتكلم فهي الملكة التي يقتدر بها صاحبها على التعبير عن المقصود بكلام فصيح في أي غرض كان.

## الفصل والوصل

للفصل والوصل أهمية كبرى في البلاغة، حتى لقد رادفتها، فقد قيل لفارسي: ما البلاغة؟ فقال: معرفة الفصل من الوصل. وقال السفاح لكاتبه: قف عند مقاطع الكلام وحدوده، وإياك أن تخلط المرعي بالهمل. ومن حلية البلاغة المعرفة بمواضع الفصل والوصل<sup>(١)</sup>.

ويجعل أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) جودة الفاصلة في ثلاثة أضرب: فضربٌ منها أن يضيق على الشاعر موضع القافية فيأتي بلفظ قصير قليل الحروف، فيتمم به البيت كقول زهير:

وَأَعْلَمُ مَا فِي الْيَوْمِ وَالْأَمْسِ قَبْلَهُ

ولكنني عَنْ عِلْمِ مَا فِي غَدٍ عَمٍ<sup>(٢)</sup>

وقول امرئ القيس:

مَكْرٍ، مِفْرٍ، مُقْبِلٍ، مُذْبِرٍ مَعَاً

كجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عَلٍ<sup>(٣)</sup>

والضرب الآخر، أن يضيق به المكان أيضاً، ويعجز عن إيراد كلمة سالمة تحتاج إلى إعراب ليتم بها البيت، فيأتي بكلمة معتلة لا تحتاج إلى الإعراب، فيتمم بها، كقول الحطيئة:

دَعِ الْمَكَارِمَ لَا تَرَحَّلْ لُبُغَيْتِهَا

واقعد فإنك أنت الطاعم الكاسي<sup>(٤)</sup>

(١) الصناعتين ٤٩٧.

(٢) ديوانه ٢٩ والصناعتين ٥٠٤.

(٣) الصناعتين ٥٠٥ وديوانه ٣٤.

(٤) ديوانه ٥٤ والصناعتين ٥٠٨.

والضرب الثالث: أن تكون الفاصلة لائقة بما تقدمها من ألفاظ الجزء من البيت من الشعر، وتكون مستقرة في قرارها، ومتمكنة من موضعها، حتى لا يسد مسدّها غيرها، كقول أبي نواس:

إذا امتحنَ الدّنيا لبيبٌ تكشفتْ  
لَهُ عَنُ عَدُوِّ فِي ثِيَابِ صَدِيقِي<sup>(١)</sup>

---

(١) ديوانه ١٩٢ والصناعتين ٥٠٩.



## الفنّ

(الفنّ): لغةً: النوع<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: هو جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال.

وقد استعملت لفظة (الفنّ) في كتب النقد القديم استعمالاً يغلب عليه المدلول اللغوي: فالأصمعي مثلاً عندما يتحدث عن بشار يقول عنه: «وهو أكثرهم فنون الشعر<sup>(٢)</sup>» وبهذا المعنى استعملت جمعاً عند ابن سلام<sup>(٣)</sup>، وابن قتيبة<sup>(٤)</sup>، وصاحب الأغاني<sup>(٥)</sup>، وقدامة بن جعفر<sup>(٦)</sup>.

ويذكر قدامة مصطلح (الفنّ) مرتين: الأولى بصيغة المفرد، والثانية بصيغة الجمع، ويبدو أنه يعطيه مدلولين متقاربين: الأول بمعنى الصناعة، وصناعة الشعر بوجه خاص، فيقول في تعريفه للشعر: «إن أول ما يحتاج إليه في العبارة عن هذا الفنّ معرفة حدّ الشعر الحائز له عما ليس بشعر»<sup>(٧)</sup>. وفي الاستعمال الثاني ترد المفردة جمعاً، وبمفهوم قريب من المعاني والأفكار، يقول قدامة: «ولما كنت آخذاً في استنباط معنى لم يسبق إليه من يضع لمعانيه وفنونه المستنبطة أسماء تدلّ عليها، احتجت أن أضع لما يظهر من ذلك أسماء اخترعتها».

(١) المصباح المنير - مادة (فن).

(٢) الشعر والشعراء ٢/٦٤٩.

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/٦٥ . ٥٤٥.

(٤) الشعر والشعراء ١/٤٧.

(٥) الأغاني ٣/١٤١، ٩/١٠٦، ١/١١٣.

(٦) نقد النثر ٨٩-٩٠.

(٧) نقد الشعر ١٥.

## القافية

سُمّيت (القافية) لأنها تقفو أثر كل بيت في القصيدة<sup>(١)</sup>. وهي غير الرّوي الذي تُبنى عليه القصيدة فيقال: قصيدة رائية أو دالية. . إلخ. والقافية هي آخر كلمة في البيت الشعري. وللعلماء فيها آراء عديدة تعكس تطور مفهوم هذا المصطلح من الناحية التاريخية، إذ يعرفها الخليل بقوله إنها: «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»<sup>(٢)</sup> وعلى هذا فهي قد تكون كلمة أو كلمتين أو بعض كلمة في آخر البيت الشعري. ويتبع مذهب الخليل هذا معظم علماء العروض. وأما الأخفش فيرى أن القافية هي آخر كلمة من البيت<sup>(٣)</sup>. وأما الفراء (٢٠٧هـ) فيرى أنها حرف الروي، وتبعه على ذلك كثير من الكوفيين<sup>(٤)</sup>.

ثم تحدث النقاد عن عيوب القافية، فتحدث ابن المعتز (٢٩٦هـ) عن إعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلفه من ذلك ما ليس له، ومثل له بقول أحدهم:  
يقولون في البستان للعين لذة

وفي الخمر والماء الذي غير آسن  
فإن شئت أن تلقى المحاسن كلها

ففي وجه من تهوى جميع المحاسن<sup>(٥)</sup>

ومن عيوب القافية عند العسكري (٣٩٥هـ) أن تكون القافية مستدعاة

(١) ابن رشيق - العمدة ١/١٥٤.

(٢) العمدة ١/١٥١.

(٣) الأخفش - كتاب القوافي ص ٣.

(٤) العمدة ١/١٥٣.

(٥) البديع ص ٧٥.

لاتفيد معنى، وإنما أوردت ليستوي الرّوي فقط، كقول أبي تمام:

كالظبية الأدماءِ صَافَتْ فارتَعَتْ  
زَهَرَ العَرَارِ الغَضِ والجَنَاجِثِ<sup>(١)</sup>

فليس في وصف الظبية أنها ترتعي الجنجات فائدة. وإذا قصد لنت الظبية بزيادة حسن قيل إنها تعطو الشجر لأنها حينئذ ترفع رأسها فيطول جيدها وتظهر محاسنها.

ويرى حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أنه من المستحسن أن تكون القافية مستقلة منفصلة غير مفتقرة إلى ما بعدها، ولا مفتقر ما بعدها إليها<sup>(٢)</sup>، لأن في استقلال القافية وانفصالها عما بعدها تجنّب من التضمين الذي هو افتقار أول البيتين إلى الآخر، لأن تنمة معناه في ضمن الآخر. وقد عاب النقاد التضمين.

وفي العصور المتأخرة جمعت عيوب القوافي فكانت:

- ١- الإكفاء: وهو اختلاف حرف الروي بين بيت وآخر في القصيدة.
- ٢- الإجازة: وهي اختلاف حرف الروي بين البيتين بحرفين متباعدين في المخرج.
- ٣- الإقواء: وهو اختلاف حركة الروي بكسر وضم فحسب.
- ٤- الإصراف: وهو اختلاف حركة الروي بفتح وغيره.
- ٥- سناد الردف: وهو أن يكون أحد البيتين مردوفاً، والآخر غير مردوف.
- ٦- سناد التأسيس، وهو أن يكون أحد البيتين مؤسساً دون الآخر.
- ٧- سناد الإشباع، وهو اختلاف حركة الدخيل بين بيت وآخر.
- ٨- سناد الحدو، وهو اختلاف حركة ما قبل الردف بين البيتين.

(١) ديوانه ص ٦٣ والصناعتين ٥١٠. والأدماء: البيضاء بسمرة. والعرار: نبت. والجنجات: من أحرار البقول.

(٢) منهاج البلغاء ص ٢٧٦.

- ٩- سِنَاد التوجيه، وهو اختلاف حركة الروي الذي قبل الروي المقيد.
- ١٠- الإيطاء، وهو إعادة ذكر كلمة الروي بلفظها ومعناها مرة ثانية في القصيدة.
- ١١- التّضمين، وهو عدم استقلال كلمة الروي بالمعنى، بل تعلق بالبيت التالي.

## القُبْح

(القُبْح) في الاصطلاح النقدي: هو ما يناقض معنى الحسن. وهو متداول كثيراً في كتب النقد. ومن الذين تردّد عندهم: ابن قتيبة (٢٧٦هـ)<sup>(١)</sup>، والمبرد (٢٨٥هـ)<sup>(٢)</sup>، والصّوليّ (٣٣٦هـ)<sup>(٣)</sup>. وقُدّامة (٣٣٧هـ) الذي تحدّث عن الشعر القبيح، فقال: «إذا كانت المعاني مما لا يجعل القبيح منها حسناً سبق السابق إلى استخراجها»<sup>(٤)</sup>. فهذا أقبح في المعاني. وهناك قبح في الوزن سمّاه (التخليع)<sup>(٥)</sup>.

---

(١) الشعر والشعراء ١٦/١ .

(٢) الكامل ٢٨/١ .

(٣) أخبار أبي تمام ١٦٤ ، ١٧٤ ، ١٨١ ، ٢٤٤ .

(٤) نقد الشعر ١٧١ .

(٥) نفسه ٢٠٦ .

# القَصْر

(قصر) الشيء: احتبسه<sup>(١)</sup>.

و(القَصْر) نوعان: قصر الموصوف على الصفة، نحو (مازيد إلا كاتب)، وقصر الصفة على الموصوف، نحو (ما في الدار إلا زيد)<sup>(٢)</sup>.

---

(١) المصباح المنير - مادة (قصر).

(٢) القزويني - التلخيص ١٣٧.

## القِطْع ، والطَّوَال

قيل: إذا بلغت أبيات القصيدة سبعة فهي (قصيدة)، وقيل: بل عشرة. وما دون ذلك فهي (قطعة).

وستل أبو عمرو بن العلاء: هل كانت العرب تطيل؟ فقال: نعم، ليُسمع منها، قيل: فهل كانت توجز؟ قال: نعم ليُحفظ عنها<sup>(١)</sup>.

وقال الخليل بن أحمد: «يطول الكلام ويكثر ليفهم، ويوجز ويُختصر ليحفظ. وتستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار، والترهيب والترغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة وماشاكلهما، وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع. والطوال للمواقف المشهورات<sup>(٢)</sup>.

وقيل لابن الزُّبَيْرِي: إنك تقصر أشعارك. فقال: لأن القصار أولج في المسامع وأجول في المحافل<sup>(٣)</sup>.

(١) ابن رشيقي - العمدة ١٣٣ .

(٢) نفسه ص ١٣٣ .

(٣) نفسه ص ١٣٤ .

## الكذب والصدق.

ذهب بعض النقاد إلى أن: أعذب الشعر أكذبه<sup>(١)</sup>، وذهب آخرون إلى خلاف ذلك. والفريق الأول أشار إلى ظاهرة نفسية مهمة هي أن الكذب الفني يعني عدم مطابقة تنسيق عناصر الصورة الشعرية لما لها في الواقع العياني المرصود، وذهبوا إلى أن على الشاعر ألا يتقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة. ومن أجل ذلك جَوَّزوا للشاعر المبالغة في وصف مشاعره، وفي محاكاتها لعناصر الواقع المرصود<sup>(٢)</sup>. فقال البحرّي:

كَلَّفْتُمْـونَا حُـدُودَ مَنْطِقِكُمْ  
وَالشِّعْرُ يُعْنِي عَن صِدْقِهِ كَذِبُهُ

بيد أن للكذب الفني القائم على المبالغة في المحاكاة التخيلية حدًّا على الشاعر أن لا يتجاوزه، وإلا فقدت الصورة قيمتها الفنية، وناقضت الغرض الذي من أجله صيغت، لعزوف النفس عنها حينئذ، مما يفقد التخيل قدرته على القيام بدوره المطلوب في الإثارة الوجدانية المناسبة، فتفقد الصورة الشعرية قيمتها النفسية والفنية. ومن الصور الشعرية التي ذمها النقاد لهذا السبب بيت النابغة الجعدي الذي يقول فيه.

بَلِغْنَا السَّمَاءَ غِيْرَةً وَتَكْرِمًا  
وَإِنَّا لَنَرْجُو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرًا<sup>(٣)</sup>

وذلك لإغراقه في المبالغة.

وأما القائلون بأن أحسن الشعر أصدقه فإنهم يعنون به الصدق الفني في الصورة والتجربة الشعرية، لا التقيد بالحدود الزمانية والمكانية لعناصر الصورة

(١) نسب قدامة هذه المقولة إلى فلاسفة اليونان - نقد الشعر ص ٥٥ .

(٢) عبد القاهر - أسرار البلاغة ٣٥٠ .

(٣) ابن طباطبا ٤٧ .



ووقوفها عند السطح الجمالي الخارجي، أو قصرها على المعاني الصادقة والأساليب الإقناعية من حكمة وموعظة وتوجيه، والتي هي من خصائص الأسلوب الخطابي.

والصدق الفني لديهم هو أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيراً صادقاً يحسه القارئ من خلالها، فيتفاعل معها تفاعلاً يساعدها في إحداث التخيل المناسب، والذي يعبر بالصورة حدود عناصرها في الواقع العياني، ويمنحها القدرة على التوافق مع حركات النفس الشعورية، وهذا ما عناه حسان بن ثابت في بيته الذي يقول فيه:

وإنَّ أَحْسَنَ بَيْتٍ أُنْتُ قَائِلُهُ

بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أُنشِدْتَهُ: صَدَقًا<sup>(١)</sup>

وهذا ما قصده أيضاً بعض النقاد من أن «أفضل الشعر ما لم يحجبه عن القلب شيء»<sup>(٢)</sup>، وأن «أشعر الناس من أنت في شعره حتى تفرغ منه»<sup>(٣)</sup>. وهذا يعني أن أفضل الصور الشعرية هي التي تتمكن من النفس بحيث كأنها تعيش التجربة الشعورية التي أراد الشاعر نقلها من خلال الصورة. وابن طباطبا هو أفضل من يوضح هذا إذ يقول: «فإذا وافقت هذه المعاني هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها»<sup>(٤)</sup>. فإذا خلا التخيل من الصدق الفني كانت الإثارة باردة لاتحرك النفس مهما بذل الشاعر في تحسين الصورة وتزويقها.

وهذا ما أشار إليه القاضي الجرجاني بقوله: «قد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً. ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً. وقد يجد الصورة الحسنة مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة»<sup>(٥)</sup>.

(١) نفسه ٢٧٧.

(٢) ابن رشيق ١/١٢٣.

(٣) نفسه ٩٠.

(٤) ابن طباطبا ١٦-١٧.

(٥) القاضي الجرجاني ١٠٠.

ولعل ابن طباطبا (٣٢٢هـ) هو أول من أثار، بوضوح، قضية الصدق في الشعر، فقد ربط الشعر بالصدق من النواحي المختلفة: الصدق في التشبيه، والصدق في المشاعر، والصدق في القصيدة. وهو يرى أن الصدق يكرم عنصر الشعر، ولذلك فإن على الشاعر أن «يتعمد الصدق في تشبيهاته وحكاياته، وأن يستعمل المجاز الذي يقارب الحقيقة»<sup>(١)</sup> ولعل هذا متأثراً من الموقف الفكري العام لابن طباطبا، والمتمثل في رغبته بالاعتدال، فعنده: «أن علة كل حسن مقبول: الاعتدال، كما أن علة كل قبيح منفي: الاضطراب». ويمكن تقسيم أنواع الصدق عند ابن طباطبا إلى خمسة أنواع:

- ١- الصدق عن ذات النفس، أو صدق الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.
- ٢- صدق التجربة الإنسانية عامة، وتتمثل في ارتياح النفس لصدق الحكمة، وتعبيرها عن التجربة.
- ٣- الصدق التاريخي (الإخباري، والقصصي). وللشاعر أن يزيد فيه أو ينقص بشرط ألا يشوّه الخبر أو الحكاية.
- ٤- الصدق الأخلاقي، وهو ما يجري مجرى القصص الحق، والمخاطبات بالصدق.
- ٥- الصدق التصويري، أو (صدق التشبيه).

ورأي ابن طباطبا يتلاءم وأساس نظريته في التناسب. فالتناسب هو سر الجمال، والصدق صنو للتناسب الجمالي في القصيدة، ثم إن التناسب عمل ذهني يعرض على العقل ليقبله، والعقل لا يطمئن إلا إلى الصدق.

وعند بعض النقاد أنه لاوجه لمطالبة الشاعر بالصدق، صدق الواقع، ووصف دقائقه، كما يراها الشاعر أو يشعر بها. فرأوا أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب، لأن مقياس براعته هو اقتداره على الصياغة والصناعة، يقول قدامة بن جعفر: «إن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً

(١) عيار الشعر ١٢٢، ٦، ١١٩.

حسناً، ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً يبيّن، غير منكر عليه، ولا معيب من مثله، إذا أحسن المدح والذم، ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها»<sup>(١)</sup>.

والواقع أن موقف قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) متأثر برأي المعلم الأول، فهو ينسب القول بإجازة الكذب في الشعر إلى قدماء اليونان، ولا سيما أرسطو. وحين يحاول التفصيل في هذا الموضوع يعود إلى نظرية الممكن والمستحيل عند أرسطو، ولكن في كلام لا يخلو من التناقض، فهو يمدح مناقضة الشاعر لنفسه بشرط أن يحسن الوصف فهذا يدل، في رأيه، على قوة الشاعر في صناعته، ولذلك فهو يقرر: «الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقاً، وإنما يراد منه، إذا أخذ في معنى من المعاني - كائناً ما كان - أن يجيده في وقته الحاضر، لا أن ينسخ ما قاله في وقت آخر»<sup>(٢)</sup>.

ويبدو قدامة منحاذاً، بشكل واضح، للغلو في الشعر. مستعملاً في ذلك المقياس الفني البحت (الجودة والإحسان)، ولكنه حين يعيب المستحيل والممتنع يلجأ إلى استعمال المقياس المعنوي. ولهذا اضطرب في آرائه، فبعض الجيد فنياً قد يكون مستحيلاً أو متناقضاً معنوياً.

وقدامة يقتبس من أرسطو فكرة المستحيل المقنع أو المحتمل فيسميها (الغلو أو الإفراط)، وفكرتي المتناقض وغير المعقول، ويسميها (الممتنع، والمستحيل أو المتناقض).

ويعتبر الفارابي (٣٣٩هـ) الشعر صياغة لفظية كاذبة تقدم الظلال والأوهام. والأقاويل الشعرية عنده هي أقاويل تمثيلية، قياسية، جازمة، كاذبة لا محالة.

أما موقف حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) فينتقل من أن الشعر كلام مخيل، ولهذا فإنه يتضمن الصدق والكذب، والعبرة بتخييله لا بصدقه أو كذبه<sup>(٣)</sup>.

(١) نقد الشعر ١٤-١٦.

(٢) نفسه ١٣-١٧.

(٣) منهاج ص ٧٠.

والكذب - في الشعر - نوعان: نوع فيه مخالفة للحقيقة ولا يقبل إلا إذا كان خفياً. ونوع مطابق للحقيقة، ولكنه مبالغ فيه لأسباب نفسية. وهو يفضل المبالغة على الصدق. لأن الأحسن والأقبح لا يوجد مساو لهما في معنيهما، ولذلك ينبغي ألا تكون الأقوال فيهما صادقة.

ويعدد حازم أنواع الكذب، فيشير إلى:

١- الاختلاق الإمكانى، كأن يدعي الشاعر محبوباً تيممه، من غير أن يكون كذلك.

٢- الاختلاق الامتناعي، وهو ما لا يقع في الوجود، وإن كان متصوِّراً في ذهن.

٣- الاختلاق الاستحالي، وهو ما لا يصح وقوعه في وجود ما، ولا تصور في ذهن، ككون الإنسان قائماً قاعداً في حال واحدة.

وحازم لا يحكم على الشعر من خلال صدقه أو كذبه إلا في القليل، وإنما هو يحكم عليه من خلال الأثر النفسي الذي يطلبه الشاعر من استحاله أو تنفير، أي من خلال التخيل. رغم علمه بأن التخيل حيلة وإيهام. ومثل معظم النقاد يبدو حازم حائراً بين أن يقرّ الكذب في الشعر، ويستسلم لميوله الفنية، وبين أن يلح على الصدق ويستسلم لميوله العقلية.

## الكِنَايَة

(الكِنَايَة): هي أن يتكلم بشيء يستدل به على (المكنى) عنه<sup>(١)</sup>.

وقد اختلف البلاغيون القدامى في تحديدها. فسماها ابن المعتز: (التعريض)، و(الكِنَايَة)، ومثل لها بقول بشار:

وإذا ما التقى ابنُ أعيَا وبُكْرُ  
زادَ في ذَا شُبْرُ وفي ذاك شِبْرُ<sup>(٢)</sup>

وسماها قدامة بن جعفر: (اللحن)، وجمع بينها وبين التعريض. واللحن عنده هو التعريف بشيء من غير تصريح، أو الكِنَايَة عنه بغيره<sup>(٣)</sup>. وتابعه أبو هلال العسكري فاعتبر الكِنَايَة والتعريض والتورية من جنس واحد.

وقد تحدث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن الكِنَايَة في (البيان والتبيين)<sup>(٤)</sup>، وجعلها المبرد (٢٨٥هـ) على ثلاثة أوجه: فهي إما للتعمية والتغطية، وإما للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدل على معناه من غيره، وإما للتفخيم والتعظيم<sup>(٥)</sup>. وذكرها ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في (عيار الشعر). وسماها أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ): «الكِنَايَة والتعريض»، وعرفها بقوله: هي أن يكنى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء. كما فعل العنبري، إذ بعث إلى قومه بصرّة شوك وصرّة رمل وحنظلة، يريد: جاءكم بنو حنظلة في عدد كثير ككثرة الرمل والشوك.

والمراد بالكِنَايَة عند عبد القاهر (٤٧١هـ) أن يريد المتكلم إثبات معنى من

(١) المصباح المنير - مادة (كني)

(٢) البديع ٦٤ - ٦٥.

(٣) نقد النثر ٥٩.

(٤) البيان والتبيين ١/٢٦٣.

(٥) الكامل ص ٤١٢ ط رايت.

المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومىء به إليه، ويجعله دليلاً عليه. مثال ذلك: هو (طويل) التجاد، يريدون: طويل القامة. و(كثير الرّماذ)، يعنون كرمه. والمرأة (نؤوم الضحى)، يريدون إنها مترفة مخدومة، لها مَنْ يكفيها أمرها<sup>(١)</sup>.

وتحدث الفخر الرّازي (٦٠٦هـ) عن الكناية في كتابه (نهاية الإيجاز)، فعرفها متأثراً بالزمخشري، وسلك فيها كناية النسبة، بينما جعل عبد القاهر هذه من باب المجاز العقلي. وتابع السكاكي (٦٢٦هـ) الفخر الرازي في كتابه (مفتاح العلوم) فعرف الكناية بقوله إنها ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك. ويلاحظ أن المتروك قد يكون قريباً ظاهراً، وقد يكون بعيداً خفياً. ومن أجل ذلك تتفاوت الكناية بين التعريض والتلويح والرمز والإيماء والإشارة...

وتختلف الكناية عن المجاز في وجهين: الأول أنها لاتنافي إرادة الحقيقة بلفظها، فمثل (هي نؤوم الضحى): كناية عن أنها مخدومة، لامانع فيها من أن يريد القائل إنها تنام ضحى لا عن تأويل. بينما المجاز ينافي إرادة الحقيقة، فلا يصح في مثل (كلّمت أسداً) أن يراد الأسد الحقيقي. والوجه الثاني أن مبنى الكناية على الانتقال من اللازم إلى الملزوم) أما مبنى المجاز فعلى الانتقال من الملزوم إلى اللازم.

وينتهي السكاكي إلى تقسيم الكناية إلى ثلاثة أنواع:

- ١- كناية عن صفة، نحو: (هو ربيب أبي الهول) كناية عن كتمان السر.
- ٢- كناية عن موصوف، نحو: (هو من أبناء النيل) كناية عن المصريين.
- ٣- كناية تدور على تخصص الصفة بالموصوف. وسماها مَنْ بعده (كناية النسبة).

وكان الزمخشري قد صور هذه الأنواع الثلاثة جميعاً، من قبل.

(١) دلائل الإعجاز ٥٢.

## اللَّحْنُ

(اللَّحْنُ): الخطأ في الإعراب، و(لحن): فطن، أو قال قولاً يفهمه عنه، ويخفى على غيره<sup>(١)</sup>.

وقد انفرد قدامة (٣٣٧هـ) بتعريفه: «اللَّحْنُ هو التّعريض بالشيء من غير تصريح. أو الكناية عنه بغيره. وقد استعملوه لغايات عديدة منها: التعظيم، والتخفيف، والإنصاف، والاحتراس... إلخ.

فأما التعريض للإعظام فهو أن يريد تعريف من فوقه قبيحاً فعله، فيعرض له بذكر ذلك من فعل غيره، ويقبح له ما ظهر منه، فيكون قد قبح له ما أتاه من غير أن يواجهه به، كقول الشاعر:

أَلَا رُبَّ مَنْ أَطْنَبَتْ فِي ذِمِّ غَيْرِهِ  
لِيَدِيهِ عَلِيٌّ فَعَلِ أَتَاهُ عَلِيٌّ عَمْدِ  
لِيَعْلَمَ عِنْدَ الْفِكْرِ فِي ذَاكَ إِنَّمَا  
نَصِيحَتُهُ فِيمَا خَطَبْتَ بِهِ قَصْدِي

وأما التعريف للتخفيف فهو أن تكون لك إلى رجل حاجة فتجيئه مسلماً ولا تذكر حاجتك، كقول الشاعر:

أَرَوْحُ لِتَسْلِيمِ عَلِيكَ وَأَعْتَدِي  
وَحَسْبُكَ بِالتَّسْلِيمِ مِنِّي تَقَاضِيَا

وأما التعريض للاستحياء فالكناية عن الحاجة، فقد كتوا عن الجماع بالسر، وعن الذكر بالفرج.

وأما التعريض للبقيا فمثل تعريض الشعراء بالديار والمياه والأشجار والجبال بقياً على سكانها وصيانة لأسرارهم، كقول الشاعر:

(١) المصباح المنير، ومختار الصحاح - مادة (لحن).

أَيَا أَثْلَاثِ الْقَاعِ مِنْ بَطْنِ تَوْضِحِ  
حَنِينِي إِلَيَّ أَفِيَاثُكُنَّ طَوِيلُ

وأما التعريض للإنصاف فكقول حسان بن ثابت في منازلة مَنْ هجا

الرسول:

أَتَهْجُوهُ وَلَسْتَ لَهُ بِكُفٍّ  
فَشَرُّكُمْ مَا لَخَيْرُكُمْ مَا الْفِدَاءُ

وأما التعريض للاحتراس، فهو ترك مواجهة السفهاء والاندال<sup>(١)</sup>.

---

(١) قدامة - نقد النثر ٥٩-٦١.



## لزوم ما لا يلزم

هو أن يجيء قبل حرف الروي، أو ما في معناه من الفاصلة، بما ليس بلازم في التقفية، ويلتزم في بيتين أو أكثر. فبعض الشعراء لم يكتف بالتزام الحرف الأخير في القافية وهو حرف الروي، بل التزم تقفية أبيات القصيدة كلها بأكثر من حرف، فلعل ذلك أبو العلاء المعري في (لزومياته). وسموا هذا (لزوم ما لا يلزم). وهو مقياس براعة في الشعر العربي، لأنه يزيد وحدات الإيقاع الموسيقية.

ولزوم ما لا يلزم عند ابن المعتز (٢٩٦هـ) هو «إعنات الشاعر نفسه في القوافي، وتكلفه من ذلك ما ليس له»<sup>(١)</sup>. ومثّل له بقول الشاعر:

يَقُولُونَ فِي الْبَسْتَانِ لِلْعَيْنِ لَكُدَّةٌ  
وَفِي الْخَمْرِ وَالْمَاءِ الَّذِي غَيْرَ آسِنِ  
فَإِنْ شِئْتَ أَنْ تَلْقَى الْمَحَاسِنَ كُلَّهَا  
فَفِي وَجْهِ مَنْ تَهْوَى جَمِيعُ الْمَحَاسِنِ<sup>(٢)</sup>

(١) البديع ص ٧٤.

(٢) البديع ص ٧٥.

## الُّغَز

(الُّغَز): ما يعمى به<sup>(١)</sup>. و(أَلْغَزَ) من أَلْغَزَ اليربوعُ، ولغز: إذا حفر لنفسه مستقيماً ثم أخذ يمناً ويسرة ليعمى بذلك على طالبه. وهو قول استعمل فيه المتشابه طلباً للمحاجة. والفائدة فيه رياضة الفكر في تصحيح المعاني<sup>(٢)</sup>. ومثاله قول الشاعر:

رُبَّ ثَوْرٍ رَأَيْتُ فِي حُجْرٍ نَمَلٍ  
وَنَهَارٌ فِي لَيْلَةٍ ظَلَمَاءُ

والثور هنا: قطعة الأقط (اللبن المجفف). والنهار: فرخ الحبارى. وتستخدم مثل هذه الألفاظ عند التقية. وهي ألفاظ مشتركة: كالمجنون الذي به الخبل، والمجنون الذي جتّه الليل. والطعن بالرمح، والطعن في العرض. والبطن ضد الظهر، والبطن من العرب. والفخذ العضو، والفخذ من القبيلة. والبعل الزوج، والبعل النخل يسقى بماء السماء. واليد الجارحة، واليد النعمة. وأمثال هذا كثير. وقد جمعه بعض أهل اللغة كابن دريد في كتاب (الملاحن).

(١) المصباح المنير - مادة (لغز).

(٢) قدامة - نقد النثر ٦٧-٦٨.

## المبالغة

(بالغ) في الأمر: بذل الجهد في تتبعه<sup>(١)</sup>. (والمبالغة) هي الإفراط في الصنعة عند ابن المعتز<sup>(٢)</sup>. والإفراط في الإغراق عند ثعلب<sup>(٣)</sup>. وسماها البلاغيون من بعد (المبالغة).

والمبالغة عند قدامة (٣٣٧هـ) هي «أن يذكر الشاعر حالاً من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد إليه<sup>(٤)</sup>. والمبالغة نوعان: أحدهما في اللفظ، والثاني في المعنى. فأما المبالغة في اللفظ فتجري مجرى التأكيد مثل (رأيت زيدا نفسه). والمبالغة في المعنى هي إخراج القول على أبلغ غايات معانيه، كقول الشاعر:

يَزِيدُكَ وَجْهُهُ حُسْنًا

إِذَا مَازَدْتَهُ نَظْرًا<sup>(٥)</sup>

وقد وضع قدامة حداً بين المبالغة وبين الغلو والإغراق، فقال: «إن الغلو عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء»<sup>(٦)</sup>.

والمبالغة عند الرّماني (٣٨٦هـ) هي «الدلالة على كبر المعنى على جهة التغيير عن أصل اللغة لتلك الإبانة». وهي على أنواع، فمنها مبالغة عن طريق البيّنة كصيغ المبالغة في مثل (غفار)، ومنها مبالغة بالتعميم مثل (أتاني الناس) والذي أتى جماعة منهم، ومنها مبالغة بالتعبير عن شيء يصاحبه تعظيماً، مثل ﴿وَجَاءَ رَيْكَ وَالْمَلَكُ صَفَاً صَفَاً﴾ ومنها مبالغة إخراج الممكن إلى الممتنع،

(١) المصباح المنير - مادة (بالغ).

(٢) البديع ٦٥.

(٣) قواعد الشعر ٤٩.

(٤) نقد الشعر ١٦١.

(٥) نقد النثر ٧٠-٧١.

(٦) نقد الشعر ٦٥-٦٦، ٧٢.

ومنها إخراج التعبير مخرج الشك . ومنها مبالغة بحذف جواب الشرط<sup>(١)</sup>.

والمبالغة عند العسكري (٣٩٥هـ) «أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته»، ومثالها قول امرىء القيس:

فَمِثْلُكَ حُبْلِي قَدْ طَرَّقْتُ وَمُرْضِعِ  
فَأَلْهَيْتُهَا عَنِّي ذِي تَمَائِمٍ مُخَوِّلِ<sup>(٢)</sup>

أراد المبالغة في وصف محبة المرأة له، فألهاها عن ولدها.

والمبالغة عند ابن رشيقي (٤٥٦هـ) ضروب كثيرة. والناس فيها مختلفون<sup>(٣)</sup>، فبعض النقاد يقول بأن المبالغة ربما أحالت المعنى ولبسته على السامع، فليست لذلك من أحسن الكلام ولا أفخره، لأنها لاتقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه<sup>(٤)</sup>.

ولكن إذا بطلت المبالغة وعيبت بطل التشبيه وعيبت الاستعارة.

ومن أحسن المبالغات قول عمرو ابن لأبهم التغلبي:

وَنُكْرِمُ جَارَنَا مَا دَامَ فِينَا  
وَتُتْبَعُهُ الْكِرَامَةُ حَيْثُ كَانَ<sup>(٥)</sup>

وقول امرىء القيس:

تَوَرَّتْهَا مِنْ أذْرَعَاتِ وَأَهْلُهَا  
بِيْشْرَبِ أَدْنَى دَارِهَا نَظْرٌ عَالِي<sup>(٦)</sup>

وبين المكانين بُعد أيام.

(١) النكت في إعجاز القرآن.

(٢) ديوانه ٢٤.

(٣) الممثلة ٢٨١.

(٤) الممثلة ٢٨٢.

(٥) الممثلة ٢٨٣.

(٦) الممثلة ٢٨٣.

## مبنى القصيدة = بنية القصيدة = شكل القصيدة = هيكل القصيدة العربية.

(المبنى) مصطلح نقدي يطلق على بناء الشعر وطريقة صياغته وتركيبه.  
وأول من تعرّض لهذه القضية بشيء من التفصيل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) الذي جعل  
أقسام القصيدة أربعة هي:

- ١- الوقوف على الأطلال والديار، وبكاء الربيع، ومخاطبة الرفيق.
- ٢- النسيب وذكر الشوق والصبابة.
- ٣- وصف الرحلة في الصحراء، والراحلة في الطريق، وما كابده من معاناة.
- ٤- الغرض الذي قال القصيدة من أجله: مديح . . أو غيره.

والشاعر المجيد عنده هو من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمّل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظمأً إلى المزيد<sup>(١)</sup>. يقول ابن قتيبة: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتداء يذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الطاعنين عنها، إذ كان نازلة العمّد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلاً، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان. ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاع الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب، لما جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً منه

(١) الشعر والشعراء ٧٥/١ ت شاکر، دار المعارف بمصر ١٩٦٦.

بسبب، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، عقّب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير. فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح، وفضّله على الأشباه»<sup>(١)</sup>.

ولكن ابن قتيبة حظّر على الشعراء أن يخرجوا على هذا التقليد، رغم تغيّر الأزمنة والأمكنة، فقال: «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام فيقف على منزل عامر، أو يبكي عند مشيّد البنيان، لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي، أو يرحل على حمار أو بغل يصفهما لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجوّاري لأن المتقدمين وردوا على أواجن الطوامي، أو يقطع منابت النرجس والآس والورد لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة»<sup>(٢)</sup>. وهذه بالطبع مصادرة غير مسوّغة.

(١) نفسه ٧٥/١.

(٢) نفسه ٢٨ ط دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٥.

## المَثَلُ السَّائِرُ

(المَثَلُ) لغةً: الشَّبه والنظير، واصطلاحاً: المَثَلُ هو القول الذي لكثرة جريانه على ألسنة الناس اكتسب قيمة تعبيرية خاصة، جعلتهم، عند تشابه الحال، لا يجدون أبلغ منه وأوجز في تصوير ما بأنفسهم والتعبير عن مرادهم. وهو من حيث المضمون ثلاثة أنواع: نوع فيه إشارة إلى حادثة معينة، ونوع فيه إشارة إلى نموذج من النماذج، ونوع هو بالحكمة أشبه. ومن حيث الشكل نوعان: شعري، ونثري. يقول ابن رشيق (٤٥٦هـ): «وهذه الأشياء إنما هي نبذ تستحسن، ونكت تستطرف، مع القلة وفي الندرة، فأما إذا كثرت فهي دالة على الكلفة فلا يجب للشعر أن يكون مثلاً كله وحكمة كشعر صالح بن عبد القدوس فقد قعد به عن أصحابه، وهو يقدمهم في الصناعة لإكثاره من ذلك<sup>(١)</sup>. ومثاله قول أبي تمام:

لَا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهْ مَنْ دَوْنَه

مثلاً شروداً في الثَّدْيِ والبَاسِ

حين عيب عليه قوله في ابن المعتصم:

إِقْدَامُ عَمْرٍو، فِي سَمَاحَةِ حَاتِمِ

فِي حِلْمِ أَحْنَفَ، فِي ذِكَاةِ إِيَّاسِ

وقد يجتمع في البيت الواحد ثلاثة أمثال كقول زهير:

وَفِي الْحِلْمِ إِذْعَانٌ، وَفِي الْعَفْوِ دُرْبَةٌ

وَفِي الصِّدْقِ مَنجَاةٌ مِنَ الشَّرِّ فَاصِدِقِ

وأربعة كقول المتنبي:

(١) العمدة ١٩٩.

والمَرءُ يَأْمَلُ، والحياءُ شهيةٌ  
والشيبُ أوقرُ، والشيبةُ أنزقُ

وخمسة كقول القزاز السناط:

خاطرُ تَفُدُّ، وارتدُّ تَعِدُّ، واکرمُ تَسُدُّ  
وانقذُ تَقُدُّ، واصغرُ تَعُدُّ الأکبرا

وستة كقول ابن رشيق:

خُذِ العَفْو، وَأَبِ الضيمَ، واجتنِبِ الأذَى  
واغضِ تَسُدُّ، وارِفِقْ تَتَلُّ، واسخِ تَحْمَدِ



## المَجَاز

(المَجَاز) لغة: التعدية والانتقال<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي<sup>(٢)</sup>. مثل: أمطرت السماء نباتاً: أي مطراً يتسبب عنه النبات.

وقد تحدّث الجاحظ (٢٥٥هـ) عن المجاز في مواضع عديدة من كتابه (الحيوان)، والمجاز عنده قسيم الحقيقة ومقابلها، لأنه يشتق منها كي يذهب به المتكلم إلى معنى آخر قريب من الأصل وذو علاقة به.

والمجاز عند ابن رشيق (٤٥٦هـ) يقع في كثير من الكلام. وهو أبلغ من الحقيقة، وأحسن موقعاً في القلوب والأسماع. والتشبيه والاستعارة وغيرهما من محاسن الكلام داخلة تحت المجاز، إلا أنهم خصصوا للمجاز باباً بعينه، وهو أن يسمّى الشيء باسم ما قاربه أو كان منه بسبب، كما قال جرير:

إِذَا سَقَطَ السَّمَاءُ بِأَرْضٍ قَوْمٍ  
رَعِينَاهُ، وَإِنْ كَانُوا غُضَابَا

أراد: نزل المطر لقربه من السماء. والمطر لا يُرعى، ولكنه أراد النبات الذي يكون عنه. فهذا كله مجاز.

ويتابع عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) سابقه في تعريف المجاز فيقول: «إنه كل لفظ نقل عن موضوعه فهو مجاز»<sup>(٣)</sup>. ويذكر من أنواعه: الاستعارة والتمثيل. ثم يقسم المجاز إلى نوعين: مجاز في الإسناد، ومرجعه العقل، ومثاله:

(١) مختار الصحاح - مادة (جوز)

(٢) علم البيان ١٣٥.

(٣) دلائل الإعجاز ٥٢.

أَشَابَ الصَّغِيرَ وَأَفْنَى الكَبِيرَ  
كَرُّ الغَدَاةِ وَمَرُّ العِشْيِ

فقد أسند الشيب إسناداً مجازياً إلى كَرَّ الغدَاةِ ومَرَّ العِشْيِ، بينما إسناده الحقيقي إلى الله. وهو مجاز عقلي. ومثله: بنى الأمير السور. والبناني الحقيقي هو العمال، وإنما أضيف البناء للأمير باعتباره سببه.

والنوع الثاني هو المجاز المرسل، وهو أعم من الاستعارة. وهو نوعان: مجاز لغوي يدور بين الاستعارة والملابسة، ويتعلق بالمفردات وسمّاه مَنْ بعده (مجازاً مرسلًا). ومجاز عقلي ويتعلق بالجملة والإسناد، من مثل (وشى الربيع والروض) فإن في ظاهر اللفظ ما يدل على أن للربيع فعلاً، وهذا تجوز من حيث المعقول لا من حيث اللغة<sup>(١)</sup>.

ثم جاء الفخر الرّازي (٦٠٦هـ) فتحدث في كتابه (نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز) عن الحقيقة والمجاز. فبيّن أن المجاز لا بد له من شرطين: النقل عن المعنى اللغوي الأصلي، والمناسبة أو العلاقة. ثم قسّم المجاز، تبعاً لعبد القاهر، إلى قسمين: مثبت، وإثبات، فالمثبت أو المجاز اللغوي أعم من الاستعارة. والإثبات أو الإسناد هو المجاز العقلي، ومثاله (أنبت الربيع البقل). والمنبت الحقيقي هو الله.

وتحدث السكّاكِيّ (٦٢٦هـ)، في كتابه (مفتاح العلوم) عن المجاز ورأى أنه لا بد من التعرض للحقيقة لأنها تعد أصله. ورأى أن اللفظة رمز لمعناها. وهو رمز تدخل فيه المناسبة، يدل على ذلك أن للحروف خواصاً تختلف باختلاف مخارجها وصفاتها من الجهر والهمس والشدة والرخاوة والتوسط، وصيغاً مثل (فعالن) التي تدل على الحركة. وإذن فإن للكلمة معنى أول أصلي، ومعنى ثانياً تنتقل إليه.

والحقيقة هي «الكلمة المستعملة فيما هي موضوعة له من غير تأويل في الوضع». والمجاز هو «الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق

(١) أسرار البلاغة.

استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع».

ويقسم السكّائيّ المجاز إلى نوعين: مجاز لغوي في المفرد، ومجاز عقلي في الجملة. فأما المجاز اللغوي فنوعان: نوع يرجع إلى معنى الكلمة ونوع يرجع إلى حكم لها في الكلام. والأول يتفرع إلى نوعين: خال من الفائدة، ومتضمن لها، والثاني إلى نوعين أيضاً: خال من المبالغة، ومتضمن لها.

والمجاز العقلي هو الكلام المفاد به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل إفادة للخلاف لا بوساطة وضع. وهو أربعة أنواع، لأن طرفيه إما أن يكونا حقيقيين، أو مجازيين، أو أحدهما حقيقة والثاني مجازاً.

## المجاورة

تردد لفظتين في البيت، ووقوع كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريباً منها، من غير أن تكون إحداهما لغواً لاحتاج إليها<sup>(١)</sup>.  
ومثاله قول أبي تمام:

رَدَعُوا الزَّمَانَ وَهُمْ كَهَوْلُ جَلَّةٍ  
وَسَطُوا عَلَى أَحْدَائِهِ أَحْدَائًا<sup>(٢)</sup>

وقول الشاعر:

فلونبي والمُدامُ ولونُ ثوبي  
قريبٌ من قريبٍ من قريبٍ<sup>(٣)</sup>

وقول العسكري نفسه:

كَأَنَّ الكَأْسَ فِي يَدِهِ وَفِيهِ  
عَقِيْقٌ فِي عَقِيْقِي، فِي عَقِيْقِي<sup>(٤)</sup>

---

(١) أبو هلال العسكري - الصناعتين ٤٦٦ .

(٢) ديوانه ٦٥ .

(٣) الصناعتين ٤٦٨ .

(٤) الصناعتين ٤٦٨ .

## المحاكاة

(حكى) و(حاكاه): فعل مثله، (والمحاكاة): المشاكلة<sup>(١)</sup>: والمحاكاة مصطلح فلسفي نقدي انتقل من الإغريق إلى العرب.

### المحاكاة في النقد اليوناني:

لا يمكن فهم مصطلح (المحاكاة) عند اليونان بغير فهم نظامهم الثقافي والفكري الذي هو بدوره انعكاس للبنية الاجتماعية التي هي طبقية بالدرجة الأولى: فالسادة - عند اليونان - يتفرغون للسياسة والرياضة والعلم والفكر والفن. والعبيد يعملون في المهن والزراعة. ولذا كان نظامهم يفرق بين العمل اليدوي والعمل الفكري، وينقسم إلى عالمين منفصلين: عالم الفكر، وعالم الحس، فعالم الفكر يحتوي على الحقيقة في نموذجيتها وأزليتها وخلودها، أما عالم الحس فيحتوي على النسخ الناقصة المتغيرة. ومن هنا كانت نظرية المحاكاة التي هي في الفكر أصلاً، ثم عممت على الأدب. والمثل هي الصور الخالصة لكل الموجودات. ولها جمال واحد مطلق هو جمال الصورة أو المثل أو النموذج. وهذه المثل ذات وجود مستقل عن كل الأشياء المرئية والمحسوسة، فالطاولة مثلاً لها نموذج في الفكر أو المثل، والطاولة المرئية في عالم الحس هي صورة عن تلك التي في عالم المثل، وهي صورة ناقصة بالطبع، لأن النجار أدنى مرتبة من الإله. وحين يأتي الفنان ويصوّر طاولة الواقع، فإنه يصور الناقص، وبهذا فهو أدنى مرتبة من النجار، ويتعد عن الحقيقة ثلاث مرات.

والوجود عند أفلاطون (٤٢٨ ق.م) ثلاث دوائر: الأولى هي عالم المثل، والثانية هي عالم الحس، وهو صورة عن عالم المثل، والثالثة هو عالم الظلال والصور والأعمال الفنية، وبهذا يتعد الفنان عن الحقيقة ثلاث خطوات، يقول أفلاطون: «والشاعر التراجيدي محاك، وهو كغيره من المقلّدين يتبعد ثلاث

(١) مختار الصحاح - مادة (حكى)

مرات عن الملك ومثال الحقيقة».

وطبيعة الفن، عند أفلاطون، مرآوية، بمعنى أن الفنان يدير مرآة ليعكس خيالات محاكية للأشياء المحسوسة، ومن هنا كان الفنان عنده أدنى مرتبة من النجار، والنجار أدنى منزلة من الإله. ومن هنا - أيضاً - سبب هجوم أفلاطون على الفن، ونفيه الشعراء من (مدينته الفاضلة)، فغاية أهل المدينة الخير، وطبيعة الفن المرآوية تصوّر الناقص لا الحقيقة، فهي تخدع الناس وتزيف الحقيقة. وهجومه على الفن كان من زاوية أخلاقية: إذ جعل الوجود الحق هو ذلك الوجود الوهمي (عالم المثل)، وجعل الوجود «الموضوعي» غير حقيقي، ورتب على ذلك طبيعة مموهة للفن، ولذا رفضه، ونفاه، والشاعر الحق - عنده - هو مَنْ يستسلم لإلهام ربّات الشعر.

وإذا كان أفلاطون لم يخصص لنظريته في الشعر والأدب كتاباً مستقلاً، وإنما نجد آراءه متناثرة في كتبه الفلسفية، فإن أرسطو قد خصص كتاباً مستقلاً للشعر هو (فن الشعر) الذي يعتبره مؤرخو النقد الأدبي أهم مؤلف في تاريخ النظرية النقدية، ورغم أن أجزاء فقدت من الكتاب، فإن ما بقي منه، وهو يتناول المأساة والملحمة. يعطي آراءه في طبيعة الفن بشكل عام.

وقد قبل أرسطو مبدأ المحاكاة، ولكنه لم يقبل أن تكون المحاكاة نقلاً مرآوياً، فالفن إذ يحاكي، فإنه لا ينقل فقط ماهو كائن، بل ما يمكن أن يكون، وما ينبغي أن يكون أيضاً. فالفن يكمل نقص الطبيعة، والطبيعة - عند أرسطو - ليست صورة لعالم نموذجي وهمي، بل هي وجود حقيقي، يقول: «إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان، أو الضرورة»<sup>(١)</sup> وقد جعل أرسطو المحاكاة جوهر الشعر، وليس الوزن، «فقد تصاغ أقوال هيرودوتس في أوزان فتظل تاريخاً، سواء وزنت أو لم توزن»<sup>(٢)</sup> وعلى الشاعر أن يكون محاكياً، وبهذه الصفة يعيد تشكيل الواقع تشكيلاً

(١) كتاب أرسطو في الشعر، ترجمة د. شكري عياد. دار الكاتب العربي. القاهرة ١٩٦٧ ص ٦٤.

(٢) أرسطو طاليس - فن الشعر - تعريب د. شكري عياد ص ٦٤.

تخييلياً، من خلال صور بلاغية كالتشبيه والمجاز والاستعارة.  
وسنعرض للمحاكاة عند الفلاسفة العرب، وعند النقاد:

## ١- المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

نقل مصطلح (المحاكاة) من النقد اليوناني إلى الفكر العربي عندما ترجم العرب كتاب (الشعر) لأرسطو وغيره، ونتيجة لذلك فقد حاول الفارابي «الجمع بين آراء الحكيمين»<sup>(١)</sup>: أفلاطون وأرسطو.

ولعل أول المتأثرين بنظرية المحاكاة هم الفلاسفة العرب الذين اطلعوا على كتب أرسطو المترجمة. ولعل الفارابي (٣٣٩هـ) هو أول من استعمل هذا المصطلح نقلاً عن أرسطو، بعد أن ترجمه متى بن يونس (٢٢٨هـ)، واختصره الكندي (٢٥٢هـ) كما ترجمه إسحق بن حنين (٢٩٨هـ).

ويقسم الفارابي المحاكاة إلى نوعين: محاكاة بالقول، ومحاكاة بالفعل. فالمحاكاة بالقول هي «أن يؤلف الشاعر القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء: إما تخييله في نفسه، وإما تخييله في شيء آخر. فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في آخر<sup>(٢)</sup>» ولذلك أخذت مسألة الأنواع البلاغية للصورة أهمية واضحة عند الفارابي، ففي رسالته (في قوانين صناعة الشعراء) قرن الفارابي المحاكاة والتشبيه والتمثيل، ورأى أن براعة الشاعر في محاكاته ترتد في قدرته على استخدام التشبيه والتمثيل، فقال: «إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم تأت جيد على التشبيه والتمثيل، ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي.. وإما أن يكونوا عارفين بصناعة الشعر، ويجودون التمثيلات والتشبيهات

(١) وهو اسم كتاب وضعه.

(٢) الفارابي - جوامع الشعر ١٧٤.

بالصناعة.. وإما أن يكونوا أصحاب تقليد لهاتين الطبقتين، من غير أن تكون لهم طابع شعرية، ولا وقوف على قوانين الصناعة، وهؤلاء هم أكثرهم زللاً وخطأ»<sup>(١)</sup>.

وهكذا يلجأ الفارابي إلى نقل المحاكاة الأفلاطونية كما هي، فيقول: «وكذلك نحن، وربما لم نعرف زيداً، فنرى تمثاله فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بنفس صورته، وربما لم تر تمثالاً له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرأة، فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين. وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكي الأمر نفسه، وربما ألفت عما يحاكي الأشياء التي تحاكي الأمر نفسه، فتبعد في المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة»<sup>(٢)</sup>.

وقسّم ابن سينا (٤٢٨هـ) المحاكاة إلى ثلاثة أقسام: محاكاة تشبيه، ومحاكاة استعارة، ومحاكاة الذوائع، فمحاكاة التشبيه نوعان: نوع يُحاكى به شيء بشيء بتقرير حرف من حروف التشبيه (ك، مثل، كأنما)، ونوع يضع الشيء مكان الشيء. ومحاكاة الاستعارة لا تكون إلا في حال أو ذات مضافة. ومحاكاة الذوائع تقوم مقام ذات المحاكاة، كقولهم: غزال (للحبيب)، وبحر (للكريم)، وغصن (للقد)<sup>(٣)</sup>.

ويحاول ابن سينا التمييز بين الموضوع المحاكى عند اليونان وعند العرب فيرى أن «الشعر اليوناني إنما كان يقصد فيه محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يكونوا يشتغلون بمحاكاتها كاشتغال العرب. فإن العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعدّ به نحو فعل وانفعال. والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه،

(١) أرسطو طاليس - فن الشعر - تعريب د. عبد الرحمن بدوي ١٥٥.

(٢) الفارابي - جوامع الشعر - ضمن تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. ترجمة محمد سالم. القاهرة ١٩٧١ ص ١٧٥.

(٣) ابن سينا - كتاب المجموع ص ١٨.



وأما اليونان فكانوا يقصدون أن يحثوا بالقول على فعل أو يردعوا بالقول عن فعل»<sup>(١)</sup>.

وهذا التمييز غير واضح إلا بفهم تقسيم أرسطو للشعر إلى (دراما) و(تراجيديا)، وإن شعراء اليونان كانوا يقلدون أعمال الأشخاص لا الأشخاص بذواتهم. وأن العرب كانوا يحاكون الأشخاص والذوات. وغاية اليونان التوجيه الأخلاقي، وغاية العرب التأثير والإعجاب.

وموقف ابن رشد (٥٩٥هـ) من المحاكاة مطابق لموقف ابن سينا، فهو يرى أن الأنواع البلاغية للصورة قسم من أقسام المحاكاة، وأن الاهتمام بهذه الأنواع يكفل توضيح القيم الكامنة في الشعر من حيث هو نشاط تخيلي، وينتهي بذلك إلى افتراض مؤداه أن معنى الصياغة أو التركيب في الأقاويل الشعرية المخيلة لا يختلف في جوهره عن المعنى في الأقاويل الحقيقية ذات المعنى الحرفي المباشر. فالمعنى الحرفي باق، ولكنه يبدو بفضل الأنواع البلاغية أزهى في الشعر، فيقول: «إذا غير القول الحقيقي سمي شعراً، أو قولاً شعرياً، ومثاله: بعيدة مهوى القرط، فقد صار هذا شعراً لأنه استعمله بدل قوله: طويلة العنق. وأنت إذا تأملت الأشعار المحركة وجدتها بهذه الحال. وما عري من هذه التغييرات فليس له من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، والتغييرت تكون بالموازنة والإبدال والتشبيه، وبالجملة إخراج القول غير مخرج العادة. وبالجملة جميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازاً».

ويبدو أن ابن رشد، الذي عرّب (فن الشعر) لأرسطو، قد ابتعد بمصطلح (المحاكاة) عما كان يعنيه أرسطو، فزعم أن المحاكاة أنواع منها<sup>(٢)</sup>:

- ١- محاكاة أشياء محسوسة لأشياء محسوسة، كالتشبيه.
- ٢- محاكاة أمور معنوية لأمر محسوسة، كقولهم في المنة: إنها «طوق العنق».

(١) ابن سينا - فن الشعر (ضمن أرسططاليس - فن الشعر - ت: بدوي ص ١٦٩ - ١٧٠).

(٢) فن الشعر ٢٢٢-٢٢٩.

- ٣- محاكاة لتذكر، كما في شعر مَنْ ذكر الطيف .  
 ٤- النمحاكاة بذكر شخص شبيه بشخص آخر، كقول امرئ القيس: وتعرف  
 فيه مَنْ أبية الشمائل.  
 ٥- الغلو الكاذب.  
 ٦- إقامة الجمادات في الخطاب مقام الناطقين: كمخاطبة الأطلال والديار

وهذا يعني أن ابن رشد لم يفهم معنى المحاكاة، فظنها التشبيه، وانساق مع المصطلح حسب مدلوله الظاهري، فكان شديد البعد عن النظرية الشعرية الأرسطائية أما موضوع المحاكاة فيعتقد ابن رشد أنه يجب أن يكون طبيعة في نفس المحاكي، فالإنسان يحاكي شبيهه، ويخفق في محاكاة غير الشبيه، فيقول: «وقد يجب مع هذا ضرورة أن يكون المحاكون للفضائل فضائل، والمحاكون للذائل أنقص طبعاً من هؤلاء وأقرب إلى الرذيلة، وعن هذين الصنفين من الناس وجد المديح والهجو، ولهذا كان بعض الناس يجيد المدح ولا يجيد الهجو، وبعضهم بالعكس»<sup>(١)</sup>.

