الدكتور يوسف حسين بكار

بناء القصيدة في النقد العربي القديم

(في ضوء النقد الحديث)

دار الأندلس
للطباعة والنشر والتوزيع

دار الأندلس - بيروت، لبنان
هاتف: ٣١٧١٦٢ - ٣١٦٤٠١ - ص.ب: ١١ ٤٥٥٣ - تلكس ٢٣٦٨٣

بسم الله الرحمن الرحيم

بين يدي الطبعة الثانية

فلقد حرصت أن تظل الطبعة الأولى من هذا الكتاب ، التي نفدت في مدة قصيرة ، كما كانت عليه يوم جلست بها بين يدي أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة الذين أجازوني درجة الدكتوراه في الآداب بمرتبة الشرف الأولى ، دون أن أغيّر فيها شيئاً زيادة أو حذفاً ، لتكون شاهد عدل على فترة من فترات حياتي العلمية « الأكاديمية » التي أعتزّ بها .

ولكن ، بعد أن مضت أكثر من عشر سنوات على تأليف هذا الكتاب ـ الرسالة وأكثر من سنتين على طبعته الأولى ، وبعد أن أتيح لي ، بحكم الزمن والمهنة ، أن أطلع على مزيد من كتب النقد القديمة والحديثة ؛ رأيت ، في ضوء هذا كلّه وبعد أن عقدت العزم على الطبعة الثