

جامعة منتوري — قسنطينة

رقم التسلسل.....

رقم التسجيل.....



كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم - كتاب الموشح للمرزباني نموذجاً -

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث

إشراف الأستاذ الدكتور:
محمد العيد تاورته

إعداد الطالبة:
إكرام بن سلامة

لجنة المناقشة

- أ.د/ يحيى الشيخ صالح جامعة منتوري — قسنطينة رئيساً
— أ.د/ محمد العيد تاورته جامعة منتوري — قسنطينة مشرفاً ومقرراً
— د/ رشيد قريبع جامعة منتوري — قسنطينة عضواً مناقشاً
— د/ رايح طيجون المدرسة العليا للأساتذة — قسنطينة عضواً مناقشاً

السنة الجامعية 1429 – 1430 هـ / 2008 – 2009م

المقدمة

المقدمة

بعد اطلاعي على بعض ما كتب في النقد الحديث خلال مسيرتي الدراسية، ومن خلال دروس عدد من الأساتذة، ترسخ في ذهني ما يشبه اليقين بأن النقد لم يستفد من الدراسات اللغوية إلا مع ظهور الألسنية الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين؛ الأمر الذي يوحي بأن الدراسات النقدية القديمة لم تستفد في معالجتها للخطاب الشعري بمنجزات العلوم اللغوية؛ التي لم تصبح أداة من أدوات تحليل الخطاب إلا بعد انتشار دراسات دي سوسير و تلاميذه، و هذا ما توحى به معظم كتابات عبد السلام المسدي خاصة ما نراه في كتابيه (الأسلوب والأسلوبية)، و (النقد و الحداثة)، كما يوحي بذلك أيضا الكتاب الذي صدر مؤخرا للدكتور يوسف و غليسي بعنوان (النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية) و غيرها.

و هذه في تقديري قضية هامة تتعلق في جانب منها بتراثنا النقدي و بمدى استفادته من العلوم اللغوية، و لذلك فهي بحاجة إلى إعادة نظر، و قد كان هذا مما دفعني إلى محاولة معرفة حقيقة الأمر، بالاطلاع على بعض ما كتب حول النقد القديم و الوقوف على آراء النقاد بداية بحكم أم جندب بين امرئ القيس و علقمة الفحل، و حكم النابغة على حسان بن ثابت و غيرها إلى غاية القرن الرابع الهجري (و هو عصر المرزباني)؛ الذي بلغ فيه النقد درجة كبيرة من التطور و النضج، فتعددت المؤلفات النقدية و تنوعت نتيجة انتعاش الحياة الفكرية و الأدبية.

كما اطلعت كذلك على بعض ما توفر لي من كتب حديثة تناولت النقد القديم بالدراسة و التعليق، و من بين ما وقع بين يدي كتاب الدكتور إحسان عباس (تاريخ النقد

الأدبي عند العرب) و كتاب الدكتور يوسف حسين بكار (بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث) و كتاب الدكتورة نجوى محمود حسين صابر (النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري) و كتاب آخر لسنية أحمد محمد معنون بـ (النقد عند اللغويين في القرن الثاني)، و على الرغم من أن هذا العنوان يوحي لقارئه بأن الكتاب في النقد اللغوي إلا أننا لا نقف على هذا النقد إلا في الفصل الرابع من المؤلف، ونجد أنه يتربع على صفحات قليلة لا يتجاوز عددها اثنتين و ثلاثين صفحة من ضمن 434 صفحة. و قد خاضت فيه صاحبه في أمور أخرى لها علاقة بالنقد عامة، فكان النقد اللغوي جزءاً فقط من هذا الكتاب الذي لم يأخذ حقه فيه.

و من بين الكتب التي صادف أن اطلعت عليها- و هو من كتب النقد القديم- والتي لاقت هوى في نفسي كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) لصاحبه أبي عبيد الله المرزباني و هو كتاب يبحث فيما أنكره العلماء على بعض الشعراء من كسر ولحن و عيوب أخرى، و هو بذلك يضم مادة نقدية غنية لا تكاد تجتمع بهذه الكثرة والغنى في أي مصدر آخر، و اهتم صاحبه بالحديث عن جانب واحد من جوانب النقد، وهو إبراز العيوب و المآخذ التي يقع فيها الشعراء، فضلاً عن أن الحديث عن هذه المآخذ كان يمر بمعظم القضايا النقدية البارزة في نقدنا العربي القديم من ذلك عيوب صناعة الشعر و ألفاظه و عباراته و عيوب معانيه وأفكاره.

و كان من بين المؤلفات النقدية القديمة التي استفاد منها المرزباني كتاب (طبقات فحول الشعراء) لابن سلام الجمحي، و (الكامل) للمبرد، و (الشعر و الشعراء) لابن قتيبة و غيرها من الكتب التي تعد المنبع الأساسي الذي استقى منه المرزباني نماذجه باعتبارها سابقة له زمنياً، ولا شك أن المرزباني قد استفاد من هذه الكتب و عنها أخذ شواهد. و قد وقع اختياري على كتاب الموشح لجملة من الأسباب يمكن إيجاز أهمها فيما يلي:

U أما الأول فهو غزارة المادة التي احتواها و عمومها مما يعطي الباحث فرصة تصنيفها وتبويبها وإعادة هيكلتها ضمن نظام معين.

U وأما الثاني فهو احتواؤه على أكبر عدد من الآراء النقدية نتيجة تعدد الرواة والنحاة الذين أخذ عنهم مثل: ابن سلام، محمد بن يحيى الصولي، محمد بن يزيد المبرد، الجاحظ، والأصمعي وأبي عمرو بن العلاء وغيرهم كثير، فهو خلاصة مجموعة من الآراء لطوائف متعددة من النقاد.

U وأخيرا أنه كتاب في النقد التطبيقي، فهو يجمع الكثير من الأمثلة والشواهد الشعرية ويجمع ما دار حولها من آراء وتعليقات القدماء، الأمر الذي يجعل منها مادة تطبيقية للقواعد والأصول التي تعارف عليها النقاد العرب خلال القرون السابقة عليه.

و بعد قراءة أولية للكتاب وجدت أنه قد ألمح إلى قضايا فنية عديدة تتعلق بالوزن والقافية والصورة، وقضايا نحوية ولغوية، إضافة إلى السرقات والموازنات، مما شجعني أكثر على الخوض في محاولة معرفة الكيفية التي استفاد بها النقاد القدماء من الدرس اللغوي، وكيف اعتمده كآلية من آليات معالجة الخطاب الشعري، وأملني أن أتوصل إلى التخفيف من حدة الأحكام التي توحى بأن النقد الأدبي لم يستفد من منجزات الدراسات اللغوية إلا مؤخرا، ولذلك أردت لهذا البحث أن يكون موسوما بـ:

المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم

— كتاب الموشح للمرزباني نموذجاً —

و سأحاول من خلاله الإجابة عن مجموعة تساؤلات تعيني في توضيح الرؤية
المرسومة في ذهني، ولذلك حصرت إشكالية البحث في السؤال التالي:
* هل اعتمد النقد القديم على المنطلقات اللغوية في تحليل الخطابات الشعرية؟ وإلى
أي مدى كان هذا الاعتماد؟

وعلى إثر هذه الإشكالية يمكنني أن أسأل مرة أخرى:

* كيف نظر النقد الحديث إلى الخطاب الشعري القديم؟

* وهل تتفق الرؤية النقدية القديمة والرؤية الحديثة حول خطاب شعري معين؟

* وهل هناك تقارب — ولو إلى حد ما — بين الرؤيتين؟

* وهل آليات النقد اللغوي المعتمدة من الطرفين واحدة؟

ومحاولة مني للإجابة عن هذه الأسئلة اخترت منهجا قدرت أنه الأنسب، لأنه لا
يكتفي بتحليل النص بعيدا عن سياقاته، وهو المنهج التداولي والذي سأحاول من خلاله
دراسة بعض ما يوفره كتاب الموشح من نصوص دون الخروج عنها، ولكن من خلال
ربطها بسياقاتها المختلفة، على اعتبار أن الأدب هو عملية تواصل تضم كل عناصر
التواصل من مرسل ومتلق ورسالة، وأن هذه الأخيرة — وهي موضوع بحثنا — لا تفهم
على وجهها الحقيقي إلا إذا ردت إلى سياقاتها.

و من المعلوم لدينا أن الخطابات الأدبية شعرية كانت أو نثرية ليست واضحة
كالخطابات المستعملة في التواصل العادي، فقد يذهب مبدعها لإحاطتها ببعض الغموض
و التمويه، و ليسهل علينا إدراك محتواها لا بد من قراءتها ضمن سياقها، ذلك أن كل
خطاب لا بد له من سياق و إطار يحدث فيه و يتأثر بظروفه و معطياته. فالإنسان
يتخاطب مع غيره ضمن مواقف اجتماعية تحدد صورة هذا الخطاب، سواء من ناحية
الأسلوب أو الكلمات التي اختيرت للتعبير عن محتواه. والنماذج النقدية التي سأقف
عندها من خلال كتاب الموشح تمثل عملية رصد و تتبع لمجموع الكلمات و التراكيب،

و الأساليب والصور، و حتى المعاني التي قدر النقاد عدم مناسبتها للسياق الذي ورد فيه الكلام.

و في ظل ما سبق ارتسمت في ذهني صورة حول خطة العمل التي سأبذلها، وقد بدت لي مناسبة لتحقيق ما قدرته من إشكاليات و لذلك تشكلت الدراسة في ميناها من أربعة فصول إضافة إلى مقدمة و خاتمة.

أما الفصل الأول و الموسوم بـ " التعريفات و المفاهيم " فيمكن اعتباره فصلا تمهيديا، لأنني حاولت من خلاله تقريب المفاهيم المعتمدة في البحث لتتضح أكثر و لذلك جاء مشتملا على أربعة عناصر هي على التوالي: تعريف علوم اللغة، مفهوم الخطاب، المنهج التداولي، التعريف بصاحب الموشح. و قد جعلته فصلا أولا ليكون فاتحة للفصول اللاحقة و التي سأعتمد فيها على المفاهيم التي تم تعريفها من خلاله.

و أما الفصل الثاني و الموسوم بـ " التحليل اللغوي للخطاب الشعري " فقد خصصته للدرس اللغوي عند القدماء، و كيف اعتمده النقاد لمقاربة النصوص الشعرية، لذلك جاء متضمنا للعناصر التالية: الألفاظ، المعاني، التراكيب، المسائل النحوية و الصرفية.

و أما الفصل الثالث و المعنون بـ " التحليل البلاغي للخطاب الشعري " فقد أفردته، كما هو واضح من عنوانه، للدرس البلاغي عند القدماء و قد حاولت من خلاله التعرف على المنطلقات البلاغية التي اعتمدها النقاد في دراساتهم النقدية التطبيقية على النصوص الشعرية. و لذلك تضمن العناصر التالية: المجاز المباعد للحقيقة، الغلو والإغراق، التشبيه غير الموفق، الاستعارة، و البديع.

و أما الرابع و الأخير و الذي حمل عنوان " التحليل العروضي للخطاب الشعري " فقد تضمن كسابقيه محاولة للكشف عن المنطلقات العرضية التي اعتمدها القدماء في مقاربتهم النصوص الشعرية. و أنهيت بخاتمة تضمنتها أهم النتائج و الملاحظات المتوصل إليها.

و الأمر الذي تجدر الإشارة إليه هو أن كلا من هذه الفصول التطبيقية تضمن إلى جانب آراء نقادنا القدماء آراء المحدثين، لتتعرف أكثر على اختلافات الرؤية النقدية بين القديم و الحديث، وعلى الجوانب المشتركة بينهما.

و إذا كنت أشعر بالسعادة لإنجاز هذا العمل فإنني أرى من واجبي أن أتقدم بالشكر إلى كل من قدم لي يد المساعدة ولو بكلمة طيبة، وأخص بالذكر هنا أساتذتي الكرام الذين فتحوا لي خزائن مكتباتهم وزودوني بالكثير من المراجع المهمة، ومنهم الدكتور حبيب بوهروور والدكتور محي الدين سالم و الدكتور عمار ويس. أما أستاذي المشرف الدكتور محمد العيد تاورته الذي تفضل بقبول الإشراف على بحثي وحرص على إنجازه في الوقت المحدد، فإنني لا أستطيع أن أفيه حقه على ما بذله معي من جهود، فله مني جزيل الشكر على رعايته لهذا البحث، فعلى الرغم من مشاغله واهتماماته الكثيرة خصص لي الكثير من وقته، وأفادني بالكثير من نصائحه وتوجيهاته، كما شملني برعايته وتشجيعه مذ كان هذا البحث فكرة إلى أن صار على ما هو عليه، فأسأل الله أن يجزل له الثواب في الدنيا و الآخرة، كما لا يسعني إلا أن أشكر كل من قدم لي نصحا أو أسدى لي عوناً، وأخص بالذكر هنا السادة الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملوا عناء قراءة هذه المذكرة وسجلوا من ملاحظاتهم وتوجيهاتهم ما يساعدي على تدارك ما فاتني من هفوات وتصحيح ما وقعت فيه من أخطاء. فلهم مني جميعاً خالص الشكر و جميل الثناء.

وبالله التوفيق.

الفصل الأول

التعريفات و المفاهيم

أولا/ تعريف علوم اللغة

ثانيا/ مفهوم الخطاب

ثالثا/ المنهج التداولي

رابعا/ التعريف بمؤلف الموشح

الفصل الأول

التعريفات والمفاهيم

الخطاب منتج لغوي؛ لا يتصور إنتاجه و استهلاكه أو فهمه وتحليله إلا من خلال اللغة، ولكي نتعرف على نوعية العلاقة بين علوم اللغة وتحليل الخطاب لابد من تحديد المقصود بعلوم اللغة وتحديد مفهوم الخطاب بشكل يمكننا من إدراك العلاقة العضوية بينهما ويمكننا من التعرف على الكيفية التي استفاد بها نقاد المرزباني من العلوم اللغوية في تحليلهم للخطاب الشعري من خلال ما جاء في كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء.

* فما المقصود بالعلوم اللغوية؟

* وما مفهوم الخطاب؟

* و ما المنهج المناسب لمقاربة الخطابات النقدية في كتاب الموشح؟

أولاً: علوم اللغة

ورد في مقدمة المعجم المفصل في علوم اللغة لـ (محمد التونجي، وراجي الأسمر) قولهما: " وقد حرصنا أن يتضمن هذا المعجم مصطلحات العلوم اللغوية كافة، معتبرين أن هذه العلوم تشمل النحو، والصرف، و العروض، و البلاغة (البيان، و البديع، والمعاني) وعلم اللغة، و فقه اللغة. " (1)

و جاء في المعجم الوسيط في مادة (علم) ما يلي: " و علوم العربية: العلوم المتعلقة باللغة العربية: كالنحو، و الصرف، و المعاني و البيان و البديع، و الشعر، و الخطابة، و تسمى بعلم الأدب. " (2)

و جاء في "مقدمة" ابن خلدون في فصل تحت عنوان: " فصل في علوم اللسان العربي " أن:

" أركانه أربعة: و هي اللغة و النحو و البيان و الأدب. و معرفتها ضرورية على أهل الشريعة، إذ مأخذ الأحكام الشرعية كلها من الكتاب و السنة، و هي بلغة العرب. "(3)

و نجد (التهانوي) يتحدث عن هذه العلوم في كتابه " كشف اصطلاحات الفنون و العلوم " تحت عنوان (العلوم العربية) فيقول: " في شرح المفتاح : إعلم أن علم العربية المسمى بعلم الأدب علم يحرز به عن الخلل في كلام العرب لفظاً أو كتابة، و ينقسم على ما صرحوا به إلى اثني عشر قسماً، منها أصول هي العمدة في ذلك الاحتراز، و منها فروع.

" أما الأصول فالبحث فيها إما عن المفردات من حيث جواهرها و موادها فعلم اللغة، أو من حيث صورها و هيئاتها فعلم الصرف، أو من حيث انتساب بعضها إلى بعض بالأصلية و الفرعية فعلم الاشتقاق، و إما المركبات على الإطلاق، فإما باعتبار هيئاتها التركيبية و تأديتها لمعانيها الأصلية فعلم النحو، و إما باعتبار إفادتها لمعان زائدة على أصل المعنى فعلم المعاني، أو باعتبار كيفية تلك الفائدة في مراتب الوضوح فعلم البيان، و إما عن المركبات الموزونة، فإما من حيث وزنها فعلم العروض، و إما من حيث أواخر أبياتها فعلم القافية.

" و أما الفروع فالبحث فيها إما أن يتعلق بنقوش الكتابة فعلم الخط، أو يختص بالمنظوم فعلم عروض الشعراء، أو بالمتنوع فعلم إنشاء النثر من الرسائل، أو من الخطب، أو لا يختص بشيء منها فعلم المحاضرات و منه التواريخ؛ و أما البديع فقد جعلوه ذيلاً لعلمي البلاغة لا قسماً برأسه.

" و في إرشاد المقاصد للشيخ شمس الدين الأكفاني السنجاري: الأدب و هو علم يُتعرّف منه التفاهم عمّا في الضمائر بأدلة الألفاظ و الكتابة، و موضوعه اللفظ و الخط من جهة دلالتها على/المعاني، و منفعتة إظهار ما في نفس الإنسان من المقاصد و إيصاله

إلى شخص آخر من النوع الإنساني، و به تميز ظاهر الإنسان على سائر أنواع الحيوان. وإنما ابتدأت به لأنه أول أدوات الكمال. و لذلك من عري عنه لم يتم بغيره من الكمالات الإنسانية.

" و تنحصر مقاصده في عشرة علوم و هي: علم اللغة و علم التصريف و علم المعاني و علم البيان و علم البديع و علم العروض و علم القوافي و علم النحو و علم قوانين الكتابة و علم قوانين القراءة، وذلك لأن نظره إما في اللفظ أو الخط، و الأول فإما في اللفظ المفرد أو المركب، أو ما يعمهما. و أما نظره في المفرد فاعتماده إما على السماع و هو اللغة أو على الحجة و هو التصريف، و أما نظره في المركب فإما مطلقاً أو مختصاً بوزن، و الأول إن تعلق بخواص تراكيب الكلام و أحكامه الإسنادية فعلم المعاني، و إلا فعلم البيان، و المختص بالوزن فنظره إما في الصورة أو في المادة، الثاني علم البديع، و الأول إن كان بمجرد الوزن فهو علم العروض، و إلا فعلم القوافي؛ و ما يعم المفرد والمركب فهو علم النحو، والثاني فإن تعلق بصور الحروف فهو علم قوانين الكتابة، وإن تعلق بالعلامات فعلم قوانين القراءة. و هذه العلوم لا تختص بالعربية بل توجد في سائر لغات الأمم الفاضلة من اليونان و غيرهم." (4)

و جاء في كتاب " الوسيلة " للمرصفي " ... و العلوم الملقبة بعلوم العربية، وفنون الأدب. وهي التي نظمها محمد النواجي بقوله:

خُذْ نَظْمَ آدَابِ تَضَوُّعِ نَشْرَهَا * يَحْكِي شَذَا الْمُنْثُورِ حِينَ يَضُوعِ
لِغَةِ وَ صَرْفِ وَ اشْتِقَاقِ نَحْوُهَا * عِلْمَ الْمَعَانِي وَ الْبَيَانِ بَدِيعِ
وَ عَرُوضِ قَافِيَةٍ وَ إِنْشَاءِ نَظْمِهَا * بَكْتَابَةِ التَّارِيخِ لَيْسَ يَضِيعِ

" فاللغة: علم يبين صور الألفاظ و تعيينها للأشياء، التي يفهمها العالم بوضعها له. و الصرف: علم يبين صيغ الألفاظ و كونها أصولاً و زوائد و متبادلة الحروف و كيفية النطق بها.

" و الاشتقاق: علم جعل بعض الألفاظ أصولاً و تفریع بعض آخر عنها.
 " و النحو: علم یبین أحوال أواخر الكلمات عند ترکیبها، و تقديم بعض
 الكلمات عنده على بعض، جوازا و وجوبا. و حذف بعض و ذكر بعض وجوبا
 وجوازا. / و المعاني: علم یبین الأغراض المترتبة على إيراد التراكيب في صور مختلفة و أن
 لكل صورة غرضاً.

" و البيان: علم یبین المجاز و الكناية.

" و البديع علم یبین أحوالاً تعرض للفظ فتكسوه حسناً و رونقة.

" و العروض: علم یبین الأوزان التي وزنت بها العرب شعرها، كيفية و كمية.

" و القوافي: علم یبین أحوالاً تعرض لأواخر الأبيات. منها ما يكون لازماً، ومنها

ما يكون زينة، و منها ما يكون عيباً.

" و الإنشاء: علم یبین كيفية تأليف الخطب و رسائل المخاطبات و ما أشبه ذلك.

و یسمى " فن الكتابة و النشر " و صاحبه الكاتب و الناشر. " (5)

وباللقاء نظرة على هذه التعريفات يتضح لنا أن علوم اللغة تشمل الكثير من
 الفروع، ولكن الذي يعيننا منها في بحثنا هذا هو تلك العلوم التي اعتمدها نقاد (المرزباني
) في تحليلهم لما أورده من نماذج شعرية، وهي علم اللغة من حيث هو مفردات دالة على
 مدلولات معينة، و علم النحو الذي يعنى بقوانين تركيب تلك المفردات في جمل أو
 نصوص مفيدة، ثم علم الصرف الذي يعنى بصيغ الكلمات التي ينتج عن تنوعها أو
 اختلافها تنوع واختلاف في دلالة الكلمة، ثم البلاغة التي تعنى بالمعاني الزائدة على ما
 تتطلبه قواعد النحو والصرف؛ والناجئة عن أحوال المتكلمين ومقامات المتلقين وما تتطلبه
 من تلاوين أو انزياحات، تعنى بها البلاغة من خلال علومها الثلاثة؛ علم المعاني والبيان
 والبديع، وأخيراً علم العروض والقافية؛ الذي يعنى بالأوزان الشعرية وما تختتم به
 الأبيات لمعالجة ما يمكن أن يقع فيه الشعراء من هفوات.

* * *

ثانياً: مفهوم الخطاب

أ/ في التراث العربي

يعد مصطلح الخطاب واحداً من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدراسات النقدية العربية، والتي لازالت تحتاج إلى تسليط الضوء عليها للكشف عن استعمالها المختلفة، وقد كان اعتماد المصطلح من طرف الفكر العربي النقدي نتيجة لاحتكاكه بالتيارات الغربية، و رغبة منه في مواكبة التغيرات المستحدثة على الساحة النقدية. وعلى الرغم من تعدد الموضوعات التي يطرحها مفهوم الخطاب و التي فرضت تعدداً في التعاريف، بتعدد اتجاهات أصحابها و اختلاف مشاربهم، إلا أن ذلك لم يمنعه من أن يحتل موقعا محورياً في جميع الأبحاث و الدراسات التي تدرج في مجال تحليل النصوص، حيث برزت للوجود شعب دراسية في اللسانيات و الفلسفة والأدب، جعلت منه ركنا رئيسيا ضمن مقرراتها و اتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة و غدا كل مؤلف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصل لا بد أن يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله".⁽⁶⁾

وفي ظل المثاقفة الحادثة مع الآخر الغربي ظهر مصطلح (الخطاب)، و هو اسم مشتق من مادة (خ ط ب) "وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (DISCOURS)" ⁽⁷⁾ و جاء في معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ترجمة لمصطلح « discourse » « الخطاب، الكلام، الحديث " و" الترجمة الشائعة هي الخطاب و معناه اللغة المستخدمة (أو استخدام اللغة) language in use لا اللغة باعتبارها نظاما. " ⁽⁸⁾

و أما في المعجم الوسيط فنقف في مادة (خطب) على: خاطبه مخاطبة و خطابا: كالمه

و حادثه. وجه إليه كلاما. ويقال خاطبه في الأمر: حادثه بشأنه. و (الخطاب) الكلام...
الرسالة⁽⁹⁾.

و جاء في لسان العرب (لابن منظور) في مادة (خ ط ب): "الخطاب هو مراجعة الكلام وقد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا. و هما يتخاطبان. " و المخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن .

" قال الليث: إن الخطبة مصدر الخطيب، و خطب الخاطب على المنبر و اختطب يخطب خطابة. واسم الكلام الخطبة. قال أبو منصور: و الذي قال الليث إن الخطبة مصدر الخطيب لا يجوز إلا على وجه واحد و هو أن الخطبة اسم للكلام الذي يتكلم به الخطيب فيوضع موضع المصدر." ⁽¹⁰⁾

فالخطاب عند ابن منظور مرادف للكلام، و يحدث عن طريق المشاركة بين متكلم و سامع. فابن منظور لم يغفل خاصية التفاعل في إنتاج الخطاب.

وورد أيضا في أساس البلاغة (للزمخشري) ما يلي: « خطب: خاطبه أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام ... وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية فيقول: خِطْبٌ ... و اختطب القوم فلانا: دعوه إلى أن يخطب إليهم ... و تقول له: أنت الأخطب البين الخطبة، فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته." ⁽¹¹⁾

و جاءت مادة (خطب) في عدة مواضع من القرآن الكريم، حيث ترددت اثنتي عشرة مرة — كما هو وارد في معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية — منها قوله تعالى: ⁽¹²⁾

" و إذا خاطبهم الجاهلون قالوا سلاما " (الفرقان 63)

و قوله: " و لا تخاطبني في الذين ظلموا " (هود 37)

و قوله: " و شددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب " (ص 20)
 و قوله: " رب السماوات و الأرض و ما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا " (النبا 37)
 و قوله: " فقال أكفنيها و عزني في الخطاب " (ص 23)
 و قوله: " لا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون " (المؤمنون 27)

و بالعودة إلى السياق الذي ورد فيه مصطلح الخطاب في القرآن الكريم نجد أنه يحيل على (الكلام) وهذا ما تؤكدته تفسيرات القدماء و المحدثين للآيات. (فالزنجشيري) يورد تفسيراً لقوله تعالى " و شددنا ملكه و آتيناه الحكمة و فصل الخطاب " يقول: " إنه الكلام المبين الدال على المقصود بلا التباس. " (13)
 و فصل الخطاب: " فصل الخصام بالتمييز بين الحق و الباطل أو الكلام الفاصل بين الصواب و الخطأ " (14)

ويرى (الزنجشيري) أنه يجوز أن يراد بمعنى الخطاب في الآية " القصد الذي ليس فيه اختصار محل و لا إشباع ممل " (15) فالخطاب عند الزنجشيري، إذن، مرادف للكلام، أما (الأمدي) فيعرف الخطاب بأنه " اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه. " (16)

و يورد الدكتور (فؤاد بوعلي) قولاً عن إمام الحرمين مفاده أن " الكلام و الخطاب و التكلم و التخاطب و النطق واحد في حقيقة اللغة، و هو ما يصير به الحي متكلماً. " (17)

و يذهب الأستاذ (فاتح زيوان) في مقال له تحت عنوان (نحو خطاب نقدي عربي معاصر) إلى أن " التلازم الدلالي الواضح بين مفهومي الخطاب و الكلام و ترادفهما اللغوي على مستوى اللفظ المعجمي، يشير إلى أصول المصطلح الشفهية، ذلك أن دلالة المصطلح لم تقتصر بعلامة مكتوبة بل ارتبطت بالمستوى الشفهي تحديداً. " (18)

و هذا ما نقف عليه عند (التهانوي) الذي دلل على الأصول الشفهية للمصطلح محاولاً إخراج لفظ الخطاب من كل ما يعتمد على الحركة والإيحاء والإشارة كوسائل للإفهام، كما أخرج أيضاً المهمل من الكلام و كل كلام لا يقصد به في الأصل إفهام السامع⁽¹⁹⁾، فالخطاب عند (التهانوي) يقوم بوظيفة تواصل تجمع بين متكلم و سامع، ولا يمكن — حسبه — تحقيقها بالاعتماد على الوسائل غير اللغوية كالحركة و الإيحاء والإشارة.

و يورد الدكتور (فؤاد بوعلي) قولاً لابن السبكي يحدد فيه معنيين لمصطلح الخطاب المستخدم في أبحاث علوم العربية يقول: "أحدهما أنه الكلام و هو ما تضمن نسبة إسنادية، و الثاني أنه أخص منه، و هو ما وجه من الكلام نحو الغير لإفادته."⁽²⁰⁾

و نفهم إذن من كلام (التهانوي) و مما ورد من تفسيرات أن الخطاب كلام يفترض وجود ثلاثة عناصر متكلم و سامع ورسالة. و ما يعيننا نحن هو هذه الرسالة / الخطاب، و كيف تعامل معها الناقد القديم. ثم كيف نظر النقد الحديث إلى الخطاب الشعري القديم؟ وهل هناك تقارب في الرؤية النقدية بينهما؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال كتاب "الموشح" و لكن بعد عرض موجز نتعرف من خلاله على مفهوم الخطاب عند نخبة من ألمع أقطابه من النقاد الغربيين.

ب / عند الغرب

يجمع عدد كبير من الباحثين على أن اللسانيات هي التي فتحت باب الدراسات اللغوية على مصرعيه بالنتائج الباهرة التي حققتها فاستفادت منها العديد من الاختصاصات التي تربطها صلة بها، مما سمح بدخول عدد من المصطلحات إلى الحقول الأدبية والاجتماعية و غيرها، ومن بين المصطلحات التي اعتمدت في مختلف التخصصات مصطلح (الخطاب).

و هذا ما تؤكدُه (سارة ميلز) في قولها: " لقد أصبح مصطلح "الخطاب" Discourse متداولاً في مجالات عديدة منها نظرية النقد و علم الاجتماع و الألسنية والفلسفة و علم النفس الاجتماعي و الكثير من حقول المعرفة الأخرى."⁽²¹⁾ و إذا كان الباحثون في هذا المجال قد اتفقوا في قضية منشئه و بداياته و رواده الأوائل، فإنهم لم يتفقوا حول تعريف موحد محدد لهذا المصطلح، فتعددت فيه الاجتهادات بحسب مناهج الدراسة و زوايا النظر و الخلفيات الاستمولوجية، الأمر الذي أدى إلى تعدد التعاريف و اختلافها باختلاف توجهات أصحابها.

و قد ظهر هذا المفهوم في الدرس اللساني بعد أن عمل الباحثون على تجاوز حدود الجملة التي كانت تعتبر أكبر وحدة لغوية قابلة للوصف والتحليل نحو وحدات أكبر هي الملفوظ أو الخطاب، وترجع الريادة في استعمال المصطلح و تحليله للغوي الأمريكي (سابوتي زليق هاريس Z.Harris) من خلال بحثه (تحليل الخطاب) (1952م)، ويعرفه على أنه " ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية و بشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض."⁽²²⁾

و انطلاقاً من هذا التعريف نجد أن هاريس يعمل على تطبيق منهجه التوزيعي على الخطاب، فيرى أن العناصر المكونة له لا يجتمع بعضها ببعض بشكل اعتباطي، و إنما تتوزع هذه العناصر بناء على نظام معين يشكل بنية الخطاب.

و إذا كان هاريس يرى الخطاب مجموعة متواليات تربط بينها علاقات معينة خاضعة لجملة من القواعد تنتظم بموجبها الجمل في الخطاب، فإن الباحث الفرنسي (إميل بنفنيست E. Benveniste) يقدم تعريفاً آخر للخطاب على اعتبار أنه " الملفوظ منظورا إليه من

وجهة آليات و عمليات اشتغاله في التواصل. " (23) فيقول: " هو كل مقول يفترض متكلما و مستمعا، و تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما. " (24)

فتعريف بنفنست يختلف عن تعريف هاريس نتيجة اختلاف المنطلقات، فبنفنست لا يقف عند حدود الملفوظات و لذلك أعطى الأولوية للوظيفة التواصلية للغة فأدخل مفهوم (التلفظ Enonciation) وهو الفعل الحيوي في إنتاج نص ما و هو مقابل (للملفوظ Enonce) باعتباره الموضوع الذي انتهى من إنجازة فاستقل عن الذات المنجزة، وبالتالي فموضوع الدراسة عنده هو التلفظ و ليس الملفوظ. (25)

و يرى بنفنست أننا بالحديث عن الخطاب نكون قد غادرنا "عالم اللغة كمنظومة من الرموز ونلج في عالم آخر ألا وهو عالم اللغة كأداة للاتصال تجد تعبيرها في الخطاب. " (26) فبنفنست برؤيته هذه يكون قد ولج عالما أوسع، يركز على الوظيفة التواصلية التي تؤديها اللغة، هذه الأخيرة التي لم يعد منظورا إليها كمنظومة رموز تخضع لنظام معين يتجسد من خلال وحدة قابلة للوصف و الدراسة و هي الجملة و إنما صارت خطابا يتشكل بمجرد حدوث تواصل بين متكلم و سامع.

و بعد هذين الاسمين اللامعين في مجال تحليل الخطاب برز على الساحة مجموعة من الباحثين الذين أفاضوا في الحديث عن هذا العلم فصنفوا فيه و وضعوا له التعاريف والقواعد فتشعبت مناحيه بتشعب توجهاتهم اللسانية و الفكرية، فراح كل واحد يقدم تصورات و يقترح إجراءات يسهم من خلالها في بلورة مفهوم الخطاب و نذكر من بينهم "فرانسوا راستيه" الذي عرض أفكاره عام 1972م من خلال دراسة موسومة بـ " من أجل تحليل الخطاب " و قد بين من خلالها أن اللسانيات أصبحت علما قائما بذاته لنجاحها في تحديد موضوعها، و أن على تحليل الخطاب أن يحدد هو الآخر موضوعه وذلك بسبب ارتباطه الوثيق باللسانيات، و في معرض حديثه عن الخطاب يؤكد راستيه

أن التحليل الذي يسعى لتجاوز حدود الجملة يجب أن يعلن عن الحدود التي سيقف عندها. (27)

و من الإضافات التي أثرت الساحة اللسانية، الجهود التي قام بها أصحاب (معجم اللسانيات) سنة 1973م و الذين قدموا للخطاب تعريفات ثلاث " فهو أولا يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بإنجازه ذات معينة، و هو هنا مرادف للكلام بتحديد دو سوسير، و هو يعني ثانيا، وحدة توازي أو تفوق الجملة، و يتكون من متتالية تشكل مرسله لها بداية و نهاية وهو هنا مرادف للملفوظ. أما التحديد الثالث فيتجلى في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة، منظورا إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل." (28)

ومن بين الأسماء التي لمع نجمها في ساحة الخطاب، و التي يصعب حصرها لكثرتها، نذكر (ميشيل فوكو) و (روجر فاو لير) و (ميخائيل بختين) و (سارة ميلز)، و غيرهم كثير، هذه الأخيرة التي حاولت أن تجمع لنا دلالات الخطاب كما يتمثلها عدد من الباحثين على اختلاف رؤاهم فتقول أن (الخطاب) يدل " بالنسبة للعديد من الباحثين في مجال الألسنية العامة على التحول من اعتبار الجمل أمثلة على الاستعمال اللغوي المجرد usage ، أي اعتبارها نماذج عن الطريقة التي تبني بها اللغة كنظام، إلى الاهتمام بالاستعمال الفعلي للغة use (براون و يول 1983...) و بالنسبة للبعض من هؤلاء المنظرين تعني كلمة الخطاب اهتماما بطول النص أو العبارة. لذا فإن الخطاب عبارة عن وحدة نص مطولة تحتوي على شكل من أشكال التنظيم الداخلي، كالانسجام في المعنى coherence و التماسك في القالب cohésion (سنكلار و كولثارد 1975... و كارتر و سميسن 1989...) أما بالنسبة للبعض الآخر من المختصين في الألسنية العامة فيعرف الخطاب بالسياق الذي تستعمل فيه بعض العبارات دون سواها، فهناك الخطاب

الديني و خطاب الإشهار و ما إلى ذلك. و تُحدد هذه السياقات المكونات الداخلية للنصوص التي ترد فيها." (29)

ولأنه لا يمكن عرض آراء كل المشتغلين بالجمال سأكتفي بواحد منهم و هو الباحث (دومينيك مانكينو Dominique Maingueneau) الذي عرض أفكاره من خلال كتابه (مقدمة في مناهج تحليل الخطاب) الذي ظهر أواخر السبعينات. و الذي يتناول فيه أهم اتجاهات تحليل الخطاب، وقد عرف مانكينو الخطاب انطلاقاً من توجهات تداولية و ذلك لاهتمامه بالعملية التواصلية التي تتحقق أثناء التخاطب و التي تجمع العناصر الثلاثة؛ المتكلم/ المبدع، و السامع/ القارئ و النص الأدبي. و يذكر الدكتور (عبد القادر شرشار) الذي قدم عرضاً عن كتاب مانكينو من خلال كتابه " تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص" أن الباحث قد تبنى تعريف المدرسة الفرنسية التي يمثلها بنفنست لأنه الأنسب لاتجاهه التداولي فالمدرسة الفرنسية تميز "بين الملفوظ و الخطاب، فالملفوظ — بالنسبة إليها — متتالية من الجمل الموضوعية بين بياضين دلاليين: (انقطاعين تواصلين)، أما الخطاب فهو الملفوظ المعبر من وجهة نظر حركية خطائية مشروط بها. وهكذا فالنص من وجهة تبنيية لغوية تجعل منه ملفوظاً و أن دراسته لسانياً من حيث شروط إنتاجه تجعل منه خطاباً." (30)

و يحدد مانكينو الخطاب باعتباره مفهوماً يعوض الكلام عند دي سوسير و يعارض اللسان ويرى أن الخطابات تختص بعدة ميزات أهمها:

" تخضع الخطابات باعتبارها وحدات عبر-جمالية (Transphrastique) للقواعد التنظيمية المعمول بها داخل مجتمع محدد.

" يكون الخطاب موجهاً، ليس فقط لأنه مشكل تبعاً لوجهة نظر المتكلمين، و لكن أيضاً لأنه يتطور بشكل خطي في الزمان.

" فعل الكلام هو شكل من أشكال التأثير على الغير و ليس فقط تمثلاً للعالم.

" الخطاب، باعتباره نشاطا لفظيا، نشاط بيني يشرك شريكين بحيث يبرزان في الملفوظ من خلال الزوج أنا، أنت.

" لا وجود لخطاب إلا داخل سياق معين.

" لا يعتبر الخطاب خطابا إلا إذا أُرْجِعَ إلى الذات؛ إلى (أنا) تمثل في نفس الآن مصدرا لتحديد الشخصية والزمانية، و كذا تحديد موقفها إزاء مقولها و مخاطبها.

" يخضع الخطاب ، شأنه في ذلك شأن باقي السلوكات الأخرى، لعدة معايير.

" لا معنى للخطاب إلا داخل عالم خطابات أخرى يشق عبرها مساره الخاص.⁽³¹⁾

و من خلال هذه المميزات التي وضعها مانكينو يمكن أن نلاحظ أنه يركز على عنصرين هامين ليتحقق عنده الخطاب. أما العنصر الأول فهو السياق العام الذي ينجز ضمنه الخطاب بكل ما يتضمنه من مكونات، و أما الثاني فهو التفاعل الذي يوجب وجود القائلين و المستقبلين الذين عبر عنهم بـ (أنا و أنت). و الذين يكونون في حالة تفاعلية متبادلة فالخطاب عنده إذاً يجب أن يخضع لمقام معين و أن ينجز ضمن عملية تفاعلية متبادلة من طرف باث و آخر مستقبل يتبادلان الأدوار بالتناوب، كما أن كل خطاب يخضع لجملة من المعايير التي يؤدي وفقها.

وترى (سارة ميلنز) أن وضع تعريف موحد للخطاب عملية معقدة لأن من ناحية أغلب الباحثين الذي يستعملون المصطلح لا يحددون أيا من تعاريفه هم بصدد التعامل معه، و من ناحية أخرى فإن العديد من الباحثين الذين يصوغون التعريفات انطلاقا من توجهات معينة يقومون بتغييرها أو بإدخال تعديلات عليها. أي أن تعريف الخطاب غير ثابت الأمر الذي أدى إلى تداخله مع جملة من المصطلحات الأخرى مما خلق لبسا في تحديد المفاهيم و التفرقة بينها.⁽³²⁾

ج/ تداخل (الخطاب) مع مصطلحات أخرى

كثيرا ما تتداخل مجموعة المصطلحات المترادفة مع بعضها البعض تداخلا يشكل خلطا مفاهيميا و عدم وضوح في التصورات، و من أكثر المصطلحات تداخلا مع الخطاب مصطلح "النص" و يرى (سعيد يقطين) أنه بتخطي الدراسات اللسانية عتبة الجملة نحو وحدة أكبر، أصيبت المصطلحات باضطراب و تعميم و حدوث خلط في ضبط المفاهيم، فهذه الوحدة الأكبر " هي عند البعض (المفوظ)، و عند آخرين (الخطاب)، و عند آخرين (النص)... و كل واحد من هذه المصطلحات متعدد الدلالات و المعاني. و هي أيضا يقابل بعضها الآخر، أو يرادفه في هذا السياق أو ذاك و بحسب هذا الاتجاه أو الآخر." (33)

و في محاولة لضبط المفاهيم قام الباحث (دافيد كريسل David Crystal) بالتفريق بين مجال استعمال الخطاب و مجال النص و إن كان في الأخير قد خرج بنتيجة مفادها أنه لا يمكن التفريق بينهما بصورة قاطعة و نهائية لأن بينهما نقاط تقاطع عديدة من بينها الاستعمالات المشتركة، فنجده يقول: " يركز مجال تحليل الخطاب Discourse Analysis على بنى اللغة المحكية المستعملة في ظروف طبيعية، كما نجد ذلك في بعض "الخطابات" كالحادثات و الاستجابات و التعاليق و الخطب، بينما يركز مجال تحليل النص Text Analysis على بنى اللغة المكتوبة، و من الأمثلة على ذلك المقالات و اللافتات و إشارات المرور و فصول الكتب. لكن ليس هذا التمييز تمييزا جليا و واضحا، فقد كان لهذين المصطلحين العديد من الاستعمالات الأخرى. و بصفة خاصة قد يستعمل كل من "الخطاب" و " النص " بمعنى أوسع بكثير ليشمل جميع الوحدات اللغوية التي لها وظيفة اتصالية محددة، سواء أكانت تلك الوحدات محكية أو مكتوبة. فمن العلماء من يتحدث عن " الخطاب المحكي أو المكتوب " و منهم من يتحدث عن " النص المحكي أو المكتوب." (34) فكريسل إذن ينطلق من كون الخطاب إنتاجا لغويا محكيا، أي شفويا، أنتج في ظروف معينة فهو بهذا يشير إلى السياق، بينما النص يمثل كل إنتاج لغوي مدون، ثم

يرى أن هناك من العلماء من لا يتوقف عند فكرة المدون و المحكي، لأن التدوين قد يشمل الخطاب مثلما قد يختص النص بالحكي.

و نقف على رأي آخر للباحث (مايكيل ستابز Stubbs) الذي يرى أن هذا التداخل بين المصطلحين " كثيرا ما يتسم بالغموض و يبعث على البلبلة." (35) و يذهب إلى أن هناك استعمالات يكون فيها "النص مكتوبا بينما يكون الخطاب محكيا، و قد لا يكون النص تفاعليا بينما يكون الخطاب كذلك... و قد يكون النص طويلا أو قصيرا لكن الخطاب يوحى بطول معين، و يتميز النص بانسجام في الشكل و الصيغة بينما يطبع الخطاب انسجام أعمق من حيث الدلالة و المعنى. و في الأخير يلاحظ ستابس أن هناك من المنظرين من يفرقون بين مكون اللغة النظري المجرد و التحقيق النفعي لهذا المكون، ولو أنهم لا يتفقون أيهما يمثل النص." (36)

و من بين الذين طرحوا هذا الفارق الباحثة (سارة ميلز) التي تذهب إلى أن الخطاب هو التصور المجرد للنص، و الخطاب عندها يكون أعم و أشمل من النص. (37)

و نلاحظ من خلال رأي كريسل و ستابز أن كليهما يربطان الخطاب بالجانب المحكي دون الكتابي ويشيران إلى العلاقة التفاعلية التي تكون في الخطاب دون النص على اعتبار أن النص يكون مكتوبا سلفا من قبل المرسل، مما يلغي العملية التفاعلية بين الطرفين. ولذلك يمكن أن تمثل لسانيا للنص بـ (الملفوظ) وللخطاب بـ (التلفظ) باعتباره الفعل الحيوي التفاعلي الذي ينجز ضمن ظروف مقامية معينة و قد أشار إليها كريسل بقوله (الظروف الطبيعية) و ستابز في قوله من (حيث الدلالة و المعنى) لأن الخطاب الواحد تتغير دلالاته بتغير السياقات التي يرد فيها.

في حين نجد باحثا آخر هو (جوليان قريماس) يستعمل الخطاب كمرادف لـ(النص) و (المقول) لأنها، حسبه، ألفاظ تشترك في نفس المعنى، و يذهب إلى أن بعض اللغات

الأوروبية لا تتوفر على مصطلحات تقابل كلا من اللفظين و تبعاً لذلك فالنص والخطاب يستعملان " للدلالة على ممارسات خطابية غير لغوية كالأفلام، و الطقوس المختلفة، والقصص المرسومة." (38) و إذا كان قريماس يحصر (الخطاب) في الاستعمال غير اللغوي فإن (جافري ليتش Geoffrey Leech) و (مايكل شورت Short Michael) في معرض تفريقهما بين الخطاب و النص يريان غير ذلك فالخطاب، حسبهما، " اتصال لغوي يُعتبر صفقة بين المتكلم و المستمع و نشاطا متبادلا بينهما، و تتوقف صيغته على غرضه الاجتماعي، بينما يعتبر النص ببساطة اتصالا لغويا (محكيا كان أو مكتوبا) تقنن و سيلته المسموعة أو المرئية." (39)

و من بين المواقف التي يمكن إدراجها و التي حاول صاحبها من خلالها إبراز الفوارق بين المصطلحين موقف الباحث العربي (محمد مفتاح) الذي يذهب إلى أن " النص عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة، وأن الخطاب عبارة عن وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة." و يضيف " نحن نجعل الخطاب أعم من النص، فالتخاطب أعم من التناص." (40) و نضيف له موقف الباحثة (بمى العيد) التي ترى أن كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة و قوانينها فهو نص، و إذا خرج ليندمج تحت السياقات الاجتماعية سمي قولاً (تقابل الباحثة لفظ Discours بالقول) فالخطاب إذا يضطلع بمهمة توصيل رسالة، و من ثمة فهو مغمور بالإيديولوجيا السائدة في المجتمع، و مبالغ في خرق النظام. (41)

و بناء على ما سبق نلاحظ أن الخطاب قد ارتبط في أذهان الكثيرين بالجانب الشفوي المحكي من اللغة و الذي ينتج عنه بالضرورة تفاعل بين المتكلمين، إلا أن الباحث (كارتر T.S Carter) يرى أن الأمر مختلف إذا ما طرح في مجال اللسانيات لأنه لا يرتبط بالضرورة باللغة المنطوقة " فالخطاب وحدة أوسع من النص، ولكنها تبقى في علاقة مع ظروف الإنتاج." (42) إذاً فالفارق الجوهرى، إذا أمكن اعتباره كذلك، بين

النص و الخطاب هو السياق. و هذا ما يؤكده (جون ميشال آدم J.M Adam) من خلال معادلته:

الخطاب = النص + ظروف الإنتاج

النص = الخطاب - ظروف الإنتاج (43)

إذا فالملفوظ لوحد لا يعد خطابا إلا إذا أضفنا له عنصر السياق، و ما هذا الملفوظ إلا النص.

و يذهب البعض إلى محاولة حسم الخلاف فيرون بأن هذا التداخل لا يعدو أن يكون تداخلا صوريا، واختلاف التسميات هذا ناتج عن اختلاف المدارس المسمية لا أكثر، فما تطلق عليه المدرسة الفرنسية مصطلح (النص) تطلق عليه المدرسة الأنجلو أمريكية (الخطاب) فالدوال مختلفة و المدلول واحد. (44)

و سواء كان الخطاب هو النص أم لا فهذا لا يعنينا بالقدر الذي يعنينا المنهج الذي سنتبعه لتحليله لعله يساعدنا في فهمه و الكشف عن بعض خباياه. و انطلاقا من التعاريف السابقة للخطاب، تلك التي تراه بنية لغوية تواصلية، كتابية كانت أو شفوية، تخضع لظروف مقامية معينة و تنتج عن علاقة تفاعلية قائمة بين مبدع و قارئ، أرى أنه من الأنجع اختيار منهج يتلاءم و طبيعة الخطاب التداولية.

* * *

ثالثا: المنهج التداولي

منذ أن بزغت شمس اللسانيات على يد (فرديناند دي سوسير) و هي تناقش ثنائية الدال و المدلول، و اللغة و الكلام و تبحث في العلاقة التي تربط عناصر الجملة، باعتبارها أعلى وحدة قابلة للتحليل في الدرس اللغوي، متخذة من شعار (تدرس اللغة في ذاتها و لأجل ذاتها) المنطلق الأساسي الذي تركز عليه، محاولة بذلك تكريس عنصر

النظام أو النسق (Le système) ، ليتطور البحث بعده وتتوسع الدائرة فيهمم الباحثون أمثال هاريس و بنفنست و تشو مسكي و غيرهم بوحداث أكبر من الجمل فيبحثون في العلاقات التي تربط عناصر النص و تجمع مكوناته متجاوزين بذلك حدود الجملة، ليتقدم البحث اللساني خطوة أخرى فيثور على الحدود التي رسمها اللسانيون الأوائل و التي تجعله رهين النص فيدعو إلى دراسة الفعل الخطابي في علاقته بقائليه ومحيطه و ظروف إنتاجه، ومن بين المناهج التي اهتمت بمثل هذه الدراسات فانطلقت بالبحث إلى خارج الخطاب المنهج اللساني التداولي.

يقر الدكتور (محمد الأخضر الصيحي) بأن التداولية تعد " أحد أهم المناهج اللغوية الحديثة التي صححت مسار علم اللغة الحديث، متداركة بذلك العديد من نقائصه، و تنطلق التداولية من أن الوقوف بالدراسة اللسانية عند حدود بنية اللغة لا يمكن من فهمها و الوقوف على أكبر قدر من حقائقها، لذلك تدعو إلى ضرورة أن تشمل الدراسة وظيفتها أيضا، و هو ما يعني الدعوة إلى دراسة اللغة في الاستعمال، أي دراستها و هي تؤدي وظيفتها التواصلية." (45) و يضيف الدكتور الصيحي بأن التداولية ليست منهجا مكملا للمناهج اللسانية الشكلانية، و لا منهجا موازيا لها و إنما هي نتاج " تحول منهجي غايته إضفاء نظرة أكثر شمولية على اللغة و التأسيس، بالتالي، للسانيات وفق منظور مغاير محوره أن اللغة فعل تواصل لا يمكن إدراكه إلا كسلوك إنساني شامل في إطار وضعيات تفاعلية تواصلية." (46)

و انطلاقا من هذه الرؤية التي تعنى بالنص الخطابي ضمن سياقه و هو يؤدي دوره التواصلية جامعا بذلك بين قطبي العملية التواصلية المبدع و المتلقي، سأحاول إعادة قراءة الخطابات الشعرية في الموشح من زاوية نظر المحدثين اعتمادا على المنهج التداولي الذي يأخذ " بعين الاعتبار كل العوامل التي يمكن أن يكون لها دور في أثناء استعمال اللغة، بما في ذلك العوامل النفسية و الاجتماعية و الثقافية و غيرها." (47) ولكن قبل ذلك سأورد

في إيجاز بعض التعاريف والمفاهيم النظرية التي تقوم عليها التداولية ليتضح المنهج المتبع أكثر مع مراعاة التطرق للأساسيات و المسائل الكبرى التي طرحها دارسو البراغماتية دون التوغل في تفاصيل المنهج.

يعود استخدام مصطلح التداولية (La pragmatique) إلى الفيلسوف الأمريكي (شارل موريس Charles Morris) الذي أطلقه سنة 1938م على فرع من فروع علم العلامات (La sémiotique) (48)، و لم تستقل التداولية كدرس لغوي قائم بذاته إلا في العقد السابع من القرن العشرين على يد مجموعة من فلاسفة اللغة الذين عملوا على صياغة مفاهيمها ووضع قواعدها و على رأسهم: أوستين Austin وسيرل Searle و جريس Grice. (49)

و يعرف (يول Yule) التداولية على أنها " دراسة اللغة في الاستعمال in use أو في التواصل in interaction خاصة و أنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده و لا السامع وحده فصناعة الكلام تتمثل في تداول (négociation) اللغة بين المتكلم و السامع في سياق محدد (مادي واجتماعي و لغوي) وصولا إلى المعنى الكامن في كلام ما. " (50)

و يتضح من خلال تعريف يول أن التداولية إضافة إلى اهتمامها بإنتاج الخطاب باعتباره فعلا تواصليا بين طرفين يقع ضمن موقف كلامي محدد، تهتم أيضا بالكيفية التي يفهم عليها هذا الخطاب، فالخطاب لا يأخذ معناه الذي قيل من أجله و الذي يجب أن يفهم عليه إلا بربطه بسياقه الذي ورد فيه، فلا يمكن تفسير خطاب و فهمه بمعزل عن سياقه، هذا الأخير الذي يتجدد عند كل موقف كلامي الأمر الذي يجعل من التداولية ملتقى "اللسانيات و المنطق و السيميائية و الفلسفة و علم النفس و علم الاجتماع." (51) فكلها آليات مساعدة في الكشف عن فاعلية الخطاب و في إعطائه معناه الحقيقي ضمن الموقف الكلامي الذي ورد فيه. و يؤكد (جفري ليتش Geoffrey Leech) على

أنه لا يمكن فهم طبيعة اللغة إلا بفهم كيفية تداولها بين الطرفين لتحقيق تواصل فيقول: " لا نستطيع حقيقة فهم طبيعة اللغة ذاتها إلا إذا فهمنا التداولية: كيف نستعمل اللغة في الاتصال." (52) فالتداولية إذاً لا تدرس اللغة على أنها بنيات مجردة مثلما هي في أصل وضعها في المعاجم وإنما تدرسها في حيز التداول والاستعمال، أي تدرسها في اختلافات معانيها التي تختلف بتغير السياق الذي ترد فيه وبتغير مقاصد المتكلمين. فهي علم يبحث في كيفية اكتشاف السامع لمقاصد المتكلم، أو هي دراسة معنى المتكلم. فحين يقول شخص (أنا عطشان) فليس بالضرورة أن يكون في حالة إخبار عن العطش و إنما قد يعني أريد كوب ماء، فالتكلم كثيرا ما يعني أكثر مما يقول. (53)

فالتداولية تسعى لتجاوز النظرة الصورية المجردة للغة التي كانت محل اهتمام المدارس اللسانية السابقة، نحو نظرة تدعو إلى ضرورة العناية بالظروف المواتية عند استعمال اللغة، منطلقة في ذلك من أن اللغات الطبيعية بنيات تحدد خصائصها، ولو بصورة جزئية، ظروف استعمالها في إطار وظيفتها الأساسية المتمثلة في التواصل. (54)

فالتداولية إذن تتحدد مهامها في دراسة اللغة المستعملة في المقامات المختلفة والتي تصدر في كل مرة عن متكلم معين، سواء كان كلاما عاديا أو نصا أدبيا، نحو سامع معين وذلك لتحقيق قصد معين. و هذا لا يعني أبدا أنها تلغي المعنى المتواضع للكلمة و لكنها تنطلق منه لتؤسس للمعنى المقصود الذي ينشد المتكلم تحقيقه و إيصاله إلى السامع عن طريق عملية التفاعل الحاصلة بينهما.

و بناءً على هذا يمكن القول إن التداولية ليست علما لسانيا لغويا، يكتفي بوصف البنيات اللغوية وتفسيرها و يقف عند حدودها و أشكالها الظاهرة و حسب، كالبنوية مثلا، و إنما هي كما عرفها الباحث الجزائري الدكتور (مسعود صحراوي) ضمن كتابه (التداولية عند العلماء العرب) " علم جديد للتواصل الإنساني يدرس الظواهر اللغوية في مجال الاستعمال ويتعرف على القدرات الإنسانية للتواصل اللغوي و من هنا تكون

جديرة بأن تسمى: علم الاستعمال اللغوي. " (55) كما أن التداولية تعد منهجا متكاملًا للدراسة الأدبية لأنها حصيلة جملة من العلوم والمعارف التي اجتمعت و تكاثفت فيما بينها هدف واحد هو تحليل الخطاب و فهم قصد المتكلم والكشف عن الأثر الناتج عن هذا الخطاب و من بين هذه العلوم علم النفس و علم الاجتماع و فلسفة اللغة و باقي النظريات اللسانية و السيميائية التي تصب كلها في بوتقة دراسة الفعل الخطابي. فالتداولية إذاً واحدة من أهم استراتيجيات التحليل لأنها تجمع بين " المنهج البنائي الوصفي و المنهج التفسيري... لأننا نحتاج إلى تفسير الظواهر الثقافية أكثر من وصفها، و أن الوصف وحده يعزل الأثر الأدبي عن المجتمع و التاريخ. " (56) و لتحقيق التداولية هذا التفسير و تصل إلى رؤى مقنعة تنسم بنظرة أكثر شمولية جمعت بين بقية العلوم المساعدة التي تتناول اللفظ و المتكلم و السامع و السياق، كل حسب تخصصه، ووجهتها نحو الخطاب لفهمه، فهي إذاً منهج ثقافي موجه لفهم الظواهر الثقافية.

و من أهم ما أفرزته التداولية ضمن مجالاتها المتعددة دراسة (الأفعال الكلامية)، و هي الأفعال التي تتحقق بتحقيق الاتصال الخطابي بين المتكلم و المستمع، و تقوم هذه الدراسة حسب — الدكتور محمد يونس علي — على النظر إلى اللغة على أنها " أداء أعمال مختلفة في آن واحد، و ما القول إلا واحد منها، فعندما يتحدث المتكلم فإنه في الواقع يخبر عن شيء، أو يصرح بتصريحاً ما، أو يأمر، أو ينهى، أو يلتمس، أو يعد، أو يشكر. " (57)

و يدل مصطلح الأفعال الكلامية — حسب الدكتورة وسمية عبد المحسن المنصور — " على الأفعال ذات القوة المتضمنة في القول لتحقيق الفعل، كالوعد و الطلب و الترجي و التقرير و الإخبار و النفي و الإثبات و الاستفهام و التمني. " (58) و تذهب الباحثة إلى أن العرب عرفوا فكرة التداولية بمجالاتها المختلفة منذ القديم و إن لم يستعملوا هذا المصطلح الدقيق للتدليل عليها، و يبدو ذلك من خلال تراثهم الغني بالدراسات التي اهتمت بالظواهر اللغوية الخطابية ضمن سياقات استعمالها المختلفة و تتصل هذه الدراسات

بالعلوم البلاغية و ذلك ضمن باب الخبر و الإنشاء، و تضيف أن هذا الاهتمام لم يكن حكرا على اللغويين و علماء البلاغة و حسب و إنما شمل علماء المنطق و الفلاسفة والأصوليين و الفقهاء. وقد شاركها في هذا الرأي الدكتور (مسعود صحراوي) الذي يرى أن مسألة الأفعال الكلامية قد تم بحثها بعمق في تراثنا النقدي، وقد تصدى لهذه القضية فأفرد كتابا خاصا بها ليؤصل من خلاله للمنهج التداولي عند العرب و ليثبت معرفتهم له، و يرى صحراوي " أن التداولية بمقولاتها و مفاهيمها الأساسية كسياق الحال، و غرض المتكلم، و إفادة السامع، و مراعاة العلاقة بين أطراف الخطاب، و مفهوم الأفعال الكلامية يمكن أن تكون أداة من أدوات قراءة التراث العربي في شتى مناحيه ومفتاحا من مفاتيح فهمه." (59)

و يعود السبق في وضع الأسس الأولى لنظرية (الأفعال الكلامية) للباحث (أوستين J.L.Austin) و هو فيلسوف ينتمي إلى مدرسة أكسفورد. و قد وضع حجر الأساس لهذه النظرية من خلال محاضراته التي ألقاها بالجامعة في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، ثم أبعثها بأخرى ألقاها حوالي سنة 1955م بجامعة هارفارد، (60) ليكمل تطويرها فيما بعد تلميذه (سيرل Searle). و يبدو أن أوستين و سيرل استمدا أفكار نظريتهما من أصول فلسفية ترجع بالأخص إلى الفيلسوف (لودفيغ فنجشتاين Wittgenstein) الذي أرسى دعائم اتجاه فلسفي جديد أطلق عليه اسم "فلسفة اللغة العادية" و ينطلق الدرس فيه من " الحديث عن طبيعة اللغة و طبيعة المعنى في كلام الرجل العادي." (61) و يرى الدكتور (صحراوي) أن فلسفته تتميز بـ " بحثه في المعنى و ذهابه إلى أن المعنى ليس ثابتا و لا محددًا و دعوته إلى تفادي البحث في المعنى المنطقي الصارم." (62) فالمعاني ليست ثابتة و إنما تتغير بتغير المقامات و الأحوال، و اللغة لا تقف عند وصف العالم والموجودات و إنما تتعداها إلى وظائف أخرى مثل الاستفهام و الأمر و التمني و هذا ما اصطلح على تسميته بـ " ألعاب اللغة " لأن اللغة، حسبه، كأي لعبة لا بد لها من قوانين تضبطها يتفق عليها اللاعبون ضمن أطر اجتماعية محددة. (63) و قد

وضع أوستين قائمة طويلة لمجموعة من الأفعال الكلامية منها: " التأكيد، السؤال، الأمر، الوعد، الوصف، الاعتذار، الشكر، النقد، الاتهام، التهنتة، الاقتراح، التهديد، الرجاء، التحدي، السماح." التي تقاربا (فرانسواز أرمونغو) بألعاب اللغة عند فينجشتاين. (64)

و قد انطلق أوستين من هذه الأفكار ليطور نظريته حول أفعال الكلام، و أهم ما جاء فيها رفضه لشائية صدق/ كذب التي وضعها الفلاسفة الوضعيون، الذين ذهبوا إلى أن اللغة تصوير للوقائع والموجودات فما طابق منها الواقع فهو صادق و ما خالفه فهو كاذب. فراح أوستن يدحض هذه المقولة من خلال الإتيان بعبارات لا يمكننا أن نحكم عليها لا بالصدق و لا بالكذب لأنها لا تصف الوقائع، ومن هذه الأمثلة قول "رجل مسلم لامرأته: أنت طالق. أو يقول: " أوصي بنصف مالي لمرضى السرطان، أو يقول وقد بشر بمولود: سميته يحيى، فهذه العبارات وأمثالها لا تصف شيئا من وقائع العالم الخارجي، و لا توصف بالصدق أو الكذب، بل إنك إذا نطقت بواحدة منها أو مثلها لا تنشئ قولاً... بل تؤدي فعلاً، فهي أفعال كلام، أو أفعال كلامية. " (65) كما يذهب أوستين إلى " أن هناك جملاً ذوات بنية مشابهة لجملة الإثبات و التي يمكن للمتكلم أن يصطنع بها أشياء عديدة: الأمر، التقرير، التنبية... إلخ، غير أن هذا التماثل الموجود في بنية بعض الجملة خداع.

. أمره بالنجيء (أمر)

. أمره بالنجيء (وصف، تقرير، حال) " (66)

و يقدم أوستين نماذج لجملة أخرى لا تخضع لمعيار الصدق و الكذب فلا يمكن أن توصف بأنها أقوال صادقة أو كاذبة، مثل قولنا:

— أتمنى لكم سفراً ممتعا.

— نشكركم على حسن انتباهكم.

يعلق أوستين على هذه الأمثلة فيقول: " بالنسبة لهذه الأمثلة فهي توضح لنا بجلاء أن تلفظ الجملة (في سياقات خاصة و مؤكدة) لا يصف لنا كونها توجب معرفة ما أنا بصدد فعله في معرض الحديث، فلا أؤكد ما أنا أفعله: و هذا هو الفعل، فأني من الملفوظات المستشهد بها لا صادق و لا كاذب." (67)

و نفهم من خلال تعليق أوستين أن كل قول هو عبارة عن فعل، و هذه الأفعال لا توصف لا بالصدق ولا بالكذب و إنما ننطلق في الحكم عليها من خلال سياقها الخاص الذي جاءت فيه و من خلال الموقف الكلامي الذي اقتضاها و مدى مطابقتها له و مناسبتها لمقتضيات الأحوال و حتى من مدى تماشيها والأعراف الاجتماعية السائدة في بيئة المتكلمين. فالمتكلمون خاضعون لنواميس يفرضها العرف و هذه النواميس تضبط الطريقة التي يتحدث بها الناس بعضهم إلى بعض.

و انطلاقاً من هذا نجد أن عنصر السياق يلعب دوراً مهماً في تحديد معنى الخطابات، و توجيهها الوجهة الصحيحة التي من المفروض أن تفهم عليها، و لا غرو إذاً أن يولييه التداوليون اهتماماً خاصاً لأنه المؤشر الأول لتحديد المعنى، فبتغيره تتغير المعاني وتأخذ وجهات جديدة مناسبة للسياقات الجديدة التي قيلت فيها. و هذا ما يؤكد الدكتور (الصبيحي) في قوله: " تأتي أهمية هذا المفهوم من أن دراسة اللغة في الاستعمال، أو دراستها و هي تؤدي وظيفتها التواصلية، تقتضي الإشارة إلى الظروف و الملابسات التي تحيط بعملية التواصل، وهو فعلاً ما لم يغفله التداوليون في جل دراساتهم. بحيث أخذ معهم مفهوم المقام بعداً هاماً جداً." (68)

و نجد (براون و يول) يصران على ضرورة مراعاة السياق أثناء تحليل أي خطاب فيؤكدان على " أن محلل الخطاب ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي يظهر فيه الخطاب (و السياق لديهما يتشكل من المتكلم/ الكاتب، و المستمع/ القارئ، و الزمان

و المكان) لأنه يؤدي دورا فعالا في تأويل الخطاب، بل كثيرا ما يؤدي ظهور قول واحد في سياقين مختلفين إلى تأويلين مختلفين. " (69)

و إذا كان براون و يول يجمعان عناصر السياق في نقاط ثلاث فإن (هايمز) يفصل القول فيها أكثر فهي عنده تتحدد في التالي: "

أ — المرسل: و هو المتكلم أو الكاتب الذي ينتج القول.
 ب — المتلقي: و هو المستمع أو القارئ الذي يتلقى القول.
 ج — الحضور: و هم مستمعون آخرون حاضرون يساهم وجودهم في تخصيص الحدث الكلامي.

د — الموضوع: و هو مدار الحدث الكلامي.

ه — المقام: و هو زمان و مكان الحدث التواصل، و كذلك العلاقات الفيزيائية بين المتفاعلين بالنظر إلى الإشارات و الإيماءات و تعبيرات الوجه.

و — القناة: كيف تم التواصل بين المشتركين في الحدث الكلامي: كلام كتابة إشارة...

ز — النظام: اللغة أو اللهجة أو الأسلوب اللغوي المستعمل.

ح — شكل الرسالة: ما هو الشكل المقصود: جدال، عظة، خرافة، رسالة غرامية...

ط — المفتاح: و يتضمن التقويم: هل كانت الرسالة موعظة حسنة، شرحا مشيرا للعواطف...

ي — الغرض: أي أن ما يقصده المشاركون ينبغي أن يكون نتيجة للحدث التواصل. " (70)

فالسباق عند هايمز يتشكل من عدة عناصر متكاملة يفضي بعضها للبعض الآخر من أجل تحقيق خطاب ناجح و الوصول إلى معنى مكتمل. و أول هذه العناصر هو المرسل أو المتكلم الذي بمعرفة معتقداته و مقاصده و شخصيته و تكوينه الثقافي، ثم معرفة من يشاركه الحديث و العلاقة المشتركة بينهما والاطلاع على الوقائع الخارجية و من بينها

الظروف المكانية و الزمنية، و العلاقات الاجتماعية بين الأطراف المشاركة يعطينا صورة واضحة عن الفعل الخطابي تمكننا من فهمه. ⁽⁷¹⁾ فإذا نقص عنصر من العناصر قد يضطرب الفهم و يُغيب المعنى الحقيقي و يحل محله معنى آخر ليس هو المقصود. و من التعريفات التي يمكن اعتبارها جامعة لعناصر السياق تعريف (روبير قالسون Galisson) و (د. كوست Coste) اللذين يريان أن السياق " هو مجموع ظروف إنتاج القول، وهذه الظروف خارجة عن القول ذاته، و القول هو ناتج قصد معين، ويستمد وجوده من شخصية كل من المتكلم و سامعه أو سامعيه، و هو يحصل في زمان و مكان معينين." ⁽⁷²⁾

و قد اهتم النقاد العرب منذ القديم، و لاسيما علماء البلاغة، بقضية السياق ومقامات القول و مدى مطابقتها لمقتضى الحال، وإن كان (تمام حسان) يذهب إلى أنهم فهموا المقام فهما نمطيا مجردا تغلب عليه المسحة المعيارية التي أفقدته حيويته و ديناميته. ثم يعطي تمام حسان تعريفه للمقام فيقول: " فالذي أقصده بالمقام ليس إطارا و لا قالبا، وإنما هو جملة الموقف المتحرك الاجتماعي الذي يعتبر (المتكلم) جزءا منه، كما يعتبر السامع والكلام نفسه و غير ذلك مما له اتصال بالتكلم speech event و ذلك أمر يتخطى مجرد التفكير في موقف نموذجي ليشمل كل جوانب عملية الاتصال من الإنسان و المجتمع و التاريخ والجغرافيا و الغايات و المقاصد." ⁽⁷³⁾ كما يفرق تمام حسان بين (المعنى المقالي) للخطاب و (معناه الدلالي) هذا الأخير الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بمعرفة السياق الذي ورد فيه، فيقول: " إنه لا ينبغي أن ندعي الوصول إلى فهم المعنى الدلالي بمجرد النظر إلى معنى (المقال) دون اعتبار (المقام). و هل يمكن بالمقال فقط أن نفهم المعنى المقصود من عبارة: " زيارة الأصدقاء تسعد النفس"؟ إننا لا نعرف من هذه العبارة ما إذا كان الأصدقاء زائرين أو مزورين و لا نعرف بدون المقام ما إذا كان النعت في (دار الكتب المصرية) نعتا للدار أو نعتا للكتب... هذه العبارات الملبسة تصبح غير ملبسة إذا راعينا (المقام)." ⁽⁷⁴⁾ و يشاطره (فيرث) في هذا الرأي حيث يرى " بأن المعنى

لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، سواء أكانت هذه السياقات لغوية أم اجتماعية... فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى، و أن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها." (75)

تحدد أهمية السياق إذاً في كونه متصلاً بالخطاب، فلا يوجد خطاب يقع خارج سياقه، إذاً فكل خطاب يفهم انطلاقاً منه و لا قيمة له بعيداً عنه، فمقاصد المتكلمين والمعاني المطلوب إيصالها للمخاطب تتضح من خلال ربطها بظروف إنتاجها و حتى بمكان و زمان التخاطب. و الإنسان " يتخاطب مع غيره ضمن مواقف اجتماعية مختلفة تحدد شكل الأسلوب الذي عليه أن يعتمد، و نوعية الكلمات التي عليه اختيارها. وبالتحديد فثمة إطار اجتماعي تستعمل اللغة ضمنه، فتأثر بمعطياته و تكيف مع عناصره." (76) و تهتم التداولية بهذه الأطر الاجتماعية و العلاقات التي تجمع المتكلم بالمخاطب، والتي من خلالها يتحدد معنى الخطاب، و لذلك فهي تحاول الإجابة — انطلاقاً من السياق دوماً — عن مجموعة الأسئلة المهمة التي تطرح نفسها: ماذا نصنع حين نتكلم؟ ماذا نقول بالضبط حين نتكلم، من يتكلم و إلى من يتكلم؟ و لأجل من؟ ماذا علينا أن نعلم حتى يرتفع الإبهام عن جملة أو أخرى؟ و كيف نتكلم بشيء و نريد شيئاً آخر؟ و هل يمكن أن نركن إلى المعنى الحرفي لقصد ما؟ (77)

و بالإجابة عن هذه الأسئلة تتحقق مقاصد التداولية و التي ترمي إلى دراسة اللغة المستعملة في التخاطب في ضوء سياقها و ظروفها الاجتماعية المحيطة فاللغة نتاج اجتماعي، أو هي كما يسميها (عبد القادر شرشار) مؤسسة اجتماعية (Institution sociale)، تنتج و تتفاعل في وسط اجتماعي، كما أن البحث التداولي لا يركن إلى المعنى المقالي أو المعجمي لأنه لا فائدة من الدراسة الشكلية الوصفية التي لا توصلنا إلى المعنى المقصود، كما أنهما تهتم بالعلاقة المتبادلة بين المتكلم/ المبدع، و السامع/ القارئ

فتوضح مقاصد المتكلم و الكيفية التي تلقاها بما السامع و التأثيرات التي خلفها الخطاب، و بالتالي فهي تبحث في مدى نجاح العملية التواصلية. و إذا ما كانت هذه العملية قد حققت مقاصدها أم لا.

و اعتمادا على هذا المنهج اللساني التداولي سأحاول مقارنة بعض النصوص النقدية القديمة التي وقع عليها الاختيار من كتاب الموشح، و ذلك للإجابة عن بعض الأسئلة، لتتعرف من خلالها على المسائل التي حازت على عناية النقاد و على مدى إلمامهم بها، كمسألة مراعاة المقام. فكيف نظر القدماء للسياق، و هل كانت مراعاة الشعراء للسياق أو عدمه من القضايا الحيوية التي نبه لها نقادنا القدماء؟ أم أنهم ضربوا عنها صفحا في إصدار أحكامهم؟ و هل كان في نقدهم للنصوص الشعرية بعض التوجه التداولي الذي ينطلق في الحكم على الخطاب و هو يؤدي دوره التواصلية، أم أنهم عزلوا الصور والتراكيب و الكلمات عن سياقها و حكموا عليها بالجودة أو الرداءة؟ و هذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال الفصول القادمة. ولكن قبل ذلك أرى أنه من الأحسن قبل الخوض في المسائل التطبيقية أن نتعرف، ولو بشكل موجز، على صاحب (الموشح) العلامة (أبو عبد الله المرزباني) و على هذا الكتاب القيم الذي جمع من المادة النقدية الشيء الكثير.

* * *

رابعا: التعريف بالمؤلف: أبو عبد الله⁽⁷⁸⁾ المرزباني

يتحدث ابن النديم في كتابه (الفهرست) عن المرزباني فيقول: هو " أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى بن سعيد بن عبد الله أصله من خراسان ... و مولده في جمادى الآخرة سنة سبع و تسعين ومائتين"⁽⁷⁹⁾ و يذهب ابن الأثير إلى أنه " ولد سنة ست

و تسعين و مائتين." (80) و يشاركه في هذا التاريخ القفطي حين يقول: " و كان مولده في سنة ست و تسعين و مائتين." (81)

و يبدو أن المصادر التي تناولت حياته لم تتفق حول سنة المولد بالضبط، فما كان من ابن خلكان في وفياته إلا أن أورد التاريخين معا، وإن كان قد رجح الأول، فقال: "وكانت ولادة المرزباني المذكور في جمادى الآخرة سنة سبع و تسعين و مائتين، و قيل سنة ست و تسعين." (82)

و يذكر ابن خلكان أن المرزباني " منسوب إلى بعض أجداده، و كان اسمه المرزبان وهذا الاسم لا يطلق عند العجم إلا على الرجل المقدم العظيم القدر. و معناه بالعربية حافظ الحد." (83) و يذكر (محمد شفيق غربال) أن لفظ (مرزبان) يعني: " (ساترب) وهو حاكم الولاية من ولايات الإمبراطورية الفارسية القديمة." (84)

ولد المرزباني ببغداد فهو " الخراساني الأصل البغدادي المولد " (85) في بيت رياسة وفضل و جاه. فوالده عمران بن موسى بن سعيد كان " نائب صاحب خراسان بالباب ببغداد." (86) و قد ساعدته هذه الظروف الاجتماعية و المكانة الحسنة لوالده — إضافة إلى ما كانت عليه بغداد آنذاك من عاصمة للعلم و قطب جامع للعلماء من كل حذب و صوب — على التفرغ للعلم و طلبه ثم تدريسه فيما بعد، مما ضمن له مكانة و فضلا بين أهل العلم.

و يُذكر أنه كان من كبار المعتزلة فـ " صنف في أخبارهم كتابا كبيرا، و كان المعتزلة في تلك الأيام يقودون الحركة الفكرية و الأدبية في الأقطار الإسلامية." (87) و يؤكد أبو القاسم الأزهري كونه معتزليا فيقول " كان أبو عبيد الله معتزليا، و صنف كتابا جمع فيها أخبار المعتزلة." (88)

و قد " كان حسن الترتيب لما يجمعه و قال علي بن أيوب القمّي: يقال إن أبا عبيد الله أحسن تصنيفا من الجاحظ. و قال: دخلت يوما على أبي علي الفارسي النحوي، فقال: من أين أقبلت؟ قلت: من عند أبي عبيد الله المرزباني، فقال: أبو عبيد الله من محاسن الدنيا.

" و قال: كان عضد الدولة يجتاز على بابه فيقف حتى يخرج إليه أبو عبيد الله فيسلم عليه و يسأله عن حاله." (89) و هذا إن دل على شيء إنما يدل على المكانة العالية التي وصل إليها الرجل في علمه حتى "خلع عليه عضد الدولة مرارا خلع الإجلال والإكرام." (90)

و قد كان منزل المرزباني، مثلما يروى عنه، مجمعا لرجالات العلم و الأدب من شيوخه الذين أخذ عنهم و تلاميذه الذين يقصدونه للإفادة من علمه. و هذا ما يؤكد القاضي أبو عبد الله الحسين بن علي الصيمري بقوله: " و أكثر أهل الأدب الذين روي عنهم سمع منهم في داره." (91) و يضيف " سمعت المرزباني يقول: " كان في داري خمسون ما بين لحاف و دُواج معدة لأهل العلم الذين يبيتون عندي." (92) و هذا دليل على أنه رجل كرم و ضيافة، يفتح بابه لكل وافد متعطش للعلم و المعرفة، فجعل بيته ملتقى أهل العلم من المعلمين و المتعلمين.

و تذكر المصادر عددا من الشيوخ الذين أخذ عنهم المرزباني علمه فقد " حدث عن أبي القاسم البغوي، و أبي حامد محمد بن هارون الحضرموتي، و أحمد بن سليمان الطوسي، و أبي بكر بن دريد، و أبي عبد الله نبطويه، و أبي بكر بن الأنباري و من في طبقتهم و بعدهم." (93)

فأغلب المصادر تشترك في ذكر هؤلاء المشايخ وقد تزيد اسما أو تنقص آخر، و على كل حال فالمرزباني كما وصفه ابن النديم كان " كثير السماع " (94) وهذا دليل آخر على تعدد منابع التي استقى منها معارفه. فالمرزباني رجل " فاضل كامل ذكي، راوية مكثرة، مصنف جميل التصانيف، كثير المشايخ، ممتع المحاضرة و المذاكرة ، مقدم في الدول و عند أهل العلم. " (95)

و من المؤكد كذلك أن للمرزباني من روى عنه و أخذ من علمه و هذا ما يذكره الخطيب البغدادي حين يقول: " حدثنا عنه القاضيان أبو عبد الله الصيمري و أبو القاسم التنوخي و علي بن أيوب القمّي والحسن بن علي الجوهري، و محمد بن المظفر الدقاق و غيرهم. " (96)

و تذكر المصادر خبر وفاته الذي كان سنة أربع و ثمانين و ثلاثمائة حيث ورد في الفهرست " توفي رحمه الله في سنة أربع و ثمانين و ثلاثمائة. " (97)

المرزباني واحد من ألمع العلماء و الأدباء الذين أثروا المكتبة العربية بكل نفيس من فيض العقل العربي، فهو " صاحب التصانيف المشهورة و الجاميع الغريبة، و كان راوية للأدب صاحب أخبار و توافقه كثيرة. و كان ثقة في الحديث و مانلا إلى التشيع في المذهب. " (98) و يقول ابن الأثير أنه " صاحب أخبار ورواية للأدب و له تصانيف كثيرة حسنة. " (99) و يصفه ابن عماد الحنبلي " بالعلامة و صاحب التصانيف المشهورة و الجاميع الغريبة. " (100)

و أما مؤلفاته فمن الكثرة و التنوع و القيمة بمكان، و على الرغم من ذلك فإن الذي وصلنا منها قليل؛ نشر جزء منه، و بقي بعضه مخطوطاً، ناهيك عن الضائع منه. و قد أورد البغدادي عن المرزباني ما يؤكد كثرة تصانيفه، حين نقل عن ابن أيوب قوله: " وسمعت أبا عبيد الله يقول: سوت عشرة آلاف ورقة، فصح لي منها مبيضا ثلاثة آلاف ورقة. " (101)

و يذهب الدكتور (زكي مبارك) إلى أن "مؤلفات المرزباني تدور حول نقطة واحدة هي تنظيم الثقافة الأدبية." (102) كما أنه من خلال هذه المؤلفات راح " يجمع أخبار الشعراء و يرتبها ترتيباً قد يعجز عنه أدباء اليوم فيضع للجاهليين كتاباً، و للمحدثين كتاباً، و عني كذلك بأن يضع مؤلفات مستقلة في أكثر الشؤون الأدبية." (103) و إن كانت أغلب كتب المرزباني تدور حول الثقافة الأدبية — كما ذهب لذلك زكي مبارك — إلا أنها لم تقتصر عليها وحسب فقد ألف المرزباني في الاعتزال و علوم الكلام و نقف على ذلك في هذه العناوين التي وردت في كتاب " الفهرست " لابن النديم: (كتاب المرشد، فيه أخبار المتكلمين و أهل العدل و التوحيد و شيء من مجالسهم و نظريهم. و كتاب الأوائل في أخبار الفرس القدماء و أهل العدل و التوحيد و شيء من مجالسهم و نظريهم.) كما ألف في معارف علمية كعلم الفلك مثلاً في كتابه (كتاب الأزمينة، فيه أحوال الفصول الأربعة الصيف و الشتاء و الاعتدالين ...) (104)

و قد قام الدكتور (شعيب مغنونيف) ضمن مقال له موسوم بـ "مؤلفات أبي عبيد الله المرزباني" (قراءة بيبلوغرافية) بمحاولة لحصر هذه المؤلفات و التصانيف ضمن محاور و سأوردها كما جاءت في بحثه:

المحور الأول: موضوعاته العلوم الدينية والزهد وأعلام العلماء، وهذه المؤلفات مفقودة:

1. كتاب "الدعاء"، ويقع في منتي ورقة.
2. كتاب "العبادة"، ويقع في أربع مئة ورقة
3. كتاب "الفرج"، ويقع في نحو مئة ورقة.
4. كتاب "الزهد وأخبار الزهاد"، يقع في منتي ورقة.
5. كتاب "المعلّى في فضائل القرآن"، يقع في منتي ورقة.
6. كتاب "المشرف في حكم النبي وآدابه ومواعظه وأصحابه، رضوان الله عليهم، ووصاياه"، يقع في نحو ثلاثة آلاف ورقة.

7. كتاب "المُرشد في أخبار المتكلمين وأهل العدل والتوحيد"، ويقع في حوالي المئة ورقة.
8. كتاب "المتّوج في العدل وحسن السيرة"، ويقع أيضاً في أكثر من مئة ورقة.
9. كتاب "ذم الدنيا"، ويقع في نحو خمسمئة ورقة.
10. كتاب "حب الدنيا"، وجاء في مئة ورقة.
11. كتاب "التعازي"، وهو كذلك في ثلاثمئة ورقة.
12. كتاب "ذم الحجاب" ويقع في مئتي ورقة.
13. كتاب "المواعظ وذكر الموت"، ويقع أيضاً في أكثر من خمسمئة ورقة.
14. كتاب "المنير في التوبة والعمل الصالح"، ويقع في أربعمئة ورقة.
15. كتاب "أخبار محمد بن حمزة العلوي"، ويقع في مئة ورقة.
16. كتاب "أخبار المختصرين"، ويقع في مئة ورقة.

— الخور الثاني: موضوعه التاريخ ومصنفاته مفقودة أيضاً حسبما يلي:

1. كتاب "أخبار أبي مسلم الخراساني"، ويقع في مئة ورقة.
 2. كتاب "أخبار البرامكة" من أول أمرهم إلى انتهاء شأنهم في خمسمئة ورقة.
 3. كتاب "أخبار ملوك كندة" في مئتي ورقة.
 4. كتاب "المغازي" ويقع في ثلاثمئة ورقة.
 5. كتاب "أخبار أبي حنيفة النعمان بن ثابت"، ويقع في خمسمئة ورقة.
- كتاب "الأوائل" وفيه أخبار الفرس القدامى وأهل العدل والتوحيد وذكر لجالسهم، يقع في ألف ورقة.

— الخور الثالث: موضوعاته تجمع بين الأدب والحياة الاجتماعية والثقافة العامة،

ومصنفاته مفقودة كذلك:

1. كتاب "الأنوار و الثمار"، ويقع في خمسمئة ورقة. فيه بعض ما قيل في الورد والنرجس وجميع الأنوار من الأشعار وما جاء فيها من الآثار والأخبار وذكر الثمار

- والنخل وجميع الفواكه، وما جاء فيها من مستحسن النظم والنثر. أخذ عنه الثعالبي في موضوع "خضاب الإسلام"، يقول: "ذكر أبو عبيد الله المرزباني في كتابه "الأنوار والثمار" حديثاً يرفعه عقبه بن عامر إلى أن النبي (قال: عليكم بالحناء فإنه خضاب الإسلام وأنه ليصفي البصر ويذهب بالصداع".
2. كتاب "نسخ العهود إلى القضاة"، ويقع في مئتي ورقة.
 3. كتاب "المستطرف في الحمقى والنوادر"، ويقع في أكثر من ثلاثمئة ورقة.
 4. كتاب "المدبج في اللوائم والدعوات و الشراب"، ويقع في خمسمئة ورقة.
 5. كتاب "الهدايا"، ويقع في ثلاثمئة ورقة.
 6. كتاب "المزخرف في الإخوان والأصحاب"، ويقع في ما يزيد عن ثلاثمئة ورقة.
 7. كتاب "الجود وأخبار الأجواد".
 8. كتاب "الأوصاف والتشبيهات".
 9. كتاب "التهاني"، ويقارب الخمسمائة ورقة.
 10. كتاب "التسليم و الزيارة"، ويقع في أربعمئة ورقة.
 11. كتاب "تلقيح العقول"، قسمه إلى مئة باب، كباب العقل، ثم باب العلم...، ويقع في أكثر من ثلاثمئة ورقة.
 12. كتاب "أخبار الأولاد والزوجات والأهل وما جاء فيهم من مدح وذم"، ويقع في مئتي ورقة.
 13. كتاب "الشيب و الشباب"، ويقع في ثلاثمئة ورقة.
 14. كتاب "الرائق"، في وصف أحوال الغناء وأخبار المغنيين والمغنيات والأحرار والإماء والعبيد.
 15. كتاب "الأزمنة"، ويقع في ألفي ورقة، فيه ذكر لأحوال الفصول الأربعة، وما قالته العرب في كل فصل منها؛ الصيف والشتاء والاعتدالين والحر والبرد والغيوم والبروق، والرياح والأمطار والرواء، والاستسقاء وغير ذلك مما دخل في جملتها من أوصاف الربيع والخريف. ثم ذكر طرفاً من أمر الفلك والبرزخ والشمس والقمر ومنازله، ونعوت

العرب له وأسجاعها، وأيام العرب والعجم، والشهور والسنين والأعوام والدهور، وما يحاكي ذلك من الأخبار والأشعار.
16. كتاب "الخاتم".

— الخور الرابع: موضوعاته علوم العربية وهي:

1. كتاب "المقتبس": في أخبار العلماء والنحاة والرواة البصريين والكوفيين اختصره أبو المحاسن بن أحمد بن محمود الحافظ اليعموري، وعني بتحقيق هذا المختصر المستشرق رودلف زهايم، حيث يقول في مقدمة التحقيق: "... ونحن لا نعرف المقتبس إلا عن طريق كتابين، أنتجا منه وهما "المختصر"، وهو كتابنا المنشور هنا، و"المختار". وقد وصل إلينا "المختصر" كاملاً باستثناء سقط واحد، أما "المختار" فلم يصلنا منه إلا الجزء الأول. فهناك مختصران للمقتبس أحدهما "المختار" ودون في النصف الأول من القرن السابع الهجري وهو بمكتبة شهيد علي باشا باستانبول برقم (15)، و"المنتخب" دون في مستهل القرن السابع الهجري وهو مفقود، وعن "المنتخب" انتخب اليعموري، ما أسماه "نور القبس المختصر من المقتبس"، ويحتوي "نور القبس" على خمس وعشرين ومئة ترجمة. وقال اليعموري في مقدمته: "قد سمعنا مشايخنا يقولون لا يوجد من هذا نسخة سوى الأصل الذي بخط المصنف وهو ثمانية عشر مجلداً في وقف الوزير نظام الملك في مدرسته بمدينة السلام حماها الله.. وقد حذفُ الأسانيد والطرق وما لا يتعلق به كبير الفائدة. وقد انتخبت أنا هذا المنتخب ولم أخل بترجمة منه غير أني أذكر محاسن ما ذكر.."

2. كتاب "المفصل في البيان و الفصاحة"، ويقع في ثلاثمئة ورقة. وهو مفقود.

3. كتاب "الشعر" وهو جامع لفضائله ووصف محاسنه ومنافعه ومضاره وأوزانه وعيوبه ونعت أجناسه وضرابه وأعيانه ومختاره وتأديب قائله ومنشديه والبيان عن منحوه ومسروقه وما إلى ذلك من أنواعه ومعانيه. وهو في أكثر من ألفي ورقة، وهو مفقود أيضاً.

4. كتاب "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء في عدّة أنواع من صناعة الشعر" ويقع في ثمانية وسبعين وخمسمئة صفحة. وهو يبحث فيما أنكره بعض العلماء على بعض الشعراء من كسر ولحن وعيوب الشعر. وهو بذلك يضم مادة نقدية غنية لا تكاد تجتمع بهذه الكثرة أو الغنى في أي مصدر آخر.
5. كتاب "قواعد الشعر لثعلب" رواية.

— الخور الخامس: موضوعاته تتعلق بالشعر وأخبار الشعراء جماعات وأفراداً وهي:

1. كتاب "المؤنق"، ناهزت أوراقه الخمسة آلاف ورقة، وهي في ذكر أخبار الشعراء المشهورين في الجاهلية بدءاً بامرئ القيس وطبقته ثم المخضرمين ومن تبعهم من الإسلاميين على طبقاتهم، مع ذكر محاسن أخبارهم إلى أول الدولة العباسية، وهو مفقود.
2. كتاب "المستنير" وفيه أخبار الشعراء المشهورين والمكثرين من الشعراء المحدثين ومختار أشعارهم وأنسابهم وأزمانهم، أولهم بشار بن برد، وآخرهم ابن المعتز، وهو مفقود. يقول المرزباني مشيراً إليه، في ترجمة أبي محمد إسحاق بن إبراهيم الموصلية: "وله مع أبي عبيدة والأصمعي وغيرهما من أهل العلم أخبار قد بيّنت في كتاب "المستنير".
3. كتاب "الكتاب المفيد" فاقت أوراقه الخمسة آلاف ورقة، مؤزعة على عدّة فصول؛ فصل اشتمل على أخبار المقلّين من شعراء الجاهلية والإسلام، وأخبار من غلبت عليه كنيته منهم أو اشتهر بكنية أبيه أو عُرف بأمه، أو نُسب إلى جدّه أو عُزي إلى مواليه وما جانس هذه الأحوال أو دخل فيها. وفصل آخر ذكرت فيه مرويات تضمنت نعوت الشعراء وعيوبهم في أجسامهم وصورهم كالسودان والعميان والبرصان وسائر ما يؤثر في الجسد من شعر الرأس إلى القدمين عضواً عضواً. وذكر في الفصل الثالث مذاهب الشعراء في دياناتهم وأهل الكلام والخوارج والمتهمين واليهود والنصارى. والفصل الرابع، والأخير، اشتمل على من ترك قول الشعر في الجاهلية تجبراً وفي الإسلام تديناً، ومن ترك المديح ترفعاً والهجاء تكراً، والغزل تعففاً، ومن أنفذ شعره في معنى

واحد كالسيد بن محمد الحميري والعباس بن الأحنف ومن جرى مجراهم. والكتاب مفقود .

4. كتاب "الرياض"، بلغ عدد أوراقه ثلاثة آلاف ورقة، اشتملت على أخبار المتيمنين من الشعراء الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين فضلاً عن موضوع الحب وما يتشعب منه، ذكراً شواهد من أشعار الجاهلية والمخضرمين والإسلاميين والحدثين، والمصنف مفقود.

5. كتاب "المعجم" والمعروف بمعجم الشعراء، ذكر فيه الشعراء مرتين على حروف المعجم بدءاً بمن أول اسمه ألف إلى حرف الياء، مضيفاً إلى كل واحد منهم بعضاً من مشهور شعرهم، دون دراسة نقدية أو تعليق أو تحليل لشعر هذا الشاعر أو ذاك. وقد أحاط بحوالي خمسة آلاف اسم، موزعة على ألف ورقة. ولقد حقق الأستاذ الدكتور عبد الستار أحمد فراج الجزء الثاني منه، مع الإشارة إلى ضياع بعض الأوراق منه، خاصة تلك المشتملة على حروف الغين والنون والواو، فضلاً عن السقط في بعض الأسماء، بينما الجزء الأول منه مفقود.

6. كتاب "من الضائع من معجم الشعراء" قام بجمعه الأستاذ الدكتور إبراهيم السامرائي معتمداً على بعض المصادر مثل: "الإصابة في معرفة الصحابة"، و"لسان الميزان" لابن حجر العسقلاني، و"تهذيب تاريخ دمشق" لابن عساكر، و"معجم الأدباء" لياقوت الحموي، و"فوات الوفيات" لابن شاکر الکتبي، و"الاشتقاق" لابن دريد، و"تاج العروس" للزبيدي و"لسان العرب" لابن منظور، و"خزانة الأدب" للبغدادي، و"وفيات الأعيان" لابن خلکان. ويحتوي الكتاب على مئتين وخمسين شاعراً، مرتبين على توالي حروف الأبجدية؛ بدءاً بالهمزة وانتهاء بالياء. ومنهج الكتاب هو نفسه منهج "المعجم"، وهو أمر طبيعي لأن ما جمعه الأستاذ السامرائي عن المصادر التي ذكر، نقلت هي بدورها عن المعجم.

ويحسن بنا، ههنا، أن نشير إلى أن الأستاذ الدكتور إحسان عباس نشر مقالاً بعنوان "ملتقطات من القسم المفقود من معجم الشعراء" ورأى في عمله استكمالاً لما فات السامرائي، حيث قال: "ورأيت استكمالاً لهذا العمل أن أقوم بجمع ما فات الدكتور السامرائي، وإيراده مرتباً على حروف المعجم، فوفقت إلى إضافة ثلاثة وثمانين ترجمة".

7. كتاب "أخبار شعراء الشيعة" اختصره السيد محمد الأمين العاملي المتوفى سنة 1371هـ، وحقق المختصر وعلق عليه السيد محمد هادي الأميني سنة 1968، بالمكتبة الحيدرية ومطبعتها في النجف، والنسخة الأصلية التي لخصها العاملي قام بردها إلى صاحبها، الذي توفي ولم يهتم أحد من أبنائه بمكتبته فضاعت النسخة الأم. ويشتمل الكتاب على ذكر شعراء الشيعة الإمامية وعددهم سبعة وعشرون شاعراً، وقد أغفل العاملي أسانيد الكتاب واكتفى بالمتن وذكر في آخر ما انتخبه قوله: "هذا ما اخترته من كتاب شعراء الشيعة والحمد لله رب العالمين وصلى الله على محمد وآله والطاهرين"

والملفت للنظر أن محققي كتاب "أشعار النساء" للمرزباني قد أشارا إلى أن أسلوب كتاب "أخبار شعراء الشيعة" بعيد عن أسلوب المرزباني، وأنه لم يشر إليه أحد ممن ترجم للمرزباني.

8. كتاب "أعيان الشعر في المديح والهجاء والفخر" وهو مفقود.
9. كتاب "أشعار الخلفاء"، ويقع في أكثر من مئتي ورقة، وهو مفقود.
10. كتاب "أخبار من تمثل بالأشعار"، ويقع في أكثر من مئة ورقة، وهو مفقود.
11. كتاب "أشعار تنسب إلى الحب"، ويقع في نحو مئة ورقة، وهو مفقود.
12. كتاب "العدد في الشعراء المعدودين" لم يذكر إلا في "هدية العارفين".
13. كتاب "المراثي"، ويقع في خمسمئة ورقة، وهو مفقود.
14. كتاب "أشعار النساء" حقق الجزء الثالث منه وقدم له، بدراسة مستفيضة، الأستاذ سالم عياد، عن مخطوط بدار الكتب المصرية دليله (8 أدب ش) ورقمه 42898 عمومية، وبقية الكتاب مفقود. والجزء الثالث المشار إليه أعلاه، يقع في تسع وخمسين

ورقة، وتوجد منه نسخة مصورة بمكتبة بلدية الإسكندرية تحت رقم (4022). وحقق هذا الجزء، مجدداً، ونُشر سنة 1976 من لدن الدكتور سامي العاني، والأستاذ هلال ناجي عن المخطوط المذكور آنفاً.

15. كتاب "أخبار أبي تمام" ويقع في نحو مئة ورقة، وهو مفقود.
16. كتاب "أخبار عبد الصمد بن المعدل"، وكان شاعراً سكيراً هجّاء شديد المعارضة بصريا، توفي سنة 240هـ، ويقع الكتاب في مئتي ورقة، وهو مفقود.
17. كتاب "أخبار شعبة بن الحجاج"، المتوفى سنة 160هـ، وهو عالم الأدب والشعر وشيخ الخدّين بالعراق. وجاء الكتاب في مائة ورقة، وهو مفقود.
18. كتاب "أخبار السيد الحميري" انفرد بذكره العاملي، وحققه السيد محمد هادي الأميني، وطبع بالمكتبة الحيدرية في النجف عام 1965. وعدّه محققاً كتاب "أشعار النساء" المنشور فصلاً من كتاب "المفيد" واستندا إلى أنّه لم يشر إليه أحد ممن ترجم للمرزباني.

19. كتاب "شعر حاتم الطائي"، ويقع في مئتي ورقة، وهو مفقود.
20. ديوان يزيد بن معاوية الأموي" صغير الحجم، قيل إنّ المرزباني أوّل من جمعه واعتنى به، ثم جمعه من بعده جماعات وزادوا فيه أشياء ليست له، والديوان مفقود.
21. أما كتاب "تفضيل الكلاب على كثير ممن لبس الثياب" فهو منسوب للمرزباني، والصواب لأبي بكر محمد بن خلف بن المرزبان، نُشر للمرة الأولى من قبل لويس شيخو ثم نشره للمرة الثانية الأستاذ إبراهيم يوسف. " (105)

وما يعيننا من بين كل هذه الكتب كتاب "الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء" وهو يحوي كما قال عنه صاحبه "ما سهل وجوده، و أمكن جمعه، وقرب متناوله؛ من ذكر عيوب الشعراء التي نبه عليها أهل العلم، و أوضحوا الغلط فيها: من اللحن، والسناد و الإيطاء و الإقواء، و الإكفاء، و التضمين، والكسر، و الإحالة، و التناقض، واختلاف اللفظ، و هلهلة النسج، و غير ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم

ومحدثهم في أشعارهم الخاصة." (106). و يعد الموشح كتابا تطبيقيا أكثر منه نظريا، فهو ليس كعيار الشعر لابن طباطبا العلوي، أو نقد الشعر لقدماءة بن جعفر، أو طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، أو غيرها من الكتب التي تجمع المادة النظرية و لكنه كتاب يمكن اعتباره متخصصا في النقد التطبيقي و ذلك لكثرة الشواهد و النماذج التطبيقية التي احتواها.

و بذلك يكون (المرزباني) قد اهتم بجانب واحد من جوانب النقد فيه، و هو إبراز العيوب و المآخذ التي يقع فيها الشعراء، فضلا على أن الحديث عن هذه المآخذ كان يمر بمعظم القضايا النقدية البارزة في نقدنا العربي القديم من ذلك عيوب صناعة الشعر وألفاظه و عباراته و تراكيبه و صورته و عيوب معانيه وأفكاره و أوزانه و قوافيه. و هذا ما سنفصل فيه القول في الفصول القادمة بإذن الله.