وهذا يعني أن شعراء المديح جميعهم أفاضل لأنهم يحاكون الأفاضل، وأما شعراء الهجاء فهم من الأذال. وهو رأي غريب يعتمد على ابن رشد، وينقضه الواقع الذي نجد فيه كثيراً من الشعراء الذين يجيدون في المدح والهجاء معاً. ويبدو أن ابن رشد أسقط نظرية أرسطو في (الدراما) على الشعر العربي الذي لا مسرح فيه، فأحلّ المديح محل (التراجيديا)، والهجاء محل (الكوميديا). ولعل اضطرابه هذا بسبب الترجمات والتلخيصات السيئة لكتاب أرسطو<sup>(٢)</sup>.

## ٢- المحاكاة عند النقاد العرب:

رغم أن الكندي (٢٥٢هـ) الذي اختصر كتاب (الشعر) لأرسطو، أخذاً من ترجمة سريانية قديمة، كان معاصراً للجاحظ (٢٥٥هـ) فإننا نستبعد اطلاع الجاحظ على المحاكاة، أو فهمه لهذا المصطلح، وحتى قدامة بن جعفر

(١) ابن سينا - المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر. ت: محمد سالم. القاهرة ١٩٩٦ ص ٢٠٤-٢٠٥.

(٢) شكري عباد - كتاب أرسطوطاليس ص ١٨٣.

(٣٣٧هـ) الذي كان متأثراً بالمنطق اليوناني، فإنه لم يتأثر بالنظرية الأرسطية للشعر. وقد تم تأثر النقاد العرب بالمحاكاة متأخراً، وعن طريق الفلاسفة العرب الذين اتصلوا بالترجمات اليونانية. ولعل حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أول النقاد العرب الذين تأثروا بنظرية المحاكاة، من خلال الفلاسفة العرب، وفهمهم لها، فهو يعود إلى فكرة ابن سينا في التمييز بين المحاكاة عند اليونان، والمحاكاة عند العرب، ويشير إلى أن أشعار اليونان كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة، وأن مدار جل أشعارهم على خرافات يفترضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود. . . وأنهم يشبهون بالأفعال لا بذوات الأفعال<sup>(١)</sup>. وهو يحصر الشعر اليوناني بالدراما، والخرافة، والملحمة، والمثل. ويرى أن لدى العرب أيضاً كثيراً من الحكم والأمثال والاستدلالات مالو اطلع عليه أرسطو لزداد على ما وضع من القوانين الشعرية.

وقد قسم حازم المحاكاة إلى أنواع:

١- باعتبار طرفي التشبيه، متأثراً بتقسيمات ابن رشد للاستدلالات. فالمحاكاة لموجود أو لمفروض الموجود، من جنسه، ومن غير جنسه. وكلما قرب الشيء مما يحاكي به كان أوضح، وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبداع<sup>(٢)</sup>.

وهذا التقسيم لم يخرج عن المفهوم العربي للمحاكاة، وجعلها مرادفة للتشبيه، ويلتزم بما قاله ابن سينا.

٢- باعتبار القصد والغاية، وفيها تتعدد أنواع المحاكاة: محاكاة تحسين، ومحاكاة تشبيه، ومحاكاة مطابقة.

وهذا التقسيم مأخوذ - أيضاً - من ابن سينا، كما يصرح حازم نفسه. ولكن ابن سينا يسمي هذه الأقسام فصول التشبيه، وينسبها إلى اليونان، بينما ينسبها حازم إلى العرب. ويأخذ النوع الثالث من ابن رشد.

(١) منهاج البلاغ ص ٦٨.

(٢) نفسه ص ٧١.

٣- باعتبار الوجود والغرض، فيقسم المحاكاة إلى: محاكاة وجود، ومحاكاة فرض.

٤- باعتبار الوساطة، فيقسم المحاكاة إلى: ما يخيّل لك الشيء في نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وما يخيّل لك الشيء في غيره.

٥- باعتبار التداول والابتداع، ففضل المخترع لأنه «أشدّ تحريكاً للنفس».

٦- باعتبار الألفة والغرابة. ففضل المستغرب.

٧- باعتبار المعنى، فجعل المحاكاة: زمنية، وحكمية. وجوهية، وعرضية، وقصصية.

وهكذا نجد أن العرب الذين أخذوا نظرية (المحاكاة) عن اليونان، حاولوا أن يطبقوها في ميدان آخر غير الشعر الدرامي. هو الشعر الغنائي المدحي، والهجائي، فابتعدوا بها عن موضوعها اليوناني، ومعناها. وأنشأوا لها معنى عربياً أسقطوا عليه مفاهيم البلاغية والمنطقية. فجعلوها مرادفة للتشبيه والاستعارة. ومع أن نظرية (المحاكاة) كانت أساس كتاب (الشعر) الذي ترجم إلى العربية ولخص عدة مرات، فإنها - على ما يبدو - لم تؤثر في قواعد الشعر العربي، لأن العرب لم يفهموها، ولأن انطباقها على الشعر العربي كان متعذراً، فهي توافق الشعر الدرامي. والبطولي، و(الديرامب). ولكنها قد لاتوافق الشعر الغنائي.

## المديح

المديح لغةً: الثناء الحسن<sup>(١)</sup>. واصطلاحاً: غرض شعري يختص بهذا النوع من الثناء، يتوجه به الشاعر إلى ممدوح معين. وهو أحد أغراض الشعر العربي العريقة في كل عصوره.

ومصطلح (المديح) متداول عند النقاد: فالأصمعي (٢١٠هـ) يرفض إدخال ذا الرمة في زمرة الفحول «لتجافيه عن المدح والهجاء، واقتصاره على الرسوم والديار»<sup>(٢)</sup>. وابن سلام (٢٣١هـ) يفضل زهيراً من أجل المديح، فيقول عنه: «أجمعهم لكثير من المعنى في قليل من المنطق، وأشدّهم مبالغة في المدح»<sup>(٣)</sup>. وأشار ابن سلام إلى أغراض الشعر فذكر منها المديح، والهجاء، والفخر، والنسيب<sup>(٤)</sup>.

ويذكر قدامة (٣٣٧هـ) المديح في باب نعوت المعاني، ويعده من أغراض الشعر الكبرى، وهي عنده: المديح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب<sup>(٥)</sup>. ولكنه - على خلاف عاداته - لا يعرفه تعريفاً محدداً، وإنما هو يحدّد خصائصه على أسس أخلاقية فيقول: «لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس، لامن طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً»<sup>(٦)</sup>. ولا بأس عنده أن

(١) المصباح المنير - مادة (مدح).

(٢) الموشح ٢٧٤.

(٣) طبقات فحول الشعراء ٩٤/١.

(٤) نفسه ٤/١.

(٥) نقد الشعر ٦١.

(٦) نفسه ٦٩.

يغرق الشاعر ممدوحه بإحدى هذه الخصال دون غيرها فهو ليس مخطئاً، ولكنه مقصر عن استكمال جميع المدح<sup>(١)</sup>. وقد لاحظ قدامة أن «مدائح الرجال تنقسم أقساماً بحسب المدوحين من أصناف الناس في الإرتفاع، والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي، والتحضير»<sup>(٢)</sup>. وهذا يعني أن هناك مدحاً خاصاً بالملوك، وآخر بذوي الصناعات، وثالثاً بالقواد، ورابعاً بالسوقة<sup>(٣)</sup>.

وقد أجمع كثير من الباحثين على أن قدامة أفاد في دراسته لفن المديح من الفلسفة اليونانية، ومن فكر أرسطو بوجه خاص<sup>(٤)</sup>. فهو يلجأ إلى ثقافته اليونانية في تحديد الصفات الإيجابية للمديح، وحسب نظرية الفضيلة الأفلاطونية. فأفلاطون يجعل الفضائل الكبرى أربعاً هي: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة. وبما أن مدح الرجال معناه ذكر فضائلهم، فمن أتى في مدحه بهذه الخصال الأربع كان مصيباً، ومن مدح بغيرها كان مخطئاً<sup>(٥)</sup>. وهذه الفضائل أمهات ذوات فروع. ولا بأس أن يمدح الشاعر بكل ما يتفرع عن كل فضيلة منها، ففضيلة العقل تتفرع إلى نقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية، والصدع بالحجة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة، وغير ذلك مما يجري هذا المجرى. ومن أقسام الشجاعة: الحماية، والدفاع، والأخذ بالتأثر، والنكاية بالعدو، والمهابة، وقتل الأقران، والسير في المهامه الموحشة، وما أشبه ذلك. ومن أقسام العدل: السماح، والانظلام، والتبرع بالنائل، وإجابة السائل، وقرى الأضياف<sup>(٦)</sup>. وليست هذه الفضائل دائماً بسيطة، بل يتركب منها فضائل أخرى تبلغ ستاً: فمن العقل مع الشجاعة يتولد الصبر<sup>(٧)</sup>.

(١) نفسه ٦٩.

(٢) نفسه ٨٨.

(٣) نفسه ٨٨-٩٥.

(٤) طه حسين - مقدمة نقد الشعر.

(٥) نقد الشعر ٢٩.

(٦) نفسه ٣٠.

(٧) نفسه ٣١.

وأما ابن رشيقي (٤٥٦هـ) فيرى أن «سبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الإيضاح والإشادة بذكره للممدوح، وأن يجعل معانيه جزلة، وألفاظه نقية غير مبتذلة سوقية، ويجتنب التقصير والتجاوز والتطويل. فإن للملك سامة وضجراً... وحكي عن عمارة أن جده جريراً قال: يا بني إذا مدحتهم فلا تطيلوا الممادحة، فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها، وإذا هجوتهم فخالقوا»<sup>(١)</sup>.

ويستعرض ابن رشيقي فضائل الإنسان الأربع التي قننها قدامة وهي العقل والشجاعة والعدل والعفة. فيفرعها أقساماً. يتابع فيها قدامة. ثم يركب بعضها من بعض، فيحدث منها ستة أقسام: يحدث من تركيب العقل مع الشجاعة الصبر على الملمات. وعن تركيب العقل مع السخاء البر وإنجاز الوعد، وعن تركيب العقل مع العفة التنزه والرغبة عن المسألة. وعن تركيب الشجاعة مع السخاء الإلتلاف والإخلاف، وعن تركيب الشجاعة مع العفة إنكار الفواحش والغيرة على الحرم، وعن تركيب السخاء مع العفة الإسعاف بالقوت...<sup>(٢)</sup>.

وكانت العرب لا تتكسب بالشعر، وربما صنع أحدهم شعراً يشكر به يداً لا يستطع أداء حقها إلا بالشعر تعظيماً لها وتخليداً، كما يروى أن امرأ القيس بن حجر قال في بني تميم، رهط المعلّى:

أقرّ حشا امرئ القيس بن حجرٍ  
بشو تميم مصاييح الظّلام

لأن المعلّى أحسن إليه وأجاره، حين طلبه المنذر بن ماء السماء لقتله بني أبيه<sup>(٣)</sup> فلما نشأ النابغة الذبياني (١٨ ق.هـ) مدح الملوك، وقبل الصلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكسب مالاً جسيماً، حتى قيل إن أكله وشربه كان في صحاف الذهب والفضة، كما تكسّب زهير بن أبي سلمى (١٣ ق.هـ)

(١) العمدة ٣٤٣.

(٢) العمدة ٣٤٦.

(٣) العمدة ٤٩/١.

بالشعر قليلاً مع هرم بن سنان<sup>(١)</sup>.

ولما جاء الأعشى (٥٧هـ) جعل الشعر متجراً يتجر به نحو البلدان، وقصد حتى ملك العجم، فأثابه<sup>(٢)</sup>. وكان للتكسب بالشعر أثر في مكانة المدح والمادح عند عرب الجاهلية. فبعد أن كان الشاعر لديهم أرفع منزلة من الخطيب، جعله التكسب بالشعر أقل مكانة من الخطيب<sup>(٣)</sup>.

وجاء الإسلام فأكثر الحطيئة (٣٠هـ) من السؤال بالشعر، والإلحاف حتى ذلّ الشعر<sup>(٤)</sup>. ثم انتشر هذا الداء بين معظم الشعراء.

وقد اشترط النقاد في هذا الفن الشعري أن يكون أسلوبه جزلاً، وألفاظه نقية مختارة، وأن تكون القصيدة متوسطة الطول. وقد بدأ معظم الشعراء قصائد مدحهم بالوقوف على الديار، والبكاء على الأطلال، وذكر الأحباب، ووصفهم، والحنين إليهم، يقول ابن قتيبة: «سمعت بعض أهل العلم يقول: إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فشكا وبكى. وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة الوبر في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتجاعهم الكلاً، وانتقالهم من ماء إلى ماء، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا من شدة الشوق، وألم الوجد والفراق، وفرط الصبابة، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن النسيب قريب من النفوس، لائظ بالقلوب، لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وشرى الليل وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه

(١) العمدة ٤٩/١.

(٢) العمدة ٤٩/١.

(٣) العمدة ٥٠/١.

(٤) العمدة ٥٠/١.



قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمام التأميل، وقدر عنده ماناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه على السماح<sup>(١)</sup>.

أما الخطة المثلى في المدح فقد وصفها أبو تمام في وصيته للبحثري حيث يقول: «وإذا أخذت في مدح سيد ذي أيدٍ فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وأبن معالمه، وشرف مقامه، وتفاض المعاني، واحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام»<sup>(٢)</sup>.

قال الحطيئة: إن أمدح بيت قول حسان:

يُغَشُّونَ حَتَّىٰ مَا تَهَرُّ كِلَابُهُمْ  
لَا يَسْأَلُونَ عَنِ السَّوَادِ الْمُقْبِلِ

وقال ثعلب: بل قول الأعشى:

فَتَىٰ لَوْ يَبَارِي الشَّمْسَ أَلْقَتْ قَنَاعَهَا  
أَوْ الْقَمَرَ السَّارِي لِأَلْقَىٰ الْمَقَالِدَا

وقال أبو عمرو بن العلاء: بل قول جرير:

أَلَسْتُمْ خَيْرَ مَنْ رَكِبَ الْمَطَايَا  
وَأَنْدَىٰ الْعَالَمِينَ بَطُونِ رَاحِ

وقال غيره: بل قول الأخطل:

شُمْسُ الْعِدَاوَةِ حَتَّىٰ يُسْتَقَادَ لَهُمْ  
وَأَعْظَمُ النَّاسِ أَحْلَامًا إِذَا قَدَرُوا

(١) الشعر والشعراء ٦.

(٢) زهر الآداب ١٠١/١.

وقال بعضهم: بل قول النابغة:  
فإنك شمسٌ والملوك كواكبُ  
إذا طلعت لم يَدُ منهم كوكبُ

وقال بعضهم: بل بيت زهير:  
تراه إذا ما جئتُه متهللاً  
كأنك تُعطيهِ الذي أنت سائلُه

## المذهب الكلامي

(ذهب): مرّ، و(ذهب) فلان مذهباً: قصد قصداً وطريقة<sup>(١)</sup>. هذا لغة، وأما اصطلاحاً: فهو أن يورد المتكلم على صحة دعواه حجة قاطعة مسلمة عند المخاطب، بأن تكون المقدمات بعد تسليمها مستلزمة للمطلوب.

والجاحظ (٢٥٥هـ) هو أول من قال بالمذهب الكلامي، وسمّاه بهذا الاسم<sup>(٢)</sup>. وعنه أخذه ابن المعتز (٢٩٦هـ) الذي جعله الطريقة الكلامية التي تفترض أن يكون المرء متكلماً، مفوهاً، طليقاً، قادراً على إثبات رأيه<sup>(٣)</sup>.

ولم يعرفه العسكري (٣٩٥هـ) وإنما مثل له بقول الفرزدق:

لكل امرئٍ نفسان: نفسٌ كريمةٌ

وأخرى يُعاصيها الهوى فيطيعها

وَنَفْسُكَ مِنْ نَفْسِكَ تَشْفَعُ لِلنَّدَى

إِذَا قَلَّ مِنْ أَحْرَارِهِنَّ شَفِيعُهَا<sup>(٤)</sup>

(١) المصباح المنير - مادة (ذهب).

(٢) البديع ٥٣.

(٣) البديع ٥٣.

(٤) البديع ٥٤، والصناعتين ٤٦١، والعمدة ٧٥/٢.

## المساواة

المساواة: هي أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، بحيث لا يزيد ولا ينقص عنه. وهي معتبرة في قسمة البلاغة معاً: الإيجاز والإطناب. وهي قيمة جمالية اعتمدها النقد البلاغي مقياساً فنياً ومعياراً نقدياً يقصد بها التوازن الحاصل بين الفكرة والتعبير عنها. فهي ذلك التوسط والاعتدال الذي يجنب الأديب شطط الإيجاز المخلّ والإطناب المعيب.

ويعتبرها قدامة (٣٣٧هـ) من أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، ويعرفها بقوله: «المساواة: أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه»<sup>(١)</sup>. وهذا يعني أن المساواة مظهر من مظاهر البلاغة.

وتبعه في ذلك، العسكري (٣٩٥هـ) فقال: «إن المساواة: هي أن تكون المعاني بقدر الألفاظ، والألفاظ بقدر المعاني، لا يزيد بعضها على بعض». وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب<sup>(٢)</sup>.

ويورد ابن رشيق (٤٥٦هـ) المعنى نفسه، فيقول: «فهذا الشعر لا يزيد لفظه على معناه، ولا معناه على لفظه شيئاً»<sup>(٣)</sup>، ومثاله قول زهير بن أبي سلمى:

وَمَهْمَا تَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ  
وَإِنْ خَالَهَا تَخْفَى عَنِ النَّاسِ تُعْلَمُ<sup>(٤)</sup>

(١) نقد الشعر ١٧١.

(٢) الصناعتين ١٨٥.

(٣) الممددة ١/٢٥٠.

(٤) ديوانه ٢٢.

## مشاهير الشعراء

(الشُّهرة): الانتشار، و(الإشهار): الإعلان. و(أشهر) الرجل سيفه: سلّه<sup>(١)</sup>

ومشاهير الشعراء هم الأكثر شهرة من غيرهم، وهم كثر. ولعل (الشهرة) كانت مقياساً نقدياً لديهم، يقول ابن رشيقي (٤٥٦هـ): «والشعراء أكثر من أن يُحاط بهم عدداً. ومنهم مشاهير قد طارت أسماؤهم، وسار شعرهم، وكثر ذكركم، حتى غلبوا على سائر من كان في أزمانهم. ولكل واحد منهم طائفة تفضله، وتتعصب له. وقل ما يجتمع على واحد، إلا ما روي عن (إجماعهم) على امرئ القيس، لأنه سبق إلى أشياء استحسنتها الشعراء، واتبعوه فيها. فهو أول من لطف المعاني، واستوقف على الطلول، ووصف النساء بالظباء والمها والبيض، وشبه الخيل بالعقبان والعصي، وفرّق بين النسب وما سواه من القصيد، وقرب مأخذ الكلام، فقيّد الأوابد، وأجاد الاستعارة والتشبيه»<sup>(٢)</sup>.

وإنما سُمّي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة في ما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطلاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير<sup>(٣)</sup>.

وقالوا: الشعراء أربعة: شاعر خنذيذ، وهو الذي يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره.. وشاعر مفلق، وهو الذي لارواية له إلا أنه مجوّد

(١) المصباح المنير - مادة (شهر).

(٢) العمدة ٧٢.

(٣) العمدة ٨٦-٨٧.

كالخنذيذ في شعره . وشاعر فقط ، وهو فرق الرديء بدرجة . وشعرور ، وهو لاشيء<sup>(١)</sup>

وقد أجمعوا على شهرة شعراء المعلقات السبعة أو العشرة وعلى جودة شعرهم . ثم أجمعوا على شهرة بعضهم : «روى ابن سلام أن سائلاً سأل الفرزدق مَنْ أشعر الناس؟ قال: ذو القروح يعني امرأ القيس»<sup>(٢)</sup> . وسئل لبيد: مَنْ أشعر الناس؟ قال: الملك الضليل (يعني امرأ القيس)، قيل: ثم مَنْ؟ قال: الشاب القتيل: (يعني طرفة) . قيل: ثم مَنْ؟ قال: الشيخ أبو عقيل (يعني نفسه)<sup>(٣)</sup> . وقال الأصمعي: الشعراء أربعة: زهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا طرب، وعترة إذا طلب<sup>(٤)</sup> . وقيل لكثير أو لتصيب: مَنْ أشعر العرب؟ فقال: امرؤ القيس إذا ركب، وزهير إذا رغب، والنابعة إذا رهب، والأعشى إذا شرب<sup>(٥)</sup> . وكان خلف الأحمر يقول: الأعشى أجمعهم . وقال أبو عمرو بن العلاء: مثله مثل البازي يضرب كبير الطير وصغيره . وكان الأخفش لا يقدم عليه أحداً<sup>(٦)</sup> . وروى ابن سلام: أن عمر بن الخطاب قال لابن عباس: أنشدني لأشعر شعرائكم، قلت: مَنْ هو يا أمير المؤمنين؟ قال: زهير، قلت: ولم كان كذلك؟ قال: كان لا يعاظر بين الكلام، ولا يتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه<sup>(٧)</sup> . وروي عن يونس بن حبيب: إن علماء البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس، وإن أهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وإن أهل الحجاز والبادية كانوا يقدمون زهيراً والنابعة . وكان أهل العالية لا يعدلون أحداً، كما إن أهل الحجاز لا يعدلون بزهير أحداً<sup>(٨)</sup> .

(١) العملة ٨٦ .

(٢) العملة ٧٢ .

(٣) العملة ٧٢ .

(٤) العملة ٧٣ .

(٥) العملة ٧٣ .

(٦) العملة ٧٢ .

(٧) العملة ٧٤ .

(٨) العملة ٧٤ .

ثم أجمعوا على شهرة فحول الشعر الأموي: جرير، والفرزدق والأخطل. وشبهوهم بفحول الشعر الجاهلي، فالفرزدق كزهير، والأخطل كالنابغة، وجرير كالأعشى<sup>(١)</sup>. وقال ابن سلام: «سأل عكرمة بن جرير أباه جريراً: مَنْ أشعر الناس؟ قال: أعن الجاهلية تسألني أم الإسلام؟ قال: ما أردت إلا الإسلام، فإذا ذكرت الجاهلية فأخبرني عن أهلها. قال: زهير شاعرهم. قال: قلت في الإسلام؟ قال: الفرزدق نبعة الشعر في يده. قلت: فالأخطل؟ قال: يجيد مدح الملوك، ويصيب صفة الخمر. قلت: فما تركت لنفسك؟ قال دعني. فإني نحرت الشعر نجراً»<sup>(٢)</sup>.

ثم أجمعوا على شهرة بعض الشعراء المولدين، يقول ابن رشيقي إنه ليس في المولدين أشهر اسماً من أبي نواس، ثم أبي تمام، والبحثري. ويقال إنهما أخملا في زمانهما خمسمئة شاعر كلهم مجيد. ثم يتبعهما في الاشتهار ابن الرومي، وابن المعتز، ثم جاء المتنبي فملاً الدنيا وشغل الناس<sup>(٣)</sup>.

---

(١) العمدة ٧٢.

(٢) العمدة ٧٣.

(٣) العمدة ٧٦.

## المضاعفة

هي أن يتضمن الكلام معنيين: معنى مصرّح به، ومعنى كالمشار إليه،<sup>(١)</sup>  
كقول الأخطل:

قَوْمٌ إِذَا اسْتَبِيحَ الْأَضْيَافَ كَلَبُهُمْ

قالوا لأهمهم بولي على النار<sup>(٢)</sup>

فأخبر عن إطفاء النار، فدلّ به على بخلهم، وأشار إلى مهانتهم ومهانة  
أهمهم عندهم.

---

(١) الصناعتين ٤٧٧.

(٢) الصناعتين ٤٧٨.



## المعنى واللفظ

شغلت قضية (اللفظ والمعنى) النقاد العرب كثيراً، فتناولوها بالدراسة، وذهبوا فيها مذاهب متباينة، بين مناصر، ومعارض، ومتوسط.

وأول من تحدث عنها الأصمعي، وبشر بن المعتمر. فقد سئل الأصمعي (٢١٠هـ): مَنْ أشعر الناس؟ فقال: من يأتي إلى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو إلى الكبير فيجعله بلفظه خسيساً<sup>(١)</sup>. وتحدث بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) في صحيفته النقدية عن المنازل الثلاث للمعاني: «فأولى الثلاث أن يكون لفظك رقيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إما عند الخاصة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة أردت. والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنما مدار الهدف على الصواب، وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من مقال<sup>(٢)</sup>. ثم تحدث بشر عن علاقة اللفظ بالمعنى، مؤكداً ضرورة التناسب بين الحال والمقال، فقال: إياك والتوعر، فإن التوعر هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك. ومن أراد معنى كريماً فليتمس له لفظاً كريماً فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف<sup>(٣)</sup>.

وتجرّد الجاحظ (٢٥٥هـ) في (البيان التبيين) لدرس شؤون البلاغة والبيان، فجمع فيه ملاحظات العرب البيانية، وبعض ملاحظات غيرهم. فقال عن اللفظ مثلاً: وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدوياً أعرابياً. فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس؛ كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في

(١) نقد الشعر ١٠١.

(٢) البيان والتبيين ١/١٣٦-١٣٨.

(٣) نفسه ١/١٣٦.

طبقات. كما أن الناس أنفسهم في طبقات<sup>(١)</sup>.

والجاحظ من أنصار اللفظ، وهو يقول: «والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتغيير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإن الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير»<sup>(٢)</sup>.

واشتهر ابن قتيبة (٢٧٦هـ) بقسمته الشعر إلى أربعة أضرب، داخل فيها بين اللفظ والمعنى، فقال: إن الشعر على أربعة أضرب<sup>(٣)</sup>:

- ١- ضرب حسن لفظه وجاد معناه.
- ٢- ضرب حسن لفظه، فإذا فتشته لم تجد فيه فائدة في معناه.
- ٣- ضرب جاد معناه، وقصرت ألفاظه.
- ٤- ضرب تأخر معناه، وتأخر لفظه.

ولحظ ابن طباطبا (٣٢٢هـ) تكامل الألفاظ والمعاني، فقال: وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها. فهي لها كالمعرض للجارية الحسنة التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه، وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لرثاءة كسوتها، ولو جللت في غير لباسها ذلك لكثير المشيرون إليها<sup>(٤)</sup>.

ويحدّد قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) المعاني في كتابه (نقد الشعر) في ستة أنواع، كل منها ذو حدين: جيد ووديء. ولها سبع صفات، كل صفة موجبة ونقيضتها. والمعاني - عنده - تقع في الأغراض التالية: المديح، والهجاء، والمراثي، والتشبيه، والوصف، والنسيب. ولكل غرض من هذه الأغراض

(١) نفسه ١/١٤٤.

(٢) الحيوان ٣/١٣١ - ١٣٢.

(٣) الشعر والشعراء ٩٧-٩٨ ط ليدن.

(٤) الصناعتين ٧٢.

حسنات وعيوب. فالحسنات تتمثل في: صحة التقسيم، وصحة المقابلات، وصحة التفسير، والتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات. والعيوب تتمثل في الإخلال، والزيادة، فإذا تركبت هذه المعاني مع الألفاظ اقتضى أن تتوفر المساواة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والمطابقة، والمجانسة.<sup>(١)</sup>

والمعاني عند قدامة كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية. والشعر فيها كالصورة، كما الخشب للنجارة، والفضة للصياغة.

وتابع أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) الاهتمام بعنصري اللفظ والمعنى، فقال: «وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت»<sup>(٢)</sup>.

«ومن الدليل على أن حوار البلاغة على تحسين اللفظ، أن الخطب الراحية والأشعار الراحية، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيدة منها في الإفهام. وإنما يدل حسن الكلام على فضل قائله، وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني»<sup>(٣)</sup>.

ثم لا ينسى أبو هلال أهمية المعاني، فيقول: «وليس لأحد من القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم، والصب على قوالب من سبقهم. ولكن عليهم - إذا أخذوها - أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها من حسن تأليفها وجودة تركيبها

(١) انظر كتابنا: الأسلوبية منهجاً نقدياً ص ١٦١.

(٢) الصناعتين ٧٣.

(٣) نفسه ١٩٦.

وكمال حليتها ومعرضها، فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها»<sup>(١)</sup>.

وشارك ابن رشيق (٤٥٦هـ) في الخصومة بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى، فاستشهد بقول ابن جني: إن المولدين يستشهد بهم في المعاني كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ. ويرى ابن رشيق أن هذا صحيح، لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا وانتشار العرب في الأقطار: «وإذا تأملت تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء إلا في الندرة القليلة والفلة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي. والمعاني أبداً تتردد وتتولد، والكلام يفتح بعضه بعضاً»<sup>(٢)</sup>.

ورأى ابن رشيق أن عنصري اللفظ والمعنى ضروريان فقال: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته. فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والعمور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح. ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه غير الواجب قياساً. ثم للناس فيما بعد آراء ومذاهب، فمنهم من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غاية ووكده، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه»<sup>(٣)</sup>.

وعبارة (اللفظ جسم وروحه المعنى) مأخوذة عن ابن طباطبا. ولكن ابن

(١) العمدة ٤٢٣.

(٢) نفسه ٩٢-٩٣.

(٣) دلائل الإعجاز (ط داية) ص ٤٠.

رشيق بسطها دون أن يذكر مصدرها، وزاد عليها.

وتحدث عبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ) عن المعاني في كتابه (أسرار البلاغة)، فقسمها إلى نوعين: عقلي يجري مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء. وتخيلي لا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبتته ثابت. وما نفاه منفي.

وحمل عبد القاهر على أنصار اللفظ، ولم يتحمل ذهنه المتمرس يتفاوت الدلالات أن يتقبل دعاوهم، فيقول: «إن الإلفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وإن الألفاظ تثبت الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها مما لاتعلّق له بصريح اللفظ. ومما يشهد لذلك أنك ترى الكلمة تروكك وتؤنسك في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك وتوحشك في موضع آخر»<sup>(١)</sup>.

وكان عبد القاهر يشعر، بوعي نقدي فدّ، أن ثنائية اللفظ والمعنى قد أصبحت خطراً على النقد والبلاغة، ذلك أن الانحياز إلى اللفظ قتل للفكر الذي يعتقد الجرجاني أنه وراء عملية أدق من الوقوف عند ميزة لفظة دون أخرى، وأن الفصاحة ليست في اللفظة، وإنما هي في تلك العملية الفكرية التي تضع تركيباً من عدة ألفاظ<sup>(٢)</sup>.

وكذلك حمل عبد القاهر على المنحازين إلى جانب المعنى، فقال: «إن الداء الدوي الذي أعيا أمره في هذا الباب غلط من قدّم الشعر بمعناه، وأقلّ الاحتفال باللفظ. وجعل لا يعطيه من المزية، إن هو أعطى، إلا ما فضل عن المعنى»<sup>(٣)</sup>.

وإذا كان الجرجاني قد رفض المذهبين المتعارضين اللذين يأخذ كل منهما بطرف واحد من القضية، فإنما ذلك من أجل تثبيت نظريته في (النظم والتأليف) التي يرى أنها سر الإعجاز. وقد اعتمد فيها على الجاحظ الذي فهمه الناس خطأ

(١) نفسه ٤٢-٥٢.

(٢) نفسه ١٧٨.

(٣) نفسه ١٨١.

حين قالوا إنه رأس المنحازين إلى جانب اللفظ عندما قال: «والمعاني مطروحة في الطريق... إلخ». فالجاحظ يتحدث عن «الأدوات الأولية»، ولذلك يقارن بين الكلام ومادة الصائغ الذي يصنع من الذهب أو الفضة خاتماً، فإذا أردت الحكم على صنعة وجودتها نظرت إلى الخاتم من حيث إنه خاتم، ولم تنظر إلى الفضة أو الذهب (المواد الأولية)، ولذلك قال الجاحظ: «وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة، وضرب من التصوير»<sup>(١)</sup>.

(ونظرية النظم) أو التأليف عند عبد القاهر هي إنكار لتلك الثنائية المضللة، وعودة إلى الوحدة، حيث ينبغي على الناقد أن يُعني برؤية الصورة مجتمعة من طرفيها دون فصل بينهما. وتلك هي نظرية الجاحظ التي استغلها عبد القاهر في توليد نظريته وتأكيداها.

ثم ينتقل عبد القاهر إلى موضوع آخر هو الدلالات الناجمة عن طريق الصياغة، فقولنا (خرج زيد) قول نصل منه إلى المقصود بدلالة اللفظ وحده. ولكننا حين نقول (رأيت أسداً، ونحن نريد رجلاً شجاعاً) ففي مثل هذا نطرح أولاً دلالة أولية، ننتقل منها إلى دلالة ثانية تصل بنا إلى غرض جديد. فالأول هو (المعنى)، والثاني هو (معنى المعنى): «فها هنا عبارة مختصرة وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، يعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة. وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»<sup>(٢)</sup>.

ومرحلة (معنى المعنى) هي المستوى الفني من التشبيه والكناية والاستعارة، وفي هذه المرحلة يكون التفاوت أيضاً في الصورة أو الصياغة لأنه تفاوت في الدلالة المعنوية أيضاً. مثلما يحدث أيضاً تفاوت في الدلالة في المرحلة الأولى بين قولك: قام زيد، زيد قائم، قائم زيد... إلخ ومن مرحلة

(١) أسرار البلاغة ١٠٢.

(٢) نفسه ص ١٠٣.

(المعنى) يتكون (علم المعاني). ومن (معنى المعنى) يتكون (علم البيان). وقد تحدث الجرجاني عن (المعنى) في كتابه (دلائل الإعجاز) وعن (معنى المعنى) في كتابه (أسرار البلاغة).

ويقسم حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) المعاني إلى نوعين: معاني شعرية، ومعاني غير شعرية. وهو يقسم المعاني الشعرية إلى نوعين: أول، وثوان. والأول هي التي يكون مقصد الكلام وأسلوب الشعر يقتضيان ذكرها وبنية الكلام عليها. والثواني هي التي لا يقتضي مقصد الكلام وأسلوب الشعر بنية الكلام عليها<sup>(١)</sup>. وأما المعاني غير الشعرية فهي المعاني العامة.

والخلاصة إن مذاهب النقاد في اللفظ والمعنى قد تفاوتت تفاوتاً كبيراً: فئة انتصرت للفظ، وأخرى للمعنى، وثالثة ساوت بينهما، ورابعة تناقضت وترددت.

---

(١) منهاج البلاغة ص ٢٢.

## المُعَاظَلَة

(المُعَاظَلَة): لغة: التَّدَاخُلُ والتَّرْكِيبُ، واصطلاحاً: تَوَاكُبُ الكَلَامِ وتَدَاخُلُهُ. وهو مصطلح قديم، يقول عمر بن الخطاب عن زهير بن أبي سلمى: «كان لا يعاظم الكلام، ولا يتبع وحشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه»<sup>(١)</sup>. أي إنه لم يحمل بعض الكلام على بعض. ويدخل في معنى المعاظلة أيضاً: التعقيد، وموالاتة الكلام بعضه فوق بعض، لأن كل شيء ركب شيئاً فقد عاظمه.

فالمعاني اللغوية التي تدور حولها المعاظلة: هي التراكب، والتدخال، والتعقيد، والتعويض، والقول المكرور، ومن هنا يمكن أن تكون المعاظلة ناتجة عن سوء التركيب اللفظي، كما يمكن أن تكون بسبب التعقيد المعنوي والفكري.

غير أن قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) يحصر المعاظلة في مجال اللفظ، ويجعلها عيباً من عيوبه، فيقول: «ومن عيوب اللفظ المعاظلة، وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبتها لها»<sup>(٢)</sup>. ويقول: سألت أحمد بن يحيى (ثعلب) عن المعاظلة فقال: مداخلة الشيء في الشيء. يقال: تعاضل الجرادتان، وعاظم الرجل المرأة إذا ركب أحدهما الآخر<sup>(٣)</sup>. وقصُرُ فهم المعاظلة - عند قدمه - على معناها اللغوي، وهو تداخل الكلام الشعري وتراكبه بعضه فوق بعض، جعله يعتبر تداخل الكلام مع كلام آخر غير لائق به نوعاً من الاستعارة الفاحشة، كأن يستعير الشاعر التولب (ولد الحمار) للصبي، والحافر لرجل الإنسان، كما في قول أوس بن حجر:

(١) طبقات فحول الشعراء ٦٣/١. والشعر والشعراء ٧٦/١، والمعملة ٩٨/١.

(٢) نقد الشعر ٢٠١.

(٣) نفسه ٢٠١.



وَذَاتِ هِذِمٍ عَارٍ نَوَاشِرُهَا  
تَصَمَّتْ بِالمَاءِ تَوَلِباً جَدْعاً<sup>(١)</sup>

ولكن هذا الفهم لم يرض أبا هلال العسكري<sup>(٢)</sup> الذي اعتبر المعازلة من سوء النظم، ومثل له بأبيات منها قول الفرزدق يمدح هشام بن إسماعيل:

وَمَا مِثْلُهُ فِي النَّاسِ إِلَّا مُمْلِكاً  
أَبُو أَمِّهِ حَيٌّ أَبُوهُ يَقَارِبُهُ<sup>(٣)</sup>

كما اهتم ابن الأثير (٦٣٧هـ) بمصطلح (المعازلة)، وعاب من الشعر مابه اضطراب أو معازلة في معانيه. وقسم المعازلة إلى خمسة أنواع: الأول ما يختص بالأدوات (مِنْ - عَن - عَلَى) وأشباهاها، كما في قول أبي تمام:

إِلَى خَالِدٍ رَاحَتْ بِنَا أَرْحِييَّةُ  
مِرَافِقُهَا مِنْ عَن كِرَاكِرِهَا نَكْبُ

فقوله: (من عن كراكرها) من الكلام المتعاضل الذي يثقل النطق به.

والثاني: ما يختص بتكرير الحروف، مثل قول بعضهم:

وَقَبْرٌ حَرِبٌ بِمَكَانٍ قَفْرٍ  
وَلَيْسَ قَرَبٌ قَبْرٍ حَرِبٌ قَبْرٌ

فهذه القافات والراءات المتتابعة ثقيلة على اللسان.

والثالث: أن ترد ألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضاً، كما في قول المتنبي:

أَقْلُ أَنْلُ اقْطَعُ اِحْمَلْ اَعْلُ سَلْ اَعْدُ  
زِدْ هَشْ بِشْ تَفْضَلْ ادْنُ سِرْ صِلْ

والرابع: ما يتضمن مضافات كثيرة، كقول ابن بابك:

(١) نقد الشعر ٢٠١، والصناعتين ١٨١.

(٢) الصناعتين ١٩٨، وعارضة الأمدى: الموازنة ١/١٩٤.

(٣) ديوانه ٢٦. والصناعتين ١٨٠.

حَمَامَةٌ جَرَعِي حَوْمَةِ الْجَنْدَلِ اسْجَعِي  
فَأَنْتِ بِمِرْأَى مِنْ سَعَادٍ وَمَسْمَعِ

والخامس: أن ترد صفات متعددة على نحو واحد، كقول أبي تمام  
يصف جملاً:

تَامِكُهُ نَهْدُهُ مَدَاخِلُهُ  
مَلْمُومَةٌ مَحْزَنَةٌ أَجْدُهُ

فهذا من «المعازلة التي قَلَعُ الأسنان دون إيرادها»<sup>(١)</sup>.

---

(١) المثل السائر ١/٣٩٦.

## المعلقات

وتسمى (المعلقات)، و(المذهبات)، و(السبع الطوال)، و(السموط). وهي قصائد طوال من أجود ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي. وقد زعم ابن عبد ربه (٣٢٨هـ)، وابن رشيق (٤٥٦هـ) وابن خلدون (٨٠٨هـ) أنها سبع قصائد أعجب بها العرب فكتبت في القباطي بماء الذهب، وعلقت على أستار الكعبة. يقول ابن عبد ربه: «عمدت (العرب) إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة، وعلقتها في أستار الكعبة، فمنه يقال: مذهبة امرئ القيس، ومذهبة زهير. . والمذهبات السبع. وقد يقال لها المعلقات<sup>(١)</sup>. ويقول البغدادي في (خزانة الأدب): «لذكر غير واحد من العلماء. وقيل: بل كان الملك إذا استجيدت قصيدة يقول: علقوا لنا هذه، لتكون في خزانتة»<sup>(٢)</sup>.

ولكن هذا الرأي في تفسير كلمة (المذهبات) أو (المعلقات) لم يسلم من النقد والاعتراض، فقد أنكر ابن النحاس (٣٣٨هـ) هذا الرأي، وذكر «أن حماداً هو الذي جمع السبع الطوال، ولم يثبت ما ذكره الناس من أنها كانت معلقة على الكعبة»<sup>(٣)</sup>.

وإنكار ابن النحاس هذا لا يعني أن هذه القصائد لم تكن موجودة قبله، فقد روي أن معاوية بن أبي سفيان قال: «قصيدة عمرو بن كلثوم، وقصيدة الحارث بن حلزة، من مفاخر العرب كانتا معلقتين بالكعبة دهرًا»<sup>(٤)</sup>. والتعليق كان أمراً مألوفاً لديهم في الجاهلية، فقد كانوا يعلقون الكتابات والمعاهدات في الكعبة

(١) ابن عبد ربه - العقد الفريد ١١٦ .

(٢) البغدادي - خزنة الأدب ١٢٣/١ - ١٣٤ .

(٣) ياقوت - إرشاد حماد .

(٤) الخزنة ١٦٢/٣ .

تقديساً لها، يروي محمد بن حبيب عن حلف خزاعة لعبد الملك: «وكتبوا بينهم كتاباً. ثم علقوا الكتاب في الكعبة»<sup>(١)</sup>. كما علقوا الصحيفة التي كتبتها قريش حينما اجتمعت على بني هاشم وبني المطلب. ثم تعاهدوا وتواثقوا على ذلك، علقوها في جوف الكعبة توكيداً على أنفسهم<sup>(٢)</sup>. وقد بقيت هذه الصحيفة في الكعبة دهرًا، فلما أخرجوها بعد ذلك وجدوا أن الأرضة لم تدع فيها إلا أسماء الله<sup>(٣)</sup>.

أما عدد المعلقات فقد اختلفوا فيه أيضاً، يقول أبو زيد القرشي: «والقول عندنا ما قاله أبو عبيدة: امرؤ القيس، وزهير، والنابغة، والأعشى، ولبيد، وعمرو بن كلثوم، وطرفة»<sup>(٤)</sup>. وقال المفضل الضبي: هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السَّموط، فمن قال إن السبع لغيرهم فقد خالف ما أجمع عليه أهل العلم والمعرفة<sup>(٥)</sup>.

ومنهم من يجعلها ثماني مضيفاً إليها معلقة النابغة الذبياني، ومنهم من يجعلها عشرة مضيفاً إليها معلقتي الأعشى، وعبيد بن الأبرص. وأصحاب المعلقات العشر هم: امرؤ القيس، وطرفة، وزهير، ولبيد، وعمرو ابن كلثوم، وعنترة، والحارث بن حلزة، والنابغة، والأعشى، وعبيد بن الأبرص.

(١) ديوان حسان بن ثابت - مخطوط بمكتبة أحمد الثالث، ورقة ١٦٠١٥.

(٢) سيرة ابن هشام ١/٣٧٥.

(٣) نفسه ١٦/٢، وانظر في تعليق المهود في الكعبة: مروج الذهب ٣/٤٠٤.

(٤) جمهرة أشعار العرب ٤٥.

(٥) العمدة ١/٧٨.

## مفهوم الشعر

الشعر أحد الفنون الجميلة. وقد اختلف في وضع تعريف جامع له. فالعروضيون يؤكدون أوزانه، والمناطقة معانيه، والشعراء تأثيره. والتعريفات الأولى للشعر نجدتها تؤكد وظيفته الأخلاقية، يقول عمر بن الخطاب: «الشعر يدل على معالي الأخلاق»<sup>(١)</sup>. ويقول معاوية: «الشعر أعلى مراتب الأدب»<sup>(٢)</sup>.

ولعل كلمة (شعر) مأخوذة من كلمة (شير) العبرية التي تعني الترتيلة والتسيحة القدسية، بدليل أن فعل (شعر) لم يرد في العربية بمعنى ألف قصيدة، بل بمعنى قال الشعر<sup>(٣)</sup>.

وفي عصر التأليف حاول ابن سلام (٢٣١هـ) وضع تعريف للشعر، فقال إنه: «صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، وليس لجودته صفة، وإنما هو شيء يقع في النفس عند المميز، ويعرفه الناقد عند المباينة»<sup>(٤)</sup>.

ثم عرّف الجاحظ (٢٥٥هـ) الشعر بأنه «ضرب من الصناعة، وجنس من التصوير».

وفصّل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) أنواع الشعر، فجعلها أربعة:

- ١- ضرب حَسُن لفظه وجاد معناه.
- ٢- ضرب حَسُن لفظه وقصر معناه.
- ٣- ضرب حَسُن معناه وقصر لفظه.

(١) العمدة ٢٨.

(٢) العمدة ٢٩.

(٣) أحمد أمين - فجر الإسلام ص ٥٦ ط ١٠

(٤) طبقات الشعراء ٦.

٤- ضرب قصر لفظه ومعناه.

وتناول ابن طباطبا (٣٢٢هـ) تعريف الشعر في كتابه (عيار الشعر)، فقال إنه «كلام منظوم». ولم يتعرض فيه لذكر القافية<sup>(١)</sup>.

ثم جاء قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فوضع للشعر تعريفاً محدداً قال فيه: «إن الشعر هو القول، الموزون، المقفى، الدال على معنى»<sup>(٢)</sup>. وهو نفس تعريف الشعر عند أفلاطون وفيثاغورس<sup>(٣)</sup>.

ثم وضع قدامة لكل عنصر من عناصر الشعر الفنية شروطاً أوجب تحقيقها:

١- فالقول هو اللفظ، وقد أوجب فيه أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة. ومن عيوب اللفظ أن يكون ملحوناً، وجارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، ووحشياً قائماً على المعاظلة.

٢- وأوجب في الوزن أن يكون سهل العروض، فيه ترصيع. ومن عيوبه الخروج عن العروض، والتخليع.

٣- وأوجب في القافية أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، فيها تصريح. ومن عيوبها الإقواء، والتخميع، والإبطاء، والسناد.

٤- والمعاني تقع لأغراض المديح، والهجاء، والرثاء، والتشبيه، والوصف، والنسيب. ولكل غرض في معانيه حسنات وعيوب، وقد أوجب في ائتلاف اللفظ والوزن أن تكون الأسماء والأفعال تامة مستقيمة. ومن عيوبه: الحشو، والتلثيم، والتذنيب، والتغيير، والتفصيل. وأوجب في ائتلاف القافية مع المعنى أن تكون متعلقة بما تقدمها تعلق ملاءمة ونظم، بالتوشيح أو الإيغال. ومن عيوبه أن تكون مستدعاة متكلفة يتعمد فيها السجع دون فائدة للمعنى.

(١) عيار الشعر ٣-٤.

(٢) نقد الشعر ١٥.

(٣) غرينباوم - دراسات في الأدب ص: ٢١.

وقسم قدامة فنون الشعر إلى أربعة: المديح، والهجاء، والحكمة، واللهو. ثم فرع كل فن، فمن المديح المراثي، والافتخار، والشكر، واللفظ في المسألة، وما أشبه. ومن الهجاء: العتب، والذم، والاستبطاء، والتأنيب، وما أشبه ذلك. ومن الحكمة: الأمثال، والترهيد، والمواعظ، وما شاكل ذلك. ومن اللهو: الغزل، والطرده، وصفة الخمر، والمجون، وما أشبه<sup>(١)</sup>.

ومما أجمعوا على استحسانه في المديح قول زهير:  
على مكثريهم رِزْقٌ مَنْ يَعْتَرِيهِمْ  
وعند الْمُقْلِينَ السَّمَا حَةُ والبِذْلُ

وفي الرثاء قول الخنساء:  
ولولا كَثْرَةُ البَاكِينَ حَوْلِي  
على إِخْوَانِهِمْ لَقَتَلْتُ نَفْسِي

وفي الهجاء قول جرير:  
فغَضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ  
فلا كعباً بلغتَ ولا كلابنا

وفي الحكمة قول زهير:  
سَتَبِدِي لَكَ الأَيَّامُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا  
ويأتيك بالأخبارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدِ

والشعر عند القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له. ولم يفصل «القاضي» بين القديم والمحدث<sup>(٢)</sup>. وأشار إلى اختلاف الشعر باختلاف الطبائع: «فيرق شعر أحدهم ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم، ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع. وتركيب الخلق، فإن سلامة اللفظ تتبع سلامة

(١) نقد الشر ٨١.

(٢) ابن رشيق - العمدة ٩٠.

الطبع، ودمائة الكلام بقدر دمائة الخلقفة<sup>(١)</sup>. كما التفت إلى أثر التحضر في الشعر، فقال: «ولما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى. وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله»<sup>(٢)</sup>.

ويقتبس ابن رشيق (٤٥٦هـ) في كتابه (العمدة في صناعة الشعر ونقده) حدّ الشعر عن قدامة، ولكنه يسميه بنية الشعر: «البنية من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية. فهذا هو حدّ الشعر. لأن من الكلام ما يكون موزوناً مقفى وليس بشعر لعدم الصنعة. والبنية كأشياء اتزنت من القرآن ومن كلام النبي وغيره، ذلك مما لم يطلق عليه إنه شعر، والمترن ما عرض على الوزن فقبله فكأن الفعل صار له»<sup>(٣)</sup>.

ويعرّف المعريّ (٤٤٩هـ) الشعر بأنه: «كلام موزون تقبله الغريزة على شرائط، إن زاد أو نقص أبانه الحسن»<sup>(٤)</sup>. فهو يهيم بالوزن أولاً، ويقدمه على كل عنصر آخر. والغريزة عنده هي قوة الإحساس التي تميز الزيادة والنقصان. وتتبين قيمة الغريزة مع توفر الوزن في تمييز أبي العلاء في الشعر بين ما هو «نظم» وحسب، لأنه موزون، وبين ما هو شعر حقيق بهذا الاسم لتقبل الغريزة له<sup>(٥)</sup>. ومن الغريب ألا يذكر المعري القافية في تعريفه للشعر، مع أنه صاحب «لزوم مالا يلزم»، وأنه وضع كتاباً مستقلاً في القوافي<sup>(٦)</sup>.

ويتابع حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) القدماء في تعريفهم للشعر، ولكنه يضيف جديداً، فيقول: «الشعر هو: الكلام، الموزون، المقفى، من شأنه أن

(١) الوساطة ١٧-١٨.

(٢) نفسه ١٨.

(٣) العمدة ٨٩ ط دار الكتب العلمية.

(٤) رسالة الغفران ٢٤٢.

(٥) نضرة الإغريض - الورقة ٣ مخطوط.

(٦) تعريف القدماء ٥٤٠.



يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها<sup>(١)</sup>.

وأغراض الشعر عنده كثيرة، ولذا وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكياً غرضه بالأوزان الفخمة الرصينة. وإذا قصد الهزل والتحقير حاكياً ذلك بما يناسبه من الأوزان القليلة البهاء. وهو في ذلك يحتاج بما صنعته اليونان فيقول: «وكانت شعراء اليونان تلتزم لكل غرض وزناً يليق به ولا تتعداه إلى غيره. وهذا الذي ذكرته من تخييل الأغراض بالأوزان نبه عليه ابن سينا في غير موضع من كتبه»<sup>(٢)</sup>.

وأما الفلاسفة والمفكرون فقد أدخلوا الثقافات التي أطلوا عليها، في تعريفهم للشعر. فيعتمد الفارابي (٣٣٩هـ) في تعريفه للشعر على الثقافة اليونانية، وعلى الخصوص أرسطو، ويرى أن الأقاويل الشعرية ليست ضرباً واحداً، فهناك الأقاويل البرهانية، والجدلية، والخطابية، والسفسطائية، والشعرية. وهي تتفاوت في الجزم والقياس. فبعضها جازم مطلقاً كالأقاويل البرهانية، وبعضها غير جازم. ومن ثم تتفاوت في حظوظها من الصدق والكذب، فالأقاويل البرهانية صادقة بالكل لا محالة، والجدلية صادقة بالبعض على الأكثر، أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة بالكل لا محالة، لأنها قائمة على التخييل.

ويعرف ابن سينا (٤٢٨هـ) الشعر بأنه: «كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية. وعند العرب مقفأة». ثم يشرح هذا التعريف، ويدل على أن المنطقي لا يهّمه منه إلا الحديث عن التخييل، فالكلام المخيّل «هو الكلام الذي

(١) منهاج البلاغ ٧١.

(٢) نفسه ٢٦٦.

تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار. وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق<sup>(١)</sup>.

وقد لخص ابن سينا كتاب (فن الشعر) لأرسطو، ولكن هذا التلخيص جاء متأخراً - أوائل القرن الخامس الهجري - حين ابتعد النقد عن الثقافة اليونانية. ولم يجد قدامة ثانياً ليفيد منه.

وقد تناول ابن رشد (٥٩٥هـ) «فن الشعر» لأرسطو، فشرحه مبسطاً وراغباً في أن يجعله واضحاً مفهوماً ذا فائدة عملية بحيث لا يبقى غريباً عن النقد العربي. وكان يعلم أن قوانينه خاصة بأشعار اليونان، ويعلم أن الشعر العربي يبتعد عن مدح الفضائل، وأن ما فيه منها إنما يجيء مجيء الفخر بها لا بالحث عليها، وأن أكثر أشعار العرب إنما هي في النهم والكره<sup>(٢)</sup>. فالنسب عند العرب حثّ على الفسوق، «ولذلك ينبغي أن يتجنبه الولدان، ويؤدّبون من أشعارهم بما يحث على الشجاعة والكرم» (وهما الفضيلتان الوحيدتان اللتان يتحدث عنهما الشعر العربي بطريق الفخر لا الحث).

ولم يعجب ابن خلدون (٨٠٨هـ) تعريف العروضيين للشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى»، لأنه قاصر. فوضع تعريفاً للشعر يقول فيه: «الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله، وما بعده الجاري على أساليب العرب خصوصاً به»<sup>(٣)</sup>.

والأساليب المخصوصة تعني عنده المنوال الذي تنسج فيه التراكيب. أو القالب الذي يفرغ فيه. فالشاعر يجمع شيئين هما: منهج القصيدة الجاهلية في

(١) فن الشعر ١٦١ والشفا ٢٤.

(٢) فن الشعر ٢٠٥.

(٣) المقدمة ١٢٩٥.

مباشرة الموضوعات التي تخصص كل غرض من أغراض الشعر كالبدء بالنسيب، والوقوف على الأطلال. والثاني: عناصر من عمود الشعر، كالاستعارة والتشبيه والأمثال والوصف. وهذا يعني أن الرجل متأثر بآراء تقليدية متعددة المصادر<sup>(١)</sup>.

---

(١) انظر كتابنا: قضية الالتزام في الشعر العربي - دار طلاس - دمشق - ١٩٨٩.

## المقابلة

مصطلح بلاغي يعني إيراد الكلام ثم مقابله بمثله في المعنى واللفظ على وجه الموافقة أو المخالفة<sup>(١)</sup>. ومثاله قول عدي بن الرقاع:

وَلَقَدْ تَبَيَّنْتُ يَدُ الْفِتَاةِ وَسَادَةَ

لي جاعلاً إحدى يديّ وسادها<sup>(٢)</sup>

ويُعدُّ قُدّامة (٣٣٧هـ) من أوائل النقاد الذين ذكروا المقابلة، ولعله أخذها، مثل كثير من مصطلحاته الأخرى، من المنطق والفلسفة. وهي تعني عنده «أن يصنع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة». ويشترط شروطاً، ويعدّد أحوالاً في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدّده، وفيما يخالف بأضداد ذلك، كما قال بعضهم:

فَوَاعَجِباً كَيْفَ انْفَقْنَا فَنَاصِحُ

وفيّ، ومطويّ على الغلّ غادر<sup>(٣)</sup>

وهذا التعريف الذي أتى به قدامة يشبه إلى حد كبير كلام أرسطو في (خطابته) عن تأليف العبارة حيث يقول: «الكلام الموصول ربما كان اتصاله أقساماً، ويسمى المقسّم كقولهم: إني تعجبت من فلان الذي قال كذا وكذا، أو من فلان الذي عمل كذا وكذا. وربما كانت الأقسام إلى التقابل كقولهم: منهم من اشتاق إلى الثروة، ومنهم من اشتاق إلى اللهو، وكقولهم: أما العقلاء فأخفقوا، وأما الحمقى فأنجحوا. والمقابلات إذا توافقت أحدثت رونقاً لظهور

(١) العسكري - الصناعتين ٣٧١.