هوامش الفصل الأول

- (01) التنوخي، محمد. و الأسمر، راجي. المعجم المفصل في علوم اللغة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1993م. ج1. ص05.
- (02) مجمع اللغة العربية المصري. المعجم الوسيط. ط2. مصر: دار المعارف. 1973م. ج2. ص624.
- (03) ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون. تحقيق: عبد الواحد وافي. ط2. القاهرة: لجنة البيان العربي، 1967م. ج4. ص1374.
- (04) التهانوي، محمد علي. كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم. تحقيق: علي دحروج و آخرون. ط1. بيروت: مكتبة لبنان، 1996م. ج1. ص ص 17، 18.
- (05) المرصفي، حسين. الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية. تحقيق و تقديم: عبد العزيز الدسوقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م. ج1. ص ص 34، 35.
- (06) بو علي، فؤاد. "مناهج تحليل الخطاب". منتديات جمعية المترجمين و اللغويين المصريين. الرابط: <http://egyforums.com>
- (07) شرشار، عبد القادر. تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م. ص08.
- (08) عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة — دراسة و معجم إنجليزي عربي — ط2. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر— لونجمان. ص 19.
- (09) مجمع اللغة العربية المصري. المعجم الوسيط. ج1. ص361.
- (10) ابن منظور. لسان العرب. ط3. دار المعارف بمصر. دت. ج2، مادة (خ ط ب).
- (11) الزمخشري. أساس البلاغة. ط1. بيروت: 1992م، مادة (خ ط ب) ص ص. 167، 168.
- (12) إبراهيم، محمد إسماعيل. معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية. ط2. القاهرة: دار الفكر العربي. دت. مادة (خ ط ب) ص ص 196، 197.
- (13) الزمخشري. الكشاف عن حقائق التنزيل و عيون الأقاويل في وجوه التأويل. تحقيق و تعليق محمد مرسي عامر. مج 5-6. القاهرة: دار المصحف. دت. ص80.
- (14) إبراهيم، محمد إسماعيل. المرجع نفسه. ص ن
- (15) الزمخشري. الكشاف. ص125.

- (16) بو علي، فؤاد. المقال السابق.
- (17) بو علي، فؤاد. نفسه.
- (18) زيوان، فاتح. " نحو خطاب لساني نقدي عربي أصيل ". مجلة العلوم الإنسانية. العدد 3. جامعة تبسة. 2006م.
- (19) النهانوي. كشف اصطلاحات الفنون. تحقيق لطفي عبد البديع. مصر: الهيئة المصرية العامة. للكتاب. 1972م. ص 175
- (20) بو علي، فؤاد. المرجع نفسه.
- (21) ميلز، سارة. الخطاب. ترجمة: يوسف بغول. قسنطينة: مطبعة البعث. 2004م. ص 01.
- (22) يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي — الزمن، السرد، التبير — ط 1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1989م. ص 17.
- (23) المرجع نفسه. ص 19.
- (24) صحراوي، إبراهيم. تحليل الخطاب الأدبي. (دراسة تطبيقية). ط 1. الجزائر: دار الآفاق. 1999م. ص 10.
- (25) يقطين، سعيد. المرجع نفسه. ص 18، 19.
- (26) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 03.
- (27) يقطين، سعيد. المرجع نفسه. ص 20.
- (28) المرجع نفسه. ص 21.
- (29) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 07.
- (30) شرشار، عبد القادر. المرجع نفسه. ص 83.
- (31) موميد، نبيل، " حد الخطاب بين النسقية و الوظيفية ". موقع مجلة نقد و فكر. الرابط: http://www.aljabriabed.net/n89_06moumid.htm
- (32) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 06.
- (33) يقطين، سعيد. المرجع نفسه. ص 16.
- (34) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 02، 03.
- (35) عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة. ص 19.
- (36) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 03.
- (37) فولاً، محمد. في تحليل الخطاب/ لسانيات النص. موقع منتدى مطر. الرابط: <http://matarmatar.net/vb/t460>
- (38) صحراوي، إبراهيم. المرجع السابق. ص 12.
- (39) ميلز، سارة. المرجع نفسه. ص 03.
- (40) بو خاتم، مولاي علي. " هل النص هو الخطاب ". الرابط: <http://www.awu-dam.org/book/05/study05/28-M-B/book05>

- (41) ينظر: العيد، مبنى. في معرفة النص. ط3. بيروت: دار الآفاق. 1985م. ص 68 وما بعدها.
- (42) المؤلف مجهول، " النص و الخطاب ". الرابط:
faculty.ksu.edu.sa/maison/DocLib14/ROUABHIA.RTF
- (43) نفسه.
- (44) ينظر: العيد، محمد. النص و الخطاب و الاتصال. ط1. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. 2005 م. ص 07 و ما بعدها.
- (45) الصبيحي، محمد الأخضر. المناهج اللغوية الحديثة و أثرها في تدريس النصوص بمرحلة التعليم الثانوي (شعبة العلوم الإنسانية). مخطوطة أطروحة دكتوراه دولة. جامعة قسنطينة. 2004. 2005م. ص 91.
- (46) نفسه. ص 144.
- (47) نفسه. ص 92.
- (48) Armengaud (Françoise).La pragmatique.4^{eme} ed. Presses universitaires de France.1985.p. 05.
- (49) نحلة، محمود أحمد. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. مصر: دار المعارف. 2002م. ص 09.
- (50) نفسه. ص 14.
- (51) آيت أوشان، علي. السياق و النص الشعري من البنية إلى القراء. الدار البيضاء: دار الثقافة. 2000م. ص 57.
- (52) التامري، عادل. " التداولية ظهورها و تطورها ". المقال موجود على الرابط :
- www.annaba23.com/book/downloadattach-42.html
- (53) نحلة، محمود أحمد. المرجع السابق. ص 06.
- (54) ينظر: المتوكل، أحمد. الوظائف التداولية في اللغة العربية. ط1. المغرب. 1985م. ص 08.
- (55) صحراوي، مسعود. التداولية عند العلماء العرب — دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي — بيروت: دار الطليعة. 2005م. ص 17.
- (56) بولنوار، سعد. "التداولية منهج لساني و استراتيجية لتحليل الخطاب". منتديات المعهد الوطني للبحوث و الدراسات الاستراتيجية.
- الرابط: <http://www.airssforum.com/f139/t24493.html>
- (57) محمد محمد، يونس علي. مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب. بيروت: دار الكتاب الجديد. ص 34.
- (58) وسمية، عبد احسن منصور. " التداولية ". موقع اليوم الاليكتروني.
<http://www.alyaum.com/issue/search.php>

- (59) صحراوي، مسعود. المرجع نفسه. ص 226.
- (60) نحلة، محمود أحمد. المرجع السابق. ص 63.
- (61) صحراوي، مسعود. المرجع السابق. ص 20.
- (62) نفسه. ص ن.
- (63) نفسه. ص ن.
- (64) Armengaud (Françoise). La pragmatique. p 78
- (65) نحلة، محمود أحمد. المرجع السابق. ص 43.
- (66) بولنوار، سعد. المقال نفسه.
- (67) نفسه.
- (68) آيت أوشان، علي. المرجع نفسه. ص 16.
- (69) خطاي، محمد. لسانيات النص /مدخل إلى انسجام الخطاب. ط 1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991م. ص 52.
- (70) نفسه. ص 53.
- (71) ينظر: فضل، صلاح. بلاغة الخطاب و علم النص. الكويت: عالم المعرفة. 1992م. ص 99.
- (72) عن الصيحي. المرجع نفسه. ص 111.
- (73) حسان، تمام. الأصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م. ص 338.
- (74) نفسه. ص ص 339، 340.
- (75) عمر، أحمد مختار. علم الدلالة. ط2. مصر: عالم الكتب. 1988م. ص ص 68، 69.
- (76) عن الصيحي. المرجع نفسه. 108.
- (77) أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش. الرباط: مركز الإنماء القومي. 1986م. ص 07.
- (78) تذكره بعض المصادر باسم " عبید الله " كوفيات الأعيان، و تذكره أخرى بـ " عبد الله " كالفهرست، و معجم الأدباء. وبعضهم يجمع بينهما كالخطيب البغدادي في تاريخ بغداد.
- (79) ابن النديم، محمد بن إسحاق. الفهرست. ط1. تحقيق: ناهد عباس عثمان. الدوحة: دار قطري بن فحاعة، 1985م. ص 256.
- (80) الجزري، عز الدين بن الأثير. اللباب في تهذيب الأنساب. بيروت: دار صادر، 1980م. ج 3، ص 195.
- (81) القفطي، جمال الدين. إنباه الرواة على أنباه النحاة. ط1. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1986م. ج 3، ص 182.
- (82) ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد. وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1978م. م 4. ص 355.

- (83) المصدر نفسه.م4. ص 356.
- (84) غربال، محمد شفيق. الموسوعة العربية الميسرة. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1965م. م1. ص 354.
- (85) ابن خلكان. المصدر نفسه.م4. ص 354.
- (86) مبارك، زكي. النثر الفني في القرن الرابع. القاهرة: دار الكتاب العربي.ج2. ص 146.
- (87) المرجع نفسه. ص ص 146، 147.
- (88) الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي. تاريخ بغداد. ط1. تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية، 1997م. ج3، ص 352.
- (89) المصدر نفسه. ص ن.
- (90) بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي. ط3. ترجمة عبد الحليم النجار. القاهرة: دار المعارف، 1975م. ج2، ص 243.
- (91) البغدادي، المصدر نفسه. ص 352.
- (92) المصدر نفسه. ص ن.
- (93) نفسه. ص ن.
- (94) ابن النديم. الفهرست. ص 256.
- (95) القفطي.المصدر نفسه. ج3، ص 180.
- (96) البغدادي. نفسه. ص 352.
- (97) ابن النديم. نفسه. ص 256.
- (98) ابن خلكان. نفسه.م4. ص 354.
- (99) ابن الأثير. نفسه. ج3، ص 195.
- (100) الحنبلي، ابن العماد. شذرات الذهب في أخبار من ذهب. تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، بيروت: دار الآفاق الجديدة. ص 111.
- (101) البغدادي. نفسه. ج3. ص 352.
- (102) مبارك، زكي. المرجع نفسه. ص 148.
- (103) نفسه. ص ن.
- (104) ينظر ابن النديم. الفهرست. ص ص 256 - 259.
- (105) مغنونيف، شعيب. "مؤلفات أبي عبيد الله المزرباني" (قراءة بيبليوغرافية). مجلة التراث العربي. العدد 104. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 2006م. الرابط: <http://www.awu-dam.org/trath/104/turath104-020.htm>
- (106) المزرباني، أبو عبيد الله محمد بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق علي محمد الجاوي. القاهرة: دار الفكر العربي. دت. ص 06.

الفصل الثاني

التحليل اللغوي للخطاب الشعري

أولا/ الألفاظ

ثانيا/ المعاني

ثالثا/ التراكيب

رابعا/ المسائل النحوية و الصرفية

الفصل الثاني

التحليل اللغوي للخطاب الشعري

تصدى النقاد منذ القديم لقضية لغوية أسالت حيرا كثيرا و استأثرت بقدر عظيم من الاهتمام، وهي قضية اللفظ و المعنى و مدى مناسبة الألفاظ لمعانيها، فأولاها النقاد عناية خاصة حتى تجسدت من خلال ثلاث قواعد من عمود الشعر هي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ، و مشاكلة اللفظ للمعنى. فـ"اللفظ و المعنى ركنان مهمان من أركان القصيدة، بل ركن واحد — بمفهوما المعاصر — لارتباط الشكل والمضمون ارتباطا لا تنفصم عراه." (1)

و بالإضافة إلى قضية اللفظ والمعنى توقف النقاد عند عدد من المسائل اللغوية الأخرى؛ كاستخدام الألفاظ في غير ما وضعت له اجتماعيا أو استخدامها في تراكيب لا تحترم قواعد النحو، أو لا تراعي الفروق بين الصيغ الصرفية وما ينتج عنها من دلالات....

و سأحاول من خلال طائفة من الأمثلة أن أستعرض عددا من النماذج التي توضح لنا فكرة السياق وضرورة مراعاته، و ذلك من خلال بعض الألفاظ و المعاني التي لا يتقبلها الذوق النقدي العام لدى القداماء، وكذلك الألفاظ التي لا تتناسب و السياق الذي وردت فيه و لا مع المعنى الذي ترسمه. كما سأعرض لبعض القضايا اللغوية والنحوية التي ألح إليها (المرزباني) و التي أولاها النقاد عنايتهم.

و على الرغم من صعوبة الفصل بين مكونات هذا المحور؛ الذي تتداخل عناصره، فإنني سأحاول تفريعه إلى عناوين صغيرة بحسب وضوح سيطرة مطلب ما على غيره من

المطالب، كأن يتم التركيز على عنصر اللفظ من حيث دلالاته اللغوية أو صيغته الصرفية، أو من حيث هو عنصر في بنية تركيبية، أو من حيث خروجه عن قواعد التركيب النحوي. وقد يمتد الأمر إلى التركيب من حيث هو نص يتجاوز بنية الجملة ليندرج في سياق أشمل. و سأحاول في كل مرة أن أبدأ بالمفردات المركبة ثم أنتقل إلى الجمل أو الصور الأكثر اتساعاً، ثم أتوقف عند النماذج التي تعد نصوصاً يبينه النقاد على ما افتقرت إليه من اتساق أو انسجام، وإن كانت قليلة.

و قد يلتبس الأمر ويصعب التصنيف، حينما تتداخل المسائل اللغوية وتتشابك، وفي هذه الحالة وجدت نفسي مضطرة إلى إدراجها تحت عنصر المسائل المتفرقة.

أولاً: الألفاظ

نعني بهذا العنصر أن النقد ينصب فيه على الألفاظ من حيث هي ألفاظ مفردة، بغض النظر عن سبب هذا النقد؛ فقد يكون بسبب دلالة اللفظ أو بسبب صيغته أو غير ذلك من الأسباب التي سنراها من خلال النماذج.

و مما نقف عليه في هذا الصدد، ما أورده (المرزباني) من نقد (سكينة بنت الحسين) لمجموعة من الشعراء؛ الذي تناولت فيه بعض الألفاظ المخلة بالدلالة:
حيث "روى أبو الفرج الأصفهاني عن الزبيرى: اجتمع بالمدينة راوية جرير وراوية كُثير وراوية جميل وراوية نُصيب وراوية الأحوص، فادعى كل رجل منهم أن صاحبه أشعر، ثم تراضوا بسكينة بنت الحسين، فأتوها فأخبروها. فقالت لراوية جرير: أليسَ صاحبك الذي يقول:

طرقتك صائدة القلوب وليس ذا حين الزيارة فارجمي بسلام

وأي ساعة أحلى للزيارة من الطروق، قبح الله صاحبك وقبح شعره، ألا قال: فادخلي
بسلام.

وفي رواية أخرى تقول: " ما أحسنت و لا سلكت طريقة الشعراء؛ أيكون وقت لا
تصلح فيه زيارة الحبيب؟ ألا رحبت و قربت و قلت: فادخلي بسلام. " (2)
ثم قالت لراوية كثير: أليس صاحبك الذي يقول:

يقرّ بعيني ما يقرّ بعينها وأحسن شيء ما به العين قرّت

فليس شيء أقر لعينها من النكاح، أفيحب صاحبك أن ينكح؟ قبح الله صاحبك وقبح
شعره. ثم قالت لراوية جميل: أليس صاحبك الذي يقول:

فلو تركت عقلي معي ما طلبتها ولكن طلابيها لما فات من عقلي

فما أرى بصاحبك من هوى، إنما يطلب عقله، قبح الله صاحبك وقبح شعره.
ثم قالت لراوية نصيب: أليس صاحبك الذي يقول:

أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فواحزني من ذا يهيم بها بعدي

كأنه يتمنى لها من يتعشّقها بعده! قبح الله صاحبك وقبح شعره، ألا قال:
أهيم بدعد ما حييت فإن أمت فلا صلحت دعد لذي خلة بعدي

ثم قالت لراوية الأحوص: أليس صاحبك الذي يقول:

من عاشقين توأصلا و توأعدا ليلاً إذا نجم الثريا حلّقا
باتا بأنعم عيشة وألذّها حتى إذا وضح الصباح تفرّقا

قال: نعم.

قالت: قبحه الله وقبح شعره، ألا قال: تعانقا.

قال إسحاق في خبره: فلم تشن على واحدٍ منهم في ذلك اليوم ولم تقدّمه. " (3)

و من الملاحظ أن (سكينة) كانت من خلال نقدها هذا تنصيد المعاني التي تضمنتها ألفاظ بعض الأبيات والتي حسبها قد اختلت لسبب ما، وهو يرجع بمفهوم تداولي إلى عدم مراعاة تلك الألفاظ لما يتطلبه السياق؛ فلو رجعنا إلى البيت الأول — وهو بيت جرير — نجد أن الناقدة توقفت عند المدلول الزمني للفظ الطروق الواردة في عبارة (طرتك) وهو الوقت الذي جاءت فيه محبوبة الشاعر لزيارته، فما كان منه إلا أن قابلها بالصد بل وأكثر من هذا، فقد رفض استقبالها و طلب منها العودة من حيث أقبلت (ارجعي)، وهذا في عادات العرب أمر منكر، لأن الشاعر يصور، عادةً، المرأة مطلوبة متمنعة يعز الوصول إليها، لا العكس. فمعنى هذا البيت مغاير للعرف الاجتماعي المتعارف عليه في البيئة العربية. وهذا راجع — حسب الناقدة دوماً — إلى دلالة لفظة (الرجوع) في عبارة (ارجعي) التي قدرت عدم مناسبتها لسياقها. فالسياق، " مقياس من مقاييس التفاوت بين الشعراء في القدرة على تطويع هذه الألفاظ، وحسن اختيار الكلمة الموائمة لسياقها." (4)

و الأمر نفسه نجده في نقدها للبيت الأخير — وهو بيت الأحوص — حيث توقفت الناقدة عند كلمة (الفراق) و قدرت مكانها كلمة أخرى أنسب، حسبها، لسياق البيت و هي كلمة (العناق). و من هنا تتبدى لنا أهمية الألفاظ و دورها الحاسم في رسم الدلالة المناسبة للمعنى، والمعنى الموائم لسياقه، ولهذا اعتبر (الخطابي) (ت 383 — 388 هـ) أن الكلام إنما يقوم بأشياء ثلاثة " لفظ حاصل، ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم." (5) وما الرباط في المفهوم التداولي إلا مناسبة السياق.

و يبدو من خلال النقد المقدم من سكينة للنماذج أنما أوّلت السياقات الاجتماعية وحتى النفسية اهتماما بالغاً في مقام الغزل، فكل الأبيات السابقة تدور حول هذا الغرض، و في المواضيع التي تجمع بين الرجل و المرأة، لذلك طالبت الشعراء — و الحين

منهم خاصة — بضرورة مراعاة طبائع النساء، وبالأخص ضرورة مراعاة متطلبات السياق، و انطلاقاً من هذا عابت على كثير بيته السابق، وكان ذلك من خلال استنكارها للفظين وهما (الترك) و (العقل) الواردين في عبارة (تركت عقلي) " فهي تعيب عليه التقصير في إصابة المعنى، إذ لا ترى في كلامه ما يحسن من المحب و لكنه إنسان ضاع عقله وهو يجد في طلبه." (6)

فالناقدة، إذن، تنطلق من تأثيرها بالقيم الأخلاقية و الأعراف الاجتماعية التي سادت الحياة العربية آنذاك.

و يورد المرزباني عدة روايات تشترك في كون أصحابها قد أدخلوا باحترام السياقات الاجتماعية والنفسية خاصة، من ذلك هذه الأخبار الخاصة بكثير.

" حدث إسحاق بن إبراهيم الموصلي قال: قالت امرأة لكثير: أنت القائل:

فما روضة بالحزن طيبة الشرى يمحُّ الندى جثجاثها و عرارها

بأطيب من أردان عزة موهنا إذا أوقدت بالمندل الرطب نارها

قال: نعم. قالت: فض الله فاك، رأيت لو أن ميمونة الزنجية بُخرت بمندل رطب أما كانت تطيب؟

ألا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس:

ألم تر أني كلما جئت طارقاً وجدت بها طيباً و إن لم تطيب

قال المبرد: الجثجاث: ريحانة طيبة الريح برية، و العرار: البهار البري، و هو حسن الصفرة طيب الريح، والمندل: العود، و قوله: موهنا، يقول بعد هدوء من الليل. (7)

وعلى الرغم من صعوبة فصل اللفظ عن سياقه في كثير من الأحيان، فإنه يبدو أن اللفظة المحورية التي انطلق منها نقد هذه المرأة هي لفظة (المندل) الموصوف بالرطوبة.

ويعلق الدكتور (إسماعيل الصيفي) على هذا النقد الصادر عن المرأة/ الناقدة فيقول: " إن هذا النقد صادر عن ذوق مرهف و حس دقيق بالجمال كما أنه صادر عن روح كلاسيكي (تقليدي إتباعي) بدأ يظهر منذ هذا العصر حيث بدأ الاحتجاج على الشعراء الأمويين بما قال الجاهليون، حرصا على استمرار التقاليد الشعرية." (8)

و ليس هذا فحسب بل إن القارئ يتبدى له أن بيت امرئ القيس بما يتخلله من معنى، أقرب إلى روح الغزل من بيت كثير، فالمرأة التي يتحدث عنها امرؤ القيس لا تحتاج إلى طيب كي تتعطر و إنما طيبها نابع منها فهي مصدره، على عكس عزة التي تحتاج إلى المنديل الرطب كوسيلة تساعدها على التطيب. ومن خلال عقد مقارنة بسيطة بين المرأتين نجد أن الأولى، أي أم جندب، جعلها امرؤ القيس متفوقة على بقية النساء لكونها لا تحتاج إلى وسائل التطيب ما دام الطيب جزءا منها بل صارت مصدرا له، وهذا كلام مؤثر في نفس المتلقي، في حين أن حبيبة كثير امرأة عادية لا تمتاز كأمر جندب بطيب ذاتي، بل لا بد لها أن تتطيب لتطيب رائجتها. ومن هنا كان بيت امرئ القيس أكثر مراعاة لطبائع النساء و أقرب إلى طبيعة الغزل.

أما إذا عدنا إلى البيت الرابع، الخاص بنقد سكينه، فنجد أنها قد نقدت فيه المعنى الذي لا يتناسب والواقع الحاضر، فالشاعر ابتعد عن حاضره ليفكر في أمر مستقبلي غيبي قد لا يحدث فعلا، و إن كانت الناقدة قد نظرت إليه من زاوية التمني الذي لا يتناسب و العرف الاجتماعي. و يبدو أن اللفظة المحورية في هذا النقد هي لفظة (بعد) الواردة في عبارة (بعدي).

و يرى الدكتور (إسماعيل الصيفي) أن الشاعر في بيته هذا قد تجاوز " اللحظة الراهنة المرئية التي تجمعها بمن يجب إلى المستقبل البعيد غير المرئي حيث يموت تاركا فئاته من بعده و قد يدعوه ذلك إلى التساؤل عن مصيرها من بعده، فيهمه ذلك و يشغل باله." (9)

و تعلق (نجوى محمود) على نقد سكينه، فترى أنه نقد يساير أخلاقيات الإنسان العربي المحافظ الغيور بطبعه فتقول: " وواضح من هذا النقد أن العربي بخلقه و طبعه الإنساني و الاجتماعي يغار على نسائه ويستاء من فكرة أن يكن لأحد غيره من بعده، ومن ثم لم يكن من المعقول و لا المقبول الرضا بمعنى يتنافى و القيمة العربية." (10)

ومن المآخذ التي و قع فيها الشعراء و التي تعنى باللفظ دوما، ما يروى عن المسيب بن علس من أنه مر بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فأنشدهم:

ألا انعم صباحا أيها الربيع و اسلم نحييك عن شحط و إن لم تكلم فلما بلغ قوله:

وقد أتناسى الهمَّ عند ادِّكَّاره بناج عليه الصَّيعرية مكرم
فقال (طرفة) و هو صبي يلعب مع الصبيان: استنوق الجمل. " (11) و من المتعارف عليه لديهم أن الصيعرية ميسم لإناث الإبل، ولذلك لاحظ طرفة عدم انسجام لفظة (الصيعرية) مع المتعارف عليه اجتماعيا.

نلاحظ كيف أن النقد قد اختص باللفظة المفردة (الصيعرية) دون سواها من بقية أجزاء البيت. فمن وجهة نظر الناقد طرفة، بيت المسيب فاسد المعنى لأنه أسند للفحل (الذكر) صفة ليست من صفاته، بل هي من صفات النوق (الإناث)، وهو معيار خارجي يتصل بعادات العرب في استعمالاتهم لهذه المفردة اللغوية التي استعملت، هنا، بكيفية لا يقبلها السياق الاجتماعي المتعارف عليه.

ومما يمكن إدراجه كذلك في هذا الصدد ما أورده (المرزباني) من أخبار (النابعة الذيباني) الذي كان تضرب له قبة حمراء من آدم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها. قال: " فأول من أنشده الأعرشى، ثم أنشده حسان بن ثابت الأنصاري:

لنا الجففات الغرّ يلمعن بالصّحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما
 ولدنا بني العنقاء وابني محرق فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابنما
 فقال له (النابعة): أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك و أسيفك، و فخرت بمن ولدت،
 و لم تفخر بمن ولدك." (12)

يعلق (الصوي) على هذا النقد فيقول: " فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه
 نقاء كلام النابعة، و ديباجة شعره، قال له: أقللت أسيفك، لأنه قال (و أسيفنا)
 وأسيف جمع لأدنى العدد، و الكثير سيوف. و (الجففات) لأدنى العدد، و الكثير الجفان.
 وقال: فخرت بمن ولدت، لأنه قال: ولدنا بني العنقاء و ابني محرق. فترك الفخر بآبائه
 وفخر بمن ولد نساؤه." (13)

و تعلق عليه الدكتورة (نجوى محمود) فتقول: " نحن أمام نقد ذوقي انطباعي يقدر
 معنى الكرم و لا يرضى إلا بالمثل الأعلى و تقديس ما اعتاد عليه القوم من الفخر بالآباء
 قبل الفخر بالأبناء و أن الانحراف عن هذه المثل لا يمكن أن يرضى عنه الذوق العربي،
 ومن ثم يؤثر تأثيراً سلبياً عند الحكم." (14)

ونلاحظ من خلال هذا النقد الموجه لحسان كيف أن (النابعة) ركز على مدى دقة
 توظيف الكلمات الملائمة للمعنى، وكيف تكون اللفظة بصيغة معينة أنسب وأبرع من
 غيرها في تأدية المعنى المراد، لأن نجاح الشاعر في اختيار أدق الكلمات المناسبة لرسم
 معانيه، يسهم في قوتها وتأثيرها في نفس السامع. و إن كنا نجد بعض النقاد يشككون في
 إمكان حدوث نقد مماثل من النابعة لجهل القدماء بمصطلحات النحو. (15) ونذكر على
 سبيل المثال رأي الأستاذ (طه أحمد إبراهيم) الذي يقول: " فلم يكن الجاهلي يعرف جمع
 التصحيح وجمع التكسير، وجموع القلة والكثرة، ولم يكن له ذهن علمي يفرق بين هذه
 الأشياء، كما فرق بينها ذهن الخليل وسيبويه، ومثل هذا النقد لا يصدر إلا عن رجل

عرف مصطلحات العلوم، وعرف الفروق البعيدة بين دلالات الألفاظ، وألم بشيء من المنطق". (16)

لكننا نرى من خلال هذا النقد الموجه لحسان أن النابغة لم يوظف شيئاً من المصطلحات الصرفية أو النحوية، ولكنه من خلال حسه اللغوي و الجمالي استطاع أن يفرق بين الكلمات الدالة على القلة والكلمات الدالة على الكثرة و هذا " لأنهم كانوا ينطقون لغتهم على السليقة، و ليسوا بحاجة إلى معرفة المصطلحات، و من ثم فهم أدرى بمعاني مفرداتها، و بالفروق الدقيقة بينها". (17)

فالعقل العربي كان يعرف - بلا شك - دلالات الألفاظ والفروق الدقيقة بينها، وذلك بمنطق الفطرة والطبيعة التي فطر عليها، لا بمنطق العلم ومصطلحاته، والعربي الجاهلي لم يكن في استعمالاته لكلمات لغته بحاجة إلى هذه المصطلحات التي وضعها من بعد، علماء اللغة والنحو، بدليل أنه كان يرفع الفاعل، وينصب المفعول، ويجر المضاف إليه بفطرته وسليقته، دون أن يدرك هذه المصطلحات: الفاعل، المفعول، المضاف إليه، فالعربي الجاهلي، إذن، لم يكن بحاجة في استعمالاته للغته لهذه المصطلحات: جموع القلة والكثرة، والتصحيح والتكسير وما إليها، ولم يكن استعماله لها متوقفاً على معرفته بها، كي يدرك دلالات الألفاظ والفروق الدقيقة بينها.

و (النابغة) في نقده للبيت الأول ركز على نقد المعنى، لأن العرب كانت تجذب المبالغة في مقام الفخر، فكان على حسان أن يوظف " الجفان " و "السيوف" اللتين تدلان بصيغتهما على الكثرة، بدلاً من صيغة "الجففات" و "الأسياف" التي تقلل من كرمهم وسخائهم، وتحط من قدرهم وشجاعتهم.

أما نقده للبيت الثاني فيدل على وعي منه بتقاليد العرب وعاداتهم التي تبدأ فخرها

بالإشادة والاعتداد بالأصول من الأجداد فالآباء لا الأبناء، وتقييم وزناً لنسب القبيلة وأصلها الضارب في القدم.

فالسباق الذي ورد فيه البيتان، وهو سياق الفخر، يفرض على الشاعر أن يستعمل ألفاظاً مخصوصة وبصيغ صرفية مخصوصة ليدل على كثرة الكرم والجود والشجاعة والقوة. كما أن الناقد لم يغيب عنه العرف الاجتماعي السائد آنذاك والذي يقتضي الفخر بالأصول قبل الفروع.

ومن الألفاظ الموظفة توظيفاً يحل بالمعنى ما رواه (المازني) " قال: سمعت الأصمعي يقول: كان امرؤ القيس ينوح على أبيه حيث يقول:

رب رام من بني ثعل مخرج زنديه من ستره

ثم قال: أما علم أن الصائد أشد ختلاً من أن يظهر شيئاً منه. ثم قال: فكفيه إن كان لا بد أصلح. قال: فهو أصلحه كفيه. " (18)

و من المعلوم أن بني ثعل، يضرب بهم المثل بجودة الرمي من بين قبائل العرب، فكيف يفوت الصائد أمر مثل هذا من وجوب الاستتار والحيلة أثناء القنص، حتى أنه أظهر زنديه من محبته. و يرى الأصمعي أنه إذا كان لا بد من إظهار شيء فهو الكفين على اعتبار أنهما العضو الحامل لآلة الرماية. فبمجرد أن وظف امرؤ القيس كلمة " زنديه " أفسد المعنى، فصار قاصراً عن أداء الغرض، و ذلك حين أخرج الرجل الثعلي من حالة التفوق التي صارت مضرب مثل، إلى حالة الجهل بفنون القنص و متطلباته من حيلة واختيال.

كما عيب على الأعشى قوله:

فرميتُ غفلةً عينه عن شاته فأصبتُ حبة قلبها و طحالها

" و الطحال لا يدخل في شيء إلا أفسده.
 " و قد عابه قومه بذلك، لأنهم رأوا ذكر القلب و الفؤاد و الكبد يتردد كثيرا في الشعر
 عند ذكر الهوى والمحبة و الشوق و ما يجده المغرم في هذه الأعضاء من الحرارة
 والكرب، و لم يجدوا الطحال استعمل في هذه الحال إذ لا صنع له فيها. و لا هو مما
 يكسب حرارة و حركة في حزن و لا عشق و لا بردا و لا سكونا في فرح أو ظفر.
 فاستهجنوا ذكره. " (19)

ولا شك أن الطحال من حيث هو عضو لا يختلف في أي شيء عن بقية أعضاء
 الجسم في تأدية وظيفته الفيسيولوجية، ولكنه يختلف عنها في مدلوله الاجتماعي، ومن هنا
 فإن هذا النقد يجد تبريره في العرف اللغوي المستند إلى السياق الاجتماعي.

و مما عيب من استعمال الألفاظ في غير محلها ما أورده (المرزباني) في الحديث عن
 أحمد بن أبي فتن، حيث قال: " حدثني بعض أصحابنا عن أبي العباس أحمد بن يحيى
 النحوي، قال: مما يُعاب على قيس بن الخطيم قوله:

* كأنها عودٌ بانهٍ قَصْفٌ *

لأن المرأة إنما تشبه بالعود المشني لا بالمتقصف.

" قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: فأخذه ابن أبي فتن فقال في وصف

الخادم الصغير:

أيها الظبي المليح	القدُّ مجدولٌ مهفهفٌ
أنا من ميـلك في	مشيك مرعوبٌ مُخَوَّفٌ
لا تميلنَّ فإني	خائفٌ أن تقصفنَّ

" فحدثني المظفر بن يحيى، قال: قال ابن الرومي في بيت ابن أبي فنن هذا: إنما أراد أنه من لينة ونعمة أعضائه، فأسرف حتى أخطأ؛ وذلك أنه جعل اللين المفرط يتقصف؛ وإنما كان ينبغي أن يقول: لو عقد لانعقد من لينة فضلا عن أن يميل، وهو سليم من التقصف. وأنشد لنفسه يعارض ذلك: (20)

أَيُّهَا الْقَائِلُ إِنِّي خَائِفٌ أَنْ يَتَقَصَّفَ
لَيْسَ هَذَا الْوَصْفُ إِلَّا وَصْفَ مَصْلُوبٍ مُجَفَّفٍ

فكلمة المقصف هذه؛ التي عييت على ابن الخطيم والتي استنكرها المرزباني وحمل ابن الخطيم وزر من قلده فيها، كما استنكرها ابن الرومي وعددها خطأ — وهو شاعر — إنما عييت لأنها لا تناسب المقام وقد تحمل معها دلالات سلبية لا تليق بوصف النساء، لأنها قد تعني التيبس والتصلب وفقدان الليونة والقدرة على الشئى وهذا، دون شك، يتنافى مع حيوية الشباب ونشاطه.

و من هنا تتبدى لنا أهمية الألفاظ في رسم الدلالات و المعاني فالأديب " يختار المعاني ثم يختار لها الألفاظ الملائمة لها. فالتفكير في اللفظ و المعنى تفكير جُملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة و بحركة عقلية واحدة. فإذا رتب المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً، و إذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني و تداعيها، هذا الترابط و هذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حس الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظه الملائمة لها خطابة، و انحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة و شعراً." (21) فإذا انحدرت هذه المعاني عبر ألفاظ لا تناسبها وتقصّر في نقلها يضيع المعنى فلا يصل إلى القارئ بالصورة التي يريد المبدع أن تصل إليه .

ثانيا: المعاني

نقصد بالمعاني، هنا، أن النقاد لم يعيوا الألفاظ من حيث هي ألفاظ غير ملائمة — كما رأينا في الفقرات السابقة — ولم يعيوا التركيب لأنه تضمن خلافا ما — كما سنرى في الفقرات اللاحقة — وإنما عابوا المعنى من منطلق تداولي لأنه لم يأت ملائما للغرض الذي قيل فيه، ولم يأت منسجما مع متطلبات السياق، وبعبارة أخرى فهم، وإن اعترفوا بسلامة اللفظ واتساق التركيب، لا يرون فيه انسجاما كافيا مع السياق، ولذلك انتقدوا الشعر لفساد معناه. أو لضعفه أو لمخالفته للعرف السائد. و من أمثلة ذلك هذه الرواية التي يوردها (المرزباني) حول حكومة (أم جندب) يقول فيها:

" تنازع امرؤ القيس بن حجر و علقمة بن عبدة، وهو علقمة الفحل، في الشعر: أيهما أشعر؟ فقال كل واحد منهما: أنا أشعر منك، فقال علقمة: قد رضيت بامرأتك أم جندب حكما بيني و بينك. فحكماها، فقالت أم جندب لهما: قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة و روي واحد. فقال امرؤ القيس:

خليلي مرّا بي على أم جندب نقض لبات الفؤاد المعذب

و قال علقمة:

ذهبت من الهجران في غير مذهب و لم يك حقا طول هذا التجنب

فأنشدها جميعا القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك.

قال: و كيف؟ قالت: لأنك قلت:

فللسوط أهوب و للساق درة و للزجر منه وقع أخرج مهذب

الأخرج: ذكر النعام، و الخرج: بياض في سواد وبه سمي.

فجهدت فرسك بسوطك في زجرك، و مريته فأتعبته بساقك. و قال علقمة.

فأدر كهن ثانيا من عنانه يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانيا من عنانه، و لم يضربه و لم يتعبه." (22)

ويتضح من خلال هذا النقد أن (أم جندب) انطلقت في حكمها على الشعارين اعتمادا على معيار خارجي متصل بنمط الحياة السائدة آنذاك. فحسها وذوقها ومعرفتها بتلك البيئة التي تعيشها وبكل مكوناتها شكلت خلفية لما صدر عنها من رأي، فالفرس الأصيل لا يحتاج من فارسه ضربا و لا زجرا حتى يزيد من سرعته. في حين أن فرس امرئ القيس لم ينطلق ويجر إلا بعد أن نهره وحرك ساقيه وضربه بالسوط، و هذا دليل على عدم أصالة الفرس و هجنته. و الشاعر طبعا يفخر بما يمثل أصالته و عروبتة وفروسيته من خلال تصوير فرس أصيل تماشيا مع أعراف المجتمع و العرف التصويري السائد. أما علقمة فلم يفعل شيئا من هذا مع فرسه بل قال إنه انطلق من تلقاء نفسه وكما السحاب، لذا كان فرسه أجود من فرس امرئ القيس في رأي أم جندب.

فنقد المعنى، إذن، عند أم جندب لم يعتمد على عيب في الألفاظ، ولا على خلل في التركيب، وإنما نبع من " ذلك العرف القائم على تقاليد العرب و حياتهم و هذه التزعة التقليدية التي سادت، و هذه المراعاة التامة للموروث و ما استنه الأقدمون من قيم تركت أثرها العميق في العمود الشعري بعد ذلك." (23)

و هناك من الدارسين المحدثين من ذهب إلى ربط النقد بعملية التلقي على اعتبار أن الناقد هو قارئ أولا، قبل أن يكون ناقدا، و من هؤلاء الدكتور (محمد بنلحسن) الذي يقول في مقال له تحت عنوان "الشعر و التلقي في الجاهلية": " يتبدى لنا من خلال حكم أم جندب قيام التلقي والنقد على تعليل يقف عند الشاهد في البيت الشعري، وفي هذا تزكية لما ذكر آنفا، من أن التلقي عند العرب صادر عن وعي نقدي وإحساس شعري في الآن نفسه. إن بيت امرئ القيس لم يحرك نفس متلقيته أم جندب، لأنه يتضمن إجهادا للفرس وزجرا له، أما بيت علقمة فاستطاع ولوج فؤادها لما أحسته

بعد تلقيه من الارتياح نظرا لأسلوب تعامل علقمة مع فرسه. و لكن زوج أم جندب لم يستسغ هذا الحكم الذي صدر من زوجه فقال: ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة فسمي الفحل لذلك."

و يضيف بنلحسن قائلا: " نلاحظ أن أم جندب حددت للشاعرين شروطا موضوعية قبل إصدار حكمها، وهذا يدل على وعي العرب منذ الجاهلية بقواعد النقد وضوابط الحكم على القول الشعري، كما تبرز هذه الرواية أن التلقي عند العرب لم يكن نشاطا عشوائيا خاضعا للهوى، ولكنه كان نشاطا مضبوطا يمثل فيه المتلقون لسنن المعنى والمبنى والشعر عموما، ولا يسمح لهم بالزيف عنها." (24)

و يوافق في هذا الرأي الدكتور (إسماعيل الصيفي) حين يقول: " وواضح أن في هذا النقد موضوعية جزئية لأن أم جندب لم تتناول النصين كليهما بالموازنة و لم تعترف بفضل السابق من الشاعرين و هو زوجها على اللاحق منهما و هو علقمة." (25)

في حين نقف على رأي آخر مغاير و هو للدكتور (عبد الحميد محمد العبيسي) ويرى فيه أن أم جندب المرأة/الناقدة " كانت كارهة لزوجها، فضلا عن تعصبها لابن عمها علقمة، فجاء حكمها ممثلا لهواها في بيت واحد من قصيدة طويلة، ولا أعتقد أن فرساً ماً - بغض النظر عن فرس امرئ القيس - لا يستطيع فارسها أن يمتطي صهوتها إلا إذا حرّك ساقيه، واستخدم سوطه، فأين مزية علقمة على امرئ القيس؟! لكنها المرأة هي المرأة يغلب عليها الهوى، وكثيرا ما تجنح بها العاطفة!!" (26)

ومثلما رفض النقاد الغلو و الإغراق في الصورة - كما سنرى - فقد رفضوه أيضا في المعاني، ومن أمثلة المعاني التي غالى فيها أصحابها ما قاله الأحوص لصاحبه عبلة:

ألا يا عبل قد طال اشتياقي	إليك و شفني خوف الفراق
و بتُّ مُخامَراً أشكو بلائي	لما قد غالني و لما ألاقني
كأني من هواك أخو فراش	تجلجلُ نفسه بين التراقي

حلفت لك الغداة فصدقيني بربّ البيت و السبع الطباق
لأنت إلى الفؤاد أشد حبا من الصادي إلى الكأس الدهاق

فقال له عمر بن أبي ربيعة: " ما تركت لي شيئا، ولقد أغرقت في شعرك."

قال: كيف أغرقت في شعري و أنت الذي تقول:

إذا خدّرت رجلي أبوحُ بذكرها ليذهبَ عن رجلي الخدور فيذهبُ

فقال: الخدور يذهب و العطش لا يذهب." (27)

ولا شك أن عمر ينطلق هنا من الواقع ومن خلفية معرفته بهذا الواقع، لأن المعرفة الخلفية تفرض نفسها على المتلقي، وهي خلفية لا يستغني عنها أحد في معالجته لأموور الحياة، ومنها تلقي الشعر. (28)

و من عيوب المعاني التي تصدى لها النقاد و رصدوها مخالفة العرف. " قال قدامة بن جعفر: من عيوب معاني الشعر "مخالفة العرف" و الإتيان بما ليس في العادة و الطبع؛ مثل قول المرّار:

و خال على خدّيك يبدو كأنه سنا البدر في دَعجاءَ بادٍ دُجونها

فالمتعارف المعلوم أن الخيلان سود أو ما قاربها في ذلك اللون، و الحدود الحسان إنما هي البيض، وبذلك تُنعت، فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى.

ومن هذا الجنس قول الحكم الخُضري:

كانت بنو غالب لأُمَّتها كالغيث في كلِّ ساعة يكفُّ

فليس في المعهود أن يكون الغيث واكفا في كل ساعة." (29)

ولاشك أنه، هنا، ينطلق من واقع البيئة العربية الصحراوية التي يغلب عليها الجفاف وتندر فيها الأمطار، ولو قدر له أن يكون في بيئة مطيرة لما اعترض على هذا الحكم ولما وجد فيه شيئا من الغرابة. وليس أدل على صحة هذا التخريج من العبارتين العربية والفرنسية؛ اللتين تقالان في حالة واحدة وهي التعبير عن الرضا بفعلٍ ما، فيقول العربي لمن أرضاه: " أثلجت صدري" ويقول الفرنسي في الموقف نفسه: " أدفأت قلبي" والفارق الوحيد الذي يبرر اختلاف العبارتين هو اختلاف البيئتين؛ فبيئة العربي حارة جافة تحتاج إلى ندى وبرودة تنعشها، وبيئة الأوروبي باردة رطبة تحتاج إلى حرارة تنعشها أيضا.

قال: و من عيوب المعاني أيضا أن ينسب الشيء إلى ما ليس منه، كما قال خالد ابن صفوان:

فإن صورة راقتك فاخبرُ فرما أمرّ مذاق العود و العود أخضر
فهذا الشاعر بقوله:

ر بما أمرّ مذاق العود و العود أخضر

كأنه يومئ إلى أن سبيل العود الأخضر في الأكثر أن يكون عذبا أو غير مر؛ وهذا ليس بواجب؛ لأنه ليس العود الأخضر بطعم من الطعوم أولى منه بالآخر. (30)

وإذا كنا لا نختلف مع قدامة في أن اللون الأخضر لا يستلزم بالضرورة طعما معينا، فهو — في تقديري — لم يراع، هنا، ظروف البيئة التي صدر فيها مثل هذا الحكم، وهي بيئة عربية جافة تندر فيها الخضرة، ولذلك يرتاح العربي فيها إلى كل ما هو أخضر، ولا بأس عليه إن أضاف إلى ارتياح اللون ارتياح الطعم على افتراض أن كل ما هو أخضر جميل وممتع في الصحراء.

ومن حديث (الأصمعي) كذلك المتعلق بالمعاني التي لا تناسب سياقها و لا تخدم المعنى تعليقه حين سمع قول الأعشى:

كأن مشيتها من بيت جارتما مرّ السحاب لا ريث و لا عجل
فقال: لقد جعلها خراجة ولاجة. هلاً قال كما قال آخر: (31)
و يكرمها جارتما فيزرتها و تعتل عن إتيانها فتعذر

والأصمعي في نقده لهذا المعنى ينطلق من سياق اجتماعي، لأن الأعشى حينما وصف
مشية هذه المرأة إنما كان يريد التنويه بمكانتها الاجتماعية الراقية، ولكنه جانب الصواب
في رأي الأصمعي حين جعلها هي التي تزور جارتما، في حين أن السياق الاجتماعي كان
يتطلب عكس ذلك.

و مثلما اهتم النقاد باللفظة المفردة أخذت المعاني في سياقها كذلك نصيبها من النقد،
فمن بين المعاني التي عيبت على الشعراء، المعاني التي لا تتناسب و غرض القصيدة
الشعرية و بالتالي لا تناسب السياق الذي وردت فيه. و قد تكون، حسب النقاد، أنسب
لو وردت في موضوع أو معنى آخر، و منها قول عبد الملك بن مروان: " لو قال كثير
بيته:

فقلت لها يا عزّ كلّ مصيبة إذا وطّنت يوماً لها النفس ذلّت
في حرب لكان أشعر الناس." و في رواية أخرى " لو كان في تقوى و زهد لكان أشعر
الناس."

ومنها قوله في غيره:

أسيئي بنا أو أحسني لا ملومة لدينا و لا مقالية إن تقلّت
لو كان هذا في وصف الدنيا لكان أجود."

و لو أن القطامي قال بيته الذي وصف فيه مشية الإبل قوله:
يمشين رهّوا فلا الأعجاز خاذلة و لا الصدور على الأعجاز تتكلّ

في النساء لكان أشعر الناس." و في رواية أخرى " كان أبلغ و أحسن." (32)

ولم تستهجن كل هذه المعاني لذاتها، وإنما استهجنت لورودها غير الملائم في النص؛ فهي على الرغم من تناسقها على مستوى الشكل إلا أنها تفتقر — في رأي هؤلاء النقاد — إلى الانسجام الذي يربطها سياقيا بالمعنى الإجمالي للنص، لأن الاتساق الشكلي وحده لا يكفي إن لم يقترن بالانسجام بين معاني النص؛ لأن هذا الانسجام هو الذي يضفي على النص صفة النصانية.

و منه أيضا قول الفرزدق:

يا أخت ناجية بن سامة إنني أخشى عليك بني إن طلبوا دمي

يلحق عليه محمد بن يحيى فيقول: " فلعمري إنه خلاف الغزل و ما قال الحذاق؛ فإن قتيل الهوى عندهم لا يودى و لا يطلب دمه." (33)

و يورد تعليقا آخر في رواية أخرى: " و قالوا: ما للمتغزل و ذكر الأولاد و الاحتجاج بطلب الثارات؟ هلا قال كما قال جرير: (34)

* قتلنا ثم لم يُحيين قتلانا *

فمعاني الفرزدق لم تجد لها صدى عند النقاد و لا عند المتلقي، و هو المرأة هنا، فالشاعر في معرض حديثه عن المحبوبة عليه أن يلتزم بمعان تلائم مقام الغزل و الذي يفترض رقة و لطافة في اللفظ و المعنى لا أن ينجح إلى معان بعيدة عن المقام، فيذكر الثأر و مطالبة بنيه بدمه، وهو يعلم أن قتيل الهوى عند العرب ليس له دية، ولا يحق لورثته أن يطالبوا بدمه. يقول الدكتور (حسين بكار) " و هذا في رأيي جزء من مراعاة المقام أو مطابقة الكلام لمقتضى الحال الأمر الذي ألح عليه النقاد كثيرا." (35)

فالشاعر في مقام الغزل عليه أن يختار من الكلمات و العبارات و المعاني ما لطف ورق و لان و يتعد عن كل مستثقل خشن، فكلام الغزل كلام خاص لأنه موجه للنفس، فهو يقاس بمقياس روحاني لا عقلي وقد قال بعض الفلاسفة قديما " إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها ".⁽³⁶⁾ و ما هذه الكلمات الروحانية إلا تلك الكلمات الشعرية الرقيقة، التي تنثال على المحب المتغزل فتلج النفس والقلب. و في هذا الصدد يقول (قدامة بن جعفر): " ولما كان المذهب في الغزل إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدمائة، كان ما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة مقبولة، غير مستكرهة، فإذا كانت جاسية مستوحمة كان ذلك عيباً. إلا أنه لما لم يكن عيباً على الإطلاق، وأمكن أن يكون حسناً، إذا كان يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل ذكر البسالة والنجدة و البأس و المرهبة، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيباً الغزل لمنافرتة تلك الأحوال. " (37)

إلا أن بعض الشعراء جانبوا هذا المطلب موظفين ما لا يتناسب و المقام. و في هذا يورد (المرزباني) رواية لقدامة يقول فيها: " من الكلام المستثقل في الغزل قول عبد الرحمن بن عبد الله القسّ:

إن تنأ دارك لا أمل تذكر
و من المستخشن قول هذا الشاعر أيضاً:

سَلَامٌ لَيْتَ لِسَانًا تَنْطِقِينَ بِهِ قَبْلَ الَّذِي نَالَنِي مِنْ صَوْتِهِ قُطْعًا
فما رأيت أغلظ ممن يدعو على معشوقة أجادت في غنائها بقطع لسانها. "⁽³⁸⁾

ويبدو لي أن قدامة لم يقصد بقوله: " من الكلام المستثقل في الغزل ... أن الكلام مستثقل من حيث هو؛ لأننا لا نجد في عبارة " و عليك مني رحمة وسلام " شيئاً يمكن استثقاله، فألفاظها كلها فصيحة سهلة لينة، لا غرابة ولا ثقل فيها، وإنما كان يقصد إلى العبارة ككل؛ فهي وإن كانت ألفاظها فصيحة واضحة لينة متسقة إلا أنها جاءت مفتقرة

إلى الانسجام الذي يتطلبه غرض الغزل، ولذلك فالعيب هنا لا يرجع إلى الألفاظ وإنما يعود إلى بنية النص ككل.