(٢) الطرائف الأدبية ٨٩.

(٣) نقد الشعر ١٥٢.

بعضها ببعض»<sup>(١)</sup>.

ويعرف ابن رشيح القيرواني (٤٥٦هـ) المقابلة بقوله: «المقابلة بين التقسيم والطباق. وهي تتصرف في أنواع كثيرة. وأصلها ترتيب الكلام على ما يجب: فيعطي أول الكلام ما يليق به أولاً، وآخره ما يليق به آخراً، ويأتي في الموافق بما يوافقه. وفي المخالف بما يخالفه»<sup>(٢)</sup> وأكثر ما تجيء المقابلة في الأضداد، فإذا جاوز الطباق ضدّين كان مقابلة، مثال ذلك قول النابغة الجعدي:

فَتَى تَمَّ فِيهِ مَا يَسُرُّ صَدِيقَهُ  
عَلَى أَنْ فِيهِ مَا يَسُوءُ الْأَعَادِيَا  
فقابل يسرّ بيسوء، وصديقه بالأعادي.

وقد قسم الرندي (٦٨٥هـ) المقابلة إلى: لفظية، ومعنوية، فاللفظية ثلاثة أنواع: أن يكون في البيت قسمان أو أكثر، في كل قسم لفظان متواليان، كل لفظ منهما لايمائل نظيره في الترتيب والمادة اللفظية والصفة والإعراب، كقول أبي الطيّب:

لَهُمْ أَوْجُهُ غَرٌّ كَرِيمَةٌ  
وَمَعْرِفَةٌ عَدٌّ وَالسِّنَةُ لُؤْدُ

والثاني أن يتقابل المصراعان فتكون كل كلمة من إحدهما تماثل نظيرها من الآخر.

والثالث أن تكون المقابلة بن بيتين.

وأما المقابلة المعنوية فهي على ثلاثة أنواع أيضاً: الأول مركب من مماثلة ومطابقة، وذلك أن يؤتى في البيت بلفظين متواليين، ثم آخرين مماثلين، كقول معد يكرب:

(١) تلخيص الخطابة لابن سينا ٢٢٨.

(٢) العمدة ٢٥١.

ويبقى بَعْدَ حِلْمِ الْقَوْمِ حِلْمِي  
ويبقى بَعْدَ زَادِ الْقَوْمِ زَادِي

والثاني في معنى التشبيه، كقول امرئ القيس:  
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا  
لَدَى وَكْرِهِا العَنَابُ والحَشَفُ البالي

والثالث في معنى التفسير الوافي.

## المقامة

(المقامة) قصة قصيرة تدور حول بطل وهمي، يروي أخباره راوية وهمي أيضاً. وبطلها رجل يتحيل من أجل تحصيل رزقه. وأخباره تدور حول أساليبه في الكدية والخداع والاحتيال، وهي ميدان لإظهار البراعة وعرض النكتة.

وقد اختلف المؤرخون في تاريخ فن المقامات. فردّها بروكلمان إلى (المجالس)، وتتبع تطورها منذ العصر الجاهلي، حيث كانت تعني مجتمع القبيلة. ثم اتخذت شكلاً دينياً في العصر الأموي، فأصبحت أحاديث زهدية تروى في مجالس الخلفاء. ثم قرنت بالشعر والأدب.

وذهب الحريري والقلقشندي وغيرهما إلى أن بديع الزمان الهمداني هو واضع فن المقامات التي تطوّرت عن القصص والرواية في المجالس. وتدور موضوعات المقامات حول الاحتيال الذي يتخذ أساليب شتى: دينية، وخلقية، وأدبية، وفكاهية، ومجنونة. ويعزو الحريري رواية مقاماته إلى الحارث بن همام. أما بطلها فهو أبو زيد السروجي، وهو من أهل الكدية الذين احترقوا التسوّل، ووسيلته إلى ذلك فصاحة لسانه وسحر بيانه.

وأشهر أصحاب المقامات: بديع الزمان الهمداني، والحريري في العصر العباسي. أما بديع الزمان (٣٩٨هـ) فقد بلغنا إحدى وخمسون مقامة له. وتدور حول الموضوعات الأدبية واللغوية والأخبار. وراويها هو عيسى بن هشام، وهو رجل أسفار وتجارة واحتيال. وأما بطلها فهو أبو الفتح الاسكندري، وهو رجل عقل وثقافة واسعة، يقول الشعر، ويسلك أوعر المسالك في اللغة والنقد والأدب. ويخرج منها خروج العالم المظمئن إلى علمه. ولكن الدهر قسا عليه، فاضطره إلى الحيلة والدهاء والكدية والتسوّل من أجل الحصول على عيشه.

وأما الحريري (٥١٦هـ) فقد وضع خمسين مقامة، اقتفى فيها أثر البديع. وتبدو قيمة المقامات تاريخية في كونها تعبر عن مجتمعها وتصف أحداثه.

الاجتماعية، كما أن لها قيمة أدبية من حيث كونها تعليمية تحفل بالسجع،  
والشعر، والصور البيانية، والمسائل اللغوية.

وقد عني العلماء بالمقامات فشرحوها (المطرزي ٥٩٠هـ) والعكبري  
٦١٩هـ، والشريشي ٦١٩هـ). وترجمت إلى الإنكليزية، والفرنسية، والألمانية،  
والتركية، والفارسية، وغيرها<sup>(١)</sup>.

---

(١) انظر كتابنا: وعي العالم الروائي - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٠.



## الممتنع

أصل المصطلح فلسفي، ويعني: «ماليس بواجب ولا ممكن»<sup>(١)</sup>.

وهو عند قدامة (٣٣٧هـ) من العيوب العامة للمعاني، ويستشهد له بقول أبي نواس:

يَا أَمِيْنَ اللّٰهِ عِشْ أَبْدَأْ

دُمْ عَلَى الْأَيَّامِ وَالزَّمَنِ

فقد تفاعل الشاعر لممدوحه بقول (عش أبدأ)، وهو مما لا يجوز، ومستقبح<sup>(٢)</sup>. ومعنى بيت أبي نواس وإن كان لا يمكن وقوعه إلا أنه يجوز تصويره في الوهم. ويفرق قدامة بين الغلو والممتنع، فيقول: «إن هذا الممتنع في بيت أبي نواس وما أشبهه ليس غلواً ولا إفراطاً بل خروجاً عن حدّ الغلو الذي لا يجوز أن يقع إلى الممتنع الذي يجوز أن يقع، لأن الغلو إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له<sup>(٣)</sup>، وهذا التبع الدقيق للفرق الضئيل بين المتناقض والممتنع من جهة، وبين الممتنع والغلو من جهة أخرى يدل على شغف قدامة بالمنطق، وعلى مدى تأثر بالترعة العلمية والفلسفية.

(١) المعجم الفلسفي ٢/٤٢٣.

(٢) نقد الشعر ص ٢٤٢.

(٣) نفسه ص ٢٤٢.

## الموازنة - المفاضلة

تجاوز النقاد الأحكام على الشعراء إلى الموازنة بين شعر بعضهم وبعض. وإلى الموازنة بينهم فيما اتفقوا فيه من أغراض، وفي أساليبهم، وأخيلتهم، ليقدموا شاعراً على آخر، أو يفضلوا قصيدة على أخرى. وكما وازنوا بين القدماء بعامة وبين المحدثين، ففضل بعضهم الشعراء القدماء، وأثر بعضهم المحدثين، ووقف الفريق الثالث موقفاً وسطاً، فإنهم كذلك فاضلوا بين الشعارين في العصر الواحد، فوضع ابن المنجم (٣٠٠هـ) رسالة يفاضل فيها بين العباس بن الأحنف والعتابي، ويفضل الأول منهما على الثاني، «وذلك أن العتابي متكلف والعباس يتدفق طبعاً، وكلام هذا سهل عذب، وكلام ذلك متعقد كزّ. ولشعر هذا ماء ورقة وحلاوة، وفي شعر ذلك غلظ وجسارة، وشعر هذا في فن واحد - وهو الغزل - فأكثر فيه وأحسن، وقد افتن العتابي فلم يخرج في شيء عما وصفناه به»<sup>(١)</sup>.

وبعد أن أوضح ابن المنجم سمات الطبع في السهولة والعذوبة والركة والحلاوة. وسمات التكلف في أضدادها. ميّز شاعراً بأنه اقتصر على فن واحد فأحسن فيه، لأنه النقد كان يطلب من الشاعر أن يجيد في أكثر الفنون الشعرية. وبعد هذه المقارنة في الكليات انتقل ابن المنجم إلى الجزئيات، فاختر قصيدة من أحسن شعر العتابي، وبيّن سرقة لمعانيها ممن سبقه.

ووازن النقاد بين جرير والفرزدق والأخطل، وبين جميل وعمر ابن أبي ربيعة، وبين البحتري وأبي تمام، وبينهما وبين المتنبي، وبين غيرهم.

ومن خير كتب النقد العربي كتاب عقد للموازنة بين أبي تمام والبحتري للأمدي (٣٧٠هـ) يعتبر وثبة في تاريخ النقد الأدبي، لما اجتمع له من خصائص ارتفعت به عن سذاجة النقد القائم على المفاضلة بوحى من «الطبيعة» وحدها

(١) الموشح ٤٩٩ - ٥٠٠.

دون تعليل واضح، فكان موازنة مدروسة مؤيدة بالتفاصيل التي تلم بالمعاني والألفاظ والموضوعات الشعرية. وقد بدأه بذكر مساوية هذين الشاعرين، ليختتم بمحاسنهما. ثم وازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية. ثم بين معنى ومعنى. فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف. وقال أيهما أشعر في هذا المعنى بعينه، وعرض لوقوفهما على الأطلال مثلاً، فرأى أن أبا تمام أشعر فيه من البحتري، ثم عرض لبكائهما على الديار فوجد البحتري أشعر. قاصراً حكمه على الجزئيات، «فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم أنت حينئذ على جملة مالكل منهما إذا أحطت علماً بالجميل والردى»<sup>(١)</sup>.

وأوضح حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) في كتابه (منهاج البلغاء) أن المفاضلة بين الشعراء إنما هي مطلب نسبي. وأدرك أن الشعر يختلف باختلاف أنماطه، فبينما يحسن أحدهم الشعر الجزل المتين، فإن شاعراً آخر قد يجيد في غرض كالنسيب مثلاً دون الأغراض الأخرى. كما أن الشعر يختلف بحسب الأزمان وما يولع فيهما الناس بما له علاقة بشؤونهم: فهناك زمن تشيع فيه أوصاف الخمر والقيان، وزمن يشيع فيه وصف الحرب... إلخ وشعر يختلف - أيضاً - بحسب الأمكنة: فشعراء البادية يصفون الوحش، بينما يصف شعراء الحاضرة الخمر. ويختلف الشعر باختلاف أحوال قائله، وموضوعاته: فواحد يحسن الفخر، والآخر يحسن المدح، ولهذا استبعد حازم سبيل القطع في المفاضلة بين الشعراء، وقال إنها أمر تقريبي<sup>(٢)</sup>.

(١) الموازنة ١٢ ط عبد الحميد.

(٢) منهاج البلغاء ٢٢٠.

## الموشح والموشحات

(وشح) المرأة: ألبسها الوشاح، و (وشح) فلاناً الثوب: ألبسه إياه. و(اتشحت) المرأة: لبست الوشاح. و(الوشاح): خيطان من لؤلؤ وجوهر، منظومان، يخالف بينهما، معطوف أحدهما على الآخر<sup>(١)</sup>.

و(الموشحات) نمط جديد من الشعر، اخترعه الأندلسيون أواخر القرن الثالث الهجري، على أوزان مخصوصة. وهي تختلف عن القصيدة في أنها قد تخرج - أحياناً - عن أوزان الشعر التقليدية، والقافية فيها تخرج على مبدأ القافية الواحدة في الشعر. فالموشحات تعتمد جملة من القوافي المتناوبة والمتناظرة على نحو مخصوص، ومن حيث المفردات تختلف الموشحات عن القصائد في أنها تنطوي في بعض أجزائها، وبخاصة خاتمتها، على العبارة العامية.

### ١- أصل الموشحات

اختلفوا في أصل الموشحات، وهم في ذلك على آراء:

١- إن الموشحات هي من اختراع الأندلسيين، ولكنهم اختلفوا في اسم مخترعها، فقال ابن بسام هو (محمد بن حمود القبري الضري)<sup>(٢)</sup>، وقال ابن خلدون هو (مقدم بن معافى القبري). وهو الرأي الأرجح.

٢- إن الموشحات من اختراع المشاركة، فقد قيل: إن الموشحة التي أولها (أيها الساقى إليك المشتكى) وجدت في ديوان ابن المعتز العباسي. ولكن علماء الأدب يشكون في نسبتها إليه، لأن مؤرخي ابن المعتز لم يذكروها له، ولأنهم

(١) المعجم الوسيط، مادة (وشح).

(٢) الذخيرة - القسم الأول - المجلد الثاني.

أجمعوا على أن الموشحات هي من اختراع الأندلسيين، كما أجمعوا على أن ابن سناء المُلْك (٦٠٨هـ) هو الذي أدخل الموشحات إلى المشرق، وأن هذه الموشحة المنسوبة خطأ لابن المعتز، هي لابن زهر الإشبيلي (٥٩٥هـ).

٣- إن من أسباب اختراع هذا الفن اختلاط العرب بالأجانب في الأندلس، واطلاعهم على آدابهم وأغانيتهم الشعبية المتحررة من القوافي والأوزان. وليس من المستبعد أن يكون لأناشيد (الجنكلر) و(التروبادور) أثر في استنباط الموشح، فقد كان هؤلاء الشعراء الجوالون يطوفون البلاد، ويتغنون بأناشيد الغرام وقصص الفروسية.

ونشوء الموشحات يبدو غير واضح الملامح، وأغلب الظن أن الموشحات ظلت زمناً طويلاً مسموعة لا مقروءة. ولم يعتمد أحد - في تلك المرحلة المبكرة - إلى تدوينها، ربما لأنهم كانوا يعتبرونها أدخل في فن الغناء والموسيقى. وابن عبد ربه (٣٢٨هـ) التي تروي لنا بعض المصادر جنوحه إلى نظم عدد من الموشحات، لم يعتمد إلى إيراد شيء منها في (عقده الفريد)، على حين أورد لنفسه أشعاراً وفيرة. وابن بسام (٥٤٢هـ) الذي ألف (ذخيرته) بعد أكثر من قرنين من تأليف ابن عبد ربه لعقده، لم يقيد هذا الفن أيضاً، لأنه لم يعتبره من الشعر الجاري على طريقة العرب<sup>(١)</sup>.

وفي القرن السادس الهجري رفع هذا الحظر على التأريخ للموشحات، فقد خصص علي البننسي (٥٢٥هـ) لأعلام الوشاحين كتاباً أسماه (مشاهير الموشحين في الأندلس). وفي القرن الثامن تحدّث ابن خاتمة عن الموشح في كتابه (مزية المرية). وابن الخطيب جمع الموشحات في كتابه (جيش التوشيح). وخصص ابن خلدون للموشحات في (مقدمته) فصلاً، وأربى المقرّي على من سبقه حين أورد أمثلة كثيرة من الموشحات في كتابه (نفع الطيب)، و(أزهار الرياض). وزاد ابن سناء المُلْك (٦٠٨هـ)، فاستخرج قواعد الموشح، وضمنها كتابه (دار الطراز). وهذا أمر لم يقدم عليه إلا الأندلسيون أنفسهم.

(١) نفسه ص ٢.

## ٢- أغراض الموشحات

أغراض الموشح تتراوح بين الغناء، والغزل، والخمر، والمجون، ووصف الطبيعة. ولما كانت أبهى مواسم الغناء تعقد في بلاطات الملوك والأمراء والأعيان، فقد تطرق الشعراء إلى المدح استداراً للهيئات، ثم مالبتوا أن توسعوا في معاني الموشحات، فنظموا في الهجاء، والرثاء، والتصوّف، والزهد. وأحياناً قد تجمع الموشحة أغراضاً عديدة كالغزل. والمدح، ووصف الطبيعة.

## ٣- أنواع الموشحات

الموشحات على نوعين: الأول ما جاء على أوزان أشعار العرب. والثاني مالا وزن له. والذي يقع على أوزان العرب نوعان: أحدهما مالا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري، ومثاله من الرمل:

أَيْهَا السَّاقِي إِلَيْكَ الْمُشْتَكِي  
قَدْ دَعَوْنَاكَ وَإِنْ لَمْ تَسْمَعْ

وثانيهما ما تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة تخرجه عن أن يكون شعراً صرفاً، ومثاله قول ابن بقي:

صَبَرْتُ وَالصَّبْرُ شِمَّةُ العَانِي  
وَلَمْ أَقُلْ لِلْمَظِيلِ هِجْرَانِي مَعْدَبِي كِفَانِي

فهذا من المنسرح، وقد أخرج منه قوله: معذبني كفاني.

والقسم الثاني من الموشحات مالا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وهو كثير، وليس له من عروض إلا التلحين.

## ٤- بناء الموشح

وأما بناء الموشح فقد قال عنه ابن خلدون (٨٠٨هـ): «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح، ينظمونه أسماً أسماً، وأغصاناً أغصاناً، يكثرون من أعاريضها المختلفة ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً، ويلتزمون عند قوافي تلك الأغصان وأوزانها متتالياً فيما بعد إلى آخر القطعة، وأكثر ما تنتهي عندهم إلى سبعة أبيات، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراض والمذاهب، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد»<sup>(١)</sup>.

وعناصر بنائها هي:

١- القفل، وهو بيت أو عدة أبيات من الشعر تبتدىء بها الموشحات وتكرر قبل كل بيت منها. ويسمى القفل (سمطاً) لأنه كالقلادة في الموشح. ويسمى أيضاً (اللازمة) للزوم تكراره عند كل بيت. ويشترط في الأقفال التزام القافية والوزن والأجزاء، وعدد الأبيات الشعرية، والقفل ذو روي واحد لا يتبدل، ولا يكون أقل من جزأين، وقد تبلغ أجزاؤه الثمانية أو العشرة. ومثال القفل المركب من جزأين.

راح ونديم

شَمْسٌ قارنٌ بدرا

ومثال القفل المركب من ثلاثة أجزاء

فياخذني

أزرة التَّوَّازِ

حَلَّتْ يَدُ الأمطارِ

ومثال القفل المركب من أربعة أجزاء:

أدِرْ لنا أكوابَ يُنسى بها الوجدُ

واستحضر الجلاسَ كما اقتضى الودُّ

٢- البيت: وهو ما نظم بين القفلين من أبيات شعرية، ويسمى (الدور). ويشتمل البيت على أجزاء تسمى أغصاناً، وهي تتعدد بتعدد الأغراض

(١) المقدمة - ط مصطفى محمد بالقاهرة ص ٥٨٣.

والمذاهب .

ويتألف البيت، في الأغلب، من ثلاثة أجزاء، وقد يكون أكثر أو أقل . ويتألف جزء البيت من فقرتين أو ثلاث أو أربع، وقد يكون الجزء مفرداً، أي غير مؤلف من فقرات . ومن شروط الأبيات أن تكون كلها متشابهة وزناً ونظماً وعدد أجزاء . أما الروي فيحسن تنويحه .

ومن عادة الموشح أن يبدأ بقفل وينتهي بقفل، وأن يتردد فيه القفل ست مرات، وعندها يسمى الموشح (تاماً) . فإن بدأ الموشح بالبيت سمي (أقرع) . وهكذا يتردد القفل خمس مرات في الموشح الأقرع، وست مرات في الموشح التام .

ومثال البيت المؤلف من ثلاثة أجزاء مفردة:

أرى لك مهتدً      أحاطَ به الأثمَدُ      فجرّد وما جرّد  
فيا ساهرَ الجفنِ      حُسامكَ قطعاً

ومثال البيت المركب من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف:

مَنْ أودعَ الأجنانُ      صوارمَ الهندِ  
وأنبَتَ الرِّيحانُ      في صفحةِ الخدِ  
قضى على الهيمانُ      بالدمعِ والشُّهدِ  
أنتى وللكتمانُ

٣- الخَرْجَة: وهي القفل الأخير من الموشح . وقد اشترطوا فيها أن تكون فكاهة، ملحونة الألفاظ، عامية غير معربة . قال ابن سناء الملك: «الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن»<sup>(١)</sup>، حارة محرقة، حادة منضجة من ألفاظ العامة ولغات الداصة (اللطوص)<sup>(٢)</sup>.

(١) اشتهر ابن قزمان باللحن في المغرب .

(٢) دار الطراز ص ٤٠ .



ومثالها:

سَافِرٌ حَيِّي سَحَرُ وَمَا ودعتو  
يا وَحْشَ قَلْبِي فِي اللَّيْلِ إِذَا افتكرتو  
وقد تكون الخرجة أعجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها في العجمي  
سفسافاً نفطياً<sup>(١)</sup>.

---

(١) انظر كتابنا المشترك: تاريخ الأدب العربي لمعهد إعداد المدرسين - وزارة التربية - دمشق

.١٩٩٠

## موسيقى الشعر = العروض = الوزن = البحر

(العروض) لغةً: اسم لمكة والمدينة واليمن<sup>(١)</sup>.

واصطلاحاً: ميزان الشعر<sup>(٢)</sup>، به يُعرف صحيح الشعر من فاسده. ويُطلق العروض أيضاً على الجزء الأخير من الشطر الأول من البيت. وهو هنا اسم مؤنث. وجمعها أعاريض.

والخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٤هـ) هو أول من وضع علم العروض.

وقد استعمل ابن سَلام (٢٣١هـ) العروض بمعنى الوزن، فقال: «قلت أحياناً إن لها لعروضاً وإن لها لمراداً ومعنى»<sup>(٣)</sup>. وبهذا المعنى أيضاً استعمل ابن قتيبة (٢٧٦هـ) هذا المصطلح.

وتعرّض له قدامة (٣٣٧هـ) باعتباره (علم الشعر)<sup>(٤)</sup>، يقول: «وعلمنا الوزن والقوافي - وإن خصا الشعر وحده - فليست الضرورة داعية إليهما لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلّم»<sup>(٥)</sup>. والعروض عنده هو الوزن بصفة عامة، وهو يعتبر الخروج على العروض من عيوب الوزن، ويمثل لذلك بقصيدة عبيد بن الأبرص، فيقول: «وفيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة، وقبح ذلك جودة الشعر حتى أصاره إلى حدّ الرديء منه»<sup>(٦)</sup>. والإخلال بالعروض عند قدامة يؤدي إلى (التلثيم)، و(التذنيب) و(التغيير)، و(التفصيل)،

(١) المصباح المنير - مادة (عرض).

(٢) مختار الصحاح - مادة (عرض).

(٣) طبقات فحول الشعراء ٢/ ٥٥٤.

(٤) نقد الشعر ١٣-١٤.

(٥) المصدر نفسه ١٣-١٤.

(٦) المصدر نفسه ٢٠٥.

و(المبتور)<sup>(١)</sup>. ومعظم هذه العيوب هي في نظر النقاد من الضرورات الشعرية<sup>(٢)</sup>.

وقد لاحظ حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) أن العرب قد أخذت مصطلحاتها العروضية للبيت الشعري من بيت الشعر الذي كانوا يسكنونه، فقال: «ولما قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأفاعيل الشعرية ونظام أوزانها منتزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر. تأملوا البيوت فوجدوا لها كسوراً، وأركاناً، وأقطاراً، وأعمدة، وأسباباً، وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء التي تقوم منها أبنية البيوت مقام الكسور لبيوت الشعر، وجعلوا اطراد الحركات فيها الذي يوجد به استواء واعتدال بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء»<sup>(٣)</sup>.

و(وزن) الشي: قدره بوساطة الميزان. و(وزنه): رفعه بيده ليعرف ثقله وخفته. و(وزن) الشعر: قطعه وميّز بين ثقله وخفته<sup>(٤)</sup>.

والوزن هو الموسيقى الخارجية للألفاظ المركبة للشعر. وهو أهم مقومات الشعر عند العرب، لما له من تأثير في إثارة الانفعال، وإحداث التخيل المناسب، وإن لم يكن وحده هو كل مقومات الشعر.

وقد تناول النقاد الوزن من جهات عديدة: فبعضهم تناوله من حيث قياسه، فحدّه الفارابي وحازم بزمان النطق، واكتفى الباقلائي بالإشارة إلى تساوي أجزائه. وحدّه ابن سينا بالعدد الإيقاعي. وتناوله بعضهم من حيث أهميته في الشعر: فعده الفارابي قوام الشعر الأصغر، وجعله حازم من قوامه، واعتبره ابن رشيقي أعظم أركان الشعر، ورآه التوحيدى ميزة الشعر عن النثر. ووضع الباقلائي للشعرية شرط القصد، وإلا فليس - عنده - من أهمية للوزن. ومحضه الفارابي وابن سينا وجهين: عروضياً وموسيقياً، وذلك لربطهما إياه بالغناء واللحن.

(١) المصدر نفسه ٢٤٩-٢٥٢.

(٢) العمدة ٢/٢٦٩.

(٣) منهاج البلغاء ٢٥٠ - ٢٥١.

(٤) المعجم الوسيط - مادة (وزن).

وجمع أجزاء الشعر تتألف من ثلاثة: سبب، ووتد، وفاصلة. فالسبب نوعان: خفيف، وهو متحرك بعده ساكن، نحو (مَأ، هَلْ)، وثقيل، وهو متحركان نحو (لَمْ، بَم). والوتد نوعان: مجموع، وهو متحركان بعدهما ساكن نحو (رَمَى، سَعَى)، ومفروق، وهو ساكن بين متحركين، نحو (مَأَل، بَأَع). والفاصلة فاصلتان: صغيرة، وهي ثلاث متحركات بعدها ساكن نحو (بَلَعَتْ) وكبرى، وهي أربع متحركات بعدها ساكن نحو (بَلَعْنِي). ولا يجتمع في الشعر خمس متحركات البتة<sup>(١)</sup>.

وفي الكتابة العروضية ليس بين العلماء اختلاف في تقطيع الأجزاء، ومراعاة اللفظ دون الخط، فيقابل الساكن بالساكن، والمتحرك بالمتحرك، ويظهر حرف التضعيف، وتسقط ألف الوصل ولام التعريف إذا لم تظهر في درج الكلام. وتثبت النون بدلاً من التنوين، ويعد الوصل والخروج حرفين. وهذا هو الأصل المحقق، لأن الأوزان إنما وقعت على الكلام، والكلام لا محالة قبل الخط<sup>(٢)</sup>.

والخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من جمع الأوزان والأعاريض في كتاب. و(العروض) هي آخر جزء من القسم الأول من البيت الشعري، وهي مؤنثة، وتثنى وتجمع. والضرب هو آخر جزء من البيت من أي وزن كان<sup>(٣)</sup>.

ووجد الخليل أن أجناس الوزن خمسة عشر جنساً، وهي عنده: الطويل، والمديد، والبسيط في دائرة. ثم الوافر، والكامل في دائرة. ثم الهزج، والرمل، والرجز في دائرة. ثم السريع، والمنسرح، والخفيف، والمضارع، والمقتضب، والمجتث في دائرة. ثم المتقارب وحده في دائرة. ولم يذكر المتدارك الذي استدركه تلميذه الأخفش<sup>(٤)</sup>.

(١) العمدة ١٠١.

(٢) العمدة ١٠٠ - ١٠١.

(٣) العمدة ١٠٠.

(٤) العمدة ١٠٠.

ولعل الخليل هو أول من أشار إلى ملاءمة الوزن للموضوع الشعري، فقد قال الأخفش: سألت الخليل، بعد أن عمل كتاب العروض، لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه طال بتمام أجزائه. قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل، وجاء وسطه فعلن، وآخره فعلن. قلت: فالمديد؟ قال: لتمدد سباعيته حول خماسية. قلت: فالوافر؟ قال: لوفور أجزائه وتداً بوتد. قلت: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجمع في غيره من الشعر. قلت: فالهزج؟ قال: لأنه يضطرب شبه بهزج الصوت. قلت: فالرجز؟ قال: لاضطرابه كاضطراب قوائم الناقة عند القيام. قلت: فالرمل؟ قال: لأنه شبه برمل الحصير لضم بعضه إلى بعض. قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان. قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته. قلت: فالخفيف؟ قال: لأنه أخف السباعيات. قلت: فالمجتث؟ قال: لأنه اجتث أي قطع من طويل دائرته. قلت: فالمتقارب؟ قال: لتقارب أجزائه، لأنها خماسية، كلها يشبه بعضها بعضاً<sup>(١)</sup>.

وقد أشار حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) إلى أن الأغراض الشعرية يجب أن تحاكي بما يناسبها من الأوزان حتى تكون صورها الشعرية أكثر قدرة على إحداث التخيل المناسب<sup>(٢)</sup>. والتفت إلى الطبيعة الإيقاعية الخاصة بكل وزن من أوزان الشعر، فقال: «منها سبط، ومنها جعد، ومنها لين، ومنها شديد، ومنها متوسطات بين البساطة والجعودة»<sup>(٣)</sup>. ثم طبق هذا على أوزان الشعر، فوجد أن للبحر الطويل بهاء وقوة، وللبيسط سبابة وطلاوة، وللکامل جزالة وحسن اطراد، وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سبابة وسهولة، وللمديد رقة وليناً مع رشاقة، وللرمل ليناً وسهولة. ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية، وإذا قصد الهزل أو الاستخفاف أو العبث حاكي ذلك بما يقابله

(١) العمدة ٩٩.

(٢) منهاج البلغاء ٢٦٦.

(٣) نفسه ٢٦٠.

من الأوزان الطائشة القليلة البهاء<sup>(١)</sup>.

وقد تحدث قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) عن الوزن بوصفه موضوع علم من علوم الشعر، وعنصراً أساسياً وضرورياً فيه، لأنه يميزه عن غيره من القول غير الموزون<sup>(٢)</sup>. والوزن، عند قدامة، يقع على جميع ألفاظ الشعر. وعبويه:

(١) نفسه ٢٦٦. وقد تابع أدباء العصر الحديث هذه النظرية، فلحظ البستاني في مقدمة ترجمته. (الإلياذة) أن البحر الطويل يتسع لكثير من المعاني، ولذلك يكثر في الفخر والحماسة والوصف والتاريخ. وأن البحر البسيط يقرب من الطويل، وإن كان لا يتسع مثله لاستيعاب المعاني، ولا يلين لينه للتصرف مع تساوي أجزاء البحرين، ولكنه يفوقه رقة، ولهذا قل في الجاهلية، وكثر في شعر المولدين. والكامل أتم البحور السباعية، ويصلح لأكثر الموضوعات، وهو في الخبر أجود منه في الإنشاء، وأقرب إلى الشدة منه إلى الرقة. والوافر ألين البحور، يشتد إذا شددته، ويرق إذا رققته، وأكثر ما يوجد به النظم في الفخر، وفيه تجود المرثي. والخفيف أخف البحور على الطبع، وأطلاها للسمع، يشبه الوافر لينا، ولكنه أكثر سهولة، وأقرب انسجاماً، وإذا جاد نظمه رأته سهلاً ممتعاً لقرب الكلام المنظوم فيه من القول المنثور، وليس في جميع بحور الشعر نظيره للتصرف بجميع المعاني. والرمل بحر الرقة، فيجود نظمه في الأحزان والأفراح والزهديات، ولهذا لعب الأندلسيون كل ملعب، وأخرجوا منه ضروب الموشحات. والسريع بحر يتدفق سلاسة وعذوبة، يحسن فيه الوصف وتمثيل العواطف الفياضة. والمتقارب بحر فيه رقة ونعمة مطربة، وهو أصلح للعتف والسير السريع. والمتدارك بحر يصلح لتصوير زحف جيش أو وقع مطر أو سلاح. والرجز أسهل البحور نظاماً.

ولكن هذه النظرية - على أهميتها في وقتها - لاتصلح، فالأوزان الشعرية المختلفة لا تتبع أغراض الشعر بقدر ما تتبع الحالة الانفعالية للشاعر ودرجة توتره النفسي أثناء العملية الإبداعية، فإذا كان توتر الشاعر النفسي معقولاً، وحالته الشعورية متزنة، فإن شعره يأتي في الغالب على البحور الطويلة التي تكون أكثر انسجاماً مع تلك الحالة الشعورية. ومما يؤكد ما نذهب إليه أننا نجد الشاعر نفسه قد ينظم قصيدة في المدح، وأخرى في الهجاء على بحر واحد. ويؤكد هذا عز الدين اسماعيل في كتابه: (التفسير= النفسي للأدب) دار العودة، بيروت ص ٨٢. ومجيد ناجي في كتابه: (الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية) - المؤسسة الجامعية - بيروت ١٩٨٤ ص ٥٩. ومحمد عزام في كتابنا (بنية الشعر الجديد) دار الرشد الحديثة - الدار البيضاء ١٩٧٦.

(٢) نقد الشعر ١٣، ١٥، ٢٢.

الخروج عن العروض، والتخليع<sup>(١)</sup>. وأحسن الوزن ما كان سهل العروض<sup>(٢)</sup>.  
ولكن قد يوجد الوزن في أشعار تخلو من نعوت الشعر<sup>(٣)</sup>.

ثم تحدّث ابن رشيق (٤٥٦هـ) عن الوزن، فوصفه بأنه (أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية. وهو مشتمل على القافية، وجالب لها ضرورة إلا أن تختلف القوافي، فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمّسات وماشاكلها<sup>(٤)</sup>). وهو يرى أن الشاعر المطبوع يستغني بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره. ويربط ابن رشيق نشأة الشعر بالغناء، فيقول: «كان الكلام كله منشوراً، فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها، وذكر أيامها الصالحة، وأوطانها النازحة، وفرسانها الأمجاد، وسمحاتها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم، فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تمّ لهم وزنه سمّوه (شعراً)، لأنهم شعروا به: أي فطنوا<sup>(٥)</sup>».

(١) نفسه ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٢) نفسه ٣٤.

(٣) نفسه ٣٤ - ٣٦.

(٤) الممّدة ٩٩، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٣.

(٥) الممّدة ٢٠/١ دار الجيل، بيروت ١٩٨١.

## النثر

الكلام الجيد نوعان: نثر، وشعر. أما النثر فهو الكلام الذي يجري على السليقة من غير التزام وزن. وقد يدخل السجع والموازنة والتكلف الكلام ويبقى نثراً، إذ بقي مجرداً من الوزن. وأما الشعر فهو نظم الكلام الموزون المقفى. فإذا امتاز النظم بجودة المعاني، وتخير الألفاظ، وحسن الخيال، مع التأثير في النفس فهو الشعر. وقد تكون هذه الخصائص في الكلام من غير أن يكون موزوناً ونظماً نسميه شعراً، لأن الشعر في حقيقته ما خلّب اللب واستولى على العاطفة. وأما الكلام المنثور فهو الكلام الطبيعي المألوف في الحياة اليومية، وعلى ذلك كان الكلام المنثور أسبق في التعبير عن مقاصد الإنسان وعن أفكاره. ثم حدث الكلام الموزون في المناسبات العارضة في حياة الإنسان كالحدا والثناء والتغني بالحب. وبما أن الشعر يحتاج إلى الجهد والتكلف، فقد كان النثر أكثر، والشعر أقل، ولذلك كثرت رغبة الناس فيه وفي روايته.

والنقاد القدماء يختلفون في تفضيل الشعر على النثر، فابن رشيق وأبو هلال العسكري يفضّلان الكلام المنظوم على الكلام المنثور<sup>(١)</sup>. أما ابن الأثير (٦٣٧هـ) فيرى المنثور أشرف من المنظوم لأسباب دينية، وأن كثرة المجيدين من الشعراء يدل على سهولة مسلك الشعر، ووعورة مسلك النثر، كما يرى أن الكاتب هو إحدى الدعائم التي تقوم عليها الدولة، فالحاكم يحتاج إلى دعامتي: السيف والقلم. وكثيراً ما يقوم القلم مقام السيف<sup>(٢)</sup>.

وكلا الرأيين على صواب: فالشعوب في جاهليتها قد تفضل الشعر، لكونه «سحراً» أو عملاً غامضاً لا يستطيعه إلا القلة. أما عندما تدخل في طور الرقي الحضاري فإنها تفضل النثر لكونه أدق في التعبير عن عواطفها ورغباتها، ومن

(١) العمدة ص ١٥ .

(٢) المثل السائر ٤٩٩ - ٥٠٠ .



هنا قيل إن «الشعر لا مستقبل له». وهذا - بالطبع - رأي عام يحتاج إلى كثير من التفاصيل. والنثر أقدم نشأة ودوراناً على الألسن من الشعر. إلا أن النثر لما كثُر أصبح مبتدلاً فلم يهتم العرب بروايته كما اهتموا برواية الشعر. حتى روى ابن رشيقي قول من قال: «إن ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره»<sup>(١)</sup>.

ومن خصائص النثر الجاهلي أنه كثير الفواصل والموازنة، مقتصد في السجع، قليل الصناعة. ويدور حول الحكم والأمثال، والخطب، والوصايا. فالأمثال والحكم جمل قصيرة وجيزة تدل على صدق الاختبار، وتجربة عاشها فرد، فخرج منها بمغزى أو دلالة، أراد تعميمها فوافقه الآخرون على ذلك، لتصبح - مع الأيام - قاعدة السلوك الإنساني. ومن الأمثال الجاهلية: (إنك لاتجني من الشوك العنب)، و(قبل الرماء تملؤ الكنائن)، و(كل فتاة بأبيها معجبة)، و(تسمع بالمعيدي خير من أن تراه).

وأما الخطابة فهي قديمة وعامة عند جميع الأمم. وهي صعبة لحاجة الخطيب إلى البديهة والارتجال، وقد ارتفعت مكانة الخطيب أواخر العصر الجاهلي، وانحطت مكانة الشاعر، لأن نفرأ من الشعراء كالنابغة والأعشى اتخذوا من الشعر تجارة ومكسبة.

وأما الوصايا فهي من باب الخطب، إلا أن الخطبة تقال في الحفل المجتمع، بينما الوصية تقال للفرد. وأما سجع الكهان فإنه أيضاً من باب الخطابة، ولكن جملة أقصر، والسجع في فصول الكلام مطرد لاتخلو جملة منه من سجعة.

وقد أصبح النثر في العصور المتأخرة، على أنواع: الرسائل السلطانية، والرسائل الإخوانية، والرسائل الأدبية، والمقامات، والمفاخرات، والحوادث الجارية، ورسائل العيد، وعقود الزواج، والإجازات العلمية، والتقريض، والتهذيب، والتاريخ، والقصص، ومقدمات الكتب، والهزل.. إلخ.

(١) العمدة ٨/١.

## النَّظْم = الصِّيَاغَة

(نَظْم) اللؤلؤ: جعله في سلك<sup>(١)</sup>. و(صاغ) الرجل الذهب: جعله حلياً<sup>(٢)</sup>.

وفي النقد العربي استعملت مصطلحات (صناعة الشعر)، و(صياغة الكلام)، و(النظم). وكلها تدلّ على الخلق والإبداع الفني في مصطلح الحديث.

وربما يمتد المصطلح إلى زمن عمر بن الخطاب الذي قال: «خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»<sup>(٣)</sup>. ثم استعمله بشر بن المعتمر (٢١٠هـ) في صحيفته المشهورة<sup>(٤)</sup> التي يضع فيها دستوراً لعمل الشعر، فيقول: «خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك، فإن قليل تلك الساعة أكرم جوهرأ، وأشرق حسناً، وأحسن في الأسماع.. واعلم أن ذلك أجدي عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعاودة. وإياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك، ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريماً فليتمس له لفظاً كريماً.. فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف.. ومن حقهما أن يصونهما عما يندسهما ويفسدهما.. فكن في ثلاث منازل:

فأول الثلاث أن يكون لفظك شريفاً عذباً، وفخماً سهلاً. ويكون معنك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً.. فإن كانت هذه لاتواتيك.. وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصل إلى مركزها، ولم تتصل بسلكها، وكانت قلقة في موضعها، نافرة عن مكانها، فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والتزول

(١) مختار الصحاح - مادة (نظم)

(٢) المصباح المنير - مادة (صوغ).

(٣) البيان والتبيين ٢/١٠٠.

(٤) نفسه ١/١٣٥، والعمدة ١/١٨٦، والصناعين ١٥٢-٣.

في غير أوطانها.

فإن ابتليت بتكلفة القول، وتعاطي الصناعة، ولم تسمح لك الطبيعة في أول وهلة، وتعصى عليك بعد إجماله الفكرة، فلا تعجل، ودعه سحابة يومك، ولا تضجر، وأمهله سواد ليلتك، وعاوده عند نشاطك، فإنك لاتعدم الإجابة والمواتاة.. وهي المنزلة الثانية.

والمنزلة الثالثة أن تتحول من هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتهبها إلا وبينكما نسب.. والشيء لا يحسن إلا إلى ماشاكله.. وإن كانت المشاكلة قد تكون في طبقات.. فإن النفوس لاتجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرغبة والمحبة.

وينبغي أن تعرف أقدار المعاني فتوازن بينها وبين أوزان المستمعين، وبين أقدار الحالات، فتجعل لكل طبقة كلاماً، ولكل حال مقاماً، حتى تقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار الحالات.

ثم استعمل ابن سلام (٢٣١هـ) هذا المصطلح في قوله: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم والصناعات»<sup>(١)</sup>.

ثم شاع المصطلح عند الجاحظ (٢٥٥هـ) الذي يقول: «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً»<sup>(٢)</sup>. كما امتد استعماله، حتى وسم به عدد من الكتب من مثل (صناعة الكلام) للجاحظ، (والصناعتين) للعسكري، و(العمدة في صناعة الشعر ونقده) لابن رشيق القيرواني، و(الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور) لابن الأثير. و(إحكام صنعة الكلام) للكلاعي الأندلسي، و(صبح الأعشى في صناعة الإنشا) للقلقشندي.

ويرى ابن طباطبا (٣٢٢هـ) أن على الشاعر، إذا أراد نظم قصيدته، أن

(١) طبقات فحول الشعراء ص ٧: شاعر.

(٢) العمدة ١٧٧ - ١٧٨.

يضع المعنى في ذهنه نثراً، ثم يأخذ في صياغته بألفاظ مطابقة، فإذا انتهت القصيدة عاد إليها يحاكم ألفاظها، ويستغني عن كل لفظ مستكره مردول، ويتأمل تنسيق أبياته ليقف على حسن تجاورها أو قبحة، فيلائم بينها، لتنظم معانيه، ويتصل كلامه<sup>(١)</sup>.

ويرى قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) أن الشاعر بحاجة إلى تعلم العروض ليكون معياراً له على قوله، والنحو ليصلح به من لسانه، والنسب وأيام العرب ليستعين بذلك على معرفة المناقب والمثالب، وأن يروي الشعر ليعرف مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم فيحتذي منهاجهم<sup>(٢)</sup>. وقد قال الشاعر:

الشِّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سَلْمَةٌ  
إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ  
زَلْتُ بِهِ إِلَى الْحُضِيِّضِ قَدْمُهُ  
يَرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ فَيُعْجِمُهُ

ويقول أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) في (باب كيفية نظم الكلام والقول في فضيلة الشعر وما ينبغي استعماله في تأليفه): «إذا أردت أن تضع كلاماً فأحضر معانيه ببالك، وتوَقَّ له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك، ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك طلبها، واعمله مادمت في شباب نشاطك، فإذا غشيك الفتور، وتخونك الملل، فأمسك.. فإن الكثير مع الملل قليل، والنفيس مع الضجر خسيس، والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء.. فتجد حاجتك مع الري، وتنال إربك من المنفعة.. فإذا أكثرت عليها نضب ماؤها، وقل عنك غناؤها.. فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلقت بذيله، وتحذر أن يسبقك، فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، ونصبت في تطلبه، ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب»<sup>(٣)</sup>.

(١) عيار الشعر ١٤٤.

(٢) نقد النثر ٨٣.

(٣) الصناعتين ١٥١.

ويرى ابن رشيق (٤٥٦هـ) أنه «لابد للشاعر، وإن كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً، من فترة تعرض له في بعض الأوقات، إما لشغل يسير، أو موت قريحة، أو نبو طبع في تلك الساعة أو ذلك الحين. وقد كان الفرزدق، وهو فحل مضر في زمانه، يقول: تمرّ علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون عليّ من عمل بيت من الشعر. قال بكر بن النطاح الحنفي: الشعر مثل عين الماء، إن تركتها اندفنت، وإن استهنتها هتنت». وليس مراد بكر أن تهتن بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتزف مادته، وتنقد معانيه. فإذا أجم طبعه أياماً، وربما زماناً طويلاً ثم صنع الشعر، جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح له من المعاني والألفاظ مالو رامه من قبل لاستغلق عليه»<sup>(١)</sup>.

ثم يلخص ابن رشيق الثقافة التي ينبغي أن يحوزها الشاعر<sup>(٢)</sup>، فيوجب العلم الشامل لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل من لغة، ونحو، وفقه، وخبر، وحساب، وأن يأخذ الشاعر نفسه بحفظ الشعر وروايته، ومعرفة الأنساب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك في ما يريده من ذكر الآثار وضرب الأمثال، وأن يعرف العروض ليكون ميزاناً على قوله، وأن يتفقد شعره ويعيد فيه النظر، فيسقط رديّه، ويثبت جيده.

وتميّز عبد القاهر الجرجانيّ (٤٧١هـ) عن غيره من النقاد في رؤيته لآلية التأليف الشعري، فاعتبره منطلقاً لتقييم النصوص الأدبية، فكأنه أراد للنقد أن يكون وصفيّاً ينطلق من النص، لا استدلالياً ينطلق من معايير جاهزة سابقة للنص. ومن هنا اختلافه عن النقاد الآخرين، في فهمه للمعنى وعلاقته باللفظ. ذلك أنه لم يعط اللفظة المفردة قيمة إلا إذا أدخلت في سياق. فأرسي بذلك نظريته في (النظم).

و(النَّظْم) مصطلح كان شائعاً لدى الأشاعرة الذين كان عبد القاهر واحداً

(١) العمدة ١٤٤ - ١٤٥.

(٢) نفسه ١٣٩ - ١٤٢.

منهم . وقد كانوا يعللون إعجاز القرآن بنظمه . ومع أن الجاحظ كان أول من وضع هذا الاصطلاح، وعلّل به الإعجاز القرآني، وأن الجبّائي المعتزلي وضع مكانه (الفصاحة)، وردها إلى حسن اللفظ وحسن المعنى، وأن عبد الجبار نفى أن يكون مرجع الفصاحة إلى اللفظ أو المعنى أو الصورة البيانية، وإنما إلى الصياغة النحوية للتعبير، وإلى الأسلوب، فإن عبد القاهر الجرجاني هو الذي سار بهذه الأوليات إلى اكتمالها في نظرية، فذهب إلى أن اللفظة المفردة من حيث هي لفظة لا وزن لها في فصاحة أو بلاغة أو بيان، كما أنكر أن تكون للمعنى مزية في البلاغة، وإنما المعوّل على (النظم) والصياغة والأسلوب .

و(النّظْم) عنده هو معاني النحو التي يدور عليها تعلق الكلام بعضه ببعض، يقول: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله»<sup>(١)</sup>. ولا يغفل عبد القاهر المعاني في نظريته هذه، فيحاول أن يثبت أن العمل الأدبي لا يكون إلا في المعاني . وأن النظم لا علاقة له باللفظ، وإنما النظم يقتضي المعنى القائم في النفس، ويرتب الألفاظ حسبما تترتب هذه المعاني، ولا تزيد الألفاظ أن تكون تابعة للمعاني ولاحقه بها<sup>(٢)</sup>. ومن أجل ذلك منح عبد القاهر أوصاف اللفظ للمعنى، فرأى أن الفصاحة والبلاغة هي أوصاف راجعة إلى المعاني<sup>(٣)</sup>. وفكرة (العلاقات) تشكل، بتفاعلها مع السياق، قوة فاعلة تعطي للأجزاء دلالات خاصة . وكلما أمعنا في هذا التصوّر وجدنا أن فكرة العلاقات تنطوي على حركة خلق مستمرة في اللغة، ترجع إلى موقع الكلمة من السياق وعلاقتها به .

و(نظرية النظم) عند عبد القاهر تأخذ ثلاثة مناح: بلاغية، ونحوية، ولغوية . وتتمثل في ثلاث نقاط:

١- الدلالة النحوية في النص الأدبي، فالنص كيان له بناؤه . ولا بد من

(١) دلائل الإعجاز ٦٤ .

(٢) نفسه ٤٠ .

(٣) نفسه - ١٩٩ .

إيجاد الروابط وعلاقات التأثير بين مكوناته. فالوظائف النحوية: الفاعلية، والمفعولية، والحالية، والخبرية.. إلخ. تتفاعل وتؤثر في تركيب الدلالة المتكاملة، ذلك أن الكلمة تحمل مجموعة من الدلالات لاتبين إلا بالتحليل، لأننا نلقاها مركبة، فثمة الدلالة المعجمية، والصرفية، والنحوية. «وليس النظم سوى تعليق الكلم ببعضها البعض. وجعل بعضها بسبب من بعض. وللتعليق فيما بينها فرق معلومة»<sup>(١)</sup>. ويقول: «اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيف عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لانعلم شيئاً يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه»<sup>(٢)</sup>.

٢- الموقعية في النظم، وتعني الالتفات إلى جانب آخر هو اكتساب الكلمة دلالتها المميزة من تفاعل التصور فيها مع التصورات الأخرى من الأسماء والصفات والأفعال في جو معيّن (الموضوع، المجال، الآفاق الذهنية أو النفسية). وفي علاقات زمانية ومكانية وشخصية. وبهذا يكتمل السياق بأبعاده اللغوية - النحوية، والآفاق التصورية. فالكلمة تتأثر بدلالات الكلمات الأخرى في الجملة أو العبارة، وكذلك تفيد من محيط النص وإيحاءاته. و«إنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كلماً بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذاك في ذاتها وعلى انفرادها، ذون أن يكون السبب في ذلك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبدأ، أو لاتحسن أبدأ»<sup>(٣)</sup>.

٣- توجيه الدراسين لبيحثوا في الدلالات الجديدة، والدلالات الخاصة التي تبدأ تتطور وتنمو، وتشكل حركة حيوية للاستعمالات اللغوية وطبقات

(١) نفسه ٥ .

(٢) نفسه ٦٢ .

(٣) نفسه ٤٢ .

## الدلالة في المجالات المختلفة.

ثم انتهت (نظرية النظم) إلى الفخر الرازي (٦٠٦هـ) فتحدث عنها في كتابه (نهاية الإيجاز). ورأى أن النظم هو توخي معاني النحو. وأنه لا يحصل في الكلمة الواحدة، وإنما في الكلمات بضم بعضها إلى بعض. وهو يقسم الكلام الذي تتعلق فيه الجمل بعضها ببعض إلى ثلاثة وعشرين نوعاً: المطابقة، والمقابلة، والمزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء، والاعتراض، والالتفات، والافتباس، والتلميح (أن يشار في الكلام إلى مثل سائر أو قصة مشهورة)، وإرسال المثليين (الجمع بينهما في بيت شعر مثلاً)، واللف والنشر، والتعديد (= سياقة الأسماء المفردة)، والأمر والنهي، والإثبات والنفي، والإيهام (= التورية)، ومراعاة النظر، والموجه (= أن يمدح الشاعر ممدوحه بصفة حميدة ثم يقرن بها صفة من جنسها تفيد معنى ثانياً)، والمحتمل للضدين من المدح والثناء، وتجاهل العارف، والسؤال والجواب، والإغراق في الصفة (= المبالغة)، والجمع، والتفريق، والتقسيم، والتعجب، وحسن التعليل. وهو يعتمد فيها كثيراً على الولوج في كتابه (حدايق السحر في دقائق الشعر).



## نفي الشيء بإيجابه

وهو أن ينفي متعلق أمر عن أمر، فيوهم إثباته له، والمراد نفيه عنه أيضاً.  
نحو: ﴿لَا تُلْهِمُهُمْ تِجَارَةً وَلَا بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِ اللَّهِ وَإِن نَفِي إِلْهَاءِ التِّجَارَةِ عَنْهُمْ إِثْبَاتُهَا لَهُمْ، وَالْمُرَادُ نَفْيُهَا أَيْضاً﴾

يقول ابن رشيقي (٤٥٦هـ): «وهذا الباب من المبالغة، وليس بها مختصاً، إلا أنه من محاسن الكلام. فإذا تأملته وجدت باطنه نفيّاً وظاهره إيجاباً كقول امرئ القيس:

على لا حِبِّ لا يُهْتَدَى بِمَنَارِهِ  
إِذَا سَافَةَ الْعَوْدُ النِّيَاطِيَّ جَرَجَرَا

فقوله (لا يهتدى بمناره) لم يرد أن مناراً لا يهتدى به، ولكن أراد أنه لا منار له فيهتدى بذلك المنار»<sup>(١)</sup>.

(١) الممددة ص ٣٠٤.

## النَّقَائِضُ

(التَّقْض) لغة: النكث والإبطال. واصطلاحاً (النقائض) جمع نقيضة، مأخوذة من نقض البناء إذا هدمه<sup>(١)</sup>. وناقض غيره: خالفه وعارضه. والمناقضة في الشعر أن ينقض الشاعر الثاني مقاله الشاعر الأول، فيلتزم البحر والقافية والروي الذي اختاره الأول. قال الأخطل:

خَفَّ القَطِينُ فراحوا منك أو بكروا  
وأزعجتُهُمْ نوى في صَرْمِها غَيْرُ

فأجابه جرير (من البحر نفسه، وعلى الرّوي نفسه):

قُلْ للديارِ سَقَى أَطْلالِكَ المَطْرُ  
قَدْ هَجَتِ شوقاً، وماذا تنفع الذِكرُ

وربما اشترك في المناقضة بضعة شعراء، فمن ذلك مثلاً قول الفرزدق يخاطب جريراً:

يا بنَ المِراغَةِ والهجاءِ إذا التقت  
أعناقُهُ وتماحَكَ الخِصمانِ

فرد عليه جرير:

لَمَنِ الدِّيارُ بـيرقَةِ الرُّوحانِ  
إذْ لا نبيعُ زماننا بـزمانِ

فرد الأخطل:

بَكَرَ العِواذِلُ يَتبَدِرْنَ ملامتي  
والعالمون، فكلَّهُم يـلحانـي

والمختار في النقائض أن تكون طووالاً، يفخر فيها الشاعر بنفسه وبقومه:

(١) لسان العرب، والقاموس المحيط - مادة (نقض).

بكرمهم، وشجاعته، وينسب قومه، وشرفهم، وحروبهم. ثم ينقّب الشاعر عن معائب خصمه وعيوب قومه، فينتصرهم بالبخل، والعي، ويذكر هزائمهم، وحروبهم، وعهودهم التي نقضوها، ومخازيهم - حقاً أو باطلاً - . وفي النقائض إقذاع شديد وفحش وبذاءة، وغالباً ما يتعرض المتناقضون للعيوب الخلقية النفسية كالبخل والجبن والغدر والزنا، ويحجمون عن العيوب الخلقية والجسدية<sup>(١)</sup>.