و من هذا الكلام المستخشن الذي لا يليق بمتغزل، قول جميل ، الذي ورد في هذه الرواية التي ينقلها لنا المرزباني:

حدث كثيرٌ قال: " إنه وقف على جماعة يُفيضون فيه و في جميل أيهما أصدق عشقا — و لم يكونوا يعرفونه بوجهه — ففضلوا جميلا في عشقه، فقلت لهم: ظلمتم كثيرا؛ كيف يكون جميل أصدق عشقا من كثير، وإنما أتاه عن بثينة بعض ما يكره، فقال:

رمى الله في عينيْ بثينة بالقذى و في الغرِّ من أنياهما بالقوادح
القادح: ما يثقبها و يعيبها. و كثيرٌ أتاه عن عزّة ما يكره؛ فقال:

هنيئاً مريئاً غير داءٍ مُحامرٍ لعزّة من أعراضنا ما استحلّت
قال: فما انصرفوا إلا على تفضيلي. " (39)

و نلاحظ من خلال هذه الرواية أن هؤلاء المتلقين اقتنعوا بكلام كثير فغيروا رأيهم، لا لشيء إلا لأن بيت كثير يمتاز باللطافة و الرقة المتوخاة في مقام الغزل، فرغم القسوة و الجفاء الذي لاقاه من عزّة إلا أن كلامه لم يكن جافيا بل حافظ على التقاليد الغزلية المعروفة و المتوارثة عن الرجل العربي على عكس جميل الذي راح يدعو على بثينة بكلام لا يصدر عن متغزل محب، فتمنى أن تصيها العاهات فتشوه جماها.

و يمكن أن نورد أيضا هذه الأبيات لكثير و التي خرج فيها عن معتاد المتغزلين فقال:

ألا ليتنا يا عزُّ كُنَّا لذي غنى	بعيرين نرعى في الخلاء و نعزُّب
كلانا به عزٌّ فمن يرنا يقل	على حسنها جرباء تُعدي و أجرب
نكون لذي مال كثير مغفل	فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
إذا ما وردنا منهلا هاج أهله	إلينا فلا ننفك نُرمي و نُضرب

فقال عزة: أردت بي الشقاء الطويل، ومن المنيّة ما هو أوطأ من هذه الحال." (40)

فكثير من خلال أبياته هذه يحاكي بيئته ويتأثر بها، شعر بذلك أم لم يشعر، على الرغم من كونه في مقام غزلي فساكن المناطق الجافة يكون جافاً مثلها في طباعه ولغته الغزلية، حتى عندما يتصور أنه رقيق ذائب يقطر عدوبة وانسياباً، فراح يتمنى لو أنه بعير أجرب وعزة ناقة جرباء، حتى لا يهتم به الآخرون، فيتبه وإياها في الأرض الواسعة بعيداً عن كل الضوابط الاجتماعية و الأعراف القبلية. فهذه الأبيات على الرغم من كونها غزلاً إلا أنها لم تلق لها صدى في نفس المرأة التي يتغزل بها، فانتقدته على قوله هذا، وأحست أنه يريد لها الشقاء، حيث يتمناها بعيراً أجرب هائماً بعيداً عن قبيلته وأهله، ورأت أن الموت أرحم من هذه الأمنية. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: ما الذي دفع بالشاعر إلى مثل هذه الأمنيات للمرأة التي يجب؟ فعادة الشعراء أن يتمنوا الوصل والرضا لا أن يجعلوها حيواناً أجرب هائماً في القفار. فكثير بهذا خرج عن الرقة والدمائة و اللطافة التي تتطلبها المقام ولكن لماذا فعل ذلك؟

ترى الدكتورة (فاطمة تجور) " أن حصار المجتمع كان أبرز من كل حقيقة أخرى وأقوى من الحب نفسه، ويكاد يكون مقابلاً للحياة نفسها. وليس أدلّ على حصار المجتمع، ورقابته الصارمة، ورفضه لهذه التجارب العاطفية من هذه الأمنيات البائسة الغريبة التي باح بها هؤلاء الشعراء، فكشفت عن رغبتهم العميقة في البعد عن المجتمع والإفلات من رقابته وحصاره، كما أكدوا بها فكرة إحصان المرأة ومنعتها، وغدّوا الإحساس العام بأنها مصونة محتشمة لا يمكن أن تكون إلا في حماية، فليس يستطيع أي لسان أن ينال من عزها وشرفها في محيط أسرتها وقبيلتها ومجتمعها."

و ترى الناقدة أن أمنية كثير " تعبّر تعبيراً قوياً عن موقفه من المجتمع، ونفوره منه، ومخاصمته له ولكنها خصومة سلبية لا تملك الرفض أو المواجهة، بل تلوذ بالهرب منه

برفقة الحبيبة. فهو يحسد الحيوانات في مراعيها لأنها متروكة وشأنها، ويتمنى أن يكون هو وعزة بعيرين لرجل غني يرعيان القفر بعيدين عن المجتمع، ولعلّ وظيفة "الغني" هاهنا ألاّ يلحّ هذا الغني في طلبهما، فيعيدهما إلى جوار الناس، بل هو يتمنى أن يكونا أجربين كي يضمن نفور الناس منهما وابتعادهم عنهما، ويوغل في الفرار من المجتمع حين يتمنى أن يرمجهما الناس بالحجارة إذا حملتهما مرارة العطش على الاقتراب من منهل ماء يملكه بعض الناس!! ثم يسرف في الأمنية ويحتمل الطرد والضرب والعطش على أن يكونا قريباً من البشر الذين يهرب منهم آخر المطاف" (41)

و لاشك أن هذا التعليق يدعم ما قلناه من خضوع الشاعر لعناصر البيئة الطبيعية المحيطة به، بل يضيف إلى ذلك ضغط السياق الاجتماعي الذي يعد من أهم السياقات في القراءة التداولية للنص.

و من أمثلة هذا الكلام الغزلي الذي يخرج إلى الأمانى المستعصية قول لجنادة ابن نجبة؛ الذي يقول عنه (ابن طباطبا) إنه " أقبح من قول كثير " (42)

من حبها أتمنى أن يُلاقيني من نحو بلدتها ناع فينعاها
لكي أقول فراقُ لا لقاء له أو تُضمّر النفس يأساً ثم تسلاها

فالشاعر صار يتمنى أن يلقي أحدا من نحوها، فيخبره بموتها لكي تهدأ نفسه المضطربة، فيتيقن من أنه لم يعد هناك أمل في رؤيتها فيقع في نفسه يأس دائم قد يحقق به الراحة المنشودة، وهذه لا شك أمنية غريبة من محب، ولكنها — على غرابتها — تعبر عن نوع من فقدان الأمل، بل هو إلى اليأس أقرب.

كما عاب النقاد على الشعراء توظيفهم في أشعارهم ما يتطير منه، فقالوا: " ينبغي للشاعر أن يحترز في أشعاره و مفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجفي من الكلام والمخاطبات مثل ابتداء الأعشى بقوله: (43)

ما بكاء الكبير بالأطلال و سؤالي و هل ترد سؤالي
دمنة قفرة تعاورها الصيـ ف بريجين من صبا و شمال

وعلى الرغم من أن الأعشى، هنا، لم يتجاوز عادة العرب في افتتاح قصائدهم بالوقوف على الأطلال، إلا أنهم اعتبروا مطلعها هذا معيباً، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى الصورة الإجمالية لهذا الطلل الذي يبدو بانسا حزينا لا يكاد يوحي بشيء من الذكريات الجميلة، بل يوحي بالفناء والعدم، وقد تعود الشعراء في وقوفهم على الأطلال أن يتذكروا الأحبة الذين غادروها وأن يستمتعوا بتلك الذكريات التي تمثل إعادة خلق لكل ما كان جميلاً قبل مغادرة القبيلة.

و من المعاني التي استهجت من الشعراء المعاني الضعيفة أو ما أطلق عليه (المرزباني) سفساف الشعر و قد نجد هذه المعاني حتى عند كبار الشعراء أمثال " أبي العتاهية حين ترفق في نسيبه بعُتبة:

إني أعود من التي شَعَفْتُ مَنِّي الفؤاد بآية الكرسي

و آية الكرسي يهرب منها الشياطين و يحترس بها من الغيلان، كما روي عن ابن مسعود في ذلك. " قال: وأبو العتاهية مع رقة طبعه، و قرب متناوله، و سهولة نظم المنثور عليه، و سرعته إلى ما يعجز المتأني بلوغه لا يخلو من الخطأ الفاحش و القول السخيف. " (44)

و يبدو أن المقصود من " الخطأ الفاحش والقول السخيف" هنا، لا يرجع إلى عيب في اللفظ أو في التركيب وإنما يرجع إلى قلة أو عدم انسجام المعنى الغزلي مع معنى آية الكرسي، وما ترد فيه من سياقات، ومنها سياق التعوذ بها من الشياطين.

" قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: ومما أنكر على أبي العتاهية من سفاسف شعره قوله في عتبة:

و لَهْنِي حُبُّهَا وَ صَيَّرَنِي مِثْلَ جُحَى شَهْرَةَ وَ مَشْخَلِبَةَ

ويعود ذلك إلى أن كلمة (مَشْخَلِبَةَ) وهي "كلمة عراقية تطلق على الجارية، بما يرى عليها من الليف والخرز كالحلي، و لا تليق بالرجال، بل تحط من شأنهم" (45) و قوله : (46)

يا واهاً لذُكْر اللّٰلِّ ————— ه يا واهاً ويا واهاً
لقد طيّبَ ذِكْرُ اللّٰلِّ ————— ه بالتسيح أفواها
أرى قوماً يتيهون حُشوشاً رزقوا جاها
فما أنتن من حشٍّ على حش إذا تاهاً

ويبدو أن انتقاد أبي العتاهية، هنا، يرجع إلى تخليه عن اللغة الراقية وقربه من لغة العامة التي لم يكن الشعر الفصيح يتقبلها أو يتنازل إلى مستواها، كما فعل أبو العتاهية.

و مما انتقد كذلك الكلام الذي لا خير فيه و هو الذي لا يخدم المعنى و لا يضيف الجديد و قد أورد (المرزباني) خبراً يقول فيه: إن الحجاج قال للفرزدق و جرير— و بين يديه جارية —: " أيكما مدحني بيت فضل فيه، فهذه الجارية له؛ فقال الفرزدق:

من يأمن الحجاج — و الطير تتقي عقوبته — إلا ضعيف العزائم

و قال جرير:

من يأمن الحجاج أما عـقابه فمرٌّ و أما عهده فـوثيقُ

فقال الحجاج: " و الطير تتقي عقوبته " كلام لا خير فيه، لأن الطير تتقي كل شيء: الثوب و الصبي و غير ذلك؛ خذها يا جرير " (47)

ومن الأبيات التي لم يستحسنها الذوق تلك التي جاءت حاملة للمعنى في صورة
تقريرية مجردة بعيدة عن فنيات الشعر ومنها هذه الرواية: " حدثنا أبو عبيدة قال: لما
أنشد الراعي عبد الملك بن مروان قصيدته فبلغ قوله :

أخليفة الرحمن إنا معشر حنفاء نسجد بكرة و أصيلا
عرب نرى لله في أموالنا حق الزكاة منزلا تزيلا

فقال له عبد الملك: ليس هذا شعراً، هذا شرح إسلام و قراءة آية. " (48)

و يمكن هنا أن نقدر هذه الالتفاتة الذكية في تعليق (عبد الملك بن مروان)، فقد
أدرك أن البيتين لا يحملان أكثر من فكرة لم يستطع النظم بوزنه و قافيته أن يمنحها
الشعرية و الجمالية المطلوبة في المعنى الشعري، لأن الشعر الذي لا نجد فيه غير (المعنى)
المباشر الذي يمكن تقديمه نثرًا لا يستحق اسم الشعر، والسبب في ذلك يرجع إلى أن
ألفاظ هذين البيتين لا تحمل أي شيء من الكثافة التي يجب أن تتسم بها الألفاظ الشعرية
لكي تحافظ على قدر من الغموض يعطي المتلقي حرية توجيه المعنى أو تأويله بما يتناسب
والموقف أو الحالة التي هو فيها، و إنما جاءت ألفاظ هذين البيتين شفاقة صافية لا تحمل
إلا معنى واحداً، وهو المعنى الفقهي الذي لا يحتاج إلى وزن و لا إلى قافية لتأدية مهمته في
تبليغ الحكم الشرعي.

و يرى (إسماعيل الصيفي) أن هذا " نص صريح في استقلال مفهوم الشعر عن قضية
الالتزام " و " أن المحك الأول لتقديم الشعر إنما هو فنية الشعر و ما يتضمنه من عناصر
شعرية خالصة. " (49)

ثالثاً: التراكيب

ونقصد بالتركيب هنا، أن النقد لا يتناول اللفظة المفردة ولا يكتفي بالتوقف عند معناها في سياق ما، وإنما يتجاوزها إلى تناول التركيب من حيث هو جملة ركبت على غير وجهها، أو من حيث هو نص فقد انسجامه بعد أن فقد اتساقه.

و من المسائل التي شغلت النقاد فتصدوا لها بالدرس و إصدار الأحكام مسألة التقديم و التأخير و ما تخلفه من أثر على المعنى، فعابوا على الشعراء تقديمهم و تأخيرهم لبعض الكلمات أو الجمل في البيت مما يؤدي، حسبهم، إلى فساد المعنى و اختلاله كما يؤدي إلى المساس في أحيان كثيرة بالقواعد النحوية، و من أمثله قول أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي:

"من الأبيات المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج، القبيحة العبارة التي يجب الاحتراز من مثلها قول النابغة:

يصاحبهم حتى يغرن مغارهم من الضاريات بالدماء الدوارب
يريد من الضاريات الدوارب بالدماء فقدم و آخر. و إنما يقبح مثل هذا إذا التبس بما قبله، لأن الدماء جمع و الدوارب جمع و لو كان من الضاريات بالدم الدوارب لم يلتبس و إن كانت هذه الكلمة حاضرة بين الكلمتين أعني بين الضاريات و الدوارب اللتين يجب أن تقرنا معاً." (50)

ويبدو لي أن ابن طباطبا لا يقصد من قوله: (المستكرهة الألفاظ المتفاوتة النسج) إلا جانب النسج الذي يعني التركيب؛ لأننا لا نجد في الألفاظ المذكورة ما يعيبها من حيث هي ألفاظ، وإنما جاءها العيب من جهة التركيب. وتجد هذه الملاحظة تبريرها في المقصود من مفهوم البيان؛ الذي كان يعني عندهم الوضوح، كما عرفه (الجاحظ) حيث

يقول: " وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه. بذلك نطق القرآن، وبذلك تفاخرت العرب، وتفاضلت أصناف العجم. " (51) وكل ما حال بين الوضوح والمتلقي يعد عندهم عيباً لأنه مناقض للبيان الذي تتطلبه البلاغة.

كما عاب (ابن يزيد النحوي) على حسان بن ثابت هذا البيت الذي يرثي فيه مطعم بن عدي فقال: " وهذا البيت رديء عند أهل العربية، وذلك أنه قدم المكنى على الظاهر ومثله ربما جاز في الضرورة. (52)

فلو كان مجدُّ يخلدُ اليوم واحداً من الناس أبقى مجدهُ اليومَ مُطعماً
و يقصد بتقديم المكنى على الظاهر ما ورد في عبارة " أبقى مجده اليوم مطعماً " التي
عاد فيها الضمير في (مجده) على متأخر لفظاً ورتبة وهو (مطعماً).

كما أنكروا على عمرو بن قميئة قوله:

لما رأت ساتيدما استعبرت لله در اليوم من لامها

يريد لله در من لامها اليوم. (53)

وعمر بن قميئة يتحدث هنا عن ابنته التي ندمت بعد أن غادرت وطنها وبعد أن رأت جبل ساتيدما، ولكنه كان يريد نفسه لأنه هو الذي رأى الجبل حينما سحب امرأ القيس في رحلته إلى بلاد الروم فكنى بابنته عن نفسه، ومما زاد البيت غموضاً تقديمه وتأخيره في عبارة (لله در اليوم من لامها) التي كان من الأنسب أن تكون: لله در من لامها اليوم. وقد عيب من منطلق مخالفتها لمطب البيان الذي يتوخى الوضوح ويتحاشى الغموض.

و يرصد (المرزباني) في موشحه جملة من أمثلة التقديم و التأخير المخل فيقول:
" و قد و ضع قوم الكلام في غير موضعه فقدموا و أخروا نحو قوله:

صددت فأطولت الصدود و قلما وصال على طول الصدود يدوم
يريد: و قلما يدوم وصال. (54)

فهو لم يكتف، هنا، بتقديم الفعل على الفاعل، وإنما زاد العبارة ارتباكا حينما فصل
بينهما بالجار والمجرور
و قال آخر:

إن الكريم و أبـيك يعتمـل إن لم يجد على من يتكل
يريد : من يتكل عليه؛ فقدم وأخر.
و قال الفرزدق:

و ما مثله في الناس إلا مملكا أبو أمه حـي أبوه يقاربه

" و إنما أراد و ما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه. فتعسف هذا التعسف
الشديد و وضع أشياء في غير مواضعها و إنما مدح بهذا الشعر خال هشام فقال: ما في
الناس حي يقارب خال هشام إلا هشام الذي أبو أمه أبوه يعني أن جد هشام لأمه هو أبو
هذا الممدوح...

" وهذا قبيح جدا، وإنما نصب مملكا لأنه استثناء مقدم، كما قال: " مالي إلا أباك
صديق " إذا أردت مالي صديق إلا أبوك " (55)

و يورد (المرزباني) تعليقا آخر في موضع آخر من الموشح على البيت فيقول: " و من
أقبح الضرورات، و أهجن الألفاظ و أبعد المعاني قوله:

* و ما مثله في الناس إلا مملكا *

" مدح بهذا الشعر إبراهيم بن إسماعيل بن هشام المخزومي، وهو خال هشام بن عبد
الملك فقال: " و ما مثله في الناس إلا مملكا، يعني بالملك هشاما، أبو أم ذلك الملك أبو

هذا الممدوح، و لو كان الكلام على وجهه لكان قبيحا، و كان يكون إذا وضع الكلام في موضعه: و ما مثله في الناس حي يقاربه إلا مملك أبو أم هذا الملك أبو هذا الممدوح، فدل على أنه خاله بهذا اللفظ البعيد، و هجته بما أوقع فيه من التقديم والتأخير، حتى كأن هذا الشعر لم يجتمع في صدر رجل. " (56)

ولا شك أنه لا يقصد بقوله: " أهجن الألفاظ " إلى أن العيب قد آتاه من جهة الألفاظ وإنما المقصود هو الطريقة التي ركبت بها تلك الألفاظ، كما يوضحه تعليقه بعد ذلك.

وحول هذا البيت يورد (د.محمد الناصر العجمي) تعليقا حيث يرى أن القول الشعري إذا جاوز "حدا من الانحراف أفضى به إلى التعقيد والاستغلاق، وأثار عند المتلقي رفضا ونفورا بدلا من أن يثير انتباهه" (57)

وهذه التعليقات كلها تصب في خانة افتقار النص إلى الاتساق على مستوى الشكل؛ الذي أدى إلى فقد الانسجام بين أجزاء النص على مستوى المضمون وجعل عملية استيعابه صعبة. (58)

كما عيب على ذي الرمة قوله:

كأن أصوات من إيغاهن بنا أواخر الميس أصوات الفراريج

يريد كأن أصوات أواخر الميس أصوات الفراريج من إيغاهن بنا.

" فجر " أواخر " بإضافة "الأصوات" و فصل بين المضاف و المضاف إليه بقوله (من إيغاهن) و مثل هذا لا يجوز في الكلام و إنما يجوز في ضرورة الشعر. " (59)

و عيب على أبي حية النميري قوله :

كما خُطَّ الكتابُ بكفِّ يوماً يهودي يُقاربُ أو يُزِيلُ

لأنه أراد: كما خط الكتاب يوما بكف يهودي يقارب أو يزيل. فقدم و آخر. و مثله لامرأة من بني قيس:

هما أخوا في الحرب من لا أخا له إذا خاف يوما نبوةً و دعاهما
 تريد: هما أخوا من لا أخا له في الحرب. " (60)

وكل هذه التعليقات إنما ترجع في أصلها إلى قواعد النحو وما يقتضيه التركيب السليم من الربط بين المضاف والمضاف إليه، لأن الفصل بينهما يؤدي إلى التعقيد والغموض وهما عكس الوضوح الذي يتوخاه البيان العربي.

و لم يكتف النقاد بإصدار الأحكام و التوجيهات. بل راحوا كذلك يقترحون البديل على الشعراء ويدخلون التعديلات، فيضعون شطرا مكان آخر أو يغيرون كلمة بأخرى تكون أنسب، حسب رأيهم، لخدمة المعنى، ومن ذلك ما أورده (المرزباني) عن ابن طباطبا العلوي حيث قال:
 "روت الرواة لامرئ القيس:

كأني لم أركب جوادا للذة و لم أتبطن كاعبا ذات خلخال
 و لم أسيا الرزق الروي و لم أقل لخليي كري كرة بعد إجفال

و هما بيتان حسنان و لو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسج فكان يروى:

كأني لم أركب جوادا و لم أقل لخليي كري كرة بعد إجفال
 و لم أسيا الرزق الروي للذة و لم أتبطن كاعبا ذات خلخال" (61)

والتعليق هنا يتجاوز مفهوم بناء الجملة إلى مفهوم بناء النص أو ما أصبح يعرف بلسانيات النص، وهو، هنا، يشير إلى أن النص قد فقد اتساقه ومعه فقد انسجامه من

وجهة نظر المتلقي؛ الذي يعطيه (براون و يول) كامل الحق في تأويل النص، لأنهما " لا يعتبران انسجام الخطاب شيئاً معطى، شيئاً موجوداً في الخطاب ينبغي البحث عنه للعثور عليه (على مجسدياته) وإنما هو، في نظرهما، شيء يبنى، أي ليس هناك نص منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم. " (62)

و من أمثله في الألفاظ قول الأصمعي: " قرأت على خلف شعر جرير، فلما بلغت قوله:

و يوم كإبهم القطاة محب	إلى هواه غالب لي باطله
رزقنا به الصيد الغرير و لم نكن	كمن نبهه محرومة و حباته
<u>فيالك يوما خيره قبل شره</u>	تغيّب واشبه و أقصر عاذله

فقال ويله ! و ما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال: صدقت، و كذا قاله جرير، و كان قليل التنقيح مشرد الألفاظ، و ما كان أبو عمرو ليقرئك إلا كما سمع. فقلت فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال:

* فيا لك يوما خيره دون شره *

فاروه هكذا، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار القدماء. فقلت: و الله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا. " (63)

وهذا التعليق، وإن كان قد توقف عند عبارة (فيا لك يوما خيره دون شره) إلا أنه ينسحب على النص كله، لأن اليوم المذكور في البيت الأخير هو نفسه اليوم الذي استهل به كل المقطوعة.

و منه كذلك هذا البيت الذي أنشده الأعشى لعبد الملك بن مروان و الذي يقول
فيه:

أتاني يؤامرني في الصَّبو ح ليلا فقلت له غادها
فانتقده عبد الملك بقوله: " أساء؛ ألا قال: هاها. " (64)

يلق (إسماعيل الصيفي) على هذا النقد فيقول: " يريد الخليفة للشاعر أن يكون كما
ينتظر من شروب سكير إذا سمع في ليلة عن حمرة الصباح طلبها و تعجل شربها، و لم
يرجئها إلى مطلع الصباح. فهنا نقد يعنى بأن يكون لكل مقام مقال يلائمه حتى و لو كان
المقام مقام شرب أو مجون. " (65)

و منه أيضا قول الشاعر كلثوم بن عمرو العتابي:

فتَّ المادح إلا أنَّ ألسننا مُسْتَنْطِقَات بما تُخْفِي الضَّمائير

فانتقده الصولي بقوله: " (المادح) و المدائح أحسن منها و أخف على السمع، و أشبه
بألفاظ الخذاق المطبوعين". و قال (مستنطقات) و نواطق أحسن و أطبع، ثم قال
(الضمائير) فختم البيت بأثقل لفظة لو وقعت في البحر لكدرته، و هي صحيحة، ولكنها
غير مألوفة، و لا مستعذبة. " (66)

* * *

رابعاً: المسائل النحوية و الصرفية:

يقر الدكتور (يوسف حسين بكار) بأن هناك "جانبا لغويا واسعا من جوانب
القصيدية، شارك فيه النقاد من مختلف الاتجاهات و اهتم به اللغويون و النحويون اهتماما
كبيراً، إذ كانوا يتتبعون أغلاط الشعراء النحوية و اللغوية، و استعملهم لدلالات الألفاظ
تتبعاً يدل على اهتمامهم بسلامة القصيدة سلامة تامة في هذه الوجوه. و من هنا تبرز
أهمية ما اشترطوه في الشعر من علم بالنحو و اللغة و معرفة بهما. " (67)

و هناك الكثير من الأخطاء و التجاوزات اللغوية و النحوية التي وقع فيها الشعراء و لم يسمح بها النقاد فذهبوا إلى تعقّب الأغلط على المستويات اللغوية: النحوية والصرفية و اعتبروها اعتداءً على القواعد و الأصول النحوية و على لغة العرب .

و من بين هذه الأخطاء؛ أخطاء وقع فيها الشعراء نتيجة سهو منهم أو أخطاء كانت نتيجة لما تمليه الضرورة الشعرية. وفي قضية الضرورات هذه اختلف النقاد بين رافض لها رفضاً مطلقاً وبين مؤيد أو متسامح يميزها في بعض المواضع و يمنعها في مواضع أخرى، وقد طرح الدكتور (حسين بكار) هذه المسألة في كتابه "بناء القصيدة" حيث يقول: " و البحث في هذه القضية يكشف عن انقسام القدماء فيها إلى فئات ثلاث: الأولى، وأكثرها من علماء النحو و اللغة و العروض، تميز الضرورات الشعرية إجازة مطلقة لا تحفظ فيها، و لا احتراس و لا استثناء، معتمدة الشعر الجاهلي اعتماداً كاملاً، مقتدية به في مذهبها،... و ربما كان الخليل بن أحمد أقدم أعضاء هذه الفئة، فقد كان يميز للشاعر ما لا يميزه لغيره من إطلاق المعنى و تقييده، و تعريف اللفظ و تعقيده، و مدّ مقصوره، و قصر ممدوده.

" و الثانية تميز أكثر الضرورات و تمنع في بعضها. و من هؤلاء ابن قتيبة... فقد أجاز عند الضرورة قصر الممدود و صرف ما لا ينصرف، غير أنه مانع في مد المقصور و منع المنصرف من الصرف.

" أما الفئة الثالثة و الأخيرة فتفرض فكرة الضرورات و تدعو إلى تجنب ارتكابها وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية... من نقاد هذه الفئة: ابن طباطبا و أبو هلال العسكري." الذي " رفض الضرورات بشدة لأنها قبيحة تشين الكلام و تذهب بمائه.

وعلى استعمال القدماء لها بعدم علمهم بقبحها، و لأن بعضهم كان صاحب بداية،
والبداية مزلة، و لأن أشعارهم لم تكن تنقد عليهم، إذ لو كانت تنقد لتجنبوها. " (68)

و من بين الخدثين الذين تصدوا لفكرة الضرورات و رفضوها رفضاً قاطعاً، و ثاروا
عليها رافضين بذلك إمكانية وجود سبب يبيح للشاعر تجاوز القواعد، (نازك الملائكة)
التي تقول: " نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو
واللغة مجرد أن القافية تضايقه أو تفعيلة تضغط عليه وأنه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر
نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر... إن كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من
تعبيرية الشعر و يبعده عن روحية العصر. " (69)

وعند الغربيين نقف على قول للشاعر (بوالو) الذي يؤكد هو الآخر على ضرورة
احترام القواعد التي راح ينعته بالمقدسة، و ذلك من خلال دعوة وجهها للشعراء يقول
فيها: " أول واجب عليك أن تلاحظ فيما تكتب اللغة الصحيحة. و أن تراعي القواعد
المقررة بل المقدسة... إن الأديب إذا لم يكن مالكا للغة فهو ملحد في الأدب. " (70)

و قد أورد (المرزباني) في الموشح قسما تحدث فيه عن هذه الضرورات و عما أجازه
الشعراء و ما منعه و استتبعه، من صرف ما لا ينصرف، و قصر الممدود و مد
المقصور، و تسكين الحروف التي عليها الضمات و الكسرات و تضعيف ما لا يجوز أن
يضعف. و غيرها كثير مما لا يتسع المقام لعرضه هنا، و سنعود إليه عندما يأتي الحديث
عن المسائل العروضية.

وسأقتصر على طائفة من النماذج أحاول من خلالها الإشارة إلى بعض القضايا
النحوية التي تضمنها الموشح و التي تتعلق بالملاحظات النقدية الموجهة للشعراء.

مسائل متعلقة بالإعراب:

من بين ما ورد في الموشح هذه الرواية عن بيت الفرزدق: " حدثنا أبو عمرو ابن العلاء قال: أنشد الفرزدق قصيدته:

عزفت بأعشاشٍ وما كدتَ تعزفُ

فمرّ فيها:

و عضّ زمانٍ يابن مروان لم يدعُ من المال إلا مسحاً أو مجلفاً

فقال ابن أبي سحاق: على أي شيء رفعت مجلفاً؟ قال: على ما يسوءك. قال أبو عمرو: قلت: أصبت؛ هو جائز على المعنى على أنه لم يبق سواه.

و في رواية أخرى قال أبو عمرو بن العلاء معلقاً على رفع كلمة (مجلف): " لا أعرف لها وجهاً. وكان يونس لا يعرف له وجهاً. قلت له: لعل الفرزدق قالها على النصب و لم يأبه. قال: لا، كان ينشدها على الرفع، و أنشدنيها رؤبة بن العجاج على الرفع. " (71)

و منه قول أبي حاتم قال: "سألت الأصمعي عن أعشى بني همدان، فقال: هو من الفحول، و هو إسلامي كثير الشعر. ثم قال: العجبُ من ابن داب حين يزعم أن الأعشى قال:

من دعا لي غُزَيْلي ربح الله تجارتُهُ
و خِضاب بكفِّه أسودُّ اللون قارتُهُ

ثم قال: سبحان الله، يحذف الألف التي قبل الهاء في اسم الله عز و جل، و يُسكَّن الهاء، ويرفع تجارتَه، ثم يجوز هذا عنه، و يروى عن مثله. ثم قال: قال لي خلف: و الله لقد طمع ابن دابة في الخلافة حين يجوز عنه مثل هذا. ثم قال: و مع هذا إن (من دعا لي) محال؛ إنما يقال من دعا لُغُزَيْلٍ و من دعا لبعير ضال. " (72)

ومن الأبيات المضطربة الإعراب قول أحمد بن المدبر:

ما عندنا شيء فنعطيه و لا يفي بالشكر شكره
 فإن رضي بالشعر عن شعره عارضت في حُسن قوافيه
 و إن يكن تُقنعه دعوة دعوت ربي أن يُعافيه
 و إن رضي ميسور ما عندنا أمرت نُجحاً أن يغديه

فقال (الصولي): هذه الأبيات مضطربة الإعراب في تركه فتح الفعل الماضي، و إن الحق في جواب الجحد: " ما عندنا فنعطيه "، و كذلك " أن يُعافيه " و " أن يغديه " (73)

و منه كذلك قول (الأخفش): " أخبرني المبرد، قال: أنشدني سليمان بن عبد الله ابن طاهر لنفسه:

* و قد مضت لي عشرونان ثنتان*

فقلت له: أيها الأمير: هذا لحن، لأن إعراباً لا يدخل على إعراب" (74)

فالشاهد في كلمة عشرونان فهي مرفوعة على أنها فاعل بالواو و لا يجوز أن يضيف لها ألف التثنية التي تفيد الرفع أيضاً.

و منه كذلك قول (أبي عمرو بن العلاء): " أخطأ ذو الرمة في قوله:

حراجيجُ ما تنفكُ إلاّ مُناخَةً على الخسف أو نرمي بها بلداً قفراً

في إدخاله " إلاّ " بعد قوله " ما تنفك " قال الفضل: لا يقال: مازال زيد إلاّ قائماً. قال الصولي: و سمعت أحمد بن يحيى يقول: لا يدخل مع ما ينفك و ما يزال (إلاّ)؛ لأن (ما) مع هذه الحروف خبر و ليست بجحد.

وحدث الصولي عن إسحاق الموصلي أنه كان ينشد هذا البيت لذي الرمة:

* حراجيجُ ما تنفكُ آلاً مُناخَةً*

و الآل الشخص، و يقول: نحتال لصوابه. " (75)

و منه هذا النقد الذي وجهه (أبو عمرو بن العلاء) لعمر بن أبي ربيعة حين قال:
 ثم قالوا تحبها قلت بهراً عدد القطر و الحصى و التراب
 فقال ابن العلاء: " كان ينبغي أن يقول: أحبها؛ لأنه استفهام. " و في تخريج آخر يلتمس
 له العذر فيقول: " و له فيه عذر إن أراد الخبر لا الاستفهام، كأنه قال: أنت تحبها على
 جهة الاختيار. " (76)

و منه قول (الأصمعي): أخطأ أبو النجم في قوله:
 * كالشمس لم تعد سوى ذرورها *
 أي لم تتجاوز ذرورها، فأدخل "سوى" لأجل الإعراب. " (77)

و منه قول أبي نواس:

وذي حلف في الراح قلت له اصطح
 كميتاً تخطأها الزمان فقد أتت
 فليس على أمثال تلك يمين
 سنون لها في دنّها و سنون
 كأن سطورا فوقها فارسية
 تكاد و إن طال الزمان تبين

فقال له محمد بن هشام السدري: " أحسنت و الله و أجدت، و أنت و الله أشعر أهل
 مصرك. قال: إي والله و أشعر الجنّ و الإنس. قلت: لولا أنك لحنت، فأجريت نون
 الجمع و هي منصوبة، و هذا لا يحسن من أهل العلم. " (78)

وكل هذه الملاحظات تتعلق بالتركيب النحوية و ما يجب أن تلتزم به من ضوابط في
 العادة، ولكن الشعراء أباحوا لأنفسهم الخروج على تلك القواعد؛ التي اجتهد البعض في

تأويلها لصالحهم، ولكن جمهور النقاد لا يتساهل ولا يتسامح مع هذه الخروقات ولذلك عدت عيوباً وحسبت على مرتكبيها.

مسائل متعلقة بالضمير:

ومن أمثلتها قول حسان بن ثابت في رثاء مطعم بن عدي:
فلو كان مجد يُخلد اليوم واحداً من الناس أبقى مجده اليوم مُطعماً
فوصف هذا البيت بأنه " رديء عند أهل العربية، و ذلك أنه قدم المكنى على الظاهر،
ومثله ربما جاز في الضرورة.

و نظيره قول آخر:

جزى ربُّه عني عدي بن حاتم جزاء الكلاب العاويات و قد فعلُ
و إنما جاز هذا لأن المظهر يُفسر المضمّر. " (79) فكان الأولى تقديم الظاهر على المضمّر.

و منه قول أبي سعد المخزومي:

أشيب و لم أقض الشباب حقوقه و لم يمض من عهد الشباب قديم
فعيب عليه تكرار كلمة " الشباب " في البيت مرتين، و الأولى أن يقول في الشطر الثاني:
" و لم يمض من عهد عليه قديم " و هو أفضل. " (80)

ولكن هذه الملاحظة — في تقديري — مما يمكن تعديله، من منظور تداولي، لصالح الشاعر؛ لأن التكرار هنا ليس محلاً بجمال العبارة، فضلاً عن أن استبداله بالضمير قد يوحي بأن الشاعر فعل ذلك متعمداً، لأنه كان يستمتع بتكرار لفظة الشباب التي يعوضه تكرارها عن فقد الشباب في الواقع، وهذا مما يتقبله السياق النفسي لشاعر تقدمت به السن وأصبح يجد متعته في تذكرو وتكرار ذكر الشباب الذي مضى وتولى.

مسائل صرفية

و من المسائل التي اهتم بها النقاد كذلك، البنى الصرفية للكلمة، ولا نقصد بذلك البنى الصرفية من حيث دلالتها اللغوية كتلك التي رأيناها مع النابغة حينما انتقد حسان بن ثابت، وإنما نعني الصيغ التي رفضوها بدعوى أنها لم ترد في كلام العرب ولم تسمع عنهم؛ فقد تتبعوا أغلاط الشعراء المتعلقة باستعمال صيغة غير متعارف عليها أو خروجهم عن الصيغة الأصلية، و من ذلك قول الفرزدق:

و إذا الرجال رأوا يزيدَ رأيتهم خُضِعَ الرقاب نواكس الأبصار

فعلق محمد بن يزيد النحوي بقوله: " و في هذا البيت شيء يستظرفه النحويون، وهو أنهم لا يجمعون ما كان على فاعل نعتا (فواعل)؛ لثلا يلتبس بالمؤنث. لا يقولون ضارب و ضوارب، و قاتل و قواتل؛ لأنهم يقولون في جمع ضاربة ضوارب و قاتلة قواتل، و لم يأت ذا إلا في حرفين ؛ أحدهما قولهم في جمع فارس فوارس؛ لأن هذا مما لا يستعمل في النساء، فأمنوا الالتباس. و يقولون في المثل: " هو هالك في الهالك " فأجروه على أصله لكثرة الاستعمال، لأنه مثل؛ فلما احتاج الفرزدق لضرورة الشعر أجراه على أصله، فقال: نواكس الأبصار ولا يكون مثل هذا أبدا إلا للضرورة. " (81) فهي الضرورة إذا التي حتمت على الشاعر توظيف هذه الصيغة (نواكس) .

و منها أيضا قول بشار بن برد الذي طعن فيه الأخفش:

و الآن أقصر عن سميّة باطلي و أشار بالوجلّي عليّ مُشيرُ

و قوله أيضا:

على الغزليّ منّي السلام فرجما لهوتُ بما في ظل مخضرة زهر

فعابه الأخفش و قال : " لم يسمع من الوجلي و الغزل " فعلى " و إنما قاسهما بشار وليس هذا مما يقاس، وإنما يعمل فيه بالسماع . " (82)

و طعن عليه في قوله:

تُلاعِبُ نَيْنَانَ البَحُورِ وَ رَبِّمَا رَأَيْتَ نَفُوسَ القُومِ مِنْ جَرِيهَا تَجْرِي
 فعابه الأَخْفَشُ " وَ قال : لَمْ يُسْمَعِ بَنُونِ وَ نَيْنَانَ " (83)

وَ قول الحِسنِ بنِ نُضَيرِ موشَجِيرِ:
 أَرَقْتُ وَ ما لَيْلُ المُضامِ بِنائِمِ وَ قد تَرُقُدُ العِينانِ وَ القَلبُ ساهِرِ
 " وَ الصوابِ المِضيمِ، لا يُقالُ أَضْمَتُهُ، وَ إِنما يُقالُ ضِمَّتُهُ . " (84)

وَ من القِضايا اللِغوية التي اهتم بها النقاد كذلك وَ نَبهوا إليها الشعراء استخدام
 ألفاظ لها مدلول معين مكان مدلول آخر غير مدلولها الحقيقي المتعارف عليه كاستخدام
 الشاعر أوس بن حجر لكلمة تولب مكان الطفل، التي سنفصل القول فيها في الفصل
 القادم.

وَ ذاتُ هِدْمِ عارِ نواشِ—رِها تَصمَتُ بِالماءِ تولبا جَدعا

أَوْ كقول أبي تمام:

وَ مَهَّما مِنْ مِها الخُدورِ وَ أَجْما لُ ظَبْءِ يُسْرَعْنَ فِي الأَجالِ
 " قال علي بن هارون: وَ هذا مِمَّا غلَطَ فِيهِ أبو تمام؛ لِأَنَّ الأَجالَ جَمْعُ إِجْالٍ وَ هُوَ القَطِيعُ
 مِنَ البَقْرِ، يُقالُ: سَرَبَ مِنَ القِطْءِ، وَ سَرَبَ مِنَ النِّساءِ، وَ سَرَبَ مِنَ ظَبْءِ. " (85)

أَوْ استخدام أَلْفاظٍ لغرض لا تَصْلُحُ لِه أَصْلا ككلمة الطحال في مقام الغزل في قول
 الأَعْشى:

فَرَمِيتْ غَفْلةَ عِينِهِ عَن شَأْنِهِ فَأَصَبْتَ حَبَّةَ قَلْبِها وَ طَحاها

كما رفضوا اللحن و الأخطاء اللغوية، و تجاوز ما ألفتة العرب من كلام. و من أمثلة
 اللحن الذي وقع فيه الشعراء قول كثير: (86)

لا أَنْزُرُ النَّائِلَ الْخَلِيلَ إِذَا مَا اعْتَلَّ نَزْرُ الطُّورِ لَمْ تَرَمَ
 فقيل له: لحت في قولك " ترم " و إنما هو " ترام " ، " و رئمت الناقة ولدها ترامه رأما،
 عطف عليه ولزمته "
 و منه كذلك قول ذي الرمة:

* أَدْمَانَةٌ قَدْ تَرَبَّتْهَا الْأَجَالِيدُ *
 "لأنه يقال : آدم و أدماء و آدم و أدمان، و لا يقال أدمانة." (87)
 وسئل الأصمعي عن بيت العجاج:

* غَيْرَ ثَلَاثٍ فِي الْمَحَلِّ صِيَمِ *
 و أصله الواو، قال: حدثني عيسى بن عمر، قال: سألت رؤبة عن هذا، فقال: تيه به في
 المتيّهين، هو صوم. " (88)
 و مثله قول عقبة بن رؤبة :

* وَ دَغِيَّةٍ مِنْ خَطَلٍ مُغْدَوْدَنٍ *
 فقال الأصمعي: " و إنما هو دَغْوَةٌ، يقال: فلان ذو دغوات، أي سقطات. " (89)

وخطأ الأصمعي الكميت في قوله:

أَرَعْدُ وَ أَبْرَقُ يَا يَزِيدُ ————— د فَمَا وَعَيْدُكَ لِي بِضَائِرِ
 و يذهب الأصمعي إلى أن: " (أرعد) خطأ، و أنه لا يقال إلا (رعد و برق)، إذا أوعد
 و تهدد، وهو (يرعد و يبرق)، و كذلك يقال: رَعَدَتِ السَّمَاءُ وَ بَرَقَتِ، و أرعدنا نحن
 وأبرقنا: إذا دخلنا في الرعد والبرق. " (90)

و إذا عدنا إلى النقد الحديث، فيما يتعلق بالقضايا اللغوية طبعاً، نجد أنه ينظر إلى
 الرؤية النقدية القديمة على أنها تمتاز بقصور لا تستطيع معه التحرر من عصمة الموروث
 لتصل إلى تحليل إستطقي جمالي ينطلق من هذه التجاوزات التي قام بها الشاعر سواء
 كان ذلك عن دراية أم لا، و من هذه التركيبات الخاصة بكل شاعر على حدة.

"فالبحث عن جماليات التركيب النحوي للشعر لا يزال في موروثنا النقدي البلاغي حلماً غير محقق، ذلك لأن الشعر لا يقرأ إلا في ضوء القوانين التي تكفل له العصمة من الخطأ. و أن مدلوله الحيوي لا يتذوق إلا في ضوء المؤلف من نظام العبارة و تكوينها النحوي، و هذا المؤلف الذي يرتبط لدى هؤلاء النقاد و البلاغيين بقدسية تامة." (91)

و يرى الدكتور (تامر سلوم) أن الموروث النقدي على الرغم من اهتمامه بالقضايا اللغوية النحوية إلا أنه لم يحفل " بفكرة التحليل اللغوي الاستطريقي و أثره في فهم جماليات اللغة و الشعر." (92) لا لشيء إلا لأنه عزل الظاهرة النحوية عن سياقها وأخضعها لقواعد العقل و المنطق، مما أدى إلى إهمال جوانب غير قليلة من النشاط النحوي.

فالتحليل النحوي عنده يعني " أن الظاهرة النحوية ليست أداة أو صورة محسنة. ليست زينة أو طلاء أو تلويحاً. و إنما هي خالقة لمعناها هي موقف حي يتفاعل باستمرار مع المواقف الأخرى التي يتضمنها (السياق) ... و من ثم تصبح فكرة التحليل الجمالي التي تنطوي في داخلها على مبدأ تفاعل الدلالات نشاطاً خاصاً في عملية المعنى أو في خلق اللغة يصعب صياغته في تعبيرات منطقية أو قياسية على نظام عقلي قاس متكرر." (93)

هوامش الفصل الثاني

- (1) بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط2. بيروت: دار الأندلس، 1983م. ص 113.
- (2) الموشح. ص 222.
- (3) نفسه. ص ص 212 – 224.
- (4) عفيفي، محمد الصادق. النقد التطبيقي و الموازنات. الدار البيضاء: مكتبة الوحدة العربية، 1972م. ص 201.
- (5) علي الصغير، محمد حسين. نظرية النقد العربي (رؤية قرآنية معاصرة).
<http://www.rafed.net/books/olom-quran/naqid/01.html#1>
- (6) محمود حسين صابر، نجوى. النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. دار المعارف الجامعية، 2002م. ص 35.
- (7) الموشح. ص 203، 204.
- (8) الصيفي، إسماعيل. بينات نقد الشعر عند العرب/من الجاهلية إلى العصر الحديث. ط2. دار المعرفة الجامعية، 1990م. ص ص 25، 26.
- (9) نفسه. ص 28.
- (10) محمود حسين صابر، نجوى. المرجع نفسه. ص 41.
- (11) الموشح. ص ص 98، 99.
- (12) نفسه. ص 77.
- (13) نفسه. ص 70.
- (14) محمود حسين صابر، نجوى. المرجع نفسه. ص 30.
- (15) ينظر عتيق، عبد العزيز. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار النهضة العربية. ص ص 29، 30.
- (16) إبراهيم، طه أحمد. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار الحكمة. ص 19.
- (17) محمود حسين صابر، نجوى. المرجع نفسه. ص 30.
- (18) الموشح. ص 35.
- (19) نفسه. ص 71.

- (20) نفسه. ص ص 428، 429.
- (21) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص ص 138، 139.
- (22) الموشح. ص ص 35 – 38.
- (23) محمود حسين صابر، نجوى. المرجع نفسه. ص 43.
- (24) بنلحسن، محمد. " الشعر و التلقي في الجاهلية ". ديوان العرب/ مجلة أدبية فكرية ثقافية اجتماعية. الرابط: <http://www.diwanalarab.com>
- (25) الصيفي، إسماعيل. المرجع نفسه. ص 13.
- (26) العبسي، عبد الحميد محمد. أثر الإسلام في النقد الأدبي عند العرب. الرابط: www.iu.edu.sa/Magazine/35/8.doc
- (27) الموشح. ص 294.
- (28) خطاي، محمد. لسانيات النص /مدخل إلى انسجام الخطاب. ط 1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991م. ص 61.
- (29) الموشح. ص ص 294، 295.
- (30) نفسه. ص ن.
- (31) نفسه. ص 64.
- (32) نفسه. ص ص 198، 199.
- (33) نفسه. ص ص 144، 145.
- (34) نفسه. ص 158.
- (35) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 148.
- (36) العلوي، أحمد بن طباطبا. عيار الشعر. تحقيق: بن ناصر المانع. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2005م. ص 23.
- (37) قدامة، بن جعفر. نقد الشعر. (الموسوعة الشاملة). موقع الوراق. الرابط: <http://www.alwarrag.com>
- (38) الموشح. ص 287.
- (39) نفسه. ص 258.
- (40) نفسه. ص ص 208، 209.
- (41) تجور، فاطمة. المرأة في الشعر الأموي (دراسة). منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م. ص 102. موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت. الرابط: www.awu-dam.com
- (42) الموشح. ص 209.
- (43) نفسه. ص 68.
- (44) نفسه. ص 324.

- (45) نفسه. ص 324.
- (46) نفسه. ص ص 324، 325.
- (47) نفسه. ص 155.
- (48) نفسه. ص 210.
- (49) الصيفي، إسماعيل. المرجع نفسه. ص 25.
- (50) الموشح. ص 55.
- (51) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان و التبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي. بيروت: مكتبة الهلال. ج1. ص 75.
- (52) الموشح. ص 79.
- (53) نفسه. ص 103.
- (54) نفسه. ص 133.
- (55) نفسه. ص ص 133، 134.
- (56) نفسه. ص ص 142، 143.
- (57) العجمي، محمد الناصر. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. ط 1. تونس: كلية الآداب، 1998م. ص 36.
- (58) ينظر خطابي، محمد. لسانيات النص. ص ص 05، 06.
- (59) الموشح. ص 241.
- (60) نفسه. ص 290.
- (61) نفسه. ص 43.
- (62) خطابي، محمد. المرجع نفسه. ص 51.
- (63) الموشح. ص ص 171، 172.
- (64) الموشح. ص 62.
- (65) الصيفي، إسماعيل. المرجع نفسه. ص ص 24، 25.
- (66) الموشح. ص 361.
- (67) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 146.
- (68) نفسه. ص ص 106، 107.
- (69) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط 7. بيروت: دار العلم للملايين، 1983م. ص 332.
- (70) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 148.
- (71) الموشح. ص ص 141، 142.
- (72) نفسه. ص 249.
- (73) نفسه. ص ص 431، 432.

- (74) نفسه. ص 440.
- (75) نفسه. ص 238.
- (76) نفسه. ص 260.
- (77) نفسه. ص 275.
- (78) نفسه. ص 346.
- (79) نفسه. ص ص 78، 79.
- (80) نفسه. ص 427.
- (81) نفسه. ص 146.
- (82) نفسه. ص ص 110، 111.
- (83) نفسه. ص 311.
- (84) نفسه. ص 439.
- (85) نفسه. ص 406.
- (86) نفسه. ص 198.
- (87) نفسه. ص 240.
- (88) نفسه. ص 278.
- (89) نفسه. ص 279.
- (90) نفسه. ص 254.
- (91) سلوم، تامر. نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي. ط1. سوريا: دار الحوار، 1983م. ص
- 155
- (92) نفسه. ص 144.
- (93) نفسه. ص 145.

الفصل الثالث

التحليل البلاغي للخطاب الشعري

أولاً/ المجاز المباعد للحقيقة

ثانياً/ الغلو و الإغراق

ثالثاً/ التشبيه غير الموفق

رابعاً/ الاستعارة

خامساً/ البديع

الفصل الثالث

التحليل البلاغي للخطاب الشعري

انشغل الكثير من نقادنا على امتداد الحقب الزمنية بمطاردة النصوص الشعرية والتنقيب فيها للكشف عن جمالياتها و شعريتها المخبوءة، و ذلك من خلال العودة بها لسياقات تاريخية و اجتماعية و نفسية، و غالباً ما كانوا يقيسون هذه الجماليات و يحكمون عليها انطلاقاً من مدى وفائها لشروط محاكاة أشعار الأولين، أو استجابتها لنظريات الانعكاس على اعتبار أن الشعر مرآة عاكسة لأعراف المجتمع و تقاليده أو عاكسة لمتغيراته أو عاكسة لذات المبدع نفسه، و يتناسون، في بعض الأحيان، أن النص الشعري هو قبل ذلك فن وواقعية جمالية، تستجيب لعناصر بنائها و تشكلها الفني قبل أي شيء آخر، وهذا التشكيل يعود إلى بنيته الأسلوبية، و بخاصة تلك الطرق و التراكيب و الصيغ و الصور التي يلجأ إليها الشاعر في إنتاج دلالاته الشعرية.