وقد نشأت النقائض منذ العصر الجاهلي حيث كان الهجاء القبلي، وكان يبعثها خلاف بين قبيلتين، فينتصر شاعر لقومه أو لأحلاف قومه، فيرد عليه شاعر من هؤلاء، فيعود الأول إلى الرد، ويستطير بينهما الهجاء. من ذلك ما دار بين امرئ القيس وعبيد بن الأبرص الأسدي حول مقتل حجر، فمن المشهور أن امرئ القيس لما قتلت بنو أسد أباه حجراً، قال متوعداً:

والله لا يذهبُ شيخي باطلاً  
حتى أَيْدِ مالِكاً وكاهلاً  
القَاتِلِينَ الْمَلِكِ الْحَاحِلَا  
خَيْرَ مَعَدٍ حَسَباً وَنَائِلًا<sup>(٢)</sup>

فأجابه عبيد بن الأبرص بقوله:

ياذا المخوفنا بقتلِ أبيه إذلالاً وحيننا

أزعمت أنك قد قتلت سراتنا كذباً وميننا

هلاً على حجر بن أم قطام تبكي لاعلينا<sup>(٣)</sup>

(١) العمدة ١٦٦/٢ .

(٢) ديوانه ١٥١ .

(٣) ديوانه (ط أوربة) ص ٥٢ .

وبالطبع فإن النقائص الجاهلية قد بدأت نثراً، أو جواراً عادياً، ثم أصبحت رجزاً. والرجز فن شعبي يعتمد عليه الأعراب في الاستقاء، والحداء، والأيام، ونحوها. وذلك قبل أن تأخذ النقائص في الطول وتخضع للتحدي الموضوعي، والمعنوي، والموسيقي. وقد كانت أصولها جاهلية: فقامت على الأنساب، وأنشئت في ظل أيام العرب وحروبهم، وحميت بنار العصبية القبلية، واعترفت بالظلم والعدوان والمفاخرة بالأنساب والأحساب، واعتمدت على نقض معاني الخصم دون التزام بحره أو قافيته.

وفي العصر الإسلامي حلت الرابطة الدينية محل الرابطة القبلية، فاستمرت النقائص بين أنصار الدين الجديد ومناوئيه. يقول صاحب الأغاني «كان يهجر رسول الله ثلاثة رهط من قريش: عبد الله بن الزبير، وأبو سفيان بن الحارث، وعمرو بن العاص. فكان يهجوهم ثلاثة من الأنصار: حسان بن ثابت، وكعب بن مالك، وعبد الله ابن رواحة. فكان حسان وكعب يعارضانهم بمثل قولهم: بالوقائع والأيام والمآثر، ويعيرانهم بالمثالب. وكان عبد الله بن رواحة يعيرهم بالكفر، فكان في ذلك الزمان أشد القول عليهم قول حسان وكعب، وأهون القول عليهم قول ابن رواحة، فلما أسلموا وفقهوا الإسلام كان أشد القول عليهم قول ابن رواحة»<sup>(١)</sup>.

وتختلف النقائص الإسلامية عن النقائص الجاهلية، في أنها تدور حول دين ينشر، ولذلك غلبت عليها المعاني الدينية التي تقوم على الكفر والهدى، بعد أن كانت تدور على الأحساب والأنساب والأيام. يقول هبيرة بن أبي وهب المخزومي من المشركين في أعقاب موقعة أحد، مفتخراً من قصيدة:

سُقْنَا كِنَانَةَ مَنْ أَطْرَافِ ذِي يَمَنِ  
عَرَضَ الْبِلَادِ عَلَى مَا كَانَ يُزْجِيهَا  
قَالَتْ كِنَانَةٌ: أَنَّى تَذْهَبُونَ بِنَا؟  
قلنا: النخيل، فأموها ومن فيها

(١) الأغاني ٤/١٣٧ دار الكتب.

نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْجَرِّ مِنْ أَحَدٍ  
هَابَتْ مَعَهُ، فَقُلْنَا: نَحْنُ نَأْتِيهَا<sup>(١)</sup>

فأجابه حسان بن ثابت قائلاً:

سُقْتُمْ كِنَانَةَ جَهْلًا مِنْ سَفَاهَتِكُمْ  
إِلَى الرَّسُولِ فُجِنْدُ اللَّهِ مُخْزِيهَا  
أوردتموها حِيَاضَ الْمَوْتِ ضَاحِيَةً  
فَالنَّارُ مَوْعِدُهَا وَالْقَتْلُ لَاقِيهَا  
جَمَعْتُمُوهَا أَحْيَايَشًا بِلَا حَسَبٍ  
أَثْمَةَ الْكُفْرِ، غَرَّتْكُمْ طَوَاغِيهَا  
أَلَا اعْتَبَرْتُمْ بِخِيَلِ اللَّهِ إِذْ قَتَلْتُمْ  
أَهْلَ الْقَلِيْبِ وَمَنْ أَلْقَيْنَهُ فِيهَا<sup>(٢)</sup>

وفي العصر الأموي اشتعلت النقائض بين شعراء عديدين، من أشهرهم  
الفحول الثلاثة: جرير، والفرزدق، والأخطل. وكان سببها العصبية القبلية،  
والسياسية. يقول حكيم بن عياش الكلبي من أهل الشام، يهجو الكُميت  
الأسدي من مضر:

مَا سَرَّنِي أَنَّ أُمِّي مِنْ بَنِي أَسَدٍ  
وَأَنَّ رَبِّي نَجَّانِي مِنَ النَّارِ  
وَأَنَّهُمْ زَوْجُونِي مِنْ بَنَاتِهِمْ  
وَأَنَّ لِي كُلَّ يَوْمٍ أَلْفَ دِينَارٍ

فأجابه الكُميت:

يَا كَلْبُ مَا لَكَ أُمَّ مِنْ بَنِي أَسَدٍ  
مَعْرُوفَةٌ فَاحْتَرِقْ يَا كَلْبُ بِالنَّارِ

(١) سيرة ابن هشام ٦٤/٣.

(٢) نفسه ٦٤/٣.

لَكِنَّ أُمَّكَ مِنْ قَوْمٍ شَتَّتَ بِهِمْ  
قَدْ قَنَعُوكَ قِنَاعَ الْخِزْيِ وَالْعَارِ<sup>(١)</sup>

وقد اصطحب جرير والفرزدق إلى هشام بن عبد الملك مرتدفين على ناقه، وكان هشام، يومئذ بالرصافة، فنزل جرير لقضاء حاجته، فجعلت الناقة تتلفت، فضربها الفرزدق وقال:

إِلَامَ تَلَفَّتَيْنَ وَأَنْتِ تَحْتِي  
وَخَيْرُ النَّاسِ كُلَّهُمْ أَمَامِي  
مَتَى تَرْدِي الرُّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي  
مِنَ التَّهْجِيرِ وَالذَّبْرِ الدَّوَامِي

فجاء جرير، فسمع البيتين، فقال:

تَلَفَّتُ أَنَهَا تَحْتَ ابْنِ قَيْنِ  
إِلَى الْكَيْرِينَ وَالْفَاسِ الْكَهَامِ  
مَتَى تَرْدِ الرُّصَافَةَ تَخْزِي فِيهَا  
كَخَزِيكَ فِي الْمَوَاسِمِ كُلِّ عَامِ<sup>(٢)</sup>

والطوايع العامة لفن النقائض الأموية تظهر السمات الإسلامية، والإفحاش في الهجاء والإقذاع فيه إلى درجة تنكرها التعاليم الدينية، والواقعية في هجاء عار مكشوف، والخيال الخصب الذي يبتكر الصور ويخترع الوقائع والحوادث غير آبه بما يرتكب من زور وبهتان.

وهذا التناقض إن دل على شيء فإنما يدل على نشوء الجدل وقوة الحججة والتحام الشعراء بالملاحاة في المعاني والأحداث، وعناية كل بالاحتجاج لنفسه وتأييد وجهة نظره.

(١) الأغاني ١٥/١٢٨ ط بولاق.

(٢) النقائض ١٠١٠، وابن خلكان ١/١٠٣.

وقد وردت لفظة (التناقض) عند ابن سلام (٢٣١هـ)<sup>(١)</sup>. ولكن قدامة  
(٣٣٧هـ) فرق بين المناقضة في شعر الشاعر، والمناقضة بين شاعر وآخر.  
فالأولى نوعان: مناقضة مقبولة، وهي التي يقرر فيها الشاعر معنى من المعاني ثم  
يعود ليخالفه أو يناقضه في موضع آخر ليزيد المعنى السابق حسناً وقوة، كما في  
قول امرئ القيس:

وَلَوْ أَنَّ مَا أَسْعَى لِأَدْنَى مَعِيشَةٍ

كفاني - ولم أطلب - قليل من المال

ولكنما أسعى لمجد مؤثّل

وقد يدرك المجد المؤثّل أمثالي

فقد تصرف امرؤ القيس باقتدار وقوة، ووصف نفسه بحسن وحذاقة، ولم  
يناقض معناه، بل المعنيان متفقان، ولكنه زاد في أحدهما زيادة لا تنقض مافي  
الآخر. وليس أحد ممنوعاً من الاتساع في المعاني.

والنوع الثاني هو المناقضة المعيبة، وهي أن يناقض الشاعر نفسه في قصيدة  
واحدة أو في بيت واحد<sup>(٢)</sup> ورغم أن قدامة يعتبر هذا النوع تناقضاً معيباً، فإنه  
يحاول التماس العذر له<sup>(٣)</sup>. ويصل قدامة المناقضة إلى التناقض. والتناقض من  
الاصطلاحات المنطقية التي جلبها قدامة من الفكر اليوناني عامة، ومن (فن الشعر)  
لأرسطو خاصة، فأرسطو يقول: «فالمأخذ التي تؤخذ على الشعراء ترجع إلى  
خمسة أنواع هي: الاستحالة، ومخالفة العقل، وإيذاء الشعور، والتناقض، والخروج  
على أصول الصناعة»<sup>(٤)</sup>. وقدامة يجعل التناقض من عيوب المعاني في الشعر.

(١) ابن سلام - طبقات فحول الشعراء ١/ ٢٢٣.

(٢) نقد الشعر ٢٠.

(٣) نفسه ٢١.

(٤) فن الشعر لأرسطو - ت: شكري عياد ١٥٢.

ويمكن أن نرد قيمة النقائض - بشكل عام - إلى أربعة جوانب:

١- الجانب السياسي: فقد صورت النقائض النزاع السياسي: القبلي في العصر الجاهلي، والديني في العصر الإسلامي بين شعراء قريش وشعراء الدين الجديد، ثم السياسي بين الأحزاب السياسية في العصر الأموي: الشيعة، والأمويين، والخوارج، والزبيريين، فقد كان لكل من هذه الأحزاب شعراؤه المدافعون عنه.

٢- الجانب الاجتماعي: صورت النقائض مجتمعاتها في الجاهلية، والإسلام، والعصر الأموي. وظل شعراء النقائض حتى أواخر العصر الأموي يعدّون الحياة الحضرية من المعائب، فالأخطل هجا الأنصار بأنهم زرع، وجرير هجا بني مجاشع بأنهم قيون (حدادون)، وامتألت النقائض الإسلامية والأموية بألفاظ الدين الجديد: الصلاة، والحج إلخ.

٣- الجانب اللغوي: وللنقائض قيمة لغوية، ذلك أنها حفظت اللغة العربية كما كانت في مجتمعاتها، فقد قيل: «لولا الفرزدق لذهب ثلث اللغة، وقيل ثلثاها». وحافظت على جزالة الألفاظ ومتانة التراكيب.

٤- الجانب الأدبي: كانت النقائض تقليداً واضحاً للمعلقات، في الشكل، وتعدّد الموضوعات، وطول النَّفس.



## النَّقد والنَّقاد

(نَقَدَ) لغةً: ضرب الطائر بمنقاره في الفخ. و(النَّقد) تمييز الدراهم<sup>(١)</sup>، و(نقده): ناقشه في الكلام.

ومن الصعب تحديد أول من استعمل اللفظة بمدلولها الاصطلاحي لأن النقاد العرب القدامى عرفوا النقد ممارسة قبل أن يعرفوه مصطلحاً<sup>(٢)</sup>، وكانوا يعبرون عن مدلوله بعبارات أخرى كقولهم (العلم بالشعر)، و(صناعة الشعر)<sup>(٣)</sup>.

ومن الناحية التاريخية، وردت الكلمة عند ابن سلام (٢٣١هـ) بمعناها اللغوي أثناء حديثه عن الجهبذة بالدرهم والدينار فقال «يعرفها الناقد عند المعانيه»<sup>(٤)</sup>. ولكن ابن سلام أشار إلى دور الناقد: «قال قائل لخلف: «إذا سمعت أبنا بالشعر أستحسنه فما أبالي ما قلت فيه أنت وأصحابك. قال له: إذ أخذت أنت درهماً فاستحسنته فقال لك الصرّاف إنه رديء، هل ينفعك استحسانك له»<sup>(٥)</sup>.

واستعملها الجاحظ (٢٥٥هـ) بمدلولها الاصطلاحي حيث قال: «بعض جهاذة الألفاظ ونقاد المعاني»<sup>(٦)</sup>. وميّز الجاحظ بين أنواع عديدة من النقد والنقاد، فقال: «طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلّق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا

(١) تاج العروس - مادة (نقد).

(٢) طه إبراهيم - تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٦.

(٣) ابن سلام. طبقات فحول الشعراء ٣، والشعر والشعراء ١٦، والبيان والتبيين.

(٤) طبقات فحول الشعراء ٣.

(٥) نفسه ١٣.

(٦) البيان والتبيين ١/٥٤.

عند أدباء الكتاب».

كما استعملها البحرّي<sup>(١)</sup>، وابن المعتز<sup>(٢)</sup>، والصّوليّ<sup>(٣)</sup>، وابن طباطبا<sup>(٤)</sup>. وجعلها قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) مضافة إلى الشعر في عنوان كتابه المعروف (نقد الشعر). وذكرها في مقدمته حيث قال: «ولم أجد أحداً وضع في نقد الشعر وتخليص جيده من رديئه كتاباً»<sup>(٥)</sup>. وقال إن النقد «علم». مجاله تخليص الجيد من الرديء، وحاول أن يعطي كلمة (النقد) مضمونها العلمي، ويخرج بها من الاضطراب الذي كانت فيه على أيدي النقاد السابقين، فهي ترد عنده مرادفة للعلم.

وسئل البحرّي (٢٨٤هـ): يا أبا عبادة أمسلم أشعر أم أبو نواس؟ فقال: بل أبو نواس، لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب، إن شاء جدّ، وإن شاء هزل. ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه. فقيل له: إن ثعلباً لا يوافقك على هذا. فقال: أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه.

والجمال عند القاضي الجرجانيّ (٣٦٦هـ) لا يدركه إلا الناقد البصير. وهو غير مطالب بتعليقه. وشروط الناقد الجيد عنده هي أنه يحتاج إلى الرواية (الثقافية)، والدراية (الدربة والمران)، والفطنة، ولطف الفكر (الموهبة)، وصحة الطبع، وإدمان الرياضة<sup>(٦)</sup>. وبهذا يرتفع الناقد على مستوى الإنسان العادي الذي يسهل عليه إدراك اللغة والوزن والإعراب والجناس والطباق والمعاني. ويكون قميناً بالفصل في شيئين: العيب الخفي، والجمال الخفي.

(١) دلائل الإعجاز ٢٥٣.

(٢) البديع ٥٨.

(٣) أخبار أبي تمام ١٠٠.

(٤) عيار الشعر ٨.

(٥) نقد الشعر ١٣.

(٦) الوساطة ٤١٣.

وشكا الأمدّي (٣٧٠هـ) في مقدمة كتابه النقدي (الموازنة)، كما شكّا الصّولي من قبل، من كثرة أدعياء العلم بالشعر، وأنّ الناس يرجعون في شؤون الخيل والنقد والسلاح مثلاً إلى العالمين بهذه الأمور، إلا في الشعر، فإنّ الذي يعرف والذي لا يعرف يبادر إلى القول فيه وهو لا يحسن، مع أنّ التمييز بين بيت وبيت - وكلاهما جميل الموقع - يحتاج إلى عالم بالصناعة مثلما يحتاج من يميز بين فرسين فيهما علامات العتق والنجاة، أو بين جاريتين متقاربتين في الوصف، سليميتين من كل عيب. وإذا كان الناس يسلمون الحكم في كل صناعة لأهلها، فمن الواجب ألا ينازعوا الناقد في حكم أصدره، ذلك لأنه مهياً لذلك بالطبيعة أولاً، وبكثرة النظر في الشعر والارتياض له وطول الملابس فيه. وينتهي الأمدّي إلى أنّ «الموازنة» المعلّلة هي الطريقة التي يثبت بها المرء أنه قد أصبح ناقداً.

والواقع أنّ النقد الأدبي عند العرب قد نشأ فطرياً في الجاهلية لا يعتمد أصولاً واضحة، بل كان ينقاد لمكانة الشاعر وقيمة شعره. فقد يقارن بين شاعر وآخر. فيفضل أحدهما على الآخر، كما فضل النابغة الذبياني الأعشى على الخنساء، والخنساء على حسان. وقد ينظر إلى قيمة الشعر من حيث صياغته الخارجية، ومعانيه الجزئية، من حيث كون النظم محكماً أو غير محكم، والألفاظ منسجمة أو نافرة، والمعنى مقبولاً أو مردولاً.

وينحصر عادة أسلوب الجاهليين النقدي في عبارات وجيزة، وأحكام قاطعة، قلّما تعتمد على الحجة والاستدلال. وقد يلقبون الشعراء والقصائد بألقاب تعبيراً عن منزلة الشاعر أو القصيدة، كما لقبوا المنخل، والمهلل، والنابغة. ولما كان نقدهم مبنياً على التأثر والذوق الفني الفطري، فقد كان سطحياً بمجمله، لا يخلو من التأثر والاندفاع.

ثم تطور النقد الأدبي في العهد الراشدي والأموي، واتسع أفقه وجنح إلى شيء من الدقة، وحاول تحديد بعض خصائص الصياغة والمعاني. وساعد على ذلك تعدد البيئات الأدبية في مكة ودمشق والمدينة، وانتشار الغناء، فاتجه انتباه النقاد إلى الإيقاعات الموسيقية في الأوزان والألفاظ، وإلى المعاني من حيث

تناسبها، وإلى صحة الشعور الشعري وعمقه.

حتى إذا كان العصر العباسي، عصر العلم والدراسات والمناظرات الفلسفية والدينية والمؤثرات الأجنبية والصراع بين القديم والمحدث، خطا النقد خطوات فساحاً باتجاه التجرد من تأثير العواطف والأهواء والعصبيات، واعتمد على العلم والمنطق في التحليل الأدبي، وعلى تعليل الظواهر الأدبية. وانبعث النقد في هذا العصر من ثلاث نزعات: نزعة اللغويين من أنصار القديم الذين يعنون بتراكيب اللغة. ونزعة الأدباء (كالقاضي الجرجاني) الذين يدرسون الأدب القديم، ويوجهون عناية خاصة إلى الأدب المحدث، فينتقدون عناصره، ويقارنونه بالقديم. ونزعة العلماء المتأثرين بالمعارف الأجنبية (كقدامة) فيعتمدون على البلاغة والمنطق.

ومن النقاد العرب المشهورين: ابن سلام (٢٣١هـ)، والجاحظ (٢٥٥هـ)، وابن قتيبة (٢٧٦هـ)، وابن المعتز (٢٩٦هـ)، وابن طباطبا (٣٢٢هـ)، والصولي (٣٣٦هـ)، وقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) والقاضي الجرجاني (٣٦٦هـ)، والآمدي (٣٧٠هـ)، وأبو هلال العسكري (٣٩٥هـ)، وابن رشيق (٤٥٦هـ)، وعبد القاهر الجرجاني (٤٧١هـ)، وحازم القرطاجني (٦٨٤هـ)، وغيرهم كثير<sup>(١)</sup>.

(١) انظر كتابنا: التحليل الألسني للأدب - وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٤.

## النَّوَادِر

(ندر) في اللغة: هو كل شيء سقط، وشذَّ. ومن معاني النَّوَادِر: الشُّواذ، والغرائب، والمضحكات<sup>(١)</sup>.

وفي المصطلح النقدي: النوادر هي الأقوال التي تضحك، أو تستثير الاستغراب والتعجب، لخروجها عن المتوقع والمعتاد، وهي في الشعر تعني الأشعار التي بلغت من الجودة في معنى ما حداً جعلها تخرج عن المعتاد، فسارت لذلك. يقول الجاحظ (٢٥٥هـ): لو أن شعر صالح بن عبد القدوس، وسابق البربري، كان مغرقاً في أشعار كثيرة، لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات، ولصار شعرهما نوادر سائرة في الآفاق. ولكن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسر، ولم تجرِ مجرى النوادر<sup>(٢)</sup>. ومثاله قول المتنبي:

يُطَمَعُ الطَّيْرَ فِيهِمْ طَوْلُ أَكْلِهِمْ  
حَتَّى تَكَادُ عَلَى هَامَاتِهِمْ تَقَعُ<sup>(٣)</sup>

(١) مختار الصحاح - مادة (ندر)

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠٦.

(٣) ديوانه ٣١٢.

## الهجاء

(الهجاء) لغةً: الذمّ والهجاء عند الزمخشريّ، مأخوذة من هجاء الحروف. والمرأة تهجو زوجها إذا عدّدت عيوبه. وللمادة معان أخرى هي أقرب لأن تكون أصلاً للمعنى الأدبي: فالهجة والهاجة: الضفدع. وهجو يومنا: اشتد حرّه. وهجى: انكشف. وقد يكون المعنى الأدبي مأخوذاً من كل هذه الأصول.

وقد نشأ الهجاء عند الجاهليين كما نشأ عند غيرهم من الأمم والشعوب، تنديداً بالمعائب الشخصية أول الأمر، ثم تقدّم بعد ذلك إلى مشكلات الحياة العامة، فكان منه الهجاء السياسي والأخلاقي والديني. وقد كثر الهجاء بسبب العصبية القبلية، وتكاثر الغزوات والحروب، حتى أن بعض النقاد والرواة اتخذوا الهجاء مقياساً لتصنيف الشعراء إلى فحول وغير فحول<sup>(١)</sup>.

وقد ورد ذكر الهجاء في النقد الأدبي منذ ابن سلام (٢٣١هـ)<sup>(٢)</sup>. وحين رتب أبو تمام (٢٣١هـ) مختاراته المشهورة (بالحماسة) في عشرة أبواب، جعل الهجاء واحداً منها<sup>(٣)</sup>. ثم جاء قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) فقسم الشعر إلى ستة أقسام، وجعل الهجاء أيضاً واحداً منها<sup>(٤)</sup>. وقد تحدث عن الهجاء باعتباره غرضاً من أغراض الشعر. وهو عنده ضد المديح، وكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له<sup>(٥)</sup>. وأجود الهجاء ما توافرت فيه أضداد الفضائل الخلقية

(١) كالأصمعي: فحولة الشعراء ٤٢، والموشح ٥٨.

(٢) طبقات فحول الشعراء ٦٥/١.

(٣) وهي عنده: الحماسة، والمرائي، والأدب، والنسيب، والهجاء، والأضياف، والمديح، والصفات، والسير والنعاس، والملح، ومذمة النساء.

(٤) وهي عنده: المديح، والهجاء، والنسيب، والمرائي، والوصف، والتشبيه، وذلك في كتابه (نقد الشعر).

(٥) نقد الشعر ١٠١.

المطلوبة في المديح .

ومثاله قول جرير :

إِذَا غَضِبْتَ عَلَيْكَ بَنُو تَمِيمٍ  
حَسِبْتَ النَّاسَ كُلَّهُمْ غَضَابَا

فردّه العباس بن يزيد الكندي بقوله :

لَقَدْ غَضِبْتَ عَلَيَّ بَنُو تَمِيمٍ  
فَمَا نَكَأْتُ لِعُضْبَتِهَا ذَبَابَا<sup>(١)</sup>

ثم جاء أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) فوضع كتابه (ديوان المعاني) جمع فيه عيون الشعر والنثر، وجعله في اثني عشر باباً، وجعل واحداً منها الهجاء<sup>(٢)</sup>. وأخذ ابن رشيق (٤٥٦هـ) هذه التقسيمات نفسها، مع تعديل بسيط .

ويمكن تصنيف الهجاء في ثلاثة أنواع هي: الهجاء الشخصي، والهجاء السياسي، والهجاء الديني. أما الهجاء الشخصي، فثبته النزاعات الفردية والخلافات، ومثاله قول ذي الأصبغ العدواني في هجاء ابن عم له :

يَا عَمْرُو إِنْ لَاتَدْعُ شَتْمِي وَمَنْقَصْتِي  
أَضْرِبُكَ حَتَّى تَقُولَ الْهَامَةُ اسْقُونِي  
لَا إِبْنَ عَمِّكَ لَا أَفْضَلْتَ فِي حَسَبِ  
عَنِي وَلَا أَنْتَ دِيَانِي فَتَخْزُونِي  
إِنِّي لَعَمْرُكَ مَابَابِي بِذِي غَلَقِي  
عَنِ الصَّدِيقِ وَلَا خَيْرِي بِمَمْنُونِ

(١) نفسه ١٠٥ .

(٢) وهي عنده: في التهاني المديح والافتخار، وفي الخصال المحموده، وفي المعاتبات والهجاء والاعتذار، وفي الغزل ووصف الحسان، وفي النار والطبخ والطعام والشراب، وفي السماء والنجوم والشمس والقمر، وفي السحاب والمطر والثلوج والمياه. وفي السلاح والحرب، وفي القلم والخط والكتاب وصفة البلاغة، وفي الخيل والإبل والسير والفلوات والسراب وصفة سائر الحيوان، وفي ذكر الشباب والمثيب والعلل والموت والمرائي والتعازي والزهر، وفي أشياء مختلفة .

ولا لساني عن الأذى بمنظلي  
 بالفاحشات ولا فتكي بمأمون  
 كل امرئ راجع يوماً لشمته  
 وإن تخلق أخلاقاً إلى حين  
 إنني أبيُّ أبيُّ ذو محافظة  
 وابن أبي أبي من أبيين  
 والله لو كرهت كفي مصافحتي  
 لقلت إذ كرهت قرب لها: بيني<sup>(١)</sup>

وأما الهجاء السياسي فهو من أجل القبيلة. فالعصبية القبلية كانت القانون الذي بنيت عليه حياتهم، ويمثله قول أحدهم:  
 لا يسألون أخاهم حين يئد بهم في الثابت على ما قال برهانا  
 وقد كثر هذا الهجاء بينهم بسبب كثرة الغزوات والأيام التي شهدت معاركهم، يقول جابر بن حني مصوراً ذل قومه الذين قبلوا الذيات ودفع الأتاوات لجباة المناذرة:  
 لتغلب أبكي إذ أثارت رماحها  
 غوائل شرٍ بينها مثلهم  
 وفي كل أسواق العراق إتاوة  
 وفي كل ماباع امرؤ مكس دهم  
 وقَدْ زعمت بهراء أن رماحنا  
 رماح نصارى لاتخوض إلى الدم  
 وأما الهجاء الديني فقد نشأ بظهور الإسلام، حيث قيلت أشعار كثيرة في الهجاء بين الشعراء المسلمين وشعراء قريش، كما قيلت نقائض وأهاج تغص بها السيرة. وقد وجه الرسول الشعراء للدفاع عن الدين الجديد، فقال حسان بن ثابت - لسان حال الدعوة الجديدة - مهدداً المشركين ومفتخراً بالمسلمين:

(١) الهامة: طائر كانت تزعم العرب في أساطيرها أنه لا يزال يصيح على قبر المقتول قائلاً: اسقوني، اسقوني، حتى يؤخذ بثأره، لاه: الله، وهو قسم. بيني: فعل أمر من بان: أي بعد.



عَدِمْنَا خَيْلَنَا إِنْ لَمْ تَرَوْهَا  
تُثِيرُ التَّقَعَّ مَوْعِدُهَا كَدَاءُ  
يِيَارِيْنَ الْأَعْنَبَةَ مُضْعِدَاتِ  
عَلَى أَكْتَا فِيهَا الْأَسْلُ الْظِمَاءُ  
تَنْظَلُ جِيَادُنَا مُتَمَطَّرَاتِ  
تُلَطَّمُهُنَّ بِالْخُمْرِ النَّسَاءُ  
فَمَا تُعْرَضُوا عَنَّا اعْتَمَرْنَا  
وَكَانَ الْفَتْحُ وَانْكَشَفَ الْغَطَاءُ  
وإِلَّا فَاصْبِرُوا لِجِلَادِ يَوْمِ  
يُعِزُّ اللَّهُ فِيهِ مَنْ يَشَاءُ  
وَجَبْرِيْلُ أَمِيْنُ اللَّهِ فِينَا  
وَرُوْحُ الْقُدُسِ لَيْسَ لَهُ كِفَاءُ

وقد وضعوا للهجاء الجيد شروطاً منها: ألا يخذش الحياء، يقول أبو عمرو بن العلاء: خير الهجاء ما تنشده العذراء في خدرها، فلا يقبح بمثلها<sup>(١)</sup>.