و لا جدال في أن نقادنا القدامى قدموا رؤى نقدية نافذة و على قدر كبير من الدقة في جماليات النصوص و أساليب التشكيل، مما يعجز الكثير من المتأخرين عن مجاراتها لغة و معجماً و نحواً و صرفاً و بلاغةً و عروضاً، فوقفوا طويلاً أمام تقنيات علم المعاني و البيان و البديع التي كان لها دور لافت في الصياغة الأدبية.

إلا أن هذا لا يمنع من كونهم قد قصرُوا في بعض الجوانب، خاصة و أن رؤيتهم كانت تتسم بقدر كبير من المعيارية التي تنظر إلى العمل بما توفر عليه من تقنيات، انطلاقاً من قيمته المثبتة في الموروث أو العرف سلفاً؛ فالعودة للموروث أمر لا مناص منه و الالتزام بالتقاليد أمر واجب الاتباع عندهم. لا شيء إلا " لأنهم كانوا يرون أن الشعر الجاهلي وصل إلى حد من الكمال لا يمكن لأي شاعر محدث أن يزيد عليه أو يأتي

بأحسن منه. "(1) فالموروث صار قانوناً يُحظر خروج المتأخرين عنه وهذا ما يؤكد (ابن قتيبة) في قوله: " و ليس لتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين. "(2). و يرى (حاتم الصكر) أن أعمال الشعراء المتقدمين و خاصة المجددين منهم عادة ما تقابل بالرفض والرد لسببين؛ " إما لأنها تخرج عن أقيسة العلوم المستقرة، أو لأن النقاد قاصرون عن فهمها. "(3)

كما أن هذه الرؤية لا تتعامل مع النص انطلاقاً من كونه وحدة كاملة، و إنما كانوا يعمدون إلى تفتيته إلى جزئيات فيخرجون الشاهد الموجود في العمل الأدبي، سواء كان صورة أو كلمة أو عبارة، و يعالجونه بم عزل عن سياقه الذي ورد فيه و بمنأى عن العلاقات التي تربطه بعناصر العمل. الأمر الذي جعل نظرتهم النقدية تتسم ببعض القصور. و هذا ما يؤكد (حاتم الصكر) في قوله بأنهم يعمدون إلى " اقتطاع أو اجتزاء أو اقتطاف لمواضع الشواهد في النصوص، مما يفقدها حيويتها و معناها. "(4) و يضيف (آدم ميتز) قائلاً أن هؤلاء النقاد القدامى " كان اهتمامهم ينصب على الجزئيات: على حادثة واحدة، أو صورة من صور التعبير واحدة، أو كلمة واحدة، أو جملة واحدة، كما نجد ذلك في كتاب المبرد (المتوفى عام 285هـ)، بل في كتاب القالي (المتوفى عام 356 هـ) و هي كتب مؤلفة من علوم اللغة و من القصص والتاريخ. "(5)

ولكن هذه النظرة التجزيئية لم تكن غريبة عن نظرة معظمهم إلى القصيدة على أنها تتكون من مجموعة من الأبيات المستقلة عن بعضها، بل أكثر من هذا كانوا يعدون الأبيات التي يحتاج بعضها إلى بعض أبياتاً معيبة وكانوا يسمون هذا العيب تضميناً، ويعرفه (ابن رشيق) بقوله: " و التضمين: أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها، كقول النابغة:

وهم وردوا الجفارَ على تميمٍ و هم أصحابُ يوم بُعثِ إنِّي
شهدتُ لهم مواطنَ صالحاتٍ وثقتُ لهم بحسن الظنِّ منِّي "(6)

وهو يعني ارتباط البيت الأول بالثاني ارتباطا تركيبيا بحيث لا يكتمل المعنى في أحدهما إلا بوجود الآخر وارتباطه به.

و لهذا كان لزاما علينا الاستعانة بالرؤية النقدية الحديثة، في النظر إلى بعض ما حواه الموشح من نماذج، لمحاولة التقليل من فداحة هذا العيب الذي أصبح مزية مستحسنة عند بعض المحدثين والمعاصرين، لأنه يدعم الوحدة العضوية للقصيدة و يمكن الشاعر من التعبير عن أفكاره و مشاعره دون التقييد بمساحة البيت الواحد أو الاصطدام بمجدار القافية، و لهذا أيضا نسمح لأنفسنا بإعادة قراءة بعض الصور التي كانت مستهجنة عند القدماء، ومحاولة إعادة توجيهها بما يتلاءم وتوجهات النقد الحديث الذي استفاد كثيرا من العلوم الإنسانية المجاورة.

ونظرا لصعوبة الإحاطة بكل ما أورده (المرزباني) من نماذج تتناول الصورة، فإنني سأكتفي بالتوقف عند بعضها بدءا بالمجاز المباعد للحقيقة، فالتشبيهات البعيدة الغلو، ثم التشبيهات التي لم يوفق فيها أصحابها، فالاستعارة، و البديع. و سأحاول أن أتبع هذه النماذج بعدد من الملاحظات النقدية التي دارت حولها سواء ملاحظات القدماء أو ما يتوفر لدي من ملاحظات المحدثين.

أولاً: المجاز المباعد للحقيقة أو البعيد الغلق

من المآخذ اللغوية الخاصة بهذا الضرب ما أنكره (ابن طباطبا) على المثقب العبدى في وصف الناقة:

تقول وقد درأت لها وضيبي أهذا دينه أبدا و ديني
أكل الدهر حلًّا و ارتحال أما يُبقي عليَّ و لا يقيني

معللا اعتراضه بقوله إن " هذه الحكاية عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة، و إنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها." (7)

و يفضل عليه قول عنتره في وصف فرسه:

فازورّ من وقع القنا بلبـانـه و شكا إلي بعبرة و تحمـحم
لو كان يدري ما المحاورة اشتكى و لكان لو عرف الجواب مكلمي

فقد عيب على المثقب قوله هذا لأنه ابتعد عن الصدق و خرج إلى الغلو و الإفراط. والصدق عند معظم القدماء — كما أورد الدكتور (خالد يوسف) — " عنصر بارز من عناصر الجمال، ومأثرة للشعر تدنيه من الكمال، و تجنب صاحبه لذع النقاد و غمزهم. فالشاعر الحق، أمين مع نفسه و مشاعره. " (8) والصدق عند (ابن طباطبا) أهم عناصر الشعر، وأكبر مزاياه. " فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله متشبهها به صورة ومعنى. " (9) و نجد (الآمدي) يوافق في هذا الرأي حين يقول: " إن الشيء إنما يشبه بغيره إذا قاربه، أو دنا من معناه. فإذا شابه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق " (10). و يضيف (محمد بن يزيد النحوي): " أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه و أحسن منه ما أصاب به الحقيقة. " (11)

فالبلاغيون — كما يذهب الدكتور (جابر عصفور) — يؤكدون على ضرورة التناسب المنطقي بين طرفي الصورة وأن هذا التناسب لن يتحقق إلا إذا كثرت الصفات التي تدعم المشابهة. (12) و نقف على هذا في قول (قدامة): " إن أحسن التشبيه ما أوقع بين الشئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفردهما فيها حتى يدني بهما إلى حال الاتحاد. " (13)

والناقد القديم، حسب الدكتور (تامر سلوم)، لا ينظر إلى التشبيه انطلاقاً من سياقه الذي يؤثر فيه ويتأثر به، فهو يصدر أحكامه النقدية بعد أن يعزل الصورة البلاغية عن سياقها الذي وردت فيه، الأمر الذي جعله " يتحدث عن (المألوف) و (المعتاد) و إهمال

جوانب غير قليلة من النشاط اللغوي. و الناقد يخضع لهذا المنحى متأثراً بمبدأ المدلول الثابت، و الموقف المعزول. الموقف المعزول يقوم بوظيفة خطيرة هنا، لأنه أعان الناقد بطريقة لا شعورية على أن ينكر التشبيه من حيث هو قيمة أو نشاط تصويري خلاق للمعنى يؤثر في السياق و يتأثر به. " (14)

فالسباق " يؤكد أن الظاهرة لا يمكن أن تفهم منعزلة و إنما تفهم فقط بدراسة تشكلاتها و تأثيراتها وعلاقتها المتبادلة. و يساعد على جعل بناء العمل كله متماسكا ويمدنا بقراءة مترابطة للكل. " (15)

و على الرغم من عدم مراعاة النقد القديم للسياق — في بعض الأحيان — يبقى المقياس الذي حكم بموجبه (ابن طباطبا) و (الآمدي) مقياساً لغوياً بالدرجة الأولى، لأنه ينطلق من الصورة البلاغية في تحليل الخطاب الشعري والحكم عليه.

و إذا أردنا أن ننظر إلى هذه الأبيات من زاوية النقد الحديث، نجد أن المثقب العبدى في هذا المشهد الإنساني الخلاب يصور لنا هذه الناقة التي بلغ الجهد منها مبلغه، فارتفع رغاؤها و علا أئنيها، واتجهت إلى صاحبها بالشكوى — وكما يقول الدكتور وهب رومية: — " نحن هنا أمام ناقة تحاور صاحبها و تتأوه و تتوجع مما نزل بها كالرجل الحزين " (16) فتصل آهاتها إلى أعماق نفس الشاعر، وتتلاقى المشاعر، وتزول الحواجز بين الإنسان والحيوان، أو بين الذات والموضوع فتغدو الناقة إنساناً يستطيع التعبير عن همومه وأحزانه.

فالشاعر — حسب الدكتور (بسام ساعي) — " يسعى إلى تحقيق التوازن بين عواطفه و الواقع من حوله عن طريق عامل وسيط (مخفف للصدمة) هو الطبيعة. و قد عرف

الشعراء العرب القدماء هذا النوع من الإسقاط فكانوا ينقلون عواطفهم إلى حيواناتهم ليعبروا عنها من خلالها. " (17)

و يعلق الدكتور (جابر عصفور) على هذه الصورة فيقول: " نحن أمام درجة من درجات تفاعل الذات الشاعرة مع موضوعها، فالشاعر لا يسقط مشاعره على ناقته، ويخضع عليها حزنه العميق من قدره فحسب بل نحن أمام ذات تحاول أن تعي نفسها من خلال تأملها لموضوعها وهو تأمل لا يحفظ للطرفين تمايزهما و استقلالهما، بل يداخل ويزوج بينهما بطريقة تنتهي إلى تعديل كلا الطرفين على السواء — مثل هذه الاستعارة — لو صح أن ندخل البيتين ضمن ما يسمى الاستعارة المكنية، لا يمكن فهمها إلا بتقدير تفاعل الذات الشاعرة مع العالم الخارجي و قدرتها على تعديل علاقات هذا العالم و إعادة تشكيلها. " (18)

و يرى الدكتور (وهب أحمد رومية) أن هذه الناقه الموجهة في قصيدة المثقب العبدى ما هي إلا معادل شعري للشاعر، أي أنها لا تزيد عن كونها الشاعر نفسه، فهي عملية إسقاط قام بها المثقب على ناقته التي حملها لواعج نفسه، و في هذا الشأن يقول: "مهما اختلف في أمر هذه القصيدة فإننا لن نختلف في أن الناقه لم تكن مقصودة لذاتها بل كانت معادلا شعريا للمثقب. " (19)

و لا يبتعد عنه كثيرا (جابر عصفور) حين يقول: "إن التعبير الاستعاري يقوم على درجة من درجات التقمص الوجداني، تمتد فيه مشاعر الشاعر إلى كائنات الحياة من حوله، فيلتحم بها و يتأملها كما لو كانت هي ذاته، و يلغي الشائبة التقليدية بين الذات و الموضوع. " (20)

فقد تمكن الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية أن يحقق هذا التماهي بين ثنائية الذات والموضوع فقد أزال كل الحواجز الموضوعية و القواعد المقدسة و أعلن تمرده على عمود الشعر، فخرق ناموس المشابهة و قُرب الطرفين ليفتح بذلك ممرا بين العالمين الإنساني و الحيواني، ليصير هو الناقه نفسها و تصير الناقه هي الشاعر. فصورة المثقب نجحت في الجمع بين متباعدين، يشكلان طرفين من عالمين مختلفين فهي كما يقول الدكتور (عبد الإله سليم): تلعب " دورا فضائيا بحيث أنها تفتح أفق التوحد بين الموضوعات المتباينة لدرجة يمكن القول فيها: إن العالم يتوحد ضمن أفق و جودي مشترك." (21)

فصورة المثقب العبدى الاستعارية تجربة شعورية و "لكل تجربة شعورية أبعادها الخاصة التي تختلف باختلاف الشعراء و اختلاف أحوال نفوسهم في لحظات الإبداع فقد تعبر التجربة — فيما تعبر عنه — عن إحساس الشاعر بذاته." (22) و قد تكون نوعا من البوح أو التفريغ الذي يريد الشاعر أن ينقله للآخر لكي يتخفف منه فيشعر بارتياح ما، لأن التجربة لم تعد تخصه لوحده و إنما صارت مشتركة بينه و بين المتلقي، فهو محتاج دوما إلى من يشاركه تجربته الشعورية، وإلى من يحمل إليه عدوى ما أحسّ به.

وهكذا تحولت الرؤية النقدية لهذه الصورة، فبينما كانت تعد في النقد القديم من التشبيهات المستغلقة البعيدة الغلو التي تحسب على الشاعر، أصبحت في النقد الحديث صورة نفسية مبتكرة تزخر بكمّ من الأحاسيس المضطربة المتأججة و ذلك بعد أن تحولت ناقة الشاعر إلى رجل حزين أعياه طول الترحال.

و هذه الرؤية النقدية الحديثة تنظر للصورة على أنها ذلك اللون البلاغي الذي يسمح للشاعر " بالتعبير عن العلاقات القائمة بين الذات و العالم. و الصورة ليست معادلة بسيطة بين عنصرين يكونانها (وهما المشبه و المشبه به) و لكنها الوسيلة التي

بواسطتها سيعبر الشاعر عن شعوره و يكشف بها عن عالمه الشعري. "(23) كما أنها وسيلة لمضاعفة التأثير، و هي إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثير ممكن." (24)

أما الرؤية النقدية القديمة فيرى الدكتور (تامر سلوم) أنها قد أهملت " كل مظاهر القلق و التوتر والنشاط الخيالي التي تواجهنا في الشعر. و تعرضت علاقاتنا العاطفية أو الوجدانية به للتمزق فضلا على الصدع و التفكك العميق في طريقة تفهمه، و الإحساس الأليم بالاعتراب عنه. فإذا حاول شاعر... أن يعبر عن عاطفته الخاصة... أنكر عليه النقد بقوة أو قسوة خروجه عن النظام اللغوي المألوف. و رأوا أن التعبير الشخصي عن العاطفة لا يستقيم — على الأقل — دون إقامة حواجز أو حدود، و كأن الخروج عن المألوف اللغوي أشبه شيء بالمروق عن الدين أو الخروج عن عمود الشعر." (25)

كما أن النقد القديم لم يول المبدع الاهتمام المطلوب و لم يؤكد على دوره في العملية الإبداعية، من خلال الربط بينه و بين عمله الأدبي و هذا ما يؤكد (جابر عصفور) في قوله: " إن التراث النقدي والبلاغي، لم ينظر إلى الأدب من زاوية تؤكد دور المبدع، وتقدر الضرورة الداخلية الملحة، التي تدفعه إلى التعبير بالصورة، باعتبارها مظهرا من مظاهر الفاعلية الخلاقة بين اللغة و الفكر، و وسيلة للتحديد والكشف." (26)

فالناقد القديم إذاً و قف — في هذه الصورة — عند عتبة النص، دون أن يلج إلى داخله ليبحث في خباياه و يكشف عن هذه التجارب النفسية والتوترات الداخلية، وعن هذا الشعور الرهيب بالاعتراب الذي يمزق كيان الشاعر والذي يجد له صدى في القارئ فقد تكون التجربة الشعورية واحدة و مشتركة بين المتلقي و الشاعر ولكن الناقد أهمل هذه التجربة و أهمل هذه الوحدة الشعورية التي قد تجمع بينهما، وراح يُحكّم قيود الجدّ على الصورة فارضا عليها بكل قسوة حواجز و حدودا رفضها الناقد الحديث.

و هذه التجربة المشتركة، يتوسل الشاعر في تجسيدها الصور شعرية التي تخاطب الحس و الوجدان في المتلقي الذي يجد ضالته فيها فـ " حين نعثر على صورة فإننا نعثر من خلالها على تجربة معاشة حقا، وبعبارة أخرى لا بد للشاعر أن يكون قد رأى أو أدرك — حسا — ما استطاع أن يتخيله، و حين يصور الشاعر فإنه ينطلق من حادثة أو عاطفة أو منظر أو إحساس أو فكرة، و في كل حالة لا يصوغ الفكرة من فراغ، بل يجعله في حالة ترقب مضطرب للخيال، كما يرسم المنظر بالكلمات الموحية التي تكشف عن انطباعاته وخواطره." (27)

و من النماذج التي يمكن إيرادها في هذا الصدد، و التي رفضها النقاد لمباعدتها للحقيقة، هذه الرواية التي يوردها (المرزباني) عن ابن هرمة: " رأيت أهل العلم بالشعر يستحسنون قول عنترة العبسي فيما أخبر به عن شكية فرسه إليه التعب لدوام الحرب، فقال:

فازورّ من وقع القنا بلبــــانه و شكا إليّ بعبرة و تحمحم

فلم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام، ثم قال:

لو كان يدري ما المحاورة اشتكى و لكان لو عرف الجواب مكلمي

فوضع عنترة ما أراد في موضعه، لا كما قال ابن هرمة:

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه يكلمه من حبه و هو أعجم

فإنه ألقى الكلب في قوله: إنه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة." (28)

فما يصدق من القول على أبيات المثقب يصدق كذلك على بيت ابن هرمة. فنرى النقاد يستحسنون قول عنترة، لأن فرسه تحمحم و لم يتكلم. أي أنه لم يخرج عن طبيعته الحيوانية و إنما اكتفى بإصدار صوته الأصلي. مما جعل هذه الصورة/ النموذج مقياسا يحتذى به الشعراء و يقيس عليه النقاد بقية النماذج الاستعارية. في حين أن كلب ابن

هرمة و على غرار ناقة المثقب صار يتكلم فاكسب بذلك صفة إنسانية، و هذا ما لا يمكن أن يرضي ذائقة الناقد القديم، لأنه عبث بالحدود المستقرة بين الأشياء.

و منه كذلك قول بشار:

غدت عانةٌ تشكو بأبصارها الصدى إلى الجأب إلا أنهمـا لا تخاطبه

العانة: جماعة حمر الوحش. الجأب: الحمار الغليظ، و هو فحلها و قائدها. و أراد أن العطش أغار أحد أحداقها و أذبلها فعرف منها الجأب شدة العطش.⁽²⁹⁾

فالجماعات الحيوانية صارت تحس و تدرك، و نتيجة لما حل بها من محل و جذب اكتسبت تلك القدرة السحرية على الكلام فاتجهت إلى فحلها تشكوه غور أحداقها وضعفها و كأنها تنتظر منه الخلاص.

والملاحظة التي يمكن الخروج بها من هذه النماذج هي أن الشاعر عندما أراد التنفيس عن نفسه والخروج عن عالمه اتجه إلى الطبيعة كمعادل موضوعي يخفف به قسوة الواقع، و لعله لم يعتد بعنصر من عناصرها اعتداده بالحيوان، الذي صار المرافق و الأنيب الذي تعلق به في لحظات الاضطراب و تشتت الذات، فأصبح هذا الحيوان يسمع و يعي و يتألم لآلام الشاعر و يفرح لأفراحه. و قد قدم لنا الدكتور (لطفي عبد البديع السيد) في محاولة منه لتفسير هذا التعلق بالعنصر الحيواني تحريجا فقال: " و قد كان التعلق بالحيوانية عندهم تعلق الخائف من الموت و الفناء، و الراغب في الحياة و الخلود فتعاطوها في اللغة من الجهتين، و أقبلوا عليها من الطرفين، و كان تاريخهم معها تاريخا حافلا بما لم يحفل به كل تاريخ يحمل معنى المصير."⁽³⁰⁾

ومن النماذج التي تؤكد هذا التعلق و هذا التوجه نحو الحيوان، صورة كُثير التي رسمها لنفسه و لحبيته عزة، كما رأينا، بعد أن صدمه الواقع و قسا عليه فاضطره ليهرب

إلى الطبيعة و يستغيث بعناصرها لعلها تتلقفه وتخفف عنه بعض ما يحتلج في جوانبه من آلام الاغتراب فقال:

ألا ليتنا يا عزُّ كُنَّا لذي غنَّى بعيرين نرعى في الخلاء و نعزُّب
.....

فالشاعر يهرب إلى الطبيعة و لكن لا يتعامل معها كما هي، بل يعيد صياغة عناصرها ضمن قوالب خيالية تساعد على تجاوز ذلك الواقع الصدامي الذي وجد نفسه مقيدا به فـ"يحتال على الواقع بالخيال"⁽³¹⁾ في محاولة منه لتجاوزه، " فلا تناقض إذن بين عالم الخيال عند الشاعر و عالم الواقع، فهو يستعين على الواقع بالخيال لتعميقه وإبرازه." ⁽³²⁾

ولم يكن بإمكان النقد الحديث أن يتوصل إلى كل هذه الاحتمالات لو لم يستفد من منجزات العلوم الأخرى وعلى رأسها، هنا، علم النفس الذي مكن النقاد من إعادة قراءة هذه النماذج وغيرها من خلال إدراجها في السياق النفسي الذي انبثقت عنه.

" و من الإيماء المشكل الذي لا يُفهم و قد أفرط قائله في حكايته:⁽³³⁾

أومتُ بكفيها من الهودج لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتني حبا ولولا أنت لم أخرج

ويبدو أن الإشكال، هنا، مُتأتٍ من عدم استساغة النقد القديم لهذه الإيماءة التي عدها مستحيلة، لأنه لا يعقل أن تتمكن تلك المرأة من الإدلاء بكل هذه المعاني بإشارة من كفيها، ولكن الأمر قد يختلف عند المحدثين أو المعاصرين، بحيث يصبح معقولا عندهم ما لم يكن معقولا عند القدماء، وهذا لاختلاف سياق التفسير، فقد تطورت لغة الإشارة في العصور المتأخرة وأصبح بإمكانها أن تقول كل شيء، كما أن علم النفس يفتح الباب

أمام احتمال آخر للتأويل، كأن يقال بأن الشاعر في هذه الصورة لم يكن يتحدث عما هو كائن أو عما وقع بالفعل وإنما كان يصف ما يتمنى وقوعه.

* * *

ثانياً: الغلو والإغراق:

و من الأمثلة التي يوردها (المرزباني)، و هي كثيرة و متنوعة في "الموشح"، و التي تدور حول الغلو والإغراق في التصوير، و الكذب في الشعر و الابتعاد عن الصدق، هذه التشبيهات التي عدّها (ابن طباطبا العلوي) " من التشبيهات البعيدة التي لم يلفها أصحابها فيها و لم يخرج كلامهم في العبارة سلسا سهلا قول النابغة الذبياني:

تخذي بهم أدمّ كأن رحالها علق أريق على متون صوارِ
فصور الإبل السائرة و هي تحمل رحالا حمراء اللون و كأنها أبقار سكب على ظهورها الدم.

و قول زهير بن أبي سلمى:

فز عنها ووافى رأس مرقبةٍ كمنصب العتر دمي رأسه النسكُ
فشبه نزول الصقر على رأس مرقبه (وهو المكان المرتفع) كأنه صنم سكب فوقه الدم.

و قول خفاف بن ندبة:

أبقى لها التعداء من عتداها و متونها كخيوطة الكتان
أراد أن قوائمهما دقت حتى صارت كالخيوط.

و قول بشر بن أبي خازم:

و جر الرامساتُ بما ذيولا كأن شماها بعد الدبورِ
رماد بين أظار ثلاثٍ كما وشم النواشرُ بالنسورِ

فشبه الشمال و الدبور بالرماد.

ويبدو أن السبب في فساد هذه الصورة التشبيهية لا يرجع إلى الغلو بقدر ما يرجع إلى اضطراب عناصرها؛ لأن من عادة الرياح أن تطمس معالم الطلل، ولكن الشاعر أضاف إلى هذه صورة استعمال النور الذي يبرز الوشم ويظهره.

و قول أوس بن حجر في وصف ناقته:

كأن هراً جنيباً عند غرضتها و التفّ ديكٌ برجليها و خترير⁽³⁴⁾

فقد أراد الشاعر أن يصف ناقته بالنشاط و السرعة. و كأن هذه السرعة كان سببها هذا الهر المتعلق بجزام الرحل و" الذي يחדش الناقة و يظفرها على امتداد الرحلة."⁽³⁵⁾ ولم يكتف الشاعر بالهر فأضاف له الديك و الخترير. و لم تجتمع هذه الحيوانات معا إلا لغرض واحد و هو المبالغة في تأكيد سرعة هذه الناقة و بالتالي الإشادة بقوتها و صلابتها.

وقول النابغة الذبياني: ⁽³⁶⁾

كأن حجاج مقلبتا قلباً من الشيقين حلق مُستقاها

فالحجاج لا يغور لأنه العظم الذي يثبت عليه شعر الحاجب.

و منها، كذلك، هذا البيت الذي عدته العرب من أكذب الأبيات وهو للأعشى ابن قيس بن ثعلبة: ⁽³⁷⁾

لو أسندت ميئاً إلى نحرها عاش و لم ينقل إلى قابر

و كذلك بيت أبي نواس الذي يقول فيه: ⁽³⁸⁾

و أخفت أهل الشرك حتى إنه لتخافك النطف التي لم تخلق

فالشاعر جعل النطف التي لم تخلق بعد تشعر بالخوف، بل تماهت هذه النطف في خوفها مع المشركين لإبراز هيبة الممدوح.
وقد علق مسلم بن الوليد على بيت أبي نواس هذا فقال: " إن أبا نواس يحيل، ويصف المخلوقين بصفة الخالق عزَّ و جل." (39)
و قوله:

اسقنيها سلافيةً سبقتُ خلقَ آدمَا
فهي كانت إذ لم يكن ما خـلاً الأرض و السما

و أما ما تحطاه من وصف المخلوق إلى صفة الخالق عز و جل فقوله:
يجلُّ أن تلحق الصـفـات به فكـلَّ خـلق لـخـلقه مثـلُ
فهذا من الإغراق المستحيل في العقول.

و مما ليس على مذهب العرب و مما لا يستحسنه إلا جاهل قوله:
* بريء من الأشباه ليس له مثل *
*

كما عاب (دعبل بن علي) على المهلهل، مبالغته الشديدة و بعده عن الحقيقة والمعقول، حين جعل صليل السيوف يسمع باليمامة، و بين موضع الحرب بالجزيرة واليمامة مسافة عشرة أيام، فقال: " أكذب الأبيات قول المهلهل:"

فلولا الريح أسمع أهل حـجر صليل اليبـض تقـرع بالذـكور

و قالوا: هو خطأ و كذب من أجل أن بين موضع الوقعة التي ذكرها و بين حجر مسافة بعيدة جدا. (40) ولكن هذا التعليق مردود عليه عند الكثيرين؛ لأن الشعر لا يشترط فيه الصدق، وقد يكون أعذب الشعر أكذبه كما يقال، ثم إنه ليس على الصورة الشعرية أن تلتزم أو تتقيد بالأبعاد والمسافات الجغرافية.

وكذلك يقولون في قول النمر بن تولب: (41)

أبقى الحوادثُ و الأيامُ من نمر أسياد سيفٍ قـديمٍ إثره باد

تظل تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين و الساقين و الهادي

و من الأبيات التي فيها " إسراف و تجاوز و غلو و خروج عن المقدار قول بكر ابن
النطاح: (42)

تمشي على الخز من تنعمها فيشتكي رجلها من النّزف
لو مرّ هارون في عساكره ما رفعت طرفها من السّجف

و يورد المرزباني خبراً عن محمد بن يزيد النحوي " قال: أحسن الشعر ما قارب فيه
القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة، و نبه فيه بفطنته على ما خفي على
غيره، و ساقه برصف قوي واختصار قريب، و عدل فيه عن الإفراط، كقول بعضهم في
النحافة: (43)

فلو أن ما أبقيت مني معلقُ يعودُ ثمام ما تأوّد عودها
الثمام نبت ضعيف ، واحده ثمامة. قال: و هذا متجاوز كقول القائل:
* و يمنعها من أن تطير زمامها *

و قال محمد بن أحمد العلوي: من الأبيات التي أغرق قائلوها قول النابغة الجعدي:
بلغنا السماء نجدة و تكروما و إنا لنرجو فوق ذلك مظهرها
و قول الطرمّاح:

لو كان يخفي على الرحمن خافيةً من خلقه خفيت عنه بنو أسد
قومٌ أقام بدار الذلّ أولّهم كما أقامت عليه جذمة الوتد

و قوله :

و لو أن برغوثاً يُزققُ مسكُه إذا هملت منه تميم و علّت
و لو أن برغوثاً على ظهر غملة يكرُّ على صفي تميم لوّلت
و لو جمعت عُليا تميم جموعها على ذرّة معقولة لاستقلت

ولو أن أم العنكبوت بنت لهم مظلتها يوم الندى لاستظلت

فهي أبيات حاول الشعراء من خلالها تضخيم المعنى و الارتفاع به عن الواقع والمعهود و ذلك بالوصول به إلى أقصى ما يمكن عن طريق المبالغة في التصوير، يقول (قدامة): " و كل فريق إذا أتى من المبالغة و الغلو بما يخرج عن الوجود و يدخل في باب المعدوم فإنما يريد به المثل و بلوغ النهاية في النعت." (44) و هذا أمر كرهه فريق من النقاد القدماء و اعتبروه غلوا مكروها و خروجا عن عادة الشعراء في القول و التصوير. لأن الشعر — و الصورة جزء منه — " لم يكن منظورا إليه على أنه عبقرية مبتكرة و إنما تراث جماعي (ديوان العرب) أو ملك لكل الناس." (45)

وقد ألح العديد من القدماء على ضرورة أن يتسم التشبيه بعنصر الإيضاح و أن يصور المؤلف من كلام العرب و يتعد عن كل غرابة أو غلو أو كذب " فالتشبيه عند أبي هلال العسكري (395هـ) يزيد المعنى وضوحا و يكسبه تأكيدا. و هو يلح على أسباب الوضوح التي ألح عليها (الرمانى) (386هـ) قبله و خلاصتها: أن ما تقع عليه الحاسة أوضح مما لا تقع عليه الحاسة. و المشاهد أوضح من الغائب، و ما يدركه الإنسان من نفسه أوضح مما يعرفه عن غيره. و القريب أوضح من البعيد و ما قد ألف أوضح مما لم يؤلف." (46)

و يذهب (السكاكي) في تعريفه للتشبيه إلى أنه لا يمكن أن يقع التشبيه بين طرفين لا يشتركان في وجه شبه معلوم فيقول: " لا يخفى عليك أن التشبيه مستدع طرفين مشبها و مشبها به، و اشتراكاً بينهما من وجه و افتراقاً من آخر، مثل أن يشتركا في الحقيقة و يختلفان في الصفة أو بالعكس. فالأول كالإنسانين إذا اختلفا طولاً و قصراً، و الثاني كالتولين إذا اختلفا حقيقة: إنساناً و فرساً، و إلا فانت خبير بأن ارتفاع الاختلاف من جميع الوجوه حتى التعيين يأبى التعدد، فيبطل التشبيه، لأن تشبيه الشيء لا يكون إلا

وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر، و الشيء لا يتصف بنفسه. كما أن عدم الاشتراك بين الشئيين في وجه من الوجوه يمنعك محاولة التشبيه بينهما، لرجوعه إلى طلب الوصف حيث لا وصف." (47)

و إذا عدنا إلى النظرة الحديثة للتشبيه نجدها تقر بإمكانية حدوث المشابهة بين طرفين لا وجود أصلا لوجه شبه بينهما و إنما تترك المجال مفتوحا أمام القارئ لبحث بنفسه عن نقاط التشابه المخفية، هذه النقاط التي تختلف من قارئ لآخر حسب نفسيته و خلفيته وأمور أخرى قد تدخل في تحديدها، و يمكننا أن نقول إن النظرة الحديثة للتشبيه هي انقلاب على الموازين القديمة التي أقرها البلاغيون القدماء. يقول الدكتور (بسام ساعي): " كانت الخطوة الأولى التي خطاها الشعراء في مجال تجديد الصورة هي التخلي عن الشروط التقليدية في طرفي التشبيه، كتقارب المشبه و المشبه به و واقعيتهما، أو وجود شبه حقيقي بينهما. فمال الشعراء إلى (الإيجاء) بالصورة بدلا من (التوضيح). و قد نفاجا بالمشبه به في الصورة، و ربما غاب وجه الشبه عن أذهاننا لأول وهلة، و لكن الصورة تفتح لنا نفسها بعد ذلك لتقدم أكثر مما تقدمه الصورة القديمة." (48)

ولقد أحسّ النقاد المحدثون بوطأة النقد العربي وقسوته في قضية (الغموض الشعري) فيرون أن "الوضوح العقيم ينتج عن الإيضاح الذي يكون مقتل القصيدة. إن التفسير الوحيد للشعر يقتل الشعر، والمعنى.... يتحرك.... نحو فضاءات.... لا تكاد تلمس بصفة قاطعة بل تلمس بصفة مستدركة" (49)

فالناقد الحديث قد حرر نفسه و أعطى الحرية الكاملة للشاعر ليطلق العنان لمخيلته و يكسر كل قيد و كل حدّ فرضه الناقد القديم، الذي أوجب على الشاعر الذي ينشد لقباً أو مكانة أو طبقة معينة بين الشعراء أن يتبع هذه الحدود و الضوابط التي صاغها ضمن قواعد صارت ناموسا من نواميس الكتابة الشعرية التي لا يحق للشاعر أن يجيد

عنها و التي اصطلح على تسميتها بـ (عمود الشعر) و الذي يفرض: " الإصابة في الوصف،... و المقاربة في التشبيه،... و مناسبة المستعار منه للمستعار له." (50)

و يحاول بعض النقاد المحدثين تفسير سبب تمسك القدماء بسمة الوضوح الغالبة على الشعر فيرجعون ذلك إلى أسباب ترتبط بالشاعر نفسه، وليس بالناقد. فالبدائي — كما يقول إيليا حاوي — "يكتشف العالم بالمقابلة، و يعتمد إلى مقارنة أمرين يتشابهان في الحواس دون أن يرتقي من الحواس أو المظاهر إلى الفكرة الذهنية" (51)

و في قضية الغلو والمبالغة هذه يختلف النقاد، فينقسمون إلى فريقين، أما الأول فيعتبرها " منافية للصدق و الحقيقة، مفسدة للمعنى معيبة للشعر و للشاعر على حد سواء." (52) فـ " ينكرون كل إغراق في الصورة، و كل حركة و هدم لمعالم الحدود بين المحسوسات. لأن ذلك يحول المعنى عن وجهه ... و يعوق تقريب المعنى إلى السامع." (53) و أما الفريق الثاني فيعدها " أحسن أنواع الشعر وأجوده، شعارهم في ذلك: (أحسن الشعر أكذبه) محتجين بقول النابغة حين سئل: (من أشعر الناس؟ قال: من استجيد كذبه و أضحك رديته)." (54)

و هذا ما يؤكد (الحاتمي) حين يقول: " وجدت العلماء بالشعر يعيرون على الشاعر أبيات الغلو والإغراق، ويختلفون في استحسانها واستهجانها، ويعجب بعض منهم بها، وذلك على حسب ما يوافق طباعه واختياره، ويرى أنها من إبداع الشاعر الذي يوجب الفضيلة له، فيقولون: أحسن الشعر أكذبه، وإن الغلو، إنما يراد به المبالغة والإفراط، وقالوا: إذا أتى الشاعر من الغلو بما يخرج عن الوجود، ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل وبلوغ الغاية في النعت، واحتجوا بقول النابغة — وقد سئل —: من أشعر الناس، فقال: من استجيد كذبه وأضحك رديته، وقد طعن قوم على هذا المذهب بمخالفته وأنه لا يصح عند التأمل والفكرة." (55)

و يتصدى الدكتور (رجاء عيد) لهذه القضية في كتابه (التراث النقدي — نصوص و دراسة —) فيعرض آراء مجموعة من النقاد الذين تناولوها وأدلوها بدلوههم فيها، و لأن المجال لا يتسع لعرضها جميعا سأكتفي بعرض رأيين. الأول لـ (عبد العزيز الجرجاني) من خلال كتابه (الوساطة) الذي يقول فيه: " فأما الإفراط فمذهب عام في المحدثين، وموجود كثيرا في الأوائل، و الناس فيه مختلفون. فمستحسن قابل، و مستقبح راد، و له رسوم متى وقف الشاعر عندها و لم يتجاوز الوصف حده جمع بين القصد والاستيفاء و سلم من النقص و الاعتداء، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية و أدته الحال إلى الإحالة وإنما الإحالة نتيجة الإفراط و شعبة من الإغراق و الباب و احد." (56)

و يرى صاحب الكتاب الدكتور رجاء عيد أن عبد العزيز الجرجاني " يشعر بشيء من التأفف و غير قليل من عدم الرضا لما يسميه بالإفراط... ثم يحدد موقفه بضرورة الوقوف عند حدود. فإذا تجاوزها الشاعر فانه يفرط و يخرج إلى المحال." (57)

و من المواقف الواردة في الكتاب أيضا موقف (ابن سنان الخفاجي) من خلال كتابه (سر الفصاحة) الذي يقول فيه: " وأما المبالغة في المعنى و الغلو فإن الناس مختلفون في حمد الغلو و ذمه، فمنهم من يختاره ويقول أحسن الشعر أكذبه، و منهم من يكره الغلو و المبالغة التي تخرج إلى الإحالة، و يختار ما قارب الحقيقة و داني الصحة." و يعيب بن سنان الخفاجي قول أبي نواس السابق:

و أخفت أهل الشرك حتى إنه لتهابك النطف التي لم تخلق

لما فيه من " الغلو و الإفراط الخارج عن الحقيقة ". و رغم ذلك فهو يميل إلى الموقف الأول، مصرحا بذلك في قوله: " والذي أذهب إليه المذهب الأول في حمد المبالغة والغلو، لأن الشعر مبني على الجواز و التسمح لكن أرى أن يستعمل في ذلك — كاد — و ما جرى في معناها. ليكون الكلام أقرب إلى حيز الصحة." (58)

فرغم تفضيله للمبالغة إلا أنه جعلها مبالغة مقيدة بوجوب و جود أداة، اقترح أن تكون "كاد"، تحفظ علاقة التناسب المنطقي بين الطرفين.

أما قدامة بن جعفر فيعرف الغلو على أنه "تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، و ليس خارجا عن طباعه إلى ما يجوز أن يقع له." و يمثل لهذا بقول النمر بن تولب السابق:

أبقى الحوادث و الأيام من نمر أسياذ سيف قديم اثره باد
تظل تحفر عنه إن ضربت به بعد الذراعين و الساقين و الهادي

و يعلق عليه قائلا: " فلس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين و الساقين و الهادي و أن يؤثر بعد ذلك و أن يغوص في الأرض، و لكنه مما لا يكاد أن يكون."

كما يعتبر كذلك بيت المهلهل من أبيات الغلو المبالغ فيها فيعلق عليه بعد أن يورده.
فلولا الريح أسمع أهل حجر صليل البيض تفرع بالذکور

" فإنه أيضا ليس يخرج عن طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من الأماكن البعيدة، و لا خارج عن طباع البيض أن تصل و يشتد طنينها بقرع السيوف إياها ولكن يبعد ببعده المسافة بين موضع الوقعة و حجر بعدا لا يكاد يقع." (59)

وقد جمع (المرزباني) في الموشح عدة آراء لنقاد قدماء بعضهم ضد الغلو و البعض الآخر معه، و من أمثلة هذه الأخيرة هذه الرواية عن كثير و التي يقول فيها: " أنشد كثير عبد الملك مدحته التي يقول فيها:

على ابن أبي العاص دلاص حصينة أجاد المسدي سردها و أذالها
يؤود ضعيف القوم حمل قتيورها و يستضلع القوم الأشم احتمالها

فقال له عبد الملك: قول الأعشى لقيس بن معدي كرب أحب إلي من قولك إذ تقول.
و قال ابن أبي خيثمة في حديثه : ألا قلت كما قال الأعشى:

وإذا تجيء كتيبة ملمومة خرساء يخشى الذائدون لها
كنت المقدم غير لا بس جنة بالسيف تضرب معلما أبطاها

فقال: يا أمير المؤمنين، وصف الأعشى صاحبه بالطيش و الخرق و التغرير، و وصفتك
بالحزم و العزم. فأرضاه.

" قال الشيخ أبو عبيد الله المرزباني رحمه الله تعالى: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون
قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثير، لأن المبالغة أحسن عندهم من الاقتصار على
الأمر الأوسط، و الأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام
بغير جنة، على أنه و إن كان لبس الجنة أولى بالحزم وأحق بالصواب، ففي وصف
الأعشى دليل قوي على شدة شجاعة صاحبه، لأن الصواب له، و لا لغيره إلا لبس
الجنة." (60)

وقد عيب على الشعراء تبسطهم في مخاطبة الملوك و مدحهم، و هذا ما يؤكد
الدكتور (جابر عصفور) في قوله: " و يعاب على الشعراء الذين تبسطوا في الحديث عن
الحكام أو صوروهم باعتبارهم أشخاصا عاديين." فالبساطة تقربهم من العامة و تجعلهما
في مرتبة واحدة، و هذا ما لا يليق بعظمة السلطان و أبهة الملك، فالملوك — كما يرى ابن
رشيق — لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة، و إنما تمدح بالإغراق و التفضيل بما
لا يتسع غيرهم لبدله." (61)

فمدح الملوك و تصويرهم يجب أن يكون بالإغراق و المبالغة في وصفهم ليتناسب
ومقتضى الحال، وليحقق صورة المثل الأعلى التي ينشدها الشاعر، فالسياق يفرض على
الشاعر لغة معينة لا تصلح إلا لمخاطبة الملوك دون غيرهم.

و مما يورد (المرزباني) من نماذج عن الشعراء الذين لم يراعوا متطلبات السياق في مخاطبة الملوك قول كُثير بن عبد الرحمن:

و إن أمير المؤمنين هو الذي غزا كامنات الصدر مني فناها
زعم أن أمير المؤمنين غزا كامنات صدره فناها.

و قوله لعبد العزيز ابن مروان:

و مازالت رقاك تسل ضغني و تخرج من مكانها ضبابي
و يرقيني لك الراقون حتى أجابك حية تحت الحجاب

زعم أن عبد العزيز ترصّاه، و احتال له، و رقاها حتى أجابه، أهكذا يمدح الملوك؟ " (62)

* * *

ثالثاً: التشبيه غير الموفق:

و من التشبيهات التي ردها النقاد، التشبيهات التي لم يوفق أصحابها فيها، و من نماذجها ما عابه جرير على عمر بن لجأ التيمي في قوله من أرجوزة يصف فيها إبله:

قد وردت قبل إني ضحائها و تقرّش الحيات في غشائها

جرّ العجوز الثني من كسائها

قال جرير أخفيت مرّها. قال فكيف أقول؟: قال: قل:

جرّ العروس الثني من ردائها. " (63)

فالشاعر " يصور الإبل و هي تسير نحو مورد الماء، بينما الحيات تمشي على الأرض بين أرجلها، والإبل تدفنها و تقتلها في جلودها، فتظهر كمعاطف الرداء تجرها صاحبها. " (64)

فجرير يعترض على هذه الصورة التي شبهت فيها الناقة بالعجوز و يقترح تشبيهاً، حسب رأيه هو، أكثر مناسبة لتصوير حركة الإبل و هي صورة العروس أثناء حركتها،

وهذا ما تؤكدُه الدكتورة (نجوى محمود) في ما أورده من تعليق تقول فيه: "جرير يعترض على تشبيه هذا بحركة العجوز، و يؤثر عليها العروس، لتناسب الحركة والصورة التي يجب أن تكون عليها الإبل و هي ترد موارد المياه قوية نشيطة فهي أشبه في حركتها بحركة عروس لا عجوز." (65)

فالنقد القديم و الحديث، إذاً، يتفقان في كون الشاعر قد جانب الصواب بتشبيهه هذا، و ترجع الدكتورة (نجوى محمود) هذا الحكم الذي صدر عن جرير، إلى تأثيره بالبيئة و إلى الذوق الفني. فالمتلقي يستريح لصورة العروس و ينفر من صورة العجوز بكل ما تحمله الكلمتان/ الصورتان من دلالات و إيجاءات.

و من أمثله كذلك ما أنكر على الطرماح في وصفه للناقة:

تمسح الأرض بمعنونسٍ مثل مثلاة النسيح القيام

فالمعنونس الذنب الطويل، و المثلاة خرق تمسكها النساء بأيديهن إذا قمن للنياحة. (66)

ويبدو أن الطرماح، هنا، يستنكر من صورة هذه الناقة طول ذنبها الذي يمسح الأرض، وهو في تقديره عيب على ما يبدو.

و منه كذلك ما أورده (المرزباني) عن أحمد بن عبيد بن ناصح قال: "قلت لأبي تمام:

أخبرني عن قولك:

كأنَّ بني نبهان يوم وفاته نجوم سماء خسر من بينها البدر

أردت أن تصف حسن حالهم بعده أو سوء حالهم؟ قال: لا و الله إلا سوء حالهم، لأن قمرهم قد ذهب. فقلت: و الله ما تكون الكواكب أحسن ما تكون إلا إذا لم يكن معها قمر." (67)

وهذا من المواطن التي يمكن أن يختلف فيها النقد الحديث عن القديم، لأن قول أبي تمام باحتماله للتأويلين (حسن الحال وسوء الحال) يبقى أكثر ثراءً من أن يقصره على معنى واحد (سوء الحال) كما طلب منه أحمد بن عبيد؛ الذي كان يهيمه الوضوح في الدلالة، ولاشك أن الوضوح هنا يقلل من ثراء الصورة حين يقضي على الاحتمال الثاني وهو احتمال لا يخلو من جمال ومدح لقوم الهالك الذين يحتفظون بلمعائهم وعلو مكائنتهم رغم اختفاء قمرهم.

و من هذا التشبيه الذي لم يوفق فيه أصحابه قول أبي النجم العجلي في حضرة هشام بن عبد الملك:

* والشمس قد صارت كعين الأحول *

و ذهب عنه الرويُّ في الفكر في عين هشام؛ فأغضبه، فأمر به فطرد. " و في رواية أخرى " فأمر بسحبه. وكان هشام أحول. " (68)

فقد أخطأ أبو النجم العجلي خطأ فادحا — و إن لم يكن ذلك عن قصد منه — وهذا الخطأ قد يكون سببا في غضب هشام عليه على أبسط تقدير إن لم يؤد به إلى الهلاك أو القتل، و هذا لأن مقصدية الشاعر لم تتحقق، و المعاني التي أرادها لم تكن واضحة لدى متلقيه الذي استقبل ذهنه تلك الإشارة المتمثلة في كلمة (أحول) دون غيرها و طابقتها مع واقع حاله.

و منه كذلك قول ذي الرمة الذي ورد في الرواية التالية: " حدث أحمد بن حاتم قال: بلغني أن الفرزدق دخل على عبد الملك بن مروان، فقال له: من أشعر أهل زماننا؟ قال: أنا يا أمير المؤمنين. قال: ثم من؟ قال: غلام منا بالبادية يقال له ذو الرمة. قال ثم دخل عليه جرير بعد ذلك فقال له: من أشعر الناس؟ قال: أنا يا أمير المؤمنين. قال: ثم

من؟ قال: غلام منّا بالبادية يقال له ذو الرمة. فأحب عبد الملك أن يراه لقولهما، فوجه إليه فجيء به، فقال: أنشدني أجود شعرك فأنشده:

ما بال عينيك منها الماء ينسكب كأنه من كلى مفرية سرب

قال: و كانت عينا عبد الملك تسيلان ماء، قال: فغضب عليه و نحاه. فقيل له: ويحك، إنما دهاك عنده قولك:

* ما بال عينيك منها الماء ينسكب *

فاقلب كلامك. قال: فصبر حتى دخل ثانية، فقال له: أنشده، فأنشد:

* ما بال عينيّ منها الماء ينسكب *

حتى أتى على آخرها، فأجازه و أكرمه. " (69)

يلحق الدكتور (عز الدين إسماعيل) على هذه الصورة و هذا النقد الموجه لذي الرمة فيقول: " قد عاب النقاد على الشاعر هذه الصورة لأنهما — في رأيهم — قبيحة أولاً، ولأنه واجه بها الخليفة ثانياً. و هم بذلك يقدمون إلينا خير مثال للنقد الجمالي و الخلقى. و صحيح أن الكلى المفرية منظر غير بهيج، و حقّ أن الخلق يأبى على الشاعر أن يواجه الخليفة بهذه الصورة التي تنال من النفس، لكن الحكم على فن ذي الرمة من هذين الجانبين، و الانتهاء إلى ما قيل في فساد ذوقه و قبح صورته ظلم كبير للشاعر و للنقد على السواء. و أفضل من هذا أن نبحت في ذلك القرار البعيد من نفسية ذي الرمة عن دلالة ذلك الرمز الذي استخدمه أعني الكلى المفرية التي ينسكب منها الماء. " (70)

فهذه الصورة القبيحة التي وظفها الشاعر (الكلى المفرية) صارت حسب الرؤية الحديثة رمزا يتوجب على الناقد الوقوف عنده و استنطاقه ليبوح بما كان يختلج في نفس ذي الرمة وقت توظيفه له. و عملية الاستنطاق هذه تكون بتسليط كل الآليات الممكنة و من بينها الآليات التي يوفرها علم النفس. و يذهب (عز الدين إسماعيل) في محاولة منه لتفسير هذا الرمز — حسب طبعه — إلى أن الشاعر ربما تعرض أثناء تنقلاته في الصحراء

و اجتيازه للفلوات إلى حالة ظمأ شديد بعد أن تمزقت قربته فتسرب الماء منها، أو أن هذا العطش الشديد قد يعود إلى انتظار الشاعر أخبارا من محبوبته تروي ظمأه و تشفي غليله. فهذا الاستهلال إذا و هذه الكلى المفرية لا علاقة لها لا بعبد الملك و لا بعينه وإنما هو شيء " في تاريخ ذي الرمة النفسي ... شيء محفور و ليس مجرد صورة عقلية يرسمها الشاعر لعين الخليفة. " (71)

و من أمثلة هذا الكلام الذي لا يراعي مقتضى المقام إنشاد جرير أمام عبد الملك بيته الذي يقول فيه:

* أتصحو بل فؤادك غير صاح *

قال له عبد الملك: بل فؤادك يابن اللخناء. فلما بلغ إلى قوله:

تشكّت أم حَزْرَةَ ثم قالت رأيت الموردين ذوي لقاح

قال: لا أروى الله عيمتها.

و العيمة: شدة العطش " (72)

فالشاعر إنما عنى نفسه في البيت فكان يتحدث عن صحوة فؤاده، لكن الظاهر من الخطاب أنه موجه للخليفة/المتلقي. الأمر الذي جعل عبد الملك يغضب منه.

كما أن بيت ذي الرمة و بيت جرير يشتركان في كونهما بداية القصيدة فقد كانا مطلعين، و المطلع هو " أول ما يقع في السمع من القصيدة و الدال على ما بعده، المتزل من القصيدة منزلة الوجه و الغرة. فإن كان بارعا حسنا بديعا مليحا رشيقا، و صدر بما يكون فيه من تلبية إيقاظ لنفس السامع، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالا و يثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، كان داعيا إلى الإصغاء و الاستماع إلى ما بعده. " (73)

لذلك فالشاعر مطالب باليقظة و الفطنة في مخاطبة الملوك، و بمراعاة القاعدة البلاغية الناصة على وجوب مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فـ"ارتفاع شأن الكلام في الحسن

والقبول يكون للاعتبار المناسب، و انحطاط شأن الكلام يكون بعدم ذلك. فمقتضى الحال إذن هو الاعتبار المناسب." (74)

و منه كذلك هذا الخبر الذي ينقله (المرزباني) عن أحمد بن محمد الجوهري و الذي يدور حول شاعر يدعى أرتأة بن سُهية المري فيقول: " دخل أرتأة بن سُهية المري على عبد الملك بن مروان، و قد أتت عليه عشرون و مائة سنة و قال بعضهم: ثلاثون و مائة سنة. فقال له عبد الملك: ما بقي من شعرك يابن سُهية؟ فقال: و الله ما أشرب، و لا أطرب، و لا أغضب، و لا يجيء الشعر إلاّ على مثل هذه الحال — و قال بعضهم: إلا مع إحدى هذه الخلال — و إني على ذلك للذي أقول:

رأيت المرء تأكله الليالي كأكل الأرض ساقطة الحديد
وما تبغي المنية حين تأتي على نفس ابن آدم من مزيد
و أعلم أنها ستكرُّ حتى تُوفي نذرها بأبي الوليد

و كان أرتأة يُكنى أبا الوليد. فارتاع عبد الملك، و كان أيضا يُكنى بأبي الوليد، واشتدّ عليه، و تغيّر وجهه، و ظن أنه يعنيه. فقال: لم ترع يا أمير المؤمنين؟ إني لم أعنك؛ وإنما عنيت نفسي؛ أنا أبو الوليد. فقال عبد الملك: و إياي و الله لتُوفين بي نذرها — و قال بعضهم: وأنا و الله لتوفين بي نذرها، و قال بعضهم: وأنا أيضا ستكر علي المنية حتى تذهب بنفسي." (75)

و من التشبيهات غير الموفقة قول أبي تمام:

من لم يُعابن أبا نصر و قاتله فما رأى ضبعا في شـدقها سبع
و قد عيب هذا على أبي تمام، لأنهم يجعلون القاتل أعلى و أشهر شجاعة ليقع عذر المقتول؛ فتبعه البحتري فقال: (76)

و لا عجب للأسد أن ظفرت بها كلابُ الأعادي من فصيح و أعجم

و هذا النوع من التشبيه هو الذي يصطلح عليه البلاغيون بـ (التشبيه المقلوب)
ويطلق عليه أبو الفتح عثمان بن جني في كتابه (الخصائص) اسم (غلبة الفروع على
الأصول) و يقول عنه: " هذا فصل من الفصول العربية طريف، تجده في معاني العرب،
كما تجده في معاني الأعراب. و لا تكاد تجد شيئا من ذلك إلا و الغرض فيه
المبالغة. " (77)

و إن كان (ابن جني) يعتبر هذا النوع من التشبيه طريفا فإن النقاد قبله قد
استنكروه لأنه عكس طرفي الصورة فقدم ما حقه التأخير و هو الطرف الثاني من التشبيه
(المشبه به) و الذي من المفترض أن يكون وجه الشبه فيه أقوى من المشبه فيأتي في المرتبة
الثانية، مسبقا بالطرف الأول (المشبه) و الذي يكون وجه الشبه فيه أقل ظهورا و قوة،
و بهذا " تظل القاعدة في التشبيه هي الحركة الصاعدة من الأدنى إلى الأعلى لأن الغرض
من التشبيه هو (رفع درجة الأدنى إلى الأعلى لا بالعكس). " (78)

و إذا عدنا إلى النقد الحديث نجد أنه يرسم انطبعا خاصا حيال رؤية القدماء للنشاط
التصويري عامة ونشاط التشبيه خاصة، حيث يرى أن هذه الرؤية قاصرة عن إدراك
السمات الجمالية التي يخلقها التشبيه، و بالتالي لا يمكنها أن تصل إلى تحليل استيطقي
لعناصره و إدراك فعالته ضمن سياقه، و تمثل لهذا الانطباع — الذي يمكن أن نصفه
بالسلبى — برأي الدكتور (تامر سلوم) الذي يقول: " و الواقع أن تصور القدماء
لنشاط التشبيه يدعو إلى التعليق على طبيعة النشاط التصويري الشعري عامة. و يتضح
على أية حال أن السمة العامة لنشاط التشبيه الجمالي هي (الإيضاح) الذهني. بمعنى أنه لا
يكشف تحليله عن أي موقف رمزي ينبغي أن يسعى له النشاط التصويري الشعري. و لا
يؤول إلى أن اللغة أو التشبيه خلق. و إنما يمثل وجودا متميزا من المعنى أو من النشاط
الخيالي الشعري ... و من أجل ذلك ضاع التحليل الإستيطقي للتشبيه. " (79)

و إذا نظرنا إلى أحكام القدماء حول الصورة التشبيهية، من منظور تداولي، فإننا نجدهم قد حرصوا على مطابقة هذه الصورة لما اعتاد عليه هذا المتلقي من صور لا تبعد كثيرا عن الواقع الذي يتطلب التناسب بين الأطراف والابتعاد عن كل تمويه أو غلو قد يبعد الصورة عن الفهم الصائب، أي أنهم يرون أن أي خروج عن النمط أو أي خلخلة لبنية التوقعات لدى المتلقي، سواء أكان قارنا أم سامعا، تعد أمرا معيبا ومرفوضا. في حين أنهم أهملوا نفسية المبدع في لحظاته الإبداعية، و لم يولوها الكثير من عنايتهم، "فالناقد القديم قل أن يجلو اعتبارا وجدانيا، و قل أن يتحدث عن معنى يجعل التشبيه تأثيرا، و إنما هي الدلالة القريبة الواضحة التي ينبع القول فيها من الإلاح على الذوق الاجتماعي العام، و من الارتباط بالتوجيه الخلقى و المغزى الديني، و التصورات المنطقية، و البحث المبكر عن أسانيد المعاني أو السرقات وتصيّد الخطأ في الملاحظة الذي ينبئ عن إحساس ما. " (80)

* * *

رابعاً: الاستعارة:

و إذا انتقلنا إلى الحديث عن لون آخر من ألوان التصوير البلاغي و هو الاستعارة نجد أن (الحاتمي) يذهب إلى أنها ثلاثة أنواع " أحسنها عنده ما تتضح فيه العلاقة بين الأطراف ولا يخل بمبدأ التناسب المنطقي بين الأشياء، بل يحفظ لها تمايزها و استقلالها. وأقبحها هو ما يسميه بالاستعارة المستهجنة، و إنما سميت مستهجنة لأنهم استعاروا لما يعقل أسماء ما لا يعقل. " (81)

و قد رصد لنا المرزباني بعضاً من نماذجها، فقد عاب قوم على أوس بن حجر قوله: (82)

و ذات هـدم عار نواشرها تصمت بالماء تولياً جدعا

فقد أفحش الاستعارة بأن سمي الصبي " تولبا"، و التولب ولد الحمار، فقد أساء بهذه الكلمة إلى جمال البيت، وذلك حين أخرج صورة الطفل من الهيئة الإنسانية إلى الهيئة الحيوانية، فعلى الشاعر أن يحسن انتقاء العذب من الألفاظ ليستقيم له المعنى. ونلاحظ أن لفظة تولب لم تبق في حدود دلالة الألفاظ المفردة وإنما أصبحت لفظة/صورة. و يذهب (الأمدي) إلى أن العرب استعارت " المعنى بما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه، أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائحة بالشيء الذي استعيرت له و ملائمة لمعناه." (83) وهذا ما لا يتوفر في اللفظة المستعارة في هذا النموذج.

و يرى الدكتور (جابر عصفور) أن سبب استهجان (الحاقمي) لهذه الاستعارة " إنما يرتد إلى إحساسه بعث الشعراء بالحدود المستقرة بين الأشياء و إخلالهم بالعلاقات المتعارف عليها، مما جعلهم يخلطون بين الإنسان و الحيوان." (84)

في حين أنه يمكن أن تكون هذه اللفظة التي استهجنها القدماء هي الأنسب للتعبير عن حال الشاعر النفسية آنذاك، و أنه لا توجد لفظة أخرى — في سلم اختياراته قد تحل مكانها و تنقل الحالة المزرية، للمرأة وابنها، التي يريد الشاعر تصويرها — أحسن من لفظة التولب و بالتالي يكون تأثيرها في القارئ أشد وقعا من غيرها فـ " طريقة الشاعر في صياغة استعاراته أو في بناء وحدة خاصة للكلمات جزء أساسي من جماليات التصوير الشعري، و أنها هي التي تضيف إلى الشعر حسنه و قوته و ثراءه." (85)

و في هذا الصدد يقول (فاليري): " الشاعر الموهوب من يختار اللفظة الصالحة لإحداث الرعدة النفسية و إحياء العاطفة الشعرية." (86) هذه اللفظة التي حينما تستخدم — كما يقول (مصطفى ناصف) — " استخداما مجازيا تكتسب قوة لم يكن لنا بها عهد قريب." (87)

فلفظة التولب هذه بمجرد أن خرجت عن دلالتها الأصلية التي تستعمل لها عادة، ودخلت ضمن تركيب جديد قامت به "الاستغناء عن الكثير من السمات الأخرى التي يمكن أن تنشط في سياقات مغايرة، إن الكلمة في ذاتها متعددة السمات، و لا تتخلص من كثافتها إلا عندما تندرج في سياق تركيب معين، حيث تبدأ عملية التكيف التي ينتج عنها انسجام الجملة أو تشاكلها، و يتحقق تشاكل الجملة بواسطة تخلص الكلمة من سماتها المتعددة، و تنشيط السياق للسمات المنسجمة مع سمات الكلمات المجاورة." (88) و هذا عكس ما تراه البلاغة القديمة التي تنطلق في تعاملها مع الكلمة من أساس أن لها استعمالات مقررة مثبتة في الموروث و في الذهن الجمعي، و من أجل ذلك كانوا يخطئون الشعراء الذين يقدرون حرية الكلمة تقديرا واسعا. أما الناقد الحديث فقد تغيرت رؤيته للكلمة فصار يتعامل معها على أنها لا تحمل معنى لأنها إشارة شاردة تأخذ معانيها من قرائنها. (89)

والكلمة — حسب (بسام ساعي) — " في تركيبها الجديد صورة و لكن من نوع آخر، إنها (صورة لغوية) تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية." (90) فالكلمة إذاً قادرة ضمن سياقها الجديد الذي اختارها الشاعر أن تكون فيه، على توجيه الذهن وجهة جديدة و خلق معان مغايرة لمعانيها المعجمية، لا لشيء إلا لأن اللفظ — كما يقول أدونيس — " محدود و المعاني غير محدودة فكيف تمكن إقامة الصلة بين المحدود واللامحدود؟ و الجواب هو في أن نجعل اللفظ كالمعنى غير محدود، لكن ذلك لا يعني أن نخترع ألفاظا لا يعرفها معجم اللغة، و إنما يعني أن نستخدم اللغة بطريقة تخلق في كل لفظ بعدا يوحى بأنها تتناسخ في ألفاظ عديدة، بحيث تنشأ لغة ثانية تواكب أو تتبطن اللغة الأولى." (91)

و من أمثلة هذه الاستعارة أيضا قول آخر:

و ما رقد الولدان حتى رأيتَه على البكر يمريه بساق و حافر

فقد أفحش الشاعر الصورة — في رأي الناقد القديم طبعاً — حين جعل لرجل الإنسان حافراً، فالكلمة المستعارة (حافر) قد أفسدت المعنى. "و قالوا كل ما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه" (92)

ويعلق الدكتور (جابر عصفور) على هذه الصورة فيقول: "جعل للرجل حافراً و لا حافر له، و إنما يصف ضيفاً أضافه فلما رقد الولدان عمد إلى البكر فأخذه و هرب به، فجعل يمر به، أي يستخرج ما عنده بساقه و قدمه، فجعل الشاعر قدم الرجل حافراً بينما الحافر للحيوان." (93)

فالاغتراب في التصوير الاستعاري مطلوب، كما رأينا في النماذج، وهو عنصر من عناصر الجمال، لكن هذا الاغتراب، حسب الناقد القديم، لو أفرط في البعد بين الطرفين، لما تذوقه الناس، ولما استحسوه بل على العكس سيمجونه وينفرون منه، بل سوف يعدونه مرضاً كلامياً وعدم قدرة على التعبير، لعدم وجود رابطة ما بين المستعار والمستعار له. ولذلك نجد النقاد يعيرون على الشعراء بعض صورهم الاستعارية.

فالناقد القديم إذاً يفصل بين المستعار و المستعار له و لا ينظر إلى الصورة على أنها وحدة كلية غير قابلة للتجزئة و هذا ما يؤكد (بسام ساعي) حين يقول إن الدراسة التقليدية "تعتمد على الفصل بين جزأي الصورة و دراستهما منفصلين." (94) و المزج بين طرفي الصورة و التفاعل الموجود بينهما هو الذي يخلق لنا معنى جديداً لن نحصل عليه بتفتيتها و بالنظر إلى كل طرف على حدة، و هذا ما يذهب إليه (ريتشاردز) حين يرى أنه علينا أن نتعامل مع الصورة الاستعارية انطلاقاً من كونها "كلاً متكاملًا، فإنها، بما تعقده من تداخل بين طرفيها، تتيح الظهور لمعنى ما كان له أن يوجد بأية وسيلة أخرى، و ذلك لأن كلاً من الطرفين يكتسب بداخلها دلالة جديدة." (95)

و يحدد لنا الدكتور (تامر سلوم) رؤية القدماء للنشاط الاستعاري فيقول: " والنظرة الغالبة أن الناقد العربي يرد الاستعارات إلى مقابلاتها من الحقائق و يخضع نشاطها التصويري للفهم المعجمي للكلمات ويتخذ على الدوام موقف (الإيضاح) التعليمي الذي يبرز اتجاهه إلى الأصل اللغوي و استعمال القياس الذي يلجأ إليه كثيرا كيما يقنع المتلقي بالمدلول. " (96)

في حين نجد أن الناقد الحديث يرفض موقف الإيضاح هذا، الذي يقول عنه الدكتور (نصرت عبد الرحمن) "الوضوح في الشعر سذاجة غير محببة" (97) و يتجه نحو الغموض الذي يرى فيه إثارة وجمالا. و يذهب الدكتور (عبد الفتاح صالح نافع) إلى أن "النقاد القدامى وجهوا اهتمامهم إلى الوضوح، وجعلوه مهمة الاستعارة، ولم يدر بخلداهم أن جمال الاستعارة في خفائها ودقّتها" (98) و يضيف: "ومما يلاحظ أن النقد العربي أهمل العناية بالقوى النفسية وأثرها في إنتاج الشعر، وركّز على التقرير، وأهمل الإيحاء الذي يقوم عليه الشعر الرائع. " (99)

و من نماذج الاستعارات المستكبرة التي عيبت على أصحابها قول أبي تمام:

لو لم تدارك مُسنّ المجد مذ زمن بالجوّد والبأس كان المجد قد خرفا

يعلق عبد الله بن المعتز فيقول: " فقولُه: (مسنّ المجد) من البديع المقيت "

و قول البحري:

صحبوا الزمان الفـرط إلا أنه هرم الزمان و عزّه لم يهرم

" وهذا شبيه بذاك في قبّحه، قول حبيب: (خرف) الزمان، و قول هذا (هرم). " (100)

ولعل استهجان النقاد لهذين البيتين يعود إلى أن هذا النوع من التجسيد لم يكن مألوفاً أو شائعاً في كلام العرب القدماء؛ حيث شخص المجد وصار إنساناً يكبر في العمر فيطاله الخرف، ونفس الأمر بالنسبة للزمان الذي يهرم. و لذلك اعتبره النقد القديم خروجاً عن المألوف، ولكن النقد الحديث لا ينظر إلى هذه الصورة من الزاوية نفسها، ولذلك يقيم هذه الصورة تقييماً أكثر إيجابية.

و من المستهجن كذلك قول الشاعر:

تسعين ألفاً كآساد الشرى نضجت أعمارهم قبل نضج التين و العنب

يقول ابن المعتز: " و قد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي، و هو خسيس الكلام. وقال:

شاب رأسي و ما رأيتُ مشيب الرأس إلا من فضل شيب الفؤاد

فيا سبحان الله: ما أقبح مشيب الفؤاد ! و ما كان أجراً على الأسماع في هذا وأمثاله. " (101)

وقد يكون استنكار ابن المعتز هنا مبني على أن مثل هذه الصور لم يكن شائع الاستعمال بين الشعراء في عهده، وهو بهذا الموقف المتعصب للقديم المألوف يحول بين الشعراء وبين تجاوز أسلافهم، وفي هذا تعطيل لعملية التجديد التي تمثل جوهر الابتكار والإبداع في الفنون ومنها الشعر. وأما استنكاره لشيب الفؤاد فإنه يعبر عن تمسكه بالجوانب الشكلية للصورة التي يجب — في رأيه — أن تظل محصورة في الجوانب اللونية التي تدركها هنا حاسة البصر، وكأنه لا يدري أن الهموم الداخلية أيضاً يمكن أن يعبر عنها بألوان يدركها البصر كشيب الفؤاد.

و من الاستعارات التي رفضها ابن المعتز، كذلك، هذه الاستعارة التصريحية التي جاء

بها أبو تمام في مدح الإفشين:

ولَّى و لم يُظلم و ما ظلم امرؤ حثَّ النَّجاة و خلفه التَّنين

فلو كان أجهد نفسه في هجاء الإفشين هل كان يزيد على أن يسميه التنين؟ و ما سمعت أحدا من الشعراء شبهه بمدوحا بشجاعة و لا غيرها." (102)

وهنا يصرح ابن المعتز بأن سبب استنكاره لصورة التنين إنما يرجع إلى أنه لم يسمع " أحدا من الشعراء شبه بمدوحه بالثنين" في الشجاعة أو غيرها، ولا شك أن هذا النوع من النقد الذي لا يسمح للشعراء بتجاوز أسلافهم في ابتكار صور جديدة لم يعد مقبولا في العصور اللاحقة، وخاصة في عصرنا الذي عده قصورا في فهم وظيفة الاستعارة وتقليلا من فاعليتها في عملية الإبداع.

و هذا الاستهجان الصادر عن نقادنا القدماء، رفضه (تامر سلوم) الذي تعجب من هذا الموقف الذي يراه معاديا للاستعارة و مقصرا في حقها، و ذلك في قوله: " و الذي يقرأ موقف الناقد العربي القديم من الاستعارة لا بد أن يلاحظ إهماله لفاعليتها و شكه في اعتبارها جزءا من الدلالة الخاصة بالعمل الفني، و ليس من اليسير أن يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي أو يتبين علاقتها بفاعلية السياق." (103)

وهذا الإهمال الذي تحدث عنه سلوم لا يقف عند فعالية الاستعارة و تفاعلها مع السياق، بل إن هذا اللون البلاغي لم ينل حظه من الاهتمام الذي حظي به التشبيه لا لشيء إلا لأن الاستعارة حسبهم تعبت بفكرة الحدود بين الأشياء فلا تحترمها، فالعرب كانت " إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة و الحسن بشرف المعنى و صحته، و جزالة اللفظ و استقامته، و تسلم بالسبق فيه لمن وصف فأصاب و شبه فقارب... و لم تكن تعباً بالتجنيس و المطابقة و البديع و الاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر و نظام القريض." (104)

و نجد الدكتور (مصطفى ناصف) هو الآخر غير راض عن المنطلقات التي اتخذها القدماء للحكم على الصور الاستعارية، فيوجه دعوة للنقاد لإعادة النظر في الأسس التي انطلق منها القدماء فيقول: " لا بد من مراجعة شاملة لأسس استحسان التصورات الاستعارية في النقد العربي." (105)

فالاستعارة إذاً في النقد القديم لم تأخذ حقها من الاهتمام فكانت " نافلة من النوافل يمكن الاستغناء عنها " (106) ففضلوا عليها التشبيه و جعلوه أساسا من الأساسات التي يقوم عليها عمود الشعر حتى أن (عبد الله بن المعتز) جعلها ضربا من البديع فافتتح بها كتابه و عرفها بقوله: " هي استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها. " (107) كما شددوا على ضرورة التناسب بين الطرفين فيجب أن تكون هناك صلة معنوية بينهما لتتحقق الاستعارة و هذا ما يؤكد (ابن الأثير) في قوله: "الأصل في الاستعارة المجازية مأخوذ من العارية الحقيقية التي هي ضرب من المعاملة: و هي أن يستعير بعض من بعض شيئا من الأشياء و لا يقع ذلك إلا من شخصين بينهما سبب معرفة ما يقتضي استعارة أحدهما من الآخر شيئا، و إذا لم يكن بينهما سبب معرفة بوجه من الوجوه فلا يستعير أحدهما من الآخر شيئا إذ لا يعرفه حتى يستعير منه. و هذا الحكم جار في استعارة الألفاظ بعضها من بعض، فالمشاركة بين اللفظين في نقل المعنى من أحدهما إلى الآخر كالمعرفة بين الشخصين في نقل الشيء المستعار من أحدهما إلى الآخر. " (108)

أما الناقد الحديث فقد اهتم بها اهتماما كبيرا فتبوأ مكانة لم تبلغها مع البلاغيين القدماء، فيرى الناقد الحديث أن الشاعر إذا أراد أن يتسم بالدقة في رسم صورته النفسية و في نقل انفعالاته الداخلية فعليه أن يسلك طريق الاستعارة. و هذا ما يؤكد (مصطفى ناصف) في قوله: " و إذا حاول الشاعر أن يكون دقيقا اضطر إلى أن ينهج سبيل الاستعارة. و نحن نراها تعطي للشاعر ما يشاء لخياله من خصوصية و امتياز حقيقيين. و من ثم كانت المنفذ الأكبر للمغامرات الخصبية الفذة. " (109)

فإذا عدنا إلى أبيات المثقب العبدى السابقة، و التي تُعد استعارة، علينا أن نحاول، من وجهة النظر الحديثة، فهم بنيتها الرمزية و أن ننظر إلى هذه الصورة التشخيصية في فاعليتها مع السياق، و أن ننظر إلى هذه الناقاة التي خرجت من عالمها الحيواني و ولجت عالما جديدا عاقلا على أنها رمز أراد الشاعر أن يحمله هذا التوتر الذي يتعمق قلبه ويتغلغل في صدره و هذا الإحساس الأليم الذي يعاني منه.

و يذهب الدكتور (عز الدين إسماعيل) إلى أنه يمكن " إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل، بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل." (110) و يشاركه في هذا الرأي الدكتور (مصطفى ناصف) الذي يرى أن النشاط الاستعاري " يكشف على الدوام علاقات جديدة بين الأشياء، و يدأب الشاعر على الكشف و التغيير من تصور الشعراء قبله هذه العلاقات." (111)

والصورة الصريحة التي تمتاز بالإيضاح — حسب الرؤية النقدية الحديثة — لا تولد الحلم و لا تدعو إلى التأمل، بينما الصورة الاستعارية الدينامية الرامزة، التي تلفها ظلال الغموض ترمي بالذهن في أجواء التأمل و التفكير و كما يقول الدكتور (ساسين عساف): " لغة الشعر شحنة من المعاني و اللغات و الظلال و الصور تتجه بديناميتها وبقدرتها الرؤيوية صوب أبعاد النفس بعيدا عن كل إيضاح مباشر ومحدد." (112)

* * *

خامسا: البديع

يعرف الخطيب (الفزويني) علم البديع على أنه " علم يعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية المطابقة ووضوح الدلالة." (113) و يعرفه (ابن خلدون) في مقدمته بقوله: " هو

النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من الترميق، إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع يقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك. " (114)

و يذهب (تمام حسان) في كتابه (الأصول) إلى أن البديع " دراسة الحسنات، والحسنات كما يبدو من التسمية زخارف للكلام يتحقق المعنى بدونها. " (115)

ونفهم من هذه التعاريف أن البديع لا يكون إلا بعد تمام المعنى فهو حليلة لفظية تصفي جمالا و تزيينا على الكلام بعد تمامه، أي أنه لا يُعنى بالمعاني وإنما يختص بالألفاظ والتراكيب التزيينية. فهو يعمل إذاً على الصعيد الشكلي لا المضموني و هذا ما يؤكد (ابن رشيق) الذي قال عنه الدكتور (لخضر عيكوس) في معرض حديثه عن جهود القيرواني في التأصيل لعلم البديع أنه قدم " فكرة جديدة بالاهتمام، و هي حصره (البديع في اللفظ) و (الاختراع في المعنى). " ويرى الدكتور عيكوس أن ابن رشيق بحصره البديع في اللفظ كان " أدق فهما لحقيقة هذه الظاهرة باعتبارها تشكيلا لغويا بالدرجة الأولى، يتخذ من الكلمات بجرس حروفها و موسيقاها و تناسبها و تطابقها أو تكرارها وتجانسها وسيلة لتحقيق جماليات التعبير، و إخراج المعاني و الأفكار في صياغات لفظية بديعة. " (116) و يقرأ الدكتور عيكوس هذا الصنيع من القيرواني الذي حصر فيه البديع في اللفظة المفردة على أنه " قد وضع المعلم الأساس لتحديد مسار الظاهرة البديعية. " (117)

و أما إذا عدنا إلى الإرهاصات الأولى لعلم البديع؛ التي يجمع النقاد أنها كانت لـ (الجاحظ)، و إن كانت عنده متفرقة في كتبه لم يخصها بمؤلف مستقل، فإننا نجد أن " كلمة البديع كانت تعني عنده الاستعارة و التشبيه؛ و لم نر للجناس و الطباق ذكرا. " (118) فالبديع لم يكن مقتصرًا على الحسنات والزخارف فحسب وإنما هو: " وصف للمعاني و الصور الغريبة و الطريفة كالاستعارة و التشبيه و فنون البلاغة الأخرى. " (119)

و أما (ابن المعتز) صاحب كتاب البديع الذي يعد أول كتاب مختص في هذا العلم ومستقل به عن بقية العلوم فالبديع عنده " يعني الجميل أو الحسن و البديع من الكلام".⁽¹²⁰⁾ و يشتمل هذا العلم حسبه على خمسة فنون لا غير و ما عداها فيعده ابن المعتز من محاسن القول لا أكثر. يقول صاحب العمدة: " على أن ابن المعتز — و هو أول من جمع البديع، و ألف فيه كتابا — لم يعدّه إلا خمسة أبواب: الاستعارة أولها، ثم التجنيس، ثم المطابقة، ثم ردّ الأعجاز على الصدور، ثم المذهب الكلامي. و عدّه ما سوى هذه الأنواع محاسن." ⁽¹²¹⁾

و يوازن (ابن رشيق) بين القدماء و المحدثين في استعمال البديع فيقول: " و العرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق فتترك لفظة للفظه، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون، و لكن نظرها في فصاحة الكلام و جزالته. و بسط المعنى و إبرازه، و إتقان بنية الشعر، و إحكام عقد القوافي، و تلاحم الكلام بعضه ببعض." ⁽¹²²⁾

و نفهم من كلام (ابن رشيق) أن القدماء لم يهتموا بالبديع من حيث كونه مطلباً جمالياً في الكلام يتم صورة الفصاحة و الجزالة، فهو عندهم زينة كمالية يمكن الاستغناء عنها، و لا يمكن استحضارها قبل اكتمال بناء القصيدة، و لذلك عابوا على المحدثين اهتمامهم به، هذا الاهتمام الذي قد يخرج أحيانا إلى حد الإفراط.

و مثلما اهتم النقاد بالصورة البيانية اهتموا كذلك بالبديع فأنكروا على الشعراء طريقة توظيفهم له، أو الإفراط في استعماله، و من ذلك هذا الاستعمال غير الموفق في شعر أبي تمام:

سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَى غَدٍ و عَادَ قَتَادَا عِنْدَهَا كُلُّ مَرْقَدٍ
لَعَمْرِي لَقَدْ حَرَّرْتَ يَوْمَ لَقَيْتَهُ لَوْ أَنَّ القَضَاءَ وَحَدَهُ لَمْ يَبْرُدْ

يعلق ابن المعتز فيقول: " فلم تخرج ها هنا المطابقة خروجاً حسناً. و لا تحسن في كل شيء. " (123)

و يعرف الآمدي الطباق على أنه: (مقابلة الحرف بضده، أو ما يقارب الضد، وإنما قيل (مطابق) لمساواة أحد القسمين صاحبه، وإن تضادا أو اختلفا في المعنى... قال الله عز وجل: (لتركن طبقاً عن طبق) أي: حالاً بعد حال، ولم يرد تساويهما في تمثيل المعنى... ومنه طباق الخيل، يقال: طابق الفرس، إذا وقعت قوائم رجله في موضع قوائم يديه في المشي أو العدو... فهذه حقيقة الطباق، إنما هو مقابلة الشيء بمثل الذي هو على قدره، فسموا المتضادين - إذا تقابلا - متطابقين) (124)

كما انتقد أبو تمام في قوله:

لو لم تدارك مُسنّ المجد مذ زمن
بالجود و البأس كان المجدُ قد خرفا
فقله مسنّ المجد من البديع المقيت. " (125)

و من الذين أفرطوا في طلب البديع الشاعر أبو نواس؛ الذي أورد عنه المرزباني الرواية التالية: " ذكر العتّابي أبا نواس فقال: هو و الله شاعر ظريف مليح الألفاظ، إلا أنه أفرط في طلب البديع حتى قال: (126)

لما بدا ثعلبُ الصدود لنا أرسلتُ كلب الوصال في طلبه
و يعلق العتّابي في موضع آخر على البيت فيقول: " و الله إنه لشاعر، و لكن تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه. " (127)

و قد يتبادر إلى الذهن أن العتّابي كان يقصد بالبديع المقابلة بين (الصدود) و(الوصال) و لكنه في الحقيقة لا يتوقف عند هاتين الكلمتين لأن مفهوم البديع في عصره كان أوسع من ذلك، لأنه كان يشمل عند (ابن المعتز) أموراً لا تعد من البديع بمفهومه

التأخر بل تشمل الاستعارة و الطباق و الجناس وغيرها،⁽¹²⁸⁾ و قد يكون المقصود في تعليقه شاملا للصورتين المتقابلتين اللتين يمكن إدراجهما ضمن التشبيه البليغ الذي يضاف فيه المشبه إلى المشبه به و هما صورة (ثعلب الصدود) و (كلب الوصال)؛ اللتين اعتبرهما العتّابي من البديع المبالغ فيه؛ الذي خرج إلى الإغراق.

و تختلف النظرة الحديثة للصورة البديعية عن نظرة القدماء، فإذا كان الناقد القديم يراها زينة و حليلة لا تضيف إلى المعنى أي جديد و إنما يكتمل الكلام قبل استحضرها، ولذلك يمكن الاستغناء عنها، فالناقد الحديث بعد أن أعاد قراءة الموروث البلاغي عموماً و البديعي على الخصوص اختلفت نظرتة عن نظرة القدماء، فقرأ البديع قراءة جمالية مغايرة و بعث فيه من روحه ليجعل له أبعاداً ما كانت لتوجد في ذهن الناقد القديم، فالقدماء اهتموا بالبديع لكن دون تحديد فاعليته في النصوص عكس ما حاول المحدثون فعله، فلم يعد ينظر إليه على أنه ذلك اللون الكمالي الذي لا حاجة للمعنى له، و إنما خص بنظرة تفسيرية إيجابية جعلت له أثراً خاصاً في العبارة، فاحسنات البديعية لم تعد "أموراً تابعة للمعاني و البيان و لا ثانوية يسيرة الأهمية، بل هي وجوه توجد وحدها، وإنما برفض هذا الاعتبار في التقدير، نستطيع النظر في هذه الحسنات نظراً متفتناً منعماً لنذكر أثرها في العبارة." (129)

و يذهب الدكتور (مصطفى ناصف) إلى الرفع من قيمة البديع أو ربما إلى إعادة وضعه في مكانه المناسب الذي غفل عنه السابقون و ذلك بمنحه تأثيرات عاطفية ووجدانية، فيقول: " و ما تظن أنه شيء خلا من التأثير العاطفي، يغلب أن يكون لسبيل الرموز البعيدة التي لم نعرف — حتى الآن — كيف نفضها، و ليس من الغرابة أن نزع أن ما نظنه — في عبارة سريعة رديئة — زينة سطحية؛ يغلب أن يكون معنى روحياً لا نفطن إليه." (130) و يقرأ الدكتور (لخضر عيكوس) رأي مصطفى ناصف بأنه كشف " عن موقف واع بالمسؤولية التراثية و العلمية التي على الباحث الأصيل أن يتحملها."

كما أنه يراه دعوة غير مباشرة للباحثين و دارسي البديع لـ " إعادة النظر في مواقفهم المناهضة لهذا الفن و المتحاملة عليه بسبب اندفاعات عاطفية مشبوبة. " (131)

وقد نظر احدثون للبديع على أنه ذو وظيفة تأثيرية إقناعية، خاصة إذا ما رُبط بالمجتمع الذي تبناه وازدهر فيه؛ فالقارئ لا يقتنع بما هو عقلي منطقي فحسب بل يحتاج إلى أدبية اللغة و ما يولدها من مجاز و بديع كان قد اعتاد عليه في فترة من الفترات و بهذا تكون احسنات البديعية — كما يقول الدكتور مصطفى ناصف — " انعكاسا أصيلا للحضارة التي أنتجتها بصرف النظر عن قيمتها الفنية. " (132)

و يذهب الدكتور (فاضل عبود التميمي) في مقاله الموسوم بـ " البديع في الدرس البلاغي و النقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية " إلى القول بأن النظرة القديمة للبديع اتسمت بنوع من التعسف، و بالتالي فهي نظرة قاصرة عن فهم طبيعة اللغة و احتياجات المبدع، فالاهتمام كله كان لا يعدو أن يتجاوز القارئ و ما اعتاد عليه دون اهتمام فعلي بمبدع العمل الأدبي و بحالاته الإبداعية المتغيرة من عمل لآخر، وفي هذا الصدد يقول: " إن قصر البديع في التحسين و التحلية أمر فيه الكثير من التعسف لطبيعة اللغة الأدبية، و إشعاعاتها المنبعثة من السياقات، فليس معقولا أن يقتصر عمل البديع على هاتين الوظيفتين، بمعنى أن لغته تنطوي على ثبات حقيقي، و إنما يتعدى إلى وظيفة لسانية متغيرة تتطور تبعا لتغيير الحالة التي يعيشها المؤلف، تسوغها العلاقات المؤكدة بين الشكل الأدبي و مضمونه التي ترفض التعسف في النظر النقدي الأحادي مهما كانت دواعيه. " (133)

و بعد أن عرض صاحب المقال جملة من آراء القدماء في البديع، تراوحت بين رافض لهذا اللون التزييني و حجتهم في ذلك أن الإعجاز القرآني لا يقوم على البديع و إنما على المعاني و البيان لا غير و من بينهم الباقلاني (403هـ) و الزمخشري (538هـ)

والسكاكي، و مؤيد له مشيد به من أمثال الجاحظ (225هـ) و قدامة بن جعفر (373هـ) و عبد القاهر الجرجاني (471هـ)، توصل إلى أن "النظر النقدي إلى البديع لم يكن نظرا ثابتا مؤسسا على قناعات راسخة، وإنما كان نظرا تشوبه الحوارية، ويشهد لأصحابه بالحراك الثقافي المبني على معطيات عصرية تتفاوت في درجة تقبلها و انسجامها مع ظواهر الفن البلاغي".⁽¹³⁴⁾ في حين أن النظر النقدي الحديث و بالأخص التداولي صار يتعاطى مع البديع، كغيره من العلوم الأخرى، بإخضاعه إلى المعطيات و النتائج التي توصلت إليها فروع معرفية مختلفة كعلم النفس مثلا، وذلك دون أن يخرج الظاهرة البديعية من سياقها و يحكم عليها بمعزل عنه، فينظر إليها في تفاعلها مع ما يحيط بها من عناصر لغوية، و تختلف نظرة الناقد للظاهرة استحسنانا أو استهجانا باختلاف سياقاتها التي ترد فيها. فليست هناك ظاهرة مستهجنة أبدا أو مستحسنة أبدا و إنما الأحكام تنطلق من السياقات. كما أن النقد الحديث لم يهمل المبدع باعتباره المنتج الأول للنص، هذا النص الذي يعكس حالة منشئه في لحظات إبداعه، و يتعامل الناقد مع الظاهرة البديعية في كل عمل على حدة محاولا إيجاد تخریجات و قراءات تستوعبها و تحفظ لها مكانتها في العمل الأدبي، دون أن يطبق عليها أحكاما سابقة أو قواعد خضع لها نص آخر.

هوامش الفصل الثالث

- (1) بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ص 37.
- (2) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر و الشعراء. تحقيق: الشيخ عبد المنعم العريان. ط 3. بيروت: دار إحياء العلوم، 1987م. ص32.
- (3) الصكر، حاتم. ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م. ص 13.
- (4) الصكر، حاتم. المرجع نفسه. ص 13.
- (5) الموسى، خليل. "وحدة البيت في النقد العربي القديم". مجلة التراث العربي. العدد 35، 36. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1989م.
- (6) القيرواني، بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر و آدابه. تحقيق: محمد قرقزان. ط1. بيروت: دار المعارف، 1988م. ج1. ص 322.
- (7) الموشح. ص 126.
- (8) يوسف، خالد. في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، 1987م. ص77.
- (9) فشان، محمد سعد. الموسوعة الإسلامية. "الصدق و الكذب في الشعر". الرابط:
<http://www.balagh.com/mosoa/fonon/q90tmzfi.htm>
- (10) الآمدي. الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري. ج1. تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف. 1965م، ص351.
- (11) الموشح. ص 308.
- (12) عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب. ط2. بيروت: دار التنوير. 1983م، ص176.
- (13) سلوم، تامر. نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي. ص 256.
- (14) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 254.
- (15) المرجع نفسه. ص 107.
- (16) رومية، أحمد و هب. شعرنا القديم و النقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، 1996م. ص193.

- (17) ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. دمشق: دار المأمون للتراث، دت. ص 305.
- (18) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 205.
- (19) رومية، أحمد وهب. المرجع نفسه. ص 195.
- (20) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص ص 204، 205.
- (21) سليم، عبد الإله. بنيات المشابهة في اللغة العربية — مقارنة معرفية. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2001م. ص 165.
- (22) الصيفي، إسماعيل. بينات نقد الشعر عند العرب/من الجاهلية إلى العصر الحديث. ص 28.
- (23) ولد بوعلية، محمد. النقد الغربي و النقد العربي. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م. ص 99.
- (24) تزيقتان، تودوروف. نقد النقد. ترجمة سامي سويدان. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي. ص 32.
- (25) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 155.
- (26) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 329.
- (27) التطاوي، عبد الله. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع، 2002م. ص 15.
- (28) الموشح. ص 285.
- (29) الموشح. ص 126.
- (30) عبد البديع السيد، لطفي. عبقرية العربية في رؤية الإنسان و الحيوان و السماء و النجوم. ط1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997م. ص 160.
- (31) إسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب. ط4. بيروت: دار العودة، 1981م. ص 40.
- (32) ساعي، أحمد بسام. المرجع نفسه. ص 303.
- (33) الموشح. ص 126.
- (34) الموشح. ص ص 115 — 117.
- (35) رومية، أحمد وهب. المرجع نفسه. ص 200.
- (36) الموشح. ص 117.
- (37) نفسه. ص 101.
- (38) نفسه. ص 335.
- (39) نفسه. ص 337.
- (40) نفسه. ص 102.
- (41) نفسه. ص ن.

- (42) نفسه. ص 366.
- (43) نفسه. ص 307.
- (44) قدامة، بن جعفر. نقد الشعر. ط3. تحقيق: كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الفانجي، ص 62.
- (45) الصكر، حاتم. المرجع نفسه. ص 57.
- (46) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 256.
- (47) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 260.
- (48) ساعي، أحمد بسام. المرجع نفسه. ص 307.
- (49) الخواجة، دريد يحيى. الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة. ط1. سورية: دار الذاكرة، 1991م. ص 21.
- (50) عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط5. بيروت: دار الثقافة. 1986م. ص ص 407، 408.
- (51) حاوي، إيليا. فن الوصف و تطويره في الشعر. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني، دت. ص ص 122.
- (52) يوسف، خالد. في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 1987م. ص 47.
- (53) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 184.
- (54) يوسف، خالد. المرجع نفسه. ص 47.
- (55) ابن رشيق، القيرواني. العمدة في محاسن الشعر و آدابه. تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، ط4، بيروت: دار الجيل، 1934م. ج 2. ص ص 61، 62.
- (56) عيد، رجاء. التراث النقدي، نصوص و دراسة. القاهرة: مطبعة أطلس، دت. ص 93.
- (57) نفسه. ص 107.
- (58) نفسه. ص 95.
- (59) قدامة، ابن جعفر. المرجع نفسه. ص 214.
- (60) الموشح. ص ص 179، 196.
- (61) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 348.
- (62) الموشح. ص 195.
- (63) نفسه. ص 174.
- (64) محمود حسين صابر، نجوى. النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. ص 74.
- (65) نفسه. ص ن.
- (66) الموشح. ص 268.
- (67) نفسه. ص 376.

- (68) نفسه. ص 274.
- (69) نفسه. ص ص 302، 303.
- (70) إسماعيل، عز الدين. المرجع نفسه. ص ص 92، 93.
- (71) نفسه. ص 93.
- (72) الموشح. ص 304.
- (73) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 204.
- (74) عتيق، عبد العزيز. علم المعاني و البيان و البديع. بيروت: دار النهضة العربية، دت. ص 11.
- (75) الموشح. ص 305.
- (76) نفسه. ص 419.
- (77) عتيق، عبد العزيز. المرجع نفسه. ص 289.
- (78) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 339.
- (79) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص ص 255، 256.
- (80) نفسه. ص ص 253، 254.
- (81) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 210.
- (82) الموشح. ص 81.
- (83) ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. ط 3. بيروت: دار الأندلس، 1983م. ص 97.
- (84) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 211.
- (85) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 119.
- (86) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 140.
- (87) ناصف، مصطفى. المرجع نفسه. ص 125.
- (88) سليم، عبد الإله. المرجع نفسه. ص 90.
- (89) الغدامي، عبد الله محمد. الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشریحية. ط 4. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م. ص 27.
- (90) ساعي، أحمد بسام. المرجع نفسه. ص 333.
- (91) أدونيس. الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب. بيروت: دار العودة، 1974م. ص 110.
- (92) الموشح. ص 81.
- (93) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 210.
- (94) ساعي، أحمد بسام. المرجع نفسه. ص 304.
- (95) نفسه. ن. ص.
- (96) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 274.

- (97) نصرت، عبد الرحمن. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. الأردن: مكتبة الأقصى. ص 109.
- (98) صالح نافع، عبد الفتاح. الصورة في شعر بشار بن برد. الأردن، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1983م. ص 61.
- (99) نفسه. ص 86.
- (100) الموشح. ص 378.
- (101) نفسه. ص ن.
- (102) نفسه. ص ن.
- (103) سلوم، تامر. المرجع نفسه. ص 285.
- (104) نفسه. ص 247.
- (105) ناصف، مصطفى. المرجع نفسه. ص 149.
- (106) عصفور، جابر. المرجع نفسه. ص 233.
- (107) عتيق، عبد العزيز. المرجع نفسه. ص 367.
- (108) نفسه. ص 362.
- (109) ناصف، مصطفى. المرجع نفسه. ص 147.
- (110) إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر. قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية. بيروت: دار العودة و دار الثقافة، دت. ص 134.
- (111) ناصف، مصطفى. المرجع نفسه. ص 147.
- (112) ساسين، عساف. الصورة الشعرية " وجهات نظر غربية وعربية" بيروت: دار مارون عبود، 1985م. ص 38.
- (113) عتيق، عبد العزيز. المرجع نفسه. ص 435.
- (114) ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. المقدمة. تحقيق علي عبد الواحد. ط2. مطبعة لجنة البيان العربي، 1967. ج4. ص 1384.
- (115) حسان، تمام. الأصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م. ص 380.
- (116) عيكوس، لخضر. ظاهرة البديع في الشعر العربي — دراسة في المصطلح و الوظيفة —. مخطوطة أطروحة دكتوراه. جامعة قسنطينة. 1995م. ص 30.
- (117) نفسه. ص 13.
- (118) نفسه. ص 27.
- (119) نفسه. ص 26.
- (120) نفسه. ص 68.
- (121) القيرواني، بن رشيق. العمدة. تحقيق: محمد قرقران. ج1، ص 353.

- (122) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 154.
- (123) الموشح. ص 377.
- (124) الآمدي. الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري. تحقيق: السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف، 1961م. ج1، ص ص 271، 272.
- (125) الموشح. ص 378.
- (126) نفسه. ص 337.
- (127) نفسه. ص 353.
- (128) ينظر مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب. القاهرة: دار فمضة مصر، 1976م. ص ص 50-67.
- (129) لخصر، عيكوس. ظاهرة البديع في الشعر العربي. ص 61.
- (130) نفسه. ص 61.
- (131) نفسه. ص ص 62، 63.
- (132) نفسه. ص 61.
- (133) التميمي، فاضل عبود. " البديع في الدرس البلاغي و النقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية " مجلة جامعة ديالى. العدد 25، 2007م. الرابط:
journaldiala.com/files/9.doc
- (134) المرجع نفسه.

الفصل الرابع

التحليل العروضي للخطاب الشعري

أولاً/ عيوب الشعر

ثانياً/ عيوب أوزان الشعر

ثالثاً/ ضرورات الشعر

الفصل الرابع

التحليل العروضي للخطاب الشعري

حظي الجانب الموسيقي بأهمية كبرى في تحليل الخطابات الشعرية لدى القدماء، ولكن الملاحظ أنهم ركزوا على ما يعرف بالموسيقى الخارجية ممثلة في الأوزان و القوافي دون أن يتوقفوا كثيرا عند ما يعرف بالموسيقى الداخلية المتمثلة في دراسة التلوينات الصوتية التي يتميز بها الشعراء عن بعضهم والتي توفرها الكلمات التي وقع عليها اختيار الشاعر وطريقة وضعها في التركيب، لأن الموسيقى الخارجية مما يشترك فيه جميع الشعراء دون تمييز بين شاعر و آخر. و قد استعرض المرزباني في الجانب الموسيقي آراء النقاد في ثلاثة عناصر؛ جعل أولها لعيوب القافية وإن كان قد سماها: (عيوب الشعر) وخصص الثاني للحديث عن (عيوب الأوزان) والثالث (للضرورات الشعرية)، وستوقف عند كل واحد من هذه العناصر بما يوضح المقصود منه عند النقاد.

أولاً: عيوب الشعر (القوافي)

قال (أبو عمر الجرمي) — وهو أحد تلاميذ الأَخْفَش —: " عيوب الشعر الإقواء والإكفاء والإيطاء والسناد. فأما الإقواء فرفع بيت و جر آخر. و أما الإكفاء فاختلاف حرف الروي. و العرب قد تخلط فيما بين الإكفاء و الإقواء، و لكن وضعنا هذه الأسماء أعلاما لتدلّ على ما نريد. و أما السناد فاختلاف كل حركة قبل الروي. و أما الإيطاء فأن يقفى بكلمة ثم يقفى بها في بيت آخر." (1)

و قال (الخليل بن أحمد): " رتب البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشّعْر — يريد الخباء — قال: " فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر والمخفوض على قافية واحدة؛ كقول النابغة

* عجلان ذا زاد و غير مزود *

ثم قال:

* و بذاك خبرنا الغراب الأسود *

قال: فيروى أن النابغة فهم ذلك فغيره.

قال: و إنما سميت إقواء لتخالفه؛ لأن العرب تقول: أقوى الفاتل إذا جاءت قوة من الحبل تخالف سائر القوى. قال: و سميت تغيير ما قبل حرف الروي سنادا من مساندة بيت إلى بيت إذا كان كل واحد منهما ملقى على صاحبه ليس مستويا كهذا. و مثل ذلك من الشعر:

فاملني وجهك الجميل خموشا

ثم قال:

و بنا سميت قريش قريشا

قال: و سميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه، فجاء مرة نونا و مرة ميمًا و مرة لاما؛ وتفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من النون، مثل قوله:

بنات وطاء على خد الليل لا يشتكين ألما ما أنقين

مأخوذ من قولهم: مكفأ إذا اختلفت شقاؤه التي في مؤخره، و الكفأة: الشقة في مؤخر البيت.

و الإيطاء: رد القافية مرتين كقوله:

و تخزيك يابن القين أيام درام

و قال فيها:

و عمرو بن عمرو إذ دعا يا لدرام" (2)

و هذه العيوب التي رصدها النقاد قد اختصت بجزء من البيت الشعري، أُعتبر أهم جزء فيه و هو القافية التي أولاها النقاد عناية فائقة و طالبوا الشعراء بالاهتمام بها، و تختلف تعاريفها من عروضي إلى آخر، فيعرفها (ثعلب) على أنها حرف الروي الذي يتكرر في كل أبيات القصيدة (3) و يذهب (الأخفش) إلى أنها الكلمة الأخيرة من البيت

"و استدل على صحة ذلك أنك لو قال لك إنسان : أكتب لي قوافي قصيدة لكتبت له كلمات نحو: كتاب، و إهاب، و ركاب، و سحاب، و ما أشبه ذلك." (4) و يعد التعريف الذي وضعه (الخليل) لها هو التعريف الثابت و المتداول في كتب العروض والذي جاء فيه أن القافية تتحدد من " آخر حرف في البيت، إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبله" يقول (ابن رشيق): " فالقافية على هذا المذهب... تكون مرة بعض كلمة، و مرة كلمة، و مرة كلمتين كقول امرئ القيس:

كَجُلْمُودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ مِنْ عَلٍ

فالقافية من الياء التي بعد حرف الروي (و يقصد ياء التشبيح المناسبة لكسرة اللام في كلمة عل) في اللفظ إلى نون (من) مع حركة الميم، و هاتان كلمتان." (5)

و قد رصد المرزباني هذه العيوب التي اختصت بالقافية في الموشح. و سألها عرضها مصحوبة بأراء القدماء و تعليقات المحدثين.

1/ الإقواء

يعرف (قدامة بن جعفر الكاتب) الإقواء فيقول: " الإقواء في شعر الأعراب كثير، وفي من دون الفحول من الشعراء؛ و هو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة وأخرى منخفضة." (6)

و يعرفه (الأخفش) بقوله: " الإقواء هو اختلاف المجرى، و المجرى: حركة حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة؛ كقول امرئ القيس:

ألا أنعم صباحاً أيها الطلل البالي و هل ينعمن من كان في العصر الخالي

فكسرة اللام هي المجرى؛ فإن اختلف ذلك فهو عيب و هو الإقواء، و هو رفع بيت و جر آخر، كقول النابغة: (7)

زعم البوارح أن رحلتنا غدا و بذاك خبرنا الغراب الأسود

لا مرحبا بغد و لا أهلا بـه إن كان تفريق الأهبة في غدٍ
 "كما عابوا عليه اختلاف القوافي في الإعراب و ذلك قوله:

يا بؤس للدهر ضرّارا لأقوام

و قوله:

لا النور نور و لا الإظلام إظلامٌ " (8)

و كقول دريد بن الصمة:

نظرت إليه و الرماح تنوشه كوقع الصياصي في النسيج الممدد

ثم قال:

فأرهبته عنه القوم حتى تبددوا و حتى علاني حالك اللون أسود

و كقول حسان بن ثابت الأنصاري:

لا بأس بالقوم من طول و من عظم جسم البغال و أحلام العصافير

ثم قال:

كأنهم قصب جوف أسافلله مثقب نفخت فيه الأعاصير" (9)

و أورد (المرزباني) في حديث لحمد بن سلام يقول فيه: "الإكفاء هو الإقواء مهموز، و هو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة، و أخرى مخفوضة أو منصوبة، وهو في شعر الأعراب كثير، و هو فيمن دون الفحول من الشعراء أكثر؛ و لا يجوز لمولد لأنهم عرفوا عيبه، و البدوي لا يأبه له، فهو أعذر، و هو نحو قول جرير:

عرين من عرينة لیس منا برئت إلى عرينة من عرين

عرفنا جعفرًا و بني عبید و أنكرنا زعانف آخرين

و قال سحيم بن وثيل:

عذرت الـبزل إن هي خاطرتني فما بالي و بال ابني لبون

و ماذا يـدري الشعراء مـني و قد جاوزت سن الأربعين

و في رواية أخرى يورد (المرزباني) هذا التعليق حول بيت سُحيم: " فنون الأربعين مفتوحة، و نون اللبون مكسورة، و لكن كأنه وقف القوافي فلم يحركها." (10)

كما يذكر (المرزباني) في موشحه خبرا عن النابغة الذبياني، عن محمد بن سلام قال: " لم يقو أحد من الطبقة الأولى و لا من أشباههم إلا النابغة في بيتين: قوله:

أمن آل مية رائح أو مغتدي عجلان ذا زاد و غير مزود
زعم البوارح أن رحلتنا غدا و بذاك خبرنا الغراب الأسود

و قوله:

سقط النصيف و لم تـرد إسقاطه فتناولته و اتقتنا باليد
بمخضب رخص كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد

الغنم: نبت أحمر يصبغ به.

فقدم المدينة، فعيب ذلك عليه، فلم يأبه له حتى أسمعوه إياه في غناء، و أهل القرى ألطف نظرا من أهل البدو، وكانوا يكتبون لجواربهم أهل الكتاب، فقالوا للجارية: إذا صرت إلى القافية فرتلي. فلما قالت (الغراب الأسود) و (باليد) علم فانتبه فلم يعد فيه، و قال: قدمت الحجاز و في شعري صنعة و رحلت عنها و أنا أشعر الناس. " و غير النابغة شطر بيته فقال: (11)

وبذاك تنعابُ الغرابُ الأسود

و يذهب الدكتور (عبد الله الطيب المجذوب) إلى أن العرب كثيرا ما كانت تجمع بين القوافي المكسورة والمضمومة والعكس، مثلما هو الحال في أبيات النابغة، دون أن ترى مانعا لذلك و يحاول المجذوب أن يجد سببا لهذا الجمع المقبول فيقول: " و يظهر أن الأذواق الجاهلية كانت تقبل ذلك، و لعل السبب في قبولها له أنهم كانوا يقفون كثيرا بالسكون في القوافي المطلقة فيقولون (مُزَوِّدٌ) و (الأَسْوَدُ). " (12) و لعل هذا السبب هو

الذي جعل النابغة لا يتفطن للعيب الذي وقع فيه إلا بعد أن أنشدت أبياته و أطلقت قوافيه.

ومن بين الشعراء الذين وقعوا في هذا العيب العروضي الفرزدق؛ الذي روى عنه عبد الله بن أبي إسحاق هذه الأبيات في مدحه يزيد بن عبد الملك و التي يقول فيها:

مستقبلين شمال الشام تضربهم
بجاصب كنديف القطن منشور
على عمائمنا تلقى و أرحللنا
على زواحف تزجي منحها رير

فقال له ابن أبي اسحاق: أسأت، إنما هو (رير)، و كذلك قياس النحو في هذا الموضع.
قال يونس: و الذي قال جائز حسن. فلما ألحوا على الفرزدق قال:

* على زواحف تزجيها محاسير *

و قال له عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي: أقويت. فغيره. " (13)

2/ الإكفاء

يعرف (أبو عمر الجرمي) الإكفاء بقوله هو: "اختلاف حرف الروي؛ و هو غلط من العرب، و لا يجوز ذلك لغيرهم؛ لأنه غلط، و الغلط لا يجعل أصلا في العربية. و إنما يغلطون إذا تقاربت مخارج الحروف." و قال: "و الإكفاء عند العرب المخالفة في كل شيء. قال: و أنشدنا أبو زيد لذي الرمة:

ودوية قفر يرى وجهه ركبها
إذا ما علوها مكفأ غير ساجع

قال: فالمكفأ المختلف. و الساجع: المتتابع. قال: فسمينا ما اختلف رويه بهذا الاسم. (14)

ويذهب (حازم القرطاجني) إلى جعل وحدة الروي في قوافي القصيدة شرطا ضروريا على الشاعر أن يلتزم به و لا يحدد عنه، فقال: " و الذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد

ما يقاربه معه، و قد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة. " (15)

و من أمثلته قول الجرمي: "أنشدني أبو عبيدة لجوَّاس بن هريم:

قُبِّحَتْ من سالفة و من صُدِّغ
كأنها كُشِيَّةٌ ضَبٌّ في صُقْع

الكشية: شحمتان في باطن صلب الضبِّ

و أنشد أبو عبيدة لامرأة من خثعم عشقت رجلا من عقيل:

ليت سماكيا يحرار ربابه يقاد إلى أهل الغضا بزمام
فيشرب منه جَحْوَشٌ و يشيـمه بعيني قطامي أغرَّ يمان

و أنشد أبو عبيدة لابنة أبي مسافع، و قتل أبوها يوم بدر و هو يحمي جيفة أبي جهل:

فما ليـث غريـق ذو أظافـير و إقـدام
كحـيي إذ تلاقوا و وجوه القـوم أقران
و أنت الطاعن النجلا ء منها مزبد آن
و بالكف حسام صا رم أبيض خدام
وقد ترحل بالركب ومانحن بصحبان

قال: و سمعت بعض العرب ينشد:

إن يأتني لص فإني لـص أطلس مثل الذئب إذ يعتس
سوقي حدائي و صفيري النس

و أنشد أبو سليمان الغنوي و كان فصيحاً:

يا ريهـا اليـوم على مـين على مـين جرد القصيم

قال: و سمعت الأخفش ينشد:

إذا ركبت فاجعلوني وسطا إني كـبير لا أطيق العُنْدَا

و قال: و زعم أبو عبيدة أن حكيم بن معية التميمي قال:

قد وعدتني أم عـمرو أن تا تدهـن رأسي و تفليني وا

وتمسح القنفاء حتى تنتا

يعلق عليه (المرزباني) في الهامش فيقول: " و قد أكفأ هذا الشاعر بين التاء و الواو... وهذا من أقبح ما جاء في الإكفاء." (16)

و يعرف (أحمد بن محمد العروضي) الإكفاء بأنه: " فساد في القافية، و من الناس من يجعل الإكفاء بمعنى الإقواء ، و منهم من يجعله اختلاف الحركات قبل حرف الروي نحو قوله:

و قاتم الأعماق حاوي المخترق

مع قوله:

ألف شتى ليس بالراعي الحمق

فجمع بين الفتح و الكسر. و منهم من يجعله اختلاف الحروف؛ مثل قوله:

أ إن زُمَّ أجمال و فارق جيـرة و صاح غراب البين أنت حزينُ

تنادوا بأعلى سحرة و تجاوزت هوادر في حافاتهم و صهيلُ" (17)

و يورد (المرزباني) خبرا عن بشر بن أبي خازم الأسدي فحواه أنه: " قيل لأبي عمرو بن العلاء: هل أقوى أحد من فحول شعراء الجاهلية كما أقوى النابغة؟ قال نعم، بشر ابن أبي خازم؛ قال:

ألم ترَ أن طول الدهر يُسلي و يُنسي مثل ما نسيتُ جُدامُ

و كانوا قومنا فبعوا علينا فسُقناهم إلى البلد الشامِي

و زاد أبو عبيدة في حديثه، فقال له أخوه سمير: أكفأت و أسأت. قال: و ما ذاك؟
قال: قلت: (كما نسيتْ جُدامُ) ثم قلت: (إلى البلد الشامي) فقال: قد تبينت خطئي
و لست بعائد. " (18)

3/ الإيطاء

الإيطاء كما يعرفه (ابن سلام) هو " أن تتفق القافيتان في قصيدة واحدة. وإن كان
أكثر من قافيتين فهو أسمح له، و قد يكون؛ و لا يجوز لمولد إذ كان عنده عيبا. " (19)
و يعرفه (ابن رشيق) في قوله: " و أمّا الإيطاء: فهو أن يتكرر لفظ القافية، و معناها،
كما قال امرؤ القيس في قافية: (سَرَحَةٌ مَرَقَب) و في قافية أخرى؛ (فوقَ مَرَقَب) و ليس
بينهما غير بيت واحد. و كلما تباعد الإيطاء كان أخفّ. " (20)

و من أمثله قول النابغة الذبياني الذي أنشده الأصمعي و أبو عبيدة:

أ و اضع البيت في خرساء مظلمة تُقَيِّدُ العَيْرَ لا يَسْرِي بها السَّاري

ثم قال فيها أيضا:

لا يَخْفِضُ الرِّزَّ عن أرضِ ألمِّ بها و لا يَضِلُّ على مصباحه السَّاري

و زعما جميعا أن ابن مقبل قال:

أو كاهــــــــــــــتزاز رُدَيْني تَداوَلَه أيدي التَّجار فزادوا مَنَنَه لينا

ثم قال فيها أيضا:

نازع ألبابها لي بمقتــــــــــــصر من الأحاديث حتى زدني لينا (21)

كما عيب على الأعشى وقوعه في هذا العيب في قوله: (22)

و هل تطيق وداعا أيها الرجل

و قوله:

ويلي عليك و يولي منك يا رجل

و إذا كان الإيطاء يعد عيبا عند القدماء لأنه يصور حسبهم عجز الشاعر و ضعف قاموسه اللغوي ومقدرته في استحضر الكلمات المختلفة، فإن المحدثين ينظرون إليه على أنه ظاهرة إيجابية في القصيدة، وأن هذه الظاهرة تفتح أمام المتلقي أفق القراءات المتعددة. فتصبح الكلمة المكررة عبارة عن إشارة تحمل في كل مرة أو في كل بيت كررت فيه وانطلاقا من علاقتهما البنائية الجديدة معنى جديدا مغايرا لمعناها الأول، و هذا ما يؤكد (محمد بنيس) في قوله: " و إذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز فإن انفجاره في الشعر المعاصر يُبرز مفهوما آخر للمتواطئ (يستعمل بنيس مصطلح المتواطئ على أنه الإيطاء عند القدماء) حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، و حيث الإيقاع أقوى من كل قصدية وهمية. و هو بذلك يصعد الإيقاع و يكتفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالة." (23)

4/ التضمين

التضمين كما جاء في العمدة هو " أن تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها." (24) و يعرفه (الجرمي) يقول: " و التضمين هو بيت بينى على كلام يكون معناه في بيت يتلوه من بعده مقتضيا له؛ فمن ذلك قول الشاعر: (25)

و سعد فسائلهم و الرباب و سائل هوازن عنا إذا ما
لقيناهم كيف نعلوهم بواتر يفيرين بيضا و هاما
و من أمثلته قول امرئ القيس: (26)

أبعد الحارث الملك ابن عمرو و بعد الملك حجر ذي القباب
أرجى من الصروف العيش لنا و لم تغفل عن الصم الهضاب
و منه قول علي بن هارون: " التضمين أحد عيوب القوافي الخمسة، و ليس يكون فيه أقبح من قول النابغة الذبياني:

و هُم وَرَدُوا الْجِفَارَ عَلَى تَمِيمٍ و هُمُ أَصْحَابُ يَوْمِ عَكَظِ أَيْبِي
شَهِدَتْ لَهُمْ مَوَاطِنَ صَالِحَاتٍ أَتَيْنَهُمْ بِحَسَنِ الْوَدِّ مِـنِّي

فأما قول امرئ القيس:

و تعرف فيه من أبيه شمائلا و من خاله و من يزيد و من حجر
سماحة ذا وبر ذا و وفاء ذا و نائل ذا إذا صحا و إذا سكر

فليس ذا بمعيب عندهم، و إن كان مضمنا؛ لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول، مثل قوله: "إني شهدت لهم"، و قد يجوز أن يوقف على البيت الأول من بيتي امرئ القيس؛ وهذا عند نقاد الشعر يسمى الاقتضاء: أن يكون في الأول اقتضاء الثاني، و في الثاني افتقار إلى الأول. " (27)

و من الكلام المضمن قول أبي العتاهية:

يا ذا الذي في الحبَّ يَلْحَى أما	و الله لــــو كُلفْت منه كما
كُلفْتُ من حبِّ رَحيْم ، لما	لُمت على الحب؛ فــــذرنِي و ما
ألقى، فإني لست أدري بما	بُليت إلا أــــتني بينــــما
أنا بباب القصر— في بعض ما	أطوفُ في قصرهم — إذ رمى
قلبي غزالٌ بسهام، فما	أخطأ بما قلبي، و لكنــــما
سهماه عينان له، كلما	أراد قتلي بهــــما سلــــما

و يعلق محمد بن يحيى فيقول بأن الأبيات مضمنة " و المضمن عيب شديد في الشعر، و خير الشعر ما قام بنفسه، و خير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض، مثل قول النابغة:

و لست بمستــــبق أخا لا تــــلمهُ على شــــعثٍ أيُّ الرجال المــــهذب
فلو تمثل إنسان ببعضه لكفاه؛ إن قال: (أي الرجال المهذب) كفاه، و إن قال: (و لست بمستبق أخا لا تلمه على شعث) لكفاه. " (28)

و هذا النموذج الأعلى الذي يحتذى به إن دل على شيء إنما يدل حسب رأي بعض المستشرقين على أنه "كان ينبغي على كل شطر أن يشكل وحدة تامة بذاتها، هكذا الشعر العربي في جوهره مفكك؛ فهو سلسلة تعبيرات منعزلة بعضها عن بعض، بحيث تتراكم لكن بلا ترابط... و ثمة صلة ضعيفة بين أبيات القصيدة أو أجزاءها المختلفة. وشخصية الشاعر هي الرابط الوحيد في تشكيلها." (29)

فالنقاد القديم إذا رأى أن وحدة البيت أو ما يعرف بالوحدة العضوية نموذج جمالي أعلى على كل شاعر أن يحتذى به، و إلا وسمت قصيدته بسمة معيبة هي التضمين. وهذه الوحدة قد تتعدى أحيانا البيت لتقتصر فقط على شطر أو جزء من شطر، مثلما هي الحال في بيت النابغة.

و يعرض (ابن رشيق) رأيه في هذه القضية فيقول: " و من الناس من يستحسن الشعر مبنيًا بعضه على بعض، و أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، و ما سوى ذلك، فهو عندي تقصير، إلا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، و ما شاكلها." (30)

و أما (الطيب المجذوب) فيرى أن: " التضمين ليس بعيب كبير، و كثيرا ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيرا، أو كان الشعر قصصيا آخذا بعضه برقاب بعض، أو خطايا حاميا، كبيت النابغة (يقصد البيتين السابقين) في موضعهما من قصيدتهما." (31)

و نقرأ من كلام (المجذوب) أنه يتفق مع (ابن رشيق)، من أن التضمين و إن كان عيبا له مواضع يستحسن فيها كالشعر الخطابي أو القصصي الذي يفرض تلاهما و صلة وثيقة بين أبياته لأن كل بيت يؤدي بالضرورة إلى لاحقه.

5/ السناد

و يتعلق هذا العيب بحروف القافية و حركاتها، قال (أبو عمر الجرمي): " و من الحروف التي تحتاج إليها القافية التأسيس و الرّدْف؛ و من الحركات التي تحتاج إليها القافية الحذو و التوجيه و الإشباع.

فأما التأسيس فهو ألف بينها و بين حروف الروي حرف متحرك، و لا يكون التأسيس إلا ألفاً؛ نحو قول النابغة:

كليني لهم يا أمـــــــيمة ناصب و لـــــــليل أفاسيه بطيء الكواكب
فإذا أسست بيتا و لم تؤسس آخر فهو سناد ؛ و هو عيب قلما جاء؛ كقول العجاج:
يا دار سلمى يا اسلمي ثم اسلمي
ثم قال:

بسمسمٍ أو عين يمين سَمَسَم

ثم قال:

فخندفٌ هامة هذا العالم

قال: و الرّدْف يكون ياء أو واوا أو ألفا قبل حرف الروي لاصقة به؛ فالياء: رقيب، والواو: طروب، والألف: أطلال. هذه الألف تلزم في هذا الموضع القصيدة جمعاء، و لا تجوز معها الياء و لا الواو؛ و تجوز الياء مع الواو؛ مثل مشيب و خطوط، و الأمير ووعور. فإن أردفت بيتا و تركت آخر فهو سناد و عيب؛ نحو قول الشاعر:

إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حـــــــكيما و لا توصه
و إن باب أمر عليك التوى فشاور ليبيبا و لا تعصه

فالواو التي في توصه ردف، و الصاد حرف الروي؛ و البيت الثاني ليس بمردف؛ فهذا سناد؛ و هو عيب، و قلما جاء. " (32)

قال: و الحدو حركة الحرف الذي قبل الردف، نحو (قولاً) مع (قيلاً)؛ لأن الكسرة قبل الياء و الضمة قبل الواو، و الحدو يتبع الردف.

قال: و لو جاء (قُولاً) مع (قَوْلًا) و (بِيعًا) مع (بَيْعًا) لم يجز؛ لأن أحد الحدوين يتابع الردف و الآخر يخالفه؛ وهو سناد، و هو عيب؛ نحو قول عمرو بن الأيهم التغلبي:

ألم تر أن تغلب أهـل عز جـبال معاقل ما يرتقينا

شربنا من دماء بني سـليم بأطراف الـقنا حتى روينا

و الحدو كسر الواو في روينا ، و هذا سناد، و هو عيب.

قال: و التوجيه حركة الحرف الذي قبل حرف الروي في المقيد خاصة، و ليس للمطلق توجيه؛ كقول العجاج:

قد جبر الدين الإله فجبر

ففتحتها كلها." و تكون القافية مقيدة إذا ختم البيت بحرف الروي، و تكون مطلقة في باقي الحالات أي إذا لحق بالروي وصل مثلاً. (33)

و قال لبيد:

تمنى ابنتاي أن يعيش أبوهما و هل أنا إلا من ربيعة أو مضر

فإن حان يوماً أن يموت أبوكما فلا تخمشا و جها و لا تحلقا الشعر

و كان (الخليل) يقول: تجوز الضمة مع الكسرة، و لا تجوز مع الفتحة غيرها؛ فإن كان مع الفتحة ضمة أو كسرة فهو سناد. و الجيد قول طرفة:

أرق العين خيال لم يقـرر طاف و الركب بصحراء يُسر

قال (الخليل): أجزت الضمة مع الكسرة كما أجزت الياء مع الواو في الردف.

و أما القبيح فقول رؤبة:

و قاتم الأعماق خاوي المخترق

ثم قال:

ألف شتى ليس بالراعي الحمق

ثم قال:

مضبورة قرواء هرجاب فنق

و قال الأعشى:

غزاتك بالخيـل أرض العـدوِّ وِ فالـيومَ من غزوة لم تخـم
وجيشهم ينظرون الصـباح وِ جـذعائـها كلفيـظ العـجم
قعودا بما كان مـن لأمـة وِ هن قـيام يلكن اللـجم

و قال طرفة:

نزع الجاهل في مجلسنا فترى المجلس فينا كالحرم

ثم قال:

فهـي تنضو قبل الـداعي إذا جعل الـداعي يُخـلِّ وِ يعم
قال أبو عمر: و كان الأخفش لا يرى هذا سنادا، و يقول: قد كثر من فصحاء
العرب.

و الإشباع: حركة الحرف الذي بين ألف التأسييس و بين حرف الروي،
(كالخواجب) فكسرة الجيم الإشباع. و قال الأخفش: و تجوز الكسرة مع الضمة و تقبح
الفتحة مع واحدة منهما، فما جاء مكسورا في القصيدة كلها قول النابغة:

كليبي لهم يا أميمة ناصب

فكسر القصيدة كلها.

و أما ما يقبح و يكون سنادا، فقول ورقاء بن زهير:

رأيت زهيرا تحـت كلـكل خـالد فأقـبلت أسـعى كالعـجول أبـادر
فشلت يميني يوم أضرب خالدا و يمنعه مني الحديد المظاهر

فهذا يقبح. و كان الخليل لا يراه سنادا.

و قال الراجز:

يا نخل ذات السدر و الجـراول تطاولي ما شئت أن تطاولي
إنا سنرميك بكل بازل

الجراول: الحجاراة العظام شبه الأثمار. و يريد بطن نخلة بطريق مكة. " (34)

و من بين الشعراء الذين وقعوا في السناد أبو النجم العجلي في قوله:
و غايةُ الناس و أهل الحُكَمِّ عند كريم منهم مُكْرَمٌ
مباركٍ للأنبياء خاتم

يقول ابن سلام: " فأفرط و جاوز السناد مع حذقه؛ لأنه ساند في بيتين سنادا فاحشا
آخذه الناس عليه. " (35)

و قيل: إن السناد هو اختلاف الحركات قبل الإرداف في مثل قوله:

فإن يك فاتي أسفا شبابي و أمسى الرأس مني كاللجین
فقد ألق الحباء على جوار كأن عيونهم عيون عین

ففتح الجيم من اللجين، و كسر العين من قوله عين. و قد جعل قوم حركة الدخيل
سنادا. (36)

و إذا أردنا أن ننظر إلى هذه العيوب التي تخص القافية من زاوية المنظار الحديث، نجد
أنفسنا بعيدين عن القواعد التي أقرها القدماء و رسخوها و أوجبوا على الشعراء
احترامها، لا لشيء إلا لأن تعامل المحدثين مع القافية يختلف اختلافا تاما عن تعامل
الشاعر و الناقد القديمين معها. فالحدث يرى أنها تعيق أكثر مما تخلق جمالية في النص
الشعري، فالشاعر معها مقيد مجبور على احترامها و على تفادي عيوبها، لذلك حاول
التقليل من هيمنتها على القصيدة و أحيانا قرر التخلص منها (و تذكر نازك الملائكة
كمثال لذلك التجربة الرائدة التي كانت للشاعر جميل صدقي الزهاوي) (37) لأن القصيدة
لا تكتب لأجل القافية، فانفض الشاعر الحديث ورفض " أن يقسم عباراته تقسيما

يراعي نظام الشطر، و إنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها. و نظام الشطرين... متسلط يريد أن يضحّي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن والقافية؛ والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبذّر نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، و من ثم فإن الأسلوب القديم عروضيُّ الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، و يتمسك بالقافية الموحدة و لو على حساب الصّور و المعاني التي تملأ نفس الشاعر. " (38)

و إذا كانت نازك الملائكة تدعو إلى التنوع في القوافي و عدم الاستسلام للقافية الواحدة التي تستبد بالنص، فإنها تؤكد على ضرورة القافية و تتمسك بها لأنها حسب رأيها الحلية الشعرية الوحيدة المتبقية للشعراء بعد أن اعتمدوا نظام السطر و أغرقوا قي النثرية التي تلونت بها قصائدهم، كما تتأسف على الشعراء الذين هجروا القافية في كتاباتهم و في هذا الصدد تقول: " و الحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقى الشعر الحرّ لأنها تحدث رنيناً و تثير في النفس أنغاما و أصداً. و هي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر و الشطر، و الشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية الباردة. و لذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم إلى نبذ القافية في شعرهم الحر... فأهملوا القافية و هي لو يدرون سند شعرهم و حليته المتبقية. " (39)

ثانياً: عيوب أوزان الشعر

أ/ التخليع:

قال قدامة بن جعفر: " من عيوب أوزان الشعر التخليع؛ و هو أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط قائله في تزييفه، و جعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره حتى يُنعم ذوقه، أو يعرضه على العروض، فيصحّ فيه؛ فإنّ ما جرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة قليل الحلاوة؛ و ذلك مثل قول الأسود ابن يعفر — و تروى لغيره — :

إِنَّا ذَمُّنَا عَلَى مَا خِيَلْتُمْ سعد بن زيد و عمرا من تميم
 و ضبَّة المشتري العار بنا و ذاك عمَّ بنا غير رحيم
 لا ينتهون الدهر عن مولى لنا قورك بالسهم حافات الأديم
 ونحن قوم لنا رماح و ثروة من موالٍ و صميم
 لا نشتكى الوصم في الحرب و لا نئن منها كتانان السليم

و مثل قول عروة بن الورد:

يا هنـد بنت أبي ذراع أخلفتني ظني و وترثني عشقي
 و نكحت راعي ثلة يُثمرها و الدهر فانيه بما يُيق (40)

ب/ التزحيف:

قال إسحاق، يحكي عن يونس: أهون عيوب الشعر الزحاف، و هو أن ينقص الجزء
 عن سائر الأجزاء؛ فمنه ما نُقصانه أخفي، ومنه ما هو أشنع؛ و هو في ذلك جائز في
 العروض؛ قال خالد بن أبي ذؤيب الهذلي:

لعلك إمّا أمَّ عمرو تبدلت سواك خليلاً شاتي تستخبرها
 و هذا مزاحف في كاف (سواك)؛ و من أنشد (خليلاً سواك) كان أشنع. " ففعيلة
 (فعولن) جاءت ناقصة النون الساكنة بعد كاف (سواك). (41)

و يعرف (ابن رشيق) الزحاف في قوله: " هو ما يلحق أيّ جزء كان من الأجزاء
 السبعة (أي التفعيلات) التي جعلت موازين للشعر من نقص أو زيادة، أو تقديم حرف،
 أو تأخيره أو تسكينه، و لا يكاد يسلم منه الشعر. " (42)

و من أمثلته "قصيدة عبيد بن الأبرص، و فيها أبيات قد خرجت عن العروض البتة،
 و قبح ذلك جودة الشعر حتى أصاره إلى حد الرديء منه، فمن ذلك قوله:

و الحَيُّ ما عاش في تكذيبِ طُولُ الحياة له تعذيبُ

يقول (قدامة): " فهذا معنى جيّد، و لفظ حسن، إلا أنّ وزنه قد شأنه، و قبح حسنه، و أفسد جيده. فما جرى من التزحيف هذا المجرى في القصيدة أو الأبيات كلّها أو أكثرها كان قبيحا من أجل إفراطه في التخليع واحدة، ثم من أجل دوامه و كثرته ثانية. و إنما يستحبّ من التزحيف ما كان غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدة، من غير توال و لا اتساق يخرجه عن الوزن؛ مثل ما قال متمم بن نويرة في قصيدته:

و فقدُ بني أمّ تداعوًا فلم أكنْ خلافَهُمُ لأستكينَ و أضرعاً
فأما الإفراط و الدوام فقيح. " (43)

و إذا عدنا إلى كتاب العمدة نفهم من كلام (ابن رشيق) أنه لا يميل إلى أن يرتكب الشعراء الزحاف فيقول: " و لست أحمل أحدا على ارتكاب الزحاف إلا ما خفّ منه و خفي، و لو أن الخليل — رحمه الله — وضع كتاب العروض ليتكلف الناس ما فيه من الزحاف، و يجعلوه مثالا دون أن يعلموا أنه رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، لوجب أن يتكلف ما صنعه من الشعر مزاحفا، ليدلّ بذلك على علمه و فضل ما نحا إليه. " (44)

ويؤكد ابن رشيق أن الشعر المصنوع بالطبع أحلى و أجود من الشعر الذي عاد فيه صاحبه إلى العروض " لما في العروض من المسامحة في الزحاف، و هو مما يهجن الشعر، و يذهبُ برونقه. " (45)

وينقل (ابن رشيق) عن (الأصمعي) قوله إن " الزحاف في الشعر كالرخصة في الفقه، لا يقدم عليها إلا فقيه. " (46) لمعرفته طبعاً بحدود هذه الرخصة و بحدود استعمالها.

ويذهب الدكتور (حسين بكار) إلى أن القدماء نظروا " إلى الزحافات في نطاق العروض الموروث في البيت أو البيتين فاستحسنوه إذا قلَّ و عابوه إذا كثر دون أن يبدوا أسبابا ذات قيمة، فهم لم ينظروا إلى الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة و بنيتها العامة و تركيبها الداخلي، خاصة وأنها كانت ترد طبيعة لا يد لأكثر الشعراء فيها. من هذا المنظار يمكن أن نعد الزحاف تنوعا في موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في إطار الوزن الواحد من أول القصيدة إلى آخرها." (47) و يشاركه هذا الرأي (صفاء خلوصي) الذي يرى أن الشعراء " جاءوا بالزحافات و العلل للعناية بالإيقاع ... فالزحاف المعتدل في الشعر بمثابة الملح في الطعام، فهو حليلة لا معرة." (48)

و نقف على تعريف للزحاف (لنازك الملائكة) تقول فيه: " هو مرض يصيب التفعيلة، و اختلال صغير نحبه لأنه لا يرد كثيرا. تماما كما قد نحب خصاما صغيرا مع أصدقاء نعزهم، أو زكاما يداهمننا يومين ثم ينصرف تاركا لنا إحساسا أقوى بعدوبة العافية و جماها." (49)

و من هذا المنطلق يكون الزحاف أمرا إيجابيا خادما للقصيدة و لإيقاعها، لا أمرا سلبيا يتوجب أن يعاب صاحبه كما نظر إليه القدماء. فالحدثون إذن يحتفون به حتى يصير حليلة بعد أن كان معرة تنقص من قدر القصيدة الشعرية.

و نقف على رأي آخر لناقد محدث هو(أحمد الجاطي المعداوي) الذي يرى أن الشعراء قديما كانوا خاضعين لنواميس مفروضة و متمسكين بقوانين صارمة للزحافات فلا يكثرون منها و يحاولون تجنبها، في حين أن الشعراء المحدثين تفتنوا إلى أن تكرر التفعيلة بشكل متواتر يؤدي إلى الرتابة و الملل في القصيدة فينصرف الذهن عنها، فحاولوا أن يكسروا هذه الرتابة بتنويع الزحافات. كما أن الشاعر الحديث " لم يقم وزنا لهذا الذي عدوه عيبا، بل لقد استأنس بما يوفره لأبياته من تنويع في الإيقاع و تلوين في

النغم." يقول (المعداوي): " هكذا استطاع الشاعر أن يستخدم إيقاعين اثنين دون أن يلجأ إلى البحور ذات التفعيلات المختلطة، و لا شك في أنه فتن بهذا النوع من التلوين الإيقاعي فأكثر من الزحاف إلى حد أن معظم الدارسين لعروض الشعر الحديث قد التفتوا إلى هذه الظاهرة و خصوصها بعنايتهم." (50)

ثالثاً: ضرورات الشعر

تعد قضية الضرورات من أهم المسائل التي شغلت النقاد القدماء منهم و المحدثين بين رافض مندد بها و قابل داع لها، و قد كان من بين الأسباب التي دفعتهم للاهتمام بها هذه المكانة الخاصة التي حظي بها الشعر لاعتماده كشاهد في التدليل على القواعد و استنباط أحكامها النحوية و الصرفية، و هذا ما يؤكد (إبراهيم بن صالح الخندود) في قوله: " إن قضية الضرورة و ما أثارته من اهتمام لدى العلماء تعتبر أحد الموضوعات التي استهوت عدداً غير قليل من الدارسين، و شغلت أذهان الكثير من القدماء، و المحدثين وذلك للعلاقة المتينة بين اللغة و الشعر؛ إذ إن الشعر من المصادر الرئيسة التي استمد منها العلماء قواعد اللغة و أصولها. ولكنهم وجدوا فيه بعض الألفاظ و التراكيب التي تشذ عن هذه الأصول التي استنبطوها منه و من كلام العرب المحتج بكلامهم فدفعهم ذلك إلى التأمل و التماس العلل." (51)

و يعرف (الأحمدي) في متوسطه الكافي الضرورات الشعرية فيقول: هي " ما وقع في الشعر ممّا لا يقع في النثر سواء كان للشاعر عنه مندوحة — مخلص — أم لا." و يقسم هذه الضرورات إلى ثلاثة أقسام " حذف، و تغيير، و زيادة." و يفصل في هذه الأقسام فيقول:

" فالضرورة بالحذف مثل قصر الممدود و مد المقصور، و ترخيم غير المنادى الصالح للنداء و ترك التنوين في غير موضع الترك و تخفيف المشدد... و الوقوف على المنون المنسوب بحذف الألف إلى آخر ضرورات الحذف.

و الضرورة بالتغيير مثل تذكير المؤنث و تأنيث المذكر، و قطع همزة الوصل في الدرّج و وصل همزة القطع إلى آخر ضرورات التغيير.
و الضرورة بالزيادة: مثل زيادة الألف، أو ياء على كلمة نحو: عقراب و دراهيم، و مثل تنوين المنادى المبني على الضم، و صرف ما لا ينصرف إلى آخر ضرورات الزيادة." (52)

و جاء في كتاب ضرائر الشعر (لابن عصفور الاشبيلي) قوله: "اعلم أن الشعر لما كان كلاماً موزوناً يخرج الزيادة فيه و النقص منه عن صحة الوزن، و يحيله عن طريق الشعر، أجازت العرب (فيه) ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أو لم يضطروا إليه، لأنه موضع ألفت فيه الضرائر." (53) و يحدد الإشبيلي هذه الضرائر في قوله: "اعلم أنّها منحصرة في: الزيادة، و النقص، و التأخير، و البدل." (54)

و يعرف (أبو بكر السراج) (316هـ) الضرورات بقوله " ضرورات الشعر أن يضطر الوزن إلى حذف، أو زيادة، أو تقديم أو تأخير في غير موضعه و إبدال حرف أو تغيير إعراب عن وجهه على التأويل، أو تأنيث مذكر على التأويل." (55)

فالضرورة إذن تضطر الشاعر إلى تغيير بناء اللفظ زيادة أو حذفاً أو خروجاً عن الأوزان و المقاييس الموضوعية سلفاً، و قد أشار إلى هذه الضرورات علماء اللغة و النقاد و العروضيون، فتناولوها بالبحث من خلال كتبهم و معاجمهم، ككتاب ضرائر الشعر (لابن عصفور الاشبيلي)، و كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة (لأبي جعفر القزاز)، و الضرائر (للألوسي) و غيرها كثير.

و قد حاول الدكتور (إبراهيم بن صالح الخندود) من خلال مقال له أن يعرض مجموعة من آراء النحويين بدءاً بسبويه و ابن مالك ثم رأي جمهور النحويين، فسيبويه

يرى " أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز له في الكلام بشرط أن يضطر إلى ذلك، و لا يجد منه بدا، و أن يكون في ذلك رد فرع إلى أصل، أو تشبيه غير جائز بجائز. " (56) و يوافقه في الرأي ابن مالك الذي لا يتعد عنه كثيرا حين يقول عن الضرورات بأنها: " ما لا مندوحة للشاعر عنه بحيث لا يمكن الإتيان بعبارة أخرى. " في حين يذهب جمهور النحويين ومن بينهم (أبو الفتح عثمان بن جني) إلى أن الضرورة ما وقع في الشعر سواء كان للشاعر عنه مندوحة أم لا.

و نفهم من كلامهم أن الشاعر الذي يقع في الضرورة قد تكون أمامه خيارات أخرى تمكنه من تجنبها، لكن جمهور النحويين لا يبحث في هذه الإمكانيات أو البدائل الأخرى التي تعوض الضرورة، و إنما يتعامل معها كما هي. أما سيبويه فيقصر الضرورات على ما لا يمكن تعويضه ببديل يغني عنها و يحافظ على نفس المعنى الذي أراده الشاعر.

و يعرض صاحب المقال رأيه في الأخير مرجحا كفة جمهور النحويين فيقول: "والراجح عندي هو ما ذهب إليه جمهور النحويين من أن الضرورة ما وقع في الشعر سواء أكان للشاعر عنه مندوحة أم لا؛ لأن الشعر كلام موزون بأفاعيل محصورة يستلزم بناؤه على هذه الصورة المقيدة بالوزن و القافية، أن يلجأ قائله أحيانا إلى الضرورة. "

و سأحاول اعتمادا على الموشح عرض هذه الضرورات بإيراد النماذج التي جمعها (المرزباني).

1/ صرف ما لا ينصرف:

" حدث العروضي قال: اعلم أن ما لا ينصرف يجوز صرفه في الشعر، لأنه يرد إلى أصله؛ نحو قوله:

لم تتلّف بفضل مئـزها دعدّ و لم تُغدّ دعدّ بالعلب
فصرف و ترك الصرف في بيت واحد.

2 / ترك صرف ما ينصرف:

و قال: أمّا ترك صرف ما [لا] ينصرف فهو غير جائز. لأنه يخرج الشيء عن أصله؛ و قد أجازَه الأَخفش، وأنشد قول العباس بن مرداس السلمي
فما كان حصنٌ و لا حابسٌ يفـوقان مرداس في مجمع
فترك صرف مرداس، و هو اسم منصرف؛ و هذا قبيح و لا يقاس عليه لأنه لحن.

3 / قصر الممدود:

و قال: و مثله في المعنى قصر الممدود، يجوز في الشعر و لا يجوز أن يمد المقصور لأنه خروج عن الأصل، وقصر الممدود هو رد الشيء إلى أصله. قال الشاعر:
بكت عيني و حُقّ لها بُكـاها و ما يُغني البكاء و لا العويلُ
فقصر البكاء و مدّه في بيت واحد.

4 / مدّ المقصور:

وأما مد المقصور فقد أنشدوا:
سُيغيني الذي أغنـاك عني فلا فقرٌ يـدوم و لا غناء
و الوجه الأجود في هذا أن يكون أوله مفتوحاً، لأن معنى الغنى و الغناء واحد. و الشاعر
إذا اضطر إلى مدّ المقصور غير أوله و وجهه إلى ما يجوز، قال:
و المرء يبليه بلاء السـربال كُرّ الليالي و انتقال الأحوال
فلما فتح الباء من البلى ساغ له المد.
و مثاله قول آخر:

أبا حاضر من يزنٍ يظـهرُ زناؤه و من يشرب الخراطوم يصبحُ مُسكراً

فمد كلمة الزنا.

5/ الاجتزاء بالضممة من الواو:

و مما جاء في الشعر من الاجتزاء بالضممة من الواو، في مثل كأنه و له و بيناه، قول الشاعر:

له زَجَلٌ كأنه صَوْتُ حَادٍ إذا طَلَبَ الوَسِيقَةَ أو زَمِيرُ
و قول آخر:

فبيناه يَشْرِي رَحْلَهُ قال قائل لمن جَمَلٌ رِخْوُ المِلاطِ نَجِيبُ
و قوله:

فما له مَجْدٌ تليدٌ و ما له من الريح فضل لا الجنوب و لا الصبا

6/ حذف بعض الكلمة:

و مما حذف منه بعض الكلمة في البيت قوله:

وطرتُ بمنصلي في يعمالات دوامي الأيدى يخبطن السريحا
فأسقط الياء من الأيدي. كقوله:

كنواح ريش حمامة نَجْدِيَّةٍ و مسحَت بالثتين عَصْفُ الإثمَدِ
فأسقط الياء من نواحي.

قال: و قد أسقط الشاعر ما هو أَلْزَمُ و أثبت في بابه؛ من هذا النحو قول النجاشي:

فلست بآتيه و لا أستطيعه و لك اسقني إن كان مأوك ذا فضل
فحذف النون من (لكن).

و قال آخر:

دار لسُعْدَى إذَه من هواكا

فحذف الياء من هي.

7/ تسكين الحروف التي عليها الصّمات و الكسرات:

و ذلك نحو عَضُد و فخذ، فقيـل عَضُد و فخذ، و في كَبَد كَبَد، و في علم علم، و في رجل رجل، و في ضَرْب ضَرْب، و في عَصِر عَصِر. و قال الشاعر:
لو عَصِرَ منها البانُ و المسكُ انْعَصِرَ⁽⁵⁷⁾

8/ تضعيف ما لا يجوز أن يضعف:

من هذه الضرورة قول قَعْب:
مهلاً أعاذلَ قد جرّبت من خُلقي أنى أجود لأقوام وإن ضننوا
و قال آخر:

الحمد لله العليّ الأجلل

و إنما الكلام (ضنوا) و (العلي الأجل) فضعف الشاعر."

9/ ردّ الإعراب إلى أصله:

"وقد يرد الشاعر الإعراب إلى أصله في مثل (قاض) فيقول قاضي و قاضي غير مهموز، و كذلك جوارِي و غواني. فقال:

لا بارك الله في الغواني هـل يُصْبِحْنَ إلاّ لهنّ مطلبُ
وقول الآخر:

ما إن رأيت ولا أرى في مدتي كجوارِي يلعبن في الصحراء
و قال الفرزدق:

فلو كان عبدُ الله مولى هجوتهُ و لكنّ عبد الله مولى مواليا. (58)

10/ إلحاق نون الجمع بالاسم المضمَر:

" و قد ألحق الشاعر نون الجمع مع الاسم المضمَر في مثل (الضاربونه)، و كذلك (الخائفونه) و (الأمرونه) فقال:

هم القائلون الخير و الأمرونه إذا ما خشوا من محدث الأمر مُفْظعا

11/ حذف التنوين:

" و قد حذف الشاعر التنوين من الأسماء المنصرفه لالتقاء الساكنين، فقال:

و حاتم الطائي و هّاب المي

و قال أبو الأسود الدؤلي:

و ألفيته غير مستعَب و لا ذاكر الله إلا قليلا

فحذف التنوين في حاتم و ذاكر، لأنه أراد أن يحرك لالتقاء الساكنين فحذف.

12/ حذف الإعراب:

" و قد حذف الإعراب، و ليس بالحسن. أنشد سيبويه:

فاليوم أشرب غير مستحقب إنما من الله و لا واغل

يريد أشرب، فحذف الضمة.

13/ قطع ألف الوصل:

" و قد قطع الشاعر ألف الوصل و ليس بالحسن. قال جميل:

ألا لا أرى إثنين أحسن شيمة على حدثان الدهر مني و من جُمَل

فقطع ألف اثنين، و هي ألف الوصل..

14/ مسائل متفرقة:

— " و مما حذف إعرابه قولهم:

إذا اعوججنَ قلبت صاحبَ قوّم بالدوّ أمثال السّـفـين العوّم
 و قد جاء في الشعر مكان مساجد مساجيد، و مكان دراهم دراهم، قال الشاعر:
 تنفي يداها الحـصا في كلِّ هاجرةٍ نفي الدراهم تنقاد الصياريف

— " و قد جاء في مثل المفتاح المفتح. و في مثل التأميل التأمال، و في مثل الكلكل الكلكال. قال الشاعر:

أقول إذا خرّت على الكـلـكـال يا ناقتي ما جلّت من مجال (59)

— " و مما جاء في القوافي من الحذف قوله:

و قبيلٌ من لُكيزٍ شـاهـدٌ رهطٌ مرجوم و رهطُ ابنِ المعلِّ
 يريد ابن المعلّي، فحذف.

— " و قد وضع قوم الكلام في غير موضعه فقدموا و آخروا، نحو قوله:

صددت فأطولت الصدود و قلما وصال على طول الصدود يدوم
 يريد: و قلما يدوم وصال.

و قال آخر:

إنّ الكريم و أبيك يعتـمـلُ إن لم يجـد يوماً على من يتكل
 يريد من يتكل عليه؛ فقدم و آخر.

— " و قد صغّر الشاعر؛ فقال امرؤ القيس:

ضليح إذا استدبرته سدّ فرجه بضافٍ فويقَ الأرض ليس بأعزل

وقال زهير:

فَأَمَّا فُؤَيْقُ الْعَقْدِ مِنْهَا فَمَنْ أَدْمَاءَ مَرْتَعُهَا خَلَاءُ

و قال أبو زيد الطائي:

يَابْنَ أُمِّي وَ يَا شُقَيْقَ نَفْسِي أَنْتَ خَلَّيْتَنِي لِأَمْرٍ شَدِيدِ

— " و قد جاء في (غد) (غدو)، نحو قول الشاعر:

و ما الناس إلا كالديار و أهلها بِهَا يَوْمَ حَلَّوْهَا وَ عَدَوًا بِلَاقِعُ

و جاد في موضع (ليتني) (ليتني)؛ قال الشاعر:

كُمْنِيَّةَ جَابِرٍ إِذْ قَالَ لِي_____ي أَصَادِفِهِ وَ أَفْقَدَ بَعْضَ مَالِي

— " و جاء في (أنعم صباحا) (عم صباحا)، قال الشاعر:

أَتَوْا نَارِي فَقَلْتُ مَنْ_____ونَ أَنْتُمْ فَقَالُوا الْجَنُّ قَلْتُ عَمُوا ظَلَامَا

— " و قد رخم الشاعر في النداء، فقال:

يَا مَرُورَ إِنَّ مَط_____يْتِي مَحْبُوسَةٌ تَـرْجُو الحَبَاءَ وَ رَبُّهَا لَمْ يَبْأَسْ

يريد مروان.

و قال آخر:

فَقَلْتُمْ تَعَالَ يَا يَزِي_____بنَ مُـخَرَّمِ فَقَلْتُ لَكُمْ: إِنْ حَلِيْفُ صُدَاءِ

يريد: يا يزيد، فرخم.

و أما في غير النداء فقول امرئ القيس:

لِنِعْمِ الْفَتَى تَعَشُّوْا إِلَيَّ ضَوْءَ نَارِهِ طَرِيفُ بَنِ مَالٍ لَيْلَةَ الْجُوعِ وَ الحَـصْرِ

يريد مالك، فرخم في غير موضع النداء.

— " و قد أبدل الشاعر مكان الحرف المتحرك حرفا لا تجري فيه الحركة؛ نحو قوله:

لها أشاريرٌ من لحمٍ تُتمرُّه من الثـعالبي و وخزٌ من أرائيها
يريد الثعالب و أرائيها، فأبدل الياء من الباء.

و مثله قوله:

و منهل ليس به حـوازيق و لصفادي جمّه نقانق
يريد الصفادع. (60)

و إذا كان الناقد القديم يتبع هذه العيوب التي تلحق بالوزن و القافية و يتصيد هذه الضرائر التي تمس الجانب اللغوي في القصيدة، فهذا لأن الشعر عندهم كما جاء في لسان (ابن منظور) " منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن و القافية.... و الشعر القريض الحدود بعلامات لا يجاوزها و الجمع أشعار، و قائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعر به غيره أي يعلم." (61) فهو ذلك الكلام الذي يتوخى فيه الشاعر وزنا و قافية، وهذان المكونان عند القدماء " هما عصب الشكل الشعري، هما الصفة (الخاصة) التي ... لا بد من توفرها حتى يكون الكلام المشكل أمامنا شعرا و ليس مجرد كلام." (62)

أما الناقد الحديث فتختلف رؤيته للشعر و لهذين العنصرين المحورين، خصوصا، عن رؤية القدماء، و هذه الرؤية الحديثة تعكس نوعا من التباين و اختلاف وجهات النظر في تحديد أهمية هذين العنصرين و مكانتهما في القصيدة. وقد كان للشعراء المنظرين دور كبير في رسم ملامح مقومات القصيدة الجديدة، فالشعر عندهم لم يعد ذلك الكلام الموزون المقفى المبني على نسق محدد مسبقا و على الشعراء المتأخرين اتباعه، و إنما صار يأخذ تعاريف مختلفة اختلاف قناعاتهم و توجهاتهم الفكرية و رؤاهم الجمالية. (فأدونيس)، مثلا، يذهب إلى أن الشعر رؤيا، حيث يعرفه بقوله: " نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا. و الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء و في نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تمردا على الأشكال و المناهج الشعرية القديمة، و رفضا لمواقفه و أساليبه التي استنفدت أغراضها." (63)

و نفهم من كلام أدونيس أن هذا الشعر/ الرؤيا الذي لا يخضع لنظام و الذي يتمرد على المفاهيم، لم يعد يرضى باتباع شكل مسطر سلفا أو نموذج مسبق و إنما هو شعر ثائر على رتبة القوافي و وحدة الأوزان، فهو إذاً " فوق الأشكال الممكنة كلها" (64) فكيف نميزه إذن ؟ يجيبنا (أدونيس) فيقول: " لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر و النثر خاضعا لمنطق التركيب اللفظي، أو للوزن و القافية، فمثل هذا التمييز شكل لا جوهر. ومن جهة أخرى ليس الشعر نثرا ساميا أو نثرا معجزا إذ ليس الفرق بين الشعر و النثر فرق في الدرجة، بل فرق في الطبيعة. " (65)

و يذهب الشاعر/ المنظر (أدونيس) إلى أنه لا يمكن صياغة تعريف جامع مانع للشعر، لأن وضع مثل هذا التعريف سيقود إلى إعادة إدخال الشعر ضمن نمطية جديدة، و الشاعر الحديث يسعى للتحرر من سلطة النموذج و من اتباع الموروث المتناقل عبر أجيال الشعراء، و لهذا نجده يعلق على تعريف القدماء فيذهب إلى أن تعريف الشعر بـ: " الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر، فهي العلامة و الشاهد على الحدودية والانغلاق، و هي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها. فهذه الطبيعة عفوية، فطرية انبثاقية. و ذلك حكم عقلي منطقي. " (66)

و يقدم لنا الدكتور (حبيب بوهرور) خلاصة للنظرة الأدونيسية لشكل القصيدة فيقول: " إن أدونيس لا يرفض الشكل بحد ذاته و إنما يرفضه كنموذج و كنمط سابق للحظة الإبداع، فقد كانت القصيدة القديمة قصيدة مغلقة منطوية على نفسها لأنها تفسر وفق سياقات خارجية و تضبط و تتشكل أيضا وفق السياقات نفسها و القوانين، لهذا و جب أن تكون القصيدة الجديدة قصيدة تتشكل مع تشكل التجربة الشعرية فتؤسس الشكل المتوافق مع ذات التجربة بعيدا عن كل طرائق الاحتذاء سواء في الشكل أو في المضمون. " (67)

و إذا انتقلنا إلى الحديث عن علم آخر من أعلام الشعراء المنظرين وهو (نزار قباني) نجد أنه لا يبتعد عن أدونيس في تحديده لمقاييس الشعر أو للكيفية التي يجب أن يكون عليها الخطاب الشعري، فهو الآخر رافع للواء التجديد و التحديث و الثورة على كل خطاب شعري يتمظهر بمظهر الثبات و يخضع لسلطة الأنموذج و لحكم الموروث، وإذا كان الشاعر القديم ينال لقب الفحولة و اعتراف النبوغ و يحتل مكانا ضمن الطبقة الأولى من طبقات تصنيف الشعراء باحترامه لعمود الشعر و عدم الخروج عنه، فإن الشاعر عند نزار ينال الفحولة بالخروج عن هذا العمود الموروث، وفي هذا الصدد يقول: " عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة، و الدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي، لكن تكون بالتمرد عليه و رفضه و تخطيه. الشعر ليس انتظار ما هو منتظر، و إنما هو انتظار ما لا ينتظر إنه موعد مع المحيي الذي لا يحيي و الآتي الذي لا يأتي،... الشعر الحقيقي يتقدم في الجهول والحدس و المغامرة." (68)

و يعطي نزار قباني للشعراء كل الصلاحيات لكتابة قصيدة دون وزن و لا قافية وهذا في معرض حديثه عن قصيدة النثر التي لا تحتاج إلى هذين العنصرين، و إنما تكفي فقط بموسيقاها الداخلية والتي تنتج عما توفره ألفاظ اللغة و حروفها من إيقاع و جرس متناغم يعلو بنغمية النص الشعري. و يرى نزار أن " من يريد أن يتوقف عندهما (يقصد الوزن و القافية) فله ذلك و من لا يريد فيمكنه أن يواصل رحلته، المهم أن يكون ثمة تعويض موسيقي للفراغ الناشئ عن إلغاء الوزن و القافية، فإذا استطاع الشاعر أن يقدم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكل احترام." (69)

فالناقد الحديث إذن ينظر — في بعض الأحيان — إلى الوزن و القافية على أنهما آليتان اختياريتان في الشعر، أو مجرد عنصريين يتفاعلان مع بقية العناصر غير العروضية

لرسم ملامح النص الشعري فليس من الضروري أن يقوم عليهما بل أحيانا عليه تجاوزهما أو الاكتفاء بالتنوع فيهما. مثلما هو الأمر في الشعر الحر، مثلا، و الذي يقوم على أوزان حرة تراها (نازك الملائكة) تتيح " للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل و الجدّ غايتها العليا. و قد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه، من جهة، مقيد بطول محدود للشطر و بقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، و لأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية و التزييق و الجمالية العالية." (70)

و ترى الشاعرة المنظرة أن القصيدة العمودية بكل ما تخضع له من ضوابط و قيود لم تعد تلبي حاجيات الشاعر المعاصر الذي راح يبحث في الشعر الذي أرسله حرا من القيود عن المنتفس و البديل، فقد " وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عباراته، و ليس هذا غريبا في عصر يبحث عن الحرية و يريد أن يحطم القيود و يعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية." (71)

وبهذا تكون نازك الملائكة قد رفضت النسق الثابت و الشكل الهندسي المتناظر قائلة: " إنما دعوت تلك الدعوة الحارة، إلى إقامة الشعر على أشطرن غير متساوية، تفعيلا غير متناسقة في العدد، لأنني أدعو أيضا إلى تغيير نظام المباني، و لأنني أنفر من التناظر و أتعطش إلى هدمه و الثورة عليه." (72)

وقد اعتبرت الشاعرة هذا النظام الكلاسيكي القديم أبا، ودعت الشاعر الحديث الذي اعتبرته ابنا أن يتمرد عليه لأن الشاعر الحديث، حسبها، عليه " أن يُثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصبّ فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل و يبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات

العصر. يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس و المتنبي و المعري. و هو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهم. " (73)

وعلى الرغم من هذا التوجه الحدائي لنازك الملائكة؛ الذي يبدو متحررا إلا أنها في الحقيقة لم تفرط في الوزن ولا في القافية تفريطا نهائيا كما فعل أتباع قصيدة النثر، بل ترى أن التحرر لا يعني التخلص من الوزن والقافية فهما ضروريان للقصيدة الحديثة، "لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن الصور والعواطف لا تصح شعرية، بالمعنى الحق، إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى، ونبض في عروقتها الوزن... وهي ترى أن "الوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة " (74)

وأما القافية فهي عندها أكثر ضرورة للشعر الحر، حيث تقول:

" ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع. إن الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقاعا شديدا للوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيرا متصلا، فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا. وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحا ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم منوعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له. " (75)

و من بين الشعراء المنظرين الذين أكدوا على ضرورة التغيير الشاعر (يوسف الخال) الذي قرأ الحدائث الشعرية على أنها تطور مواكب للحياة، أي أنها حصيلة تغيرات التجربة الإنسانية الدائبة، و يحوصل الشاعر جملة آرائه في قوله: " و الخلاصة أن الحدائث في الشعر لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب، بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتبدل نظرنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف." (76)

نظر القدماء إذا من علماء اللغة و العروض إلى الشعر على أنه وزن و قافية و هذا لا يعني أبدا أنهم أهملوا بقية مكونات الخطاب الشعري أو أنهم لم يولوها اهتماما، و دليل ذلك قول (ابن رشيق) محمدا عناصر الشعر: "الشعر يقوم من بعد النية من أربعة أشياء، و هي: اللفظ و المعنى، و الوزن، و القافية؛ فهذا هو الشعر." (77). و قول (قدامة ابن جعفر): " و إنما سمي شاعر لأنه يشعر من معاني القول و إصابة الوصف بما لا يشعر به غيره، و إذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرناه فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر و إن أتى بكلام موزون و مقفى." (78) لكن جل هذا الاهتمام كان منصبا على هذين الركنين، باعتبارهما الركنين المميزين للشعر عن النثر، أما نقاد العصور المتأخرة و شعراؤها فقد اعتمدوا في بناء قصائدهم آليات أخرى تقوم مقام الوزن والقافية، بعد أن ثاروا عليهما و رفضوا ما اعتاده العرب من أغلال عروضية مأثورة و متوارثة من جيل لآخر، فصاروا يعبرون بالصورة و الأخيلة حيناً، و يصفون بالعاطفة و الانفعال النفسي حيناً آخر، و يكتفون بما توفره الكلمة للقصيدة من محولات دلالية و موسيقية و جمالية، الأمر الذي جعلهم يختلفون في نظرهم لعيوب الشعر و ضروراته عن نظرة القدماء، فما كان عيبا عند القدماء صار حلية مستحسنة عند المحدثين، و ما كان مرفوضا صار مقبولا و أخذ حظا من التفسير و التأويل النقدي الجمالي.

و طريقة تأليف الكلام و نسج الكلمات داخل العبارات و طرق صياغة العبارات في حد ذاتها هي ما يجعل القارئ يدخل إلى عالم النص فيتحد به، و هذا التأليف هو ما يجعله يلقي استجابة أو لا لحمولة النص، فالوزن والقافية إذاً لوحيدهما لا يكفیان لتحقيق هذا الانسجام و خلق هذه العلاقة المتبادلة و الناشئة بين النص و متلقيه، فالشعر كما يقول (حازم القرطاجني) : " كلام موزون مقفى من شأنه أن يجيب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، و يكره إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، و محاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه."⁽⁷⁹⁾ فالقرطاجني من خلال هذا الكلام يرسم لنا معالم الخطاب الشعري؛ الذي لا يقوم حسب رأيه على الوزن و القافية فحسب و إنما يحتاج كذلك إلى حسن التخيل و المحاكاة و حسن تأليف الكلام و صدقه. و يضيف في موضع آخر قائلاً: " و ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعرية، لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية يُنحى بها نحو الشعرية لا تحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية."⁽⁸⁰⁾ فقد أدرك القرطاجني إذا سحر الكلام الشعري و موقعه في النفس و ما يترك فيها من تأثير جمالي عجيب، الأمر الذي جعله يفرق بين الشعري و غير الشعري، وأن الوزن و القافية بمفردهما لا يجعلان الكلام شعرياً.

و نقف على قول (لأدونيس) يؤكد فيه سحر الكلمة و ما تشيعه في النص من شعرية الإيقاع بما يحتزن فيها من موسيقى فيقول: " التعبير الشعري الجديد تعبير بمعاني الكلمات و خصائصها الصوتية أو الموسيقية، و القافية جزء من هذه الخصائص لا كلها، و هي إذن ليست من خصائص الشعر بالضرورة الفنية. إن الشكل الشعري الجديد هو بمعنى ما عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها الأصلي، و إيقاعها، و غناها الموسيقي والصوتي. القريض قواعد و مقاييس كانت جميلة أو ضرورية في حينها و نحن اليوم

نتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربية و إيقاعها. و الشكل الشعري الجديد يتكون الآن بدءا من الكلمة العربية و إيقاعها لا بدءا من القريض." (81)

* * *

و ما يمكن استنتاجه من النماذج النقدية التي أوردها (المرزباني) حول المسائل العروضية، وخاصة ما تناول منها الوزن والقافية، هي أن الموروث الشعري ظل مسيطرا على الذهنية الأدبية حقا طويلا من الزمن، و وجد الشعراء أنفسهم طيلة هذه الحقب ملزمين بتقليد لا يجيدون عنه في الغالب الأعم. لذلك رأى الشاعر الحديث أنه قد آن الأوان للخروج عن التقليد و تجاوز السائد و انتهاج نهج جديد يتلاءم و رؤاه الجمالية. و إن كان بعض النقاد المحدثين يرون إلزامية الوزن و القافية و لا يتنازلون عنهما، و من بينهم الأستاذ (أحمد أمين) الذي يراهما شرطين ضروريين لا يستقيم الشعر دونهما فيقول: " الشرطان اللذان يجب توفرهما في الشعر هما الوزن و القافية والاتصال بالشعور فإذا وجدت نوعا من الأدب يجمعهما كان شعرا. أما إذا وُجد الشرط الأول دون الثاني فنظم لا شعر، و إذا وجد الثاني دون الأول فنشر شعري، و هو الذي كان يكون شعرا لولا أنه فقد الوزن." (82)

و لربما وجد الشاعر في تجربة الشعر الحر أو قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر — و التي قصدها أحمد أمين في النوع الأخير الذي كان يكون شعرا لولا الوزن — المساحة التي تستوعب تجاربه و تعبر عنه، دون أن يشعر أنه ملزم باحترام قاعدة أو تطبيق قانون سبقه إليه غيره، فصارت كل قصيدة تضع قانونها الخاص الذي تكتب وفقه، و انطلاقا من هذا " تحررت ... موسيقيا من الجبرية، و من حتمية البحور الخليلية، و وثنية القافية الموحدة." (83)

فالشاعر يريد أن يترجم دققاته الشعورية تعابير تناسب انسيابا طبيعيا دون أن تحده أوزان أو يضطر لتكلف كلمة ختامية في كل سطر يعتمدها قافية، و هذا لن يتأتى له إلا

مع الأشكال الشعرية الحديثة التي تحرره من كثرة القيود المفروضة فتطلقه حراً محلقة في مضمار الشعر. وهذا ما يؤكد الدكتور (مسعد زياد) في قوله:

" إن انطلاق القصيدة العربية و تحررها من عقابها جعلها أكثر مرونة و حيوية و تجاوبا مع نوعية الموضوع الذي تُكتب فيه، و منحت الشاعر الفرصة في التعبير عن مشاعره و تجاربه الشعورية بحرية تامة فلا تقيد بأطوال معينة للبيت الشعري و لا كد للذهن بحثا عن الألفاظ المتوافقة الروي ليجعل القصيدة على نسق واحد، و ما تنهياً تلك الأمور للشاعر إلا على حساب الموضوع من جانب و فقدان الوحدة العضوية و عدم الترابط بين مكونات القصيدة من جانب آخر، و من هنا نجد ميل الشعراء المحدثين إلى استخدام قصيدة الشعر الحر للتعبير عن مشاعرهم و ذلك لما تميزت به من سمات فنية جُمعت فيها إلى جانب الوحدة الموضوعية، و الوحدة العضوية و الموسيقية أضف إلى تحررها من القيود الشكلية التي تحد من قدرات الشاعر و انطلاقه في التعبير عن خواج نفسه بحرية و عفوية تامتين." (84)

و لكن هذا الأمر يطرح أمامنا تساؤلاً، هو كيف تبنى القدماء النظام الخليلي و استماتوا في الدفاع عنه و الحفاظ عليه طيلة قرون من الزمن دون أن يشعروا بشيء من ثقل هذه القيود؟ يجيبا (محمد بنيس) فيقول: " إذا كان البيت القديم أصبح سجننا لحرية الذات الكاتبة في كتاباتها، فهو كان في زمنه الماضي بيتاً حراً، لأنه كان يتدخل في ضمان حيوية النص، و من ثم فإن البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيج هذه الحيوية مجدداً داخل البناء النصي بعد أن انطفأت حرارة البيت القديم." (85)

و نفهم من هذا الكلام أن القصيدة الحديثة بما تحمله من تجديد و تنويع لا تكن أية روح عدائية للقصيدة القديمة، و إنما هي إعادة بعث لشرارة الحيوية التي كانت ثم انطفأت فلم تعد تتولد عن القصيدة ذات الشطرين لا أكثر.

وإذا نظرنا إلى الموقفين من زاوية تداولية فإنه يمكننا القول: إن النقد القديم قد ركز اهتمامه على المتلقي وأعطاه من العناية أكثر مما أعطى المبدع، ولذلك غلب في أحكامه السياق الاجتماعي وأعطى الأولوية للقواعد والأعراف التي استقر المجتمع على الاحتكام إليها وطالب الشعراء بالخضوع لها في ما يتعلق بالوزن والقافية، وفي مجال الإبداع الشعري عموماً.

أما النقد الحديث والمعاصر فقد اضطر تحت ضغط الواقع إلى الاعتراف بالبعد الفردي للمبدع في عملية الإبداع، ومن ثم أعطى الأولوية للسياق النفسي؛ الذي يسمح بموجه للشاعر المبدع بالتعبير عن أحاسيسه هو ومشاعره هو قبل أن يكون مطالباً بتلبية متطلبات المتلقي كما كان يفعل الشاعر القديم، ولذلك تجاوز النقد الجديد مع الشاعر وسمح له بالخروج عن قواعد الوزن والقافية الموروثة، وأعطاه حرية التصرف فيهما بما يتلاءم وحالته هو حتى يتمكن من التعبير عن نفسه وعن تجربته بحرية أكبر.

هوامش الفصل الرابع

- (1) الموشح. ص 18.
- (2) نفسه. ص ص 26، 27.
- (3) عياد، شكري. موسيقي الشعر العربي. ط 2. القاهرة: دار المعرفة، 1978م. ص 99.
- (4) العمدة. ج 1، ص 295.
- (5) نفسه. ص 294.
- (6) الموشح. ص 180.
- (7) نفسه. ص 23.
- (8) نفسه. ص 56.
- (9) نفسه. ص ص 22، 23.
- (10) نفسه. ص ص 27، 28.
- (11) نفسه. ص ص 49، 50.
- (12) المجدوب، عبد الله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها. دت. ج 1. ص 31.
- (13) الموشح. ص ص 137 - 139.
- (14) نفسه. ص 24.
- (15) بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ص 181.
- (16) الموشح. ص ص 24، 25.
- (17) نفسه. ص ص 30، 31.
- (18) نفسه. ص 75.
- (19) نفسه. ص 28.
- (20) العمدة. ص 319.
- (21) الموشح. ص 18.
- (22) نفسه. ص 71.
- (23) بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها. ط 4. المغرب: دار توبقال، 2001م. ج 3 الشعر المعاصر. ص ص 150، 151.
- (24) العمدة. ص 322.

- (25) الموشح. ص 32.
- (26) نفسه. ص 47.
- (27) نفسه. ص 54.
- (28) نفسه. ص 327.
- (29) الموسى، خليل. " وحدة البيت في النقد العربي القديم ". عن مجلة التراث العربي. العدد 35 و 36. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1989م. الرابط: <http://www.awu-dam.org/trath/35-36/turath35-36-006.htm>
- (30) العمدة. ج 1. ص 448.
- (31) المجذوب، عبد الله الطيب. المرجع نفسه. ص 38.
- (32) الموشح. ص 20.
- (33) ينظر: حركات، مصطفى. نظريات الشعر. الجزائر: دار الآفاق، دت. ص ص 74 ، 75.
- (34) الموشح. ص ص 19 - 22.
- (35) نفسه. ص 278.
- (36) نفسه. ص 31.
- (37) الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ص 189.
- (38) المرجع نفسه. ص 64.
- (39) نفسه. ص 192.
- (40) الموشح. ص 108.
- (41) نفسه. ص ص 109 ، 110.
- (42) العمدة. ج 1. ص 274.
- (43) الموشح. ص 110.
- (44) العمدة. ج 1. ص 293.
- (45) نفسه. ص 294.
- (46) نفسه. ص 276.
- (47) بكار، يوسف حسين. المرجع نفسه. ص 172.
- (48) نفسه. ص 173.
- (49) الملائكة، نازك. المرجع نفسه. ص 111.
- (50) المعداوي، أحمد الجاطي. ظاهرة الشعر الحديث. ط 1. البيضاء: شركة النشر المدارس. 2002م، ص 186. بيوغرافي الأدب المغربي الحديث. الرابط: <http://kasmimohammed.maktoobblog.com>

- (51) بن صالح الحندود، "إبراهيم. الضرورة الشعرية و مفهومها لدى النحويين". منتديات بوابة العرب. الرابط: <http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=477345>
- (52) الأحمدي، موسى بن محمد بن الملياني. المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي. ط2. بيروت: دار العلم للملايين، 1969م. ص ص 340 - 343.
- (53) الإشبيلي، ابن عصفور. ضرائر الشعر. تحقيق السيد إبراهيم محمد. ط2. بيروت: دار الأندلس، 1982م. ص 13.
- (54) نفسه. ص 17.
- (55) بن صالح الحندود، إبراهيم. المقال نفسه.
- (56) نفسه.
- (57) الموشح. ص ص 127، 128.
- (58) نفسه. ص ص 130، 131.
- (59) نفسه. ص ص 132، 133.
- (60) نفسه. ص ص 134 - 136.
- (61) ابن منظور. لسان العرب. ط3. مصر: دار المعارف. ج4 مادة (شعر).
- (62) إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية. ط2. بيروت: دار العودة و دار الثقافة، 1972م. ص 65.
- (63) بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها. ص 39.
- (64) نفسه. ص 40.
- (65) نفسه. ص ن.
- (66) بوهورور، حبيب. تشكل الموقف النقدي عند أدونيس و نزار قباني — قراءة في آليات بناء الموقف النقدي و الأدبي عند الشاعر العربي المعاصر —. ط1. الأردن: جدارة للكتاب العالمي و عالم الكتب الحديث، 2008م. ص 177.
- (67) نفسه. ص 187.
- (68) نفسه. ص 242.
- (69) نفسه. ص 260.
- (70) الملائكة، نازك. المرجع نفسه. ص 56.
- (71) نفسه. ص 60.
- (72) نفسه. ص 62.
- (73) نفسه. ص 58.
- (74) نفسه. ص ص 224 - 226.
- (75) نفسه. ص ص 190، 191.

- (76) بنيس، محمد. المرجع نفسه. ص 37.
- (77) العمدة. ج 1. ص 245.
- (78) ابن جعفر، قدامة. نقد الشعر. ص 77.
- (79) القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء و سراج الأدياء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981م. ص 71.
- (80) نفسه. ص 119.
- (81) أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشعر العربي. ط4. بيروت: دار العودة، 1983م. ص 114.
- (82) أمين، أحمد. النقد الأدبي. ط4. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1972م. ص 92.
- (83) قباني، نزار. قصتي مع الشعر. ط1. بيروت: منشورات نزار قباني، 1973م. ص 179.
- (84) زياد، مسعد. "نشأة الشعر العربي السعودي و اتجاهاته الفنية. ج2. " المقال موجود على الرابط: <http://www.hdrmut.net/vb/136742-a-2.html>
- (85) بنيس، محمد. المرجع نفسه. ص 67.

الخاتمة

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

الخاتمة

لقد استهدف هذا البحث قراءة تداولية في كتاب نقدي يجمع الباحثون على أهميته و تميزه في مجال النقد التطبيقي، و هو كتاب (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء) — الذي جمع مادة نقدية غزيرة ومتنوعة بتنوع آراء النقاد و اختلاف توجهاتهم و عصورهم — و ذلك انطلاقاً من إشكالية حاولت من خلالها الكشف عن مدى استفادة القدماء من الدرس اللغوي في نقدهم و مدى تطبيقهم لآلياته على الخطابات الشعرية، كما حاولت التعرف على النقاط التي تتقاطع فيها الرؤية النقدية القديمة مع الحديثة و نقاط التباعد بينهما. و لكن قبل الخوض في هذا الجانب افتتحت البحث بفصل تمهيدي وضحت من خلاله بعض المفاهيم و التعريفات التي لا غنى للبحث عنها باعتبارها تمثل مفاتيح للدخول في الجانب التطبيقي من البحث — الذي تجسد في ثلاثة فصول — و من بين ما تم التعرض له في هذا الفصل التمهيدي تعريف المنهج المتبع في الدراسة (المنهج التداولي) و هو منهج لساني غربي، و قد لاحظنا من خلال العرض الموجز الذي تم تقديمه أن هذا المنهج يقترب من بعض المباحث البلاغية العربية و لاسيما تلك التي تدخل ضمن باب الأساليب الخبرية والإنشائية، كما لاحظنا أن هذا المنهج يركز على عنصر مهم هو السياق الذي وجدنا نظيره عند نقادنا القدماء متمثلاً في المقام أو مقتضى الحال. و قد خلصت الدراسة من خلال فصولها التطبيقية إلى جملة من النتائج حاولت رصدها في النقاط الآتية:

- إن الناقد القديم على الرغم من جهله للدرس اللغوي؛ بقواعده النحوية والصرفية و جمالياته البلاغية والأسلوبية و ضوابطه الموسيقية و العروضية، إلا أنه تمكن بفطرته السليمة و ذوقه المرهف و حسه الجمالي الذي تكون نتيجة الاحتكاك الدائم بالشعر والشعراء من التمييز بين الصحيح و الخطأ و بين الكلام الفني

الذي تستسيغه أذن السامع و الذي لا تستحسنه لأي سبب كان، و لم يكتف هذا الناقد الحصيف بالإشارة إلى مواطن الخلل فحسب بل نجده يجود بالبديل على الشاعر متى توفر لديه، ويقترح ما يصلح به اعوجاج الخطاب الشعري ليصل المعنى في أحسن صورة للمتلقي، وهذا ما رأيناه من خلال عدة نماذج كنقد النابغة لحسان بن ثابت حيث أدرك بحسه، لا غير، عدم مناسبة الكلمات الموظفة لمقام الفخر واقترح عليه صيغا هي — حسبه — أنسب للتعبير عن المطلوب. والناقد القديم أثناء معالجته للخطابات الشعرية " التفت إلى الألفاظ و المعاني و بناء الصورة الشعرية. فالكلام عنده محكم أو غير محكم، و المعاني مقبولة أو مرفوضة، و الصورة الشعرية كاملة البناء أو مهشمة. " وعلى الرغم من أن العلوم اللغوية لم تكن واضحة المعالم في العصور الأولى فإن هذه الأحكام صدرت في معظمها عن منطلقات لغوية، حاول من خلالها أصحابها، في كل مرة، أن يربطوا بين اللفظ و سياقه الاجتماعي، أو بين الصورة و ما يسمح به الذوق العام.

و إذا كان النقد في فتراته الأولى نقدا بسيطا ينطلق من الذوق في إصدار أحكام عامة دون تقديم تعليقات تدعم ملاحظاته النقدية، جزئية كانت أو تعميمية، فإنه بعد أن وضعت القواعد و استقلت العلوم اللغوية و صار لكل علم رجاله الذين تخصصوا في مباحثه، صار النقد أكثر دقة بعد أن اتجه المشتغلون به إلى إصدار الأحكام المعللة و المشفوعة بالدلائل المستقاة من القواعد المستقرة. و يبدو ذلك بصورة جلية في الأحكام النحوية التي كان يصدرها النقاد في حق الشعراء؛ هذه الأحكام التي كانت تتسم بعدم التسامح، لغرض الحفاظ على سلامة لغة القصيدة من أي لحن قد يصيبها فيخرجها عن دائرة الفصاحة العربية المعهودة، و هذا ما وقفنا عليه في الفصل اللغوي من خلال عدد من النماذج، فرأينا كيف عاب ابن أبي إسحاق على الفرزدق رفعه

لكلمة " مجلف " التي حقها النصب . كما عاب النقاد على الشعراء استعمالهم لبعض الصيغ التي لا تخضع للميزان الصرفي .

• و من بين الملاحظات التي تم استنتاجها من تحليل النماذج السابقة و التي لا تخفى على القارئ هي أن الناقد القديم أولى اهتماما كبيرا بالمتلقي مما جعله لا يلتفت إلى المبدع إلا بالقدر الذي يخدم به القارئ، فالنظرية النقدية القديمة — كما يرى محمد بنيس — تركز على المتلقي، فالناقد إذاً لم يتوقف كثيرا عند عنصر مهم من عناصر العملية التواصلية؛ التي تتم بتداول اللغة بين مبدع وقارئ ولا تتحقق من دونها، و قد أدت قلة الاهتمام بعنصر "المرسل" إلى مجانبة جزء مهم في العملية النقدية و هو "المبدع"، هذا الأخير الذي يبدع انطلاقا من مجموعة تأثيرات اجتماعية و فكرية و نفسية خاصة يحتويها العمل الأدبي الذي لا يعدو أن يكون معادلا موضوعيا لكل ما يختلج في جوانب مبدعه. وانطلاقا من هذا يكون الناقد قد أهمل نفسية المبدع أثناء ولادة النص الإبداعي، فالمبدع في تلك الومضة الإبداعية قد يعتمد إلى شكل تعبيرى خاص فيستعير كلمة يرى أنها الأنسب لحالته النفسية ولموقفه الشعوري، مثلما رأينا في حديث ناقة المثقب العبدى، أو في كلمة التولب التي عيبت على أوس بن حجر، ولكن النقد الحديث صحح هذه الوضعية وأعطى السياق النفسي للمبدع من العناية بقدر ما أعطى للمتلقي، وبذلك جاءت تحليلاته أكثر ثراء وأكثر توازنا.

• و انطلاقا من العناية بالمتلقي أخضع نقادنا القدماء العمل الذي يصدر عنهم أحكامهم النقدية لسلطة النموذج الذي يتمثل في أشعار المتقدمين، فكل ما يخرج عنه فهو مرفوض لأنه يخالف التقليد الشعري المتعارف عليه و الذي اعتاد المبدع تصديره للمتلقي منذ العصور الأولى، إلا أن تغير الظروف الإبداعية فرضت على النقاد المحدثين تغيير نظرهم بإيجاد واقع نقدي بديل يتلاءم والراهن

الإبداعي، فلم يعد هناك نظام للنماذج الثابتة المستقرة التي تشكل ناموسا يتوجب على المبدع اتباعه و الالتزام به، خاصة بعد أن صار المبدعون لا يقفون عند حدود الموجود و لا يبدعون وفق النموذج السائد بل يتطلعون إلى تجاوزه للوصول إلى ما يمكن أن يكون موجودا مستقبلا لتحقيق نوع من الإبداع الذي يثير الدهشة في متلقيه لا لشيء إلا لأنه مختلف.

● و من بين الملاحظات التي خرج بها البحث اهتمام الناقد القديم بالسياقات التي ترد فيها الخطابات الشعرية، فكثيرا ما كان يحكم على الشاعر انطلاقا من كلمة أو تركيب أو معني لا يتناسب والسياق الذي جاء فيه، مثلما رأينا في نقد سكينه لطائفة من الشعراء، قدرت أن طريقة تعاملهم مع اللغة لا تصلح لغرض الغزل الذي يفرض رقة و عذوبة و انتقاء لما يعبر عن دواخل ت جيش شوقا وحرقة للمحبوب. أو كما رأينا كذلك في استعمال بعض الشعراء لتعابير وأوصاف لا تليق بمقام الممدوحين الذي يتطلب تضخيما و تفخيما مما أدى إلى تسويتهم بالعامية.

● و قد لاحظت من خلال التعامل مع الرؤيتين القديمة و الحديثة أن هناك نقاط تقاطع عديدة بينهما وإن كان يبدو لنا من الوهلة الأولى أنهما مختلفتان كل الاختلاف، فكلتا الرؤيتين تسعى إلى الوصول إلى خطاب شعري مكتمل جماليا، نابض بالحياة ينشد تحقيق أكبر قدر من التأثير في نفسية المتلقين، و إن كانت المقاييس الجمالية المعتمدة عند كل منهما مختلفة، فالأمر الذي أصبح اليوم لا يستساغ لسبب أو لآخر كان في القديم مطلبا جماليا يستسيغه السامعون ويهللون له طربا. و قد رأينا ذلك في التشكيل العروضي للقصيد؛ فالضوابط الموسيقية التي التزم بها القدماء و دافعوا عنها لم تكن تشكل أي قيد بالنسبة لهم بل على العكس كانت مطلبا جماليا يلتزم به كل الشعراء لما تشيحه من حيوية في

النص الشعري، إلا أن موجة الحداثة الأدبية فرضت على الشعراء مجازة واقعهم و التخلص من القيود العروضية بعد أن فقدت القصيدة ذات الشطرين حيويتها السابقة. وهذا لا يعني إطلاقاً أن القصيدة الأولى أحسن من الثانية أو العكس، و لكن كلا منهما ظهرت في فترة لتلبية متطلبات الذائقة الشعرية التي سادت تلك الفترة لا أكثر. فمسمى الرؤيتين إذاً واحد، و هو محاولة خلق الجمال و السعي للوصول له و إن اختلفت المنطلقات المتبعة لتحقيقه.

- و من النقاط التي تجدر الإشارة إليها هي أن تأكيد القدماء على الوزن و القافية و جعلهما ركنين إلزاميين في الشعر لا يعني أنهم لم يفرقوا بين ما يستحق أن يطلق عليه اسم شعر و بين الذي لا يعدو أن يكون نظماً، و قد رأينا ذلك في نقد عبد الملك بن مروان لأبيات الراعي التي خلت من كل جمالية تؤهلها لتكون شعراً. فالناقد القديم إذاً كان يتمتع برؤية فاحصة تجعله يميز بين البيت الذي يحمل في داخله بذور الأدبية التي تجعله ينمو ليخلق معاني جمالية تنساب في نفس متلقيه و بين ذلك الذي لا يحمل من الكلام إلا العادي الذي يجعله لا يعطي أكثر من معناه الظاهر.

- على الرغم من أن النقد الحديث لا يتفق مع القدماء في كل ما قدموه من تحليلات أو أحكام؛ إذ يختلف المحدثون عن القدماء في نظرهم إلى الصورة التي يشترط فيها القدماء مقاييس لم يعد النقد الحديث يراها ضرورية، بل يرى أن عكسها هو الأنسب، كما يختلفون معهم في وجوب تقييد القصائد الشعرية بأوزان و قوافي لا يجيدون عنها، فإنه يتفق معهم في بعض التعليقات الواردة حول الألفاظ أو البنى الإفرادية — كما رأينا في العديد من الشواهد — و من هنا نرى أن الاستفادة من العلوم اللغوية ليست حكراً على النقد الحديث، كما قد يتصور البعض، وإنما حاول جيل ما قبل المرزباني من قدماء النقاد أيضاً أن

يستفيدوا من المنطلقات اللغوية قدر الإمكان وهم يجتهدون في تحليل الخطاب الشعري، ويحاولون الارتقاء به سعياً إلى إصلاح ما تخلله من هفوات لغوية لا يسمح بها السياق ولا يتقبلها الذوق الاجتماعي العام. وهم بذلك يكونون قد مهدوا لجيل عبد القاهر الجرجاني ومن تلاه من النقاد الذين أولوا العلوم اللغوية عناية كبرى في تحليلاتهم.

كانت هذه إذاً خلاصة ما استطعت التوصل إليه من نتائج، و قد اجتنبت تكرار البعض منها خاصة تلك التي سبق و أن أشرت إليها في الفصول السابقة، و لا أدعي أن هذه النتائج قد أحاطت بكل ما يمكن قوله من خلال هذا البحث، كما لا أدعي كذلك أن هذا البحث قد أحاط بكل صغيرة و كبيرة يمكن أن تقال في هذا الموضوع الذي لا زال يحتاج إلى الكثير من النظر و التقيب و التمحيص. و لكنها محاولة المبتدئ في ميدان البحث، و أتمنى أن أكون قد وفقت إلى بعض ما سعيت إلى تحقيقه، و الله أسأل التوفيق والسداد.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1. المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن موسى. الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق على محمد البجاوي. القاهرة: دار الفكر العربي. دت .
2. إبراهيم، طه أحمد. تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري. بيروت: دار الحكمة.
3. إبراهيم، محمد إسماعيل. معجم الألفاظ و الأعلام القرآنية. ط2. القاهرة: دار الفكر العربي. دت.
4. الأحمدي، موسى بن محمد بن الملباني. المتوسط الكافي في علمي العروض و القوافي. ط2. بيروت: دار العلم للملايين، 1969م.
5. أدونيس، علي أحمد سعيد. الثابت و المتحول، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب. بيروت: دار العودة، 1974م.
6. أدونيس، علي أحمد سعيد. مقدمة للشعر العربي. ط4. بيروت: دار العودة، 1983م.
7. أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش. الرباط: مركز الإنماء القومي. 1986م.
8. إسماعيل، عز الدين. التفسير النفسي للأدب. ط4. بيروت: دار العودة، 1981م.
9. إسماعيل، عز الدين. الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية. ط2. بيروت: دار العودة و دار الثقافة، 1972م.
10. الإشيلي، ابن عصفور. ضرائر الشعر. تحقيق السيد إبراهيم محمد. ط2. بيروت: دار الأندلس، 1982م.
11. الأمدي. الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري. ج1. تحقيق السيد أحمد صقر. القاهرة: دار المعارف. 1965م.
12. أمين، أحمد. النقد الأدبي. ط4. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1972م.

13. آيت أوشان، علي. السياق و النص الشعري من البنية إلى القراء. الدار البيضاء: دار الثقافة. 2000م.
14. بروكلمان، كارل. تاريخ الأدب العربي. ط3. ترجمة عبد الحليم النجار. القاهرة: دار المعارف، 1975م. ج2.
15. بكار، يوسف حسين. بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث). ط2. بيروت: دار الأندلس، 1983م.
16. بنيس، محمد. الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها. ط4. المغرب: دار توبقال، 2001م. ج3 الشعر المعاصر.
17. بوهورور، حبيب. تشكل الموقف النقدي عند أدونيس و نزار قباني — قراءة في آليات بناء الموقف النقدي و الأدبي عند الشاعر العربي المعاصر —. ط1. الأردن: جدارة للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، 2008م.
18. تزيفتان، تودوروف. نقد النقد. ترجمة سامي سويدان. بيروت: منشورات مركز الإنماء القومي.
19. التطاوي، عبد الله. الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002م.
20. التبوخي، محمد و الأسمر، راجي. المعجم المفصل في علوم اللغة. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية، 1993م.
21. التهانوي، محمد علي. كشاف اصطلاحات الفنون. تحقيق لطفي عبد البديع. مصر: الهيئة المصرية العامة. للكتاب. 1972م.
22. التهانوي، محمد علي. كشاف اصطلاحات الفنون و العلوم. تحقيق: علي دحروج وآخرون. ط1. بيروت: مكتبة لبنان، 1996م. ج1.
23. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. البيان و التبيين. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. ط3. القاهرة: مكتبة الخانجي. بيروت: مكتبة الهلال. ج1.
24. الجزري، عز الدين بن الأثير. اللباب في تهذيب الأنساب. بيروت: دار صادر، 1980م. ج3.
25. حاوي، إيليا. فن الوصف و تطويره في الشعر. ط2. بيروت: دار الكتاب اللبناني، دت.
26. حركات، مصطفى. نظريات الشعر. الجزائر: دار الآفاق، دت.

27. حسان، تمام. الأصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983م.
28. الحنبلي، ابن العماد. شذرات الذهب في أخبار من ذهب. تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، بيروت: دار الآفاق الجديدة.
29. خطابي، محمد. لسانيات النص /مدخل إلى انسجام الخطاب. ط 1. بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991م.
30. الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي. تاريخ بغداد. ط1. تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا. بيروت: دار الكتب العلمية، 1997م. ج3.
31. ابن خلدون، عبد الرحمن. مقدمة ابن خلدون. تحقيق: عبد الواحد وافي. ط2. القاهرة: لجنة البيان العربي، 1967م. ج4.
32. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد. وفيات الأعيان و أنباء أبناء الزمان. تحقيق: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1978م. ج4.
33. الخواجة، دريد يحي. الغموض الشعري في القصيدة العربية الجديدة. ط1. سورية: دار الذاكرة، 1991م.
34. رومية، أحمد وهب. شعرنا القديم و النقد الجديد. الكويت: المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، 1996م.
35. الزمخشري. أساس البلاغة. ط 1. بيروت: 1992م.
36. الزمخشري. الكشف عن حقائق التزويل و عيون الأفاويل في وجوه التأويل. تحقيق و تعليق محمد مرسي عامر. مج 5-6 القاهرة: دار المصحف. دت.
37. زيوان، فاتح. " نحو خطاب لساني نقدي عربي أصيل ". مجلة العلوم الإنسانية. العدد 3. جامعة تبسة. 2006م.
38. ساسين، عساف. الصورة الشعرية " وجهات نظر غربية و عربية " بيروت: دار مارون عبود، 1985م.
39. ساعي، أحمد بسام. حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه. دمشق: دار المأمون للتراث.
40. سلوم، تامر. نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي. ط1. سوريا: دار الحوار، 1983م.
41. سليم، عبد الإله. بنيات المشابهة في اللغة العربية — مقارنة معرفية. ط1. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 2001م.

42. شرشار، عبد القادر. تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م.
43. صالح نافع، عبد الفتاح. الصورة في شعر بشار بن برد. الأردن، عمان: دار الفكر للنشر والتوزيع، 1983م.
44. صحراوي، إبراهيم. تحليل الخطاب الأدبي. (دراسة تطبيقية). ط1. الجزائر: دار الآفاق. 1999م.
45. صحراوي، مسعود. التداولية عند العلماء العرب — دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي — بيروت: دار الطليعة. 2005م.
46. الصكر، حاتم. ترويض النص. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
47. الصيفي، إسماعيل. بينات نقد الشعر عند العرب/من الجاهلية إلى العصر الحديث. ط2. دار المعرفة الجامعية، 1990م.
48. عباس، إحسان. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. ط5. بيروت: دار الثقافة. 1986م.
49. عبد البديع السيد، لطفي. عبقرية العربية في رؤية الانسان و الحيوان و السماء والنجوم. ط1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر، 1997م.
50. عتيق، عبد العزيز. تاريخ النقد الأدبي عند العرب. بيروت: دار النهضة العربية. دت.
51. عتيق، عبد العزيز. علم المعاني و البيان و البديع. بيروت: دار النهضة العربية، دت.
52. العجمي، محمد الناصر. النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية. ط1. تونس: كلية الآداب، 1998م.
53. عصفور، جابر. الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب. ط2. بيروت: دار التنوير. 1983م.
54. عفيفي، محمد الصادق. النقد التطبيقي و الموازنات. الدار البيضاء: مكتبة الوحدة العربية، 1972م.
55. العلوي، أحمد بن طباطبا. عيار الشعر. تحقيق: بن ناصر المانع. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2005م.
56. عمر، أحمد مختار. علم الدلالة. ط2. مصر: عالم الكتب. 1988م.
57. عناني، محمد. المصطلحات الأدبية الحديثة — دراسة و معجم إنجليزي عربي — ط2. القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر — لونجمان.

58. عياد، شكري. موسيقى الشعر العربي. ط 2. القاهرة: دار المعرفة، 1978م.
59. عيد، رجاء. التراث النقدي، نصوص ودراسة. القاهرة: مطبعة أطلس، دت.
60. العيد، محمد. النص و الخطاب و الاتصال. ط 1. القاهرة: الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي. 2005م.
61. العيد، يمى. في معرفة النص. ط 3. بيروت: دار الآفاق. 1985م.
62. الغدامي، عبد الله محمد. الخطيئة و التكفير من النبوية إلى التشريحية. ط 4. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م.
63. غربال، محمد شفيق. الموسوعة العربية الميسرة. بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1965م.
- م 1.
64. فضل، صلاح. بلاغة الخطاب و علم النص. الكويت: عالم المعرفة. 1992م.
65. قباني، نزار. قصتي مع الشعر. ط 1. بيروت: منشورات نزار قباني، 1973م.
66. ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم. الشعر و الشعراء. تحقيق: الشيخ عبد المنعم العريان. ط 3. بيروت: دار إحياء العلوم، 1987م.
67. قدامة، بن جعفر. نقد الشعر. ط 3. تحقيق كمال مصطفى. القاهرة: مكتبة الفانجي.
68. القرطاجني، حازم. منهاج البلغاء و سراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1981م.
69. القفطي، جمال الدين. إنباه الرواة على أنباه النحاة. ط 1. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. القاهرة: دار الفكر العربي. بيروت: مؤسسة الكتب الثقافية، 1986م. ج 3.
70. القيرواني، بن رشيق. العمدة في محاسن الشعر و آدابه. تحقيق: محمد قرقران. ط 1. بيروت: دار المعارف، 1988م.
71. مبارك، زكي. النشر الفني في القرن الرابع. القاهرة: دار الكتاب العربي. ج 2.
72. المتوكل، أحمد. الوظائف التداولية في اللغة العربية. ط 1. المغرب. 1985م.
73. المجذوب، عبد الله الطيب. المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها. دت.
74. مجمع اللغة العربية المصري. المعجم الوسيط. ط 2. مصر: دار المعارف. 1973م.
75. محمد محمد، يونس علي. مقدمة في علمي الدلالة و التخاطب. بيروت: دار الكتاب الجديد.
76. محمود حسين صابر، نجوى. النقد الأدبي حتى نهاية القرن الثالث الهجري. دار المعارف الجامعية، 2002م.

77. المرصفي، حسين. الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية. تحقيق و تقديم: عبد العزيز الدسوقي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م. ج1.
78. الملائكة، نازك. قضايا الشعر المعاصر. ط7. بيروت: دار العلم للملايين، 1983م.
79. مندور، محمد. النقد المنهجي عند العرب. القاهرة: دار فُهضة مصر، 1976م.
80. ابن منظور. لسان العرب. ط3. دار المعارف بمصر. دت. ج2.
81. الموسى، خليل. "وحدة البيت في النقد العربي القديم". مجلة التراث العربي. العدد 35، 36. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1989م.
82. ميلز، سارة. الخطاب. ترجمة: يوسف بغول. قسنطينة: مطبعة البعث. 2004م.
83. ناصف، مصطفى. الصورة الأدبية. ط3. بيروت: دار الأندلس، 1983م.
84. نحلة، محمود أحمد. آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر. مصر: دار المعارف. 2002م.
85. ابن النديم، محمد بن إسحاق. الفهرست. ط1. تحقيق: ناهد عباس عثمان. الدوحة: دار قطري بن فجاءة، 1985م.
86. نصرت، عبد الرحمن. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث. الأردن: مكتبة الأقصى.
87. ولد بوعليية، محمد. النقد الغربي و النقد العربي. ط1. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002م.
88. يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي — الزمن، السرد، التثيير — ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي. 1989م.
89. يوسف، خالد. في النقد الأدبي و تاريخه عند العرب. ط1. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، 1987م.
90. Armengaud (Françoise). La pragmatique. 4^{eme} ed. Presses universitaires de France. 1985.

الرسائل الجامعية

01. الصبيحي، محمد الأخضر. المناهج اللغوية الحديثة و أثرها في تدريس النصوص بمرحلة التعليم الثانوي (شعبة العلوم الإنسانية). مخطوطة أطروحة دكتوراه دولة. جامعة قسنطينة. 2004م. 2005م.

02. عيكوس، لخضر. ظاهرة البديع في الشعر العربي — دراسة في المصطلح و الوظيفة — مخطوطة أطروحة دكتوراه. جامعة قسنطينة. 1995م.

الويبوغرافيا

1. بنلحسن، محمد. " الشعر و التلقي في الجاهلية ". ديوان العرب/ مجلة أدبية فكرية ثقافية اجتماعية. الرابط: <http://www.diwanalarab.com/>
2. بو خاتم، مولاي علي. "هل النص هو الخطاب". الرابط: <http://www.awu-dam.org/book/05/study05/28-M-B/book05>
3. بو علي، فؤاد. "مناهج تحليل الخطاب". منتديات جمعية المترجمين و اللغويين المصريين. الرابط: <http://egyforums.com/>
4. بولنوار، سعد. "التداولية منهج لساني و استراتيجي لتحليل الخطاب". منتديات المعهد الوطني للبحوث و الدراسات الاستراتيجية. الرابط: <http://www.airssforum.com/f139/t24493.html>
5. تجور، فاطمة. المرأة في الشعر الأموي (دراسة). منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م. موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت. الرابط: www.awu-dam.com
6. التميمي، فاضل عبود. " البديع في الدرس البلاغي و النقدي العربي من الرؤية البلاغية إلى الرؤية الأسلوبية ". مجلة جامعة ديالى. العدد 25، 2007م. الرابط: journaldiala.com/files/9.doc
7. الثامري، عادل. " التداولية ظهورها و تطورها". المقال موجود على الرابط: www.annaba23.com/book/downloadattach-42.html
8. زياد، مسعد. "نشأة الشعر العربي السعودي و اتجاهاته الفنية. ج2". المقال موجود على الرابط: <http://www.hdrmut.net/vb/136742-a-2.html>
9. بن صالح الخندود، إبراهيم. "الضرورة الشعرية و مفهومها لدى النحويين". منتديات بوابة العرب. الرابط: <http://vb.arabsgate.com/showthread.php?t=477345>
10. العبسي، عبد الحميد محمد. أثر الإسلام في النقد الأدبي عند العرب. الرابط: www.iu.edu.sa/Magazine/35/8.doc

11. علي الصغير، محمد حسين. نظرية النقد العربي (رؤية قرآنية معاصرة).
<http://www.rafed.net/books/olom-quran/naqid/01.html#1>
12. فشان، محمد سعد. الموسوعة الإسلامية. "الصدق والكذب في الشعر". الرابط:
<http://www.balagh.com/mosoa/fonon/q90tmzfi.htm>
13. فولاً، محمد. في تحليل الخطاب/ لسانيات النص. موقع منتدى مطر. الرابط:
<http://matarmatar.net/vb/t460>
14. قدامة، بن جعفر. نقد الشعر. (الموسوعة الشاملة). موقع الوراق. الرابط:
<http://www.alwarraq.com>
15. مجهول، "النص و الخطاب". الرابط:
<http://www.alwarraq.com>
16. المعداوي، أحمد الجاطي. ظاهرة الشعر الحديث. ط1. البيضاء: شركة النشر المدارس. 2002م، ص 186. بيوغرافي الأدب المغربي الحديث. الرابط:
<http://kasmimohammed.maktoobblog.com>
17. مغنونيف، شعيب. "مؤلفات أبي عبيد الله المزرباني" (قراءة بيبليوغرافية). مجلة التراث العربي. العدد 104. دمشق: اتحاد الكتاب العرب. 2006م. الرابط:
<http://www.awu-dam.org/trath/104/turath104-020.htm>
18. الموسى، خليل. "وحدة البيت في النقد العربي القديم". عن مجلة التراث العربي. العدد 35 و 36. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 1989م. الرابط:
<http://www.awu-dam.org/trath/35-36/turath35-36-006.htm>
19. موميد، نبيل، "حد الخطاب بين النسقية و الوظيفية". موقع مجلة نقد و فكر. الرابط:
http://www.aljabriabed.net/n89_06moumid.htm
20. وسيمية، عبد المحسن منصور. "التداولية". موقع اليوم الإلكتروني.
<http://www.alyaum.com/issue/search.php>

فهرس الموضوعات

أ - و	مقدمة
07	الفصل الأول: التعريفات و المفاهيم
08	1 - تعريف علوم اللغة
12	2 - مفهوم الخطاب
24	3 - المنهج التداولي
35	4 - التعريف بالمرزباني
48	هوامش الفصل الأول
54	الفصل الثاني: التحليل اللغوي للخطاب الشعري
55	1 - الألفاظ
66	2 - المعاني
80	3 - التراكيب
86	4 - المسائل النحوية و الصرفية
97	هوامش الفصل الثاني
101	الفصل الثالث: التحليل البلاغي للخطاب الشعري
104	1 - مجاز المباعد للحقيقة
113	2 - الغلو و الإغراق
123	3 - التشبيه غير الموفق
130	4 - الاستعارة
138	5 - البديع

145	هوامش الفصل الثالث
151	الفصل الرابع: التحليل العروضي للخطاب الشعري
152	1 – عيوب الشعر
168	2 – عيوب أوزان الشعر
172	3 – ضرورات الشعر
191	هوامش الفصل الرابع
196	الخاتمة
203	المصادر والمراجع