وجعلوا أشد الهجاء: الهجاء بالتفضيل، وسموه الهجاء المقذع، يروى أن عمر بن الخطاب قال للحطيئة: إياك والهجاء المقذع، قال وما المقذع يا أمير المؤمنين؟ قال: المقذع أن تقول: هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف، وتبني شعراً على مدح لقوم، وذم لمن يعاديهم، قال: أنت والله، يا أمير المؤمنين، أعلم مني بمذاهب الشعر، ولكن حبانني هؤلاء فمدحتهم، وحرمني هؤلاء فذكرت حرمانهم، لم أنل من أعراضهم شيئاً<sup>(٢)</sup>. ولذلك كان بيت جرير الذي يقول فيه:

فَغَضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ  
فَلَا كَعْباً بَلَّغْتَ وَلَا كِلَاباً<sup>(٣)</sup>

(١) الممددة ١٤٨/٢.

(٢) الممددة ١٣٨/١.

(٣) الممددة ١٣٨/١.

من أشد الهجاء لما فيه من التفضيل . ويروى أن بني نمير كانوا إذا سئلوا عن نسبهم رفعوا صوتهم باسم نمير، فلما قال جرير هذا البيت، أخذوا، إذا سئلوا، يتجاوزون أباهم نميراً إلى جدّهم، هرباً من ذكره، وفراراً مما وسم به<sup>(١)</sup>.

وأدركوا أن أشد الهجاء أعفه وأصدقّه، كما قال خلف الأحمر: «والصدق في الهجاء من أعظم أسباب قوته. لأن المرء يخشى أن يدرك الناس ما فيه من نقص حقيقي. فإذا أدرك الشاعر ذلك وأذاعه في الناس، كان ذلك أشد إيلاماً للمهجو، إذ يخيل إليه أن الناس جميعاً قد أدركوا ما فيه من نقص.

وأبلغ الهجاء، كما قال صاحب الوساطة، هو ما جرى على طريقة التشكك والتجاهل، ولذا ذهب العلماء إلى الإعجاب بقول زهير:

وَمَا أَدْرِي وَسَوْفَ إِخَالُ أَدْرِي      أَقَوْمٌ أَلْ حِصْنِ أُمِّ نِسَاءٍ؟  
فَإِنْ تَكُنِ النِّسَاءُ مَخْبَاتٍ      فَحَقٌّ لِكُلِّ مُحْصَنَةٍ هِدَاءٍ<sup>(٢)</sup>

ولذلك كانوا يعدون التعريض أهجى من التصريح، وعلّل ابن رشيق ذلك «باتساع الظن في التعريض، وشدة تعلق النفس به، والبحث عن معرفته وطلب حقيقته».

وقيل إن أهجى بيت هو قول الأخطل في بني يربوع. رهط جرير:

قَوْمٌ إِذَا اسْتَنْجَ الْأَضْيَافَ كَلْبُهُمْ      قَالُوا لِأَمِيهِمْ: بُولِي عَلَى النَّارِ<sup>(٣)</sup>

وقيل: بل قول البعيث في هجاء بني كليب:

أَلَسْتَ كَلْبِيَّاً إِذَا سِيَمَ خَطَةً      أَفَرَّ كَأَقْرَارِ الْحَلِيلَةِ لِلْبَعْلِ  
وَكُلُّ كَلْبِيَّيِ صَحِيفَةٌ وَجْهِهِ      أَدُلُّ لِأَقْدَامِ الرِّجَالِ مِنَ الثَّلَعِ<sup>(٤)</sup>

(١) العمدة ٢٦/١.

(٢) العمدة ١٤٠/٢.

(٣) العمدة ٣٨٣ ط دار الكتب العلمية.

(٤) العمدة ٣٨٣ ط دار الكتب العلمية.

## الهزل يُراد به الجد

وهو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه، فيخرج ذلك المقصود مخرج الهزل المعجب، والمجون المطرب، كما فعل أصحاب النوادر، كأشعب.

وأول من تحدث عنه الجاحظ (٢٥٥هـ)، ومثّل له بقول إبراهيم بن هانئ: من تمام آلة القصص أن يكون القاص أعمى، ويكون شيخاً بعيد مدى الصوت. ومن تمام آلة الزمر أن تكون الزامرة سوداء. ومن تمام آلة المغني أن يكون فاره البرذون (الدابة الكبيرة)، براق الثياب، عظيم الكبر، سيء الخلق. ومن تمام آلة الخّمّار أن يكون ذمياً<sup>(١)</sup>.

ومثّل له ابن المعتز (٢٩٦هـ) بقول أبي نواس:

إذا ما تميميّ أتاك مفاخرأ

فقل: عدّعن ذا، كيف أكلك للضب<sup>(٢)</sup>

(١) البيان والتبيين ١/٩٣.

(٢) البديع ٦٣.

## وحدة القصيدة = وحدة السياق = الوحدة العضوية

عني النقاد العرب بوحدة البيت الشعري واستقلاله بنفسه. واعتبروا التضمين عيباً في الشعر. وقد اهتموا بالتناسق والارتباط بين أبيات القصيدة بحيث تكون منسقة، متناسبة المعاني. وقد أشار (ثعلب) إلى (اتساق النظم). ولاحظ ابن سنان (صحة النسق والنظم). ووضع الشعراء، منذ العصر الأموي، أيديهم على فكرة (وحدة السياق)، فذكر الرواة أن عمر بن لجأ قال لأحد الشعراء: أنا أشعر منك. قال: بم؟ قال: لأنني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه. وذكروا أن رؤبة بن العجاج قال في نعت شعر ابنه عقبة: «ليس لشعره قران»<sup>(١)</sup>. وقال الجاحظ (٢٥٥هـ): «أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً»<sup>(٢)</sup>.

ولعل تأثر النقاد العرب بالثقافات الأجنبية (اليونانية، والفارسية) قد ساعد على تكوين فكرة (وحدة القصيدة). ويأتي ابن طباطبا (٣٢٢هـ) في مقدمة المستفيدين من الثقافة اليونانية. وقد استطاع أن يجمع ملحوظات سابقه حول ضرورة تنسيق أبيات القصيدة. وأضاف إليها ما اطلع عليه من أرسطو، فدعا إلى أن تتماسك معاني القصيدة وألفاظها، وتترابط أبياتها بحيث تغدو بناءً محكماً متشاكلاً، كالجسد، لا يمكن وضع عضو فيه مكان آخر، فقال: «يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر عن كل معنى يصفه إلى غيره عن المعاني خروجاً لطيفاً، حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة لاتناقض في معانيها، ولا وهى في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقاً بها»<sup>(٣)</sup>.

(١) البيان والتبيين ١/٣٠٥.

(٢) العمدة ١/١٧١.

(٣) عيار الشعر ١٢٤.

والحاتمي (٣٨٨هـ) تابع ابن طباطبا في أن القصيدة «يجب أن تكون في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها، كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة، لا ينفصل جزء منها عن جزء. وهذا مذهب اختص به المحدثون. . . فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم فيه: عدّ عن كذا إلى كذا». ثم ينفذ إلى تصوّر مدهش لانجده عند سابقه من النقاد، وهو أول تصوّر من نوعه للوحدة العضوية للقصيدة، إذ يقول: «فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان، في اتصال أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر، أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه، وتعفي معالم جلاله»<sup>(١)</sup>.

ولكن هذا الفهم الذي يقوم على مجرد وصل أجزاء القصيدة على نظامها التقليدي، في جمعها بين الغزل والوصف والمدح مثلاً، هو فهم قاصر لمفهوم الوحدة العضوية لدى أرسطو، إذ فهموا أن المراد وصل أجزاء القصيدة بعضها ببعض، وإن كانت موضوعاتها متغايرة. وهو خلاف ماقرره أرسطو<sup>(٢)</sup>. ولعل استفادة الحاتمي من أرسطو كانت أكبر إذ عرف وحدة العمل الأدبي عند أرسطو ولكن يبدو أن حازماً القرطاجني (٦٨٤هـ) كان أكثر المتأثرين - ربما عن وعي ودقة - بأفكار أرسطو، إما عن صاحبها مباشرة، أو عن طريق الفلاسفة الذين شرحوا (فن الشعر) لأرسطو. ويتضح هذا من إحالات حازم المتعددة إلى أرسطو.

ويتبدى مفهوم وحدة القصيدة عند حازم في قوله: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ. . . ويحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذ كان تأليفها

(١) حلية المحاضرة ١/٢١٥، وزهر الآداب ٢/٥٩٧، والعمدة ٢/١١٧.

(٢) مما يؤكد استفادة ابن طباطبا من كتاب أرسطو (فن الشعر) أن مترجمه متى بن يونس كان معاصراً لابن طباطبا. والفرق بين وفاتيهما ست سنوات.

منها على ما يجب»<sup>(١)</sup>. ثم يضع قوانين استجادة الفصول، وترتيبها، وتقديمها وتأخيرها. فيرى في تأليف بعض بيوت الفصل أن تبدأ بالمعنى المناسب لما قبله، وإن تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل، على أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى المشرف ليكون خاتمة الفصل، ويحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل، وأن يردف البيت الأول بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل، وأن يكون لتاليه علقه به<sup>(٢)</sup>.

أما المصدر الثاني لتأثر النقاد العرب في القول بوحدة القصيدة فهو الثقافة الفارسية، ولعل ابن الأثير (٦٣٧هـ) هو خير من يمثلها، فقد التفت إلى العيب الخطير الذي أدركه في القصيدة العربية، وهو اعتمادها على البيت المفرد دون القصيدة المتكاملة، وقد قارن بين الشعر العربي والشعر الفارسي، فقال: «وجدت العجم يفضلون العرب في هذه الناحية المشار إليها، فإن شاعرهم يذكر كتاباً مصنفاً من أوله إلى آخره شعراً، وهو شرح قصص وأحوال، يكون مع ذلك غاية في الفصاحة والبلاغة في لغة القوم، كما فعل الفردوسي في نظم الكتاب المعروف بـ (شاه نامه) وهو ستون ألف بيت من الشعر، يشتمل على تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم. وقد أجمعوا على أنه ليس في لغتهم أفصح منه، وهذا لا يوجد في اللغة العربية، على اتساعها، وتشعب فنونها وأغراضها»<sup>(٣)</sup>.

(١) منهاج البلغاء ٢٨٧-٢٩١.

(٢) منهاج البلغاء ٢٨٧-٢٩١.

(٣) المثل السائر ١١/٤.

## الوصف

الوصف مصطلح أدبي يعني نعت الشيء وذكر محاسنه ومساوئه. وقد ذكره الجاحظ (٢٥٥هـ)<sup>(١)</sup>. وثعلب (٢٩١هـ)<sup>(٢)</sup>. وابن المعتز (٢٩٦هـ)<sup>(٣)</sup>، والصولي (٣٣٦هـ)<sup>(٤)</sup>، والمبرد (٣٨٥هـ)<sup>(٥)</sup>، وابن طباطبا (٣٢٢هـ)<sup>(٦)</sup> كغرض من أغراض الشعر المشهورة.

أما قدامة (٣٣٧هـ) فتعريفه للوصف يتكون من شقين، يؤكد أولهما ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. وقد تأثر قدامة بالفلسفة اليونانية والمنطق الصوري. ويدل الثاني على مدى تعمق قدامة في فهم حقيقة الوصف، فمقياس جودة الوصف عنده مستمد من الشعر نفسه، لأنه لاحظ أن وصف الشعراء يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، ولذلك فأحسنهم وصفاً من ذكر في وصف أكثر ما يمكن من المعاني التي يتكون منها الموصوف حتى تتأني له محاكاة الموصوف وتصويره تصويراً واضحاً للحس<sup>(٧)</sup>.

ويقول ابن رشيق (٤٥٦هـ) إن الشعر إلا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه. وهو مناسب للتشبيه مشتمل عليه<sup>(٨)</sup>.

وقد اشتهر بعض الشعراء في وصف بعض الأمور: فمن نعات الخيل: امرؤ القيس، وأبو دؤاد، وطفيل الغنوي، والنابغة الجعدي. ومن نعات الإبل:

(١) البيان والتبيين ١/٨٣.

(٢) قواعد الشعر ٨٣.

(٣) البديع ٦٥.

(٤) أخبار أبي تمام ١٦.

(٥) الكامل ١/٢٣.

(٦) عيار الشعر ٩.

(٧) نقد الشعر ١٢٢.

(٨) العمدة ٤٦٤.

طرفة، وأوس بن حجر، وكعب بن زهير، والشمّاخ، والراعي النميري. ومن نَعَاتِ الحمر الوحشية والقسى: الشمّاخ. ومن نَعَاتِ الخمر: الأعشى، والأخطل، وأبو نواس. ومن نَعَاتِ الطرد والصيد: ابن المعتز.

ويكاد النقاد يجمعون على أن أجود الوصف هو الذي يستطيع أن يحكي الموصوف، حتى يكاد يمثله عياناً للسامع، وذلك بأن يأتي الشاعر بأكثر معاني ما يصفه، وبأظهرها فيه، وأولاها بأن تمثله للحس<sup>(١)</sup>. ولذلك قال بعض النقاد: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً<sup>(٢)</sup>.

ولدى استعراضنا للشعر العربي نتبين أن الوصف والتصوير فيه كان على نوعين: تصوير نقلي، وتصوير وجداني. أما التصوير النقلي فيكتفي فيه الشاعر بنقل الصورة بحياد تام، في تشبيه طرفاه ماديان: فوجه الحبيبة مثلاً قمر، وشعرها ليل، وقامتها رمح. وعندما تطوّر التصوير النقلي أصبح تصويراً عقلياً حيث صار أحد طرفي التشبيه فكرة أو حالة نفسية، فالنابغة مثلاً يشبه الجود، وهو فكرة تجريدية، بالفرات، وهو شيء حسي، وزهير يشبه الموت، وهو فكرة تجريدية، بالناقة العشواء. وعندما تجاوز العرب المرحلة الرعوية إلى المرحلة الحضارية تجاوز الشعر العناية بالأوصاف المادية إلى الوصف الملون بالشعور، حيث سلّط على الأشياء عدسة الحدس والبصيرة، لا البصر، واندمجت الذات بالموضوع. يقول أبو نواس مثلاً:

يَزِيدُكَ وَجْهُهُ حُسْنًا

إِذَا مَا زِدْتَهُ نَظْرًا<sup>(٣)</sup>

(١) نقد الشعر ٤١. والصناعتين ١٢٤، والعمدة ٢/٢٢٦.

(٢) العمدة ٢/٢٢٦.

(٣) انظر كتابنا: بنية الشعر الجديد. دار الرشد الحديثة. الدار البيضاء ١٩٧٦ ص ٥٩-٦٠.



## المصادر والمراجع

- الطراز المتضمن لأسرار البلاغة - يحيى العلوي . القاهرة ١٩١٤ .
- العمدة في صناعة الشعر ونقده - ابن رشيد القيرواني . ت : د ، مفيد قميحة . دار الكتب العلمية - بيروت ١٩٨٣ .
- فحولة الشعراء : الأصمعي . ت : محمد عبد المنعم خفاجي وزميله . المنيرية القاهرة ١٩٥٣ .
- قواعد الشعر - ثعلب . ت : محمد عبد المنعم خفاجي - مكتبة الحلبي . القاهرة ١٩٤٨ .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء . حاز القرطاجني . ت : محمد الحبيب اب الخوجة . تونس ١٩٦٦ .
- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري الأمدى . دراسة واختيار : محمد عزام وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٥ .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ابن الأثير . ت : الحوفي وطبانة - مه ١٩٥٩ .
- الموشح . المرزباني . السلفية . القاه ١٣٤٣ .
- الأغاني - الأصفهاني . دار الكتب . القاهرة ١٩٢٧-١٩٧١ .
- البديع - ابن المعتز . ت : كراتشكوفسكي . دار الحكمة . دمشق . د . ت
- البديع في نقد الشعر - أسامة بن منقذ - ت : أحمد بدوي وزميله . مكتبة الحلبي . القاهرة ١٩٦٠ .
- التلخيص في علوم البلاغة - القزويني ، شرح البرقوقى ، المكتبة التجارية ط ٢ ، مصر ١٩٣٢ .
- التبيان في علوم البيان - ابن الزمكاني ، ت : أحمد مطلوب وزميلته . بغداد ١٩٦٤ .
- دلائل الإعجاز . عبد القاهر الجرجاني - ت : رضوان الداية وأخوه . دار قتيبة ، دمشق ١٩٨٣ .
- سر الفصاحة . ابن سنان الخفاجي . ت : عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ١٩٦٩
- كتاب الصناعتين - أبو هلال العسكري ت : د مفيد قميحة - دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨١ .
- طبقات فحول الشعراء . ابن سلام . ت : محمود شاكر - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

- 'البلاغة تطور وتاريخ - د. شوقي ضيف .  
دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب - د. إحسان عباس - دار الامانة - بيروت ١٩٧١ .

- التركيب اللغوي للأدب - د. لطفي عبد البديع . مكتبة النهضة . مصر ١٩٧٠ .

- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام - د. محمود الريدائي - دار الفكر دمشق ١٩٦٧ .

- فن المديح - أحمد أبو حاقه - دار الشرق الجديد - بيروت ١٩٦٢ .

- قضايا النقد الأدبي - د. بدوي طبانة - معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٧١ .

- المعجم الأدبي - د. جبور عبد النور . دار العلم للملايين ١٩٧٩ .

- النقد الأدبي الحديث . د. محمد غنيمي هلال - دار الثقافة - بيروت ١٩٧٣

- مختار الصحاح . الرازي . مكتبة البابي الحلبي بمصر ١٩٥٠ .

- نقد النثر . قدامة بن جعفر . ت: عبد الحميد العبادي . دار الكتب العلمية . بيروت ١٩٨٢ .

- نقد الشعر . قدامة بن جعفر . ت: بونيباكر . ليدن ١٩٥٦ .

- يتيمة الدهر، الثعالبي، الصاوي ١٩٣٤ .

- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل . دار الفكر العربي - مصر ١٩٥٥ .

- الأسلوب - أحمد الشايب . ط ١ عام ١٩٣٩ ط ٥ عام ١٩٥٦ .

- أسس النقد الأدبي عند العرب . د. أحمد أحمد بدوي - دار نهضة مصر ١٩٧٧ .

- الأسلوبية منهجاً نقدياً - محمد عزام - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٠ .

- الإيقاع في الشعر العربي . مصطفى جمال الدين . النجف ط ٢ عام ١٩٧٤ .

## صدر للكاتب

- ١- بنية الشعر الجديد/ دار الرشاد الحديثة - الدار البيضاء ١٩٧٦ .
- ٢- المسرح المغربي/ اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٧ .
- ٣- اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب / اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٨٧ .
- ٤- تاريخ الأدب العربي لمعهد إعداد المدرسين/ وزارة التربية - دمشق ١٩٨٩ . (مشترك).
- ٥- القراءة لمعهد إعداد المدرسين/ وزارة التربية دمشق ١٩٨٩ (مشترك).
- ٦- قضية الالتزام في الشعر العربي/ دار طلاس - دمشق ١٩٨٩ .
- ٧- الأسلوبية منهجاً نقدياً/ وزارة الثقافة - دمشق ١٩٨٩ .
- ٨- الأدب العربي وتاريخه / وزارة التربية - دمشق ١٩٩٠ (مشترك).
- ٩- وعي العالم الروائي: أبحاث في الرواية المغربية / اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٠
- ١٠- البطل الإشكالي في الرواية العربية / دار الأهالي - دمشق ١٩٩٢ .
- ١١- الفهلوي: بطل العصر في الرواية الحديثة/ دار الأهالي - دمشق ١٩٩٣
- ١٢- مدخل إلى فلسفة العلم: أبحاث في الاستيمولوجيا المعاصرة/ دار طلاس - دمشق ١٩٩٣
- ١٣- التحليل الألسني للأدب/ وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٤ .
- ١٤- الخيال العلمي في الأدب / دار طلاس - دمشق ١٩٩٤ .
- ١٥- الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري / وزارة الثقافة - دمشق ١٩٩٥ .
- ١٦- الحدائث الشعرية/ اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٩٩٥ .
- ١٧- فضاء النص الروائي: مقارنة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان/ دار حوا - اللاذقية ١٩٩٦ .
- ١٨- مصطلحات نقدية: من التراث الأدبي العربي - وزارة الثقافة - دمشق

## الفهرس

الصفحة	الموضوع	الصفحة	الموضوع
٤٧	الإعجاز	٥	المقدمة
٤٩	الإقواء	١١	الائتلاف - الملاءمة
٥٠	الائتفات	١٣	الائتساع
٥٣	الإلهام - شياطين الشعراء	١٤	الإجازة
٥٥	الائتجال - نحل الشعر	١٦	الائتذاء
٦٠	الإيجاز والإطناب	١٧	الائتحاس
٦٤	الإيطاء	١٨	الأدب
٦٥	الإيغال	٢٠	الإرداف - التوابع
٦٧	الإيماء	٢٢	الائزدواج
٦٨	البتر	٢٣	الائستشهاد والائحتجاج
٦٩	البديع	٢٤	الائستهلال والائبتداء - المطلاع
٧٢	البديهة والائرتجال	٢٨	الائستثناء
٧٤	البلاغة	٢٩	الائستعارة
٧٨	بواعث الشعر - دواعي الشعر	٣٣	الائستطراد
٨١	البيان	٣٥	الأسلوب
٨٢	البيت	٣٧	أسلوب الحكيم
٨٤	التشيع	٣٨	الإشارة
٨٥	التسيم	٤١	الائشتراك
٨٧	التشقيف	٤٣	الائطراد
٨٨	التسليم	٤٤	الائعتذار
٨٩	تجاهل العارف	٤٦	الائعتراض

١٣٦	الجِناس - التجنيس المجانسة	٩١	التَّجْمِيع
١٣٩	الجَوْدَة	٩٢	التَّرْصِيع
١٤٠	حُسْنُ الاقتران	٩٤	التَّدْنِيب
١٤١	حُسْنُ التخلُّص	٩٥	التَّدْيِيل
١٤٤	الحشو	٩٦	التَّسْهِيم
١٤٦	الحكمة	٩٧	التَّشْبِيه
١٤٩	الحماسة	١٠٣	التَّشْطِير
١٥٠	الحوشي والوحشي	١٠٤	التَّصْحِيف
١٥١	الحواليات	١٠٥	التَّصْرِيع
١٥٢	الخاتمة - حسن الانتهاء	١٠٦	التَّضْمِين
١٥٤	الخصومة بين القدماء والمحدثين	١٠٨	التَّطْرِيز
١٦٦	الخطابة	١٠٩	التَّعْطَف
١٧٣	الخطل	١١٠	التَّفَاوُت
١٧٤	الخمريات	١١٤	التَّقْدِيم والتَّأخِير
١٧٧	الخيال - التخيل	١١٦	التَّقْسِيم
١٨٢	الدَّلالَة	١١٩	التَّكْرَار
١٨٣	الدَّوق	١٢٠	التَّكْلِف في الشعر
١٨٤	الرثاء	١٢٢	التَّلَطَّف
١٩٠	الرجز	١٢٣	التَّمْثِيل - المماثلة
١٩٢	الرَّجُوع	١٢٥	التَّمْلِيط
١٩٣	ردّ العجز على الصدر	١٢٧	التَّنْقِيح
١٩٤	الرِّوَايَة	١٣٠	التَّوْرِيَة
١٩٧	الرَّوْي	١٣١	التَّوْشِيح
١٩٨	الرُّحَاف	١٣٣	الجَرَس الموسيقيّ
٢٠٠	السَّجْع	١٣٥	جمع المؤنث والمختلف

٢٨٢	القافية	٢٠٢	السّركات الشعرية
٢٨٥	القبج	٢١٩	السّلب والإيجاب
٢٨٦	القصر	٢٢٠	السّاد
٢٨٧	القطع والطّوال	٢٢٢	الشّوارد
٢٨٨	الكذب والصدق	٢٢٣	الشّوهاء
٢٩٣	الكناية	٢٢٤	الصّنعَة والطّبع
٢٩٥	اللّحن	٢٣٢	الضّرورات الشعرية
٢٩٧	لزوم ما لا يلزم	٢٣٧	الطبّقات
٢٩٨	اللّغز	٢٣٩	الطباق - المطابقة
٢٩٩	المبالغة	٢٤١	العتاب
٣٠١	مبنى القصيدة	٢٤٣	العكس
٣٠٣	المثل السائر	٢٤٤	العلة
٣٠٥	المجاز	٢٤٦	عمود الشعر
٣٠٨	المجاورة	٢٤٩	عيوب الشعر
٣٠٩	المحاكاة	٢٥١	الغريب والغرابة
٣١٧	المدح	٢٥٣	الغزل - التشبيب - النسب
٣٢٣	المذهب الكلامي	٢٦٣	الغلوّ - الإفراط
٣٢٤	المساواة	٢٦٥	الغموض - والوضوح
٣٢٥	مشاهير الشعراء	٢٧٠	الفاصلة
٣٢٨	المضاعفة	٢٧١	الفحولة
٣٢٩	المعنى واللفظ	٢٧٣	الفخر
٣٣٦	المعاظلة	٢٧٥	الفساد
٣٣٩	المعلقات	٢٧٦	الفصاحة
٣٤١	مفهوم الشعر	٢٧٩	الفصل والوصل
٣٤٨	المقابلة	٢٨١	الفنّ

٣٨٥ .....	التّقد والتّناقد	٣٥١ .....	المقامة
٣٨٩ .....	التّوادر	٣٥٣ .....	الممتنع
٣٩٠ .....	الهجاء	٣٥٤ .....	المفاضلة - الموازنة
٣٩٥ .....	الهزل يراد به الجدّ	٣٥٦ .....	الموشح - الموشحات
٣٩٦ .....	وحدة القصيدة	٣٦٢ .....	موسيقى الشعر
٣٩٩ .....	الوصف	٣٦٨ .....	النثر
٤٠١ .....	المراجع والمصادر	٣٧٠ .....	النظم - الصياغة
٤٠٣ .....	صدر للكاتب	٣٧٧ .....	نفي الشيء بإيجابه
٤٠٥ .....	الفهرس	٣٧٨ .....	التّقائض

## هذا الكتاب

إذا كانت لكل صناعة ألفاظها . فإن ( المصطلحات النقدية ) هي مفاتيح علم الأدب والنقد . ولهذا كانت العناية بها كبيرة ، لأنها أدوات التفكير العلمي ، ووسائل التقدم الأدبي ، ولغة التواصل الثقافي . وإذا كان ( المصطلح ) رمزاً بين المختصين فإنه بحاجة إلى مزيد من الدقة والوضوح ، لأن المعاني متفاوتة مختلفة ، ولهذا كانت الحاجة ماسة إلى بيان استعمالها الاصطلاحية والعرفية ، عبر العودة إلى أمهات كتب التراث ... وقد كان يحذوني في هذا الجهد الذي استغرق سنوات ، شعوري بأن النقد الأدبي بحاجة إلى استئناف النظر فيه ، وتقييمه في كل مرحلة على ضوء المستجدات النقدية المعاصرة . ويقدم هذا المحصول من رصد ( المصطلحات ) النقدية والأدبية ، وتعريفها ، وشرحها ، صورة عن ( المصطلح النقدي ) في نشوئه ، وتطوره عبر العصور ولدى مختلف النقاد . وقد رتب هذه المصطلحات ترتيباً ألفبائياً ، معتمداً اللفظ ، آملاً أن أكون قد وفقت في سد ثغرة في مكتبتنا النقدية في التعريف بهذه المصطلحات التي تداولها أسلافنا النقاد ، وما يزال أحفادهم يتداولونها حتى اليوم .

المؤلف

## دار الشرق العربي

حلب - سورية - هاتف: 2213773 - فاكس: 2225966 - ص . ب : 415

بيروت - لبنان - هاتف: 791668 - ص . ب : 11/6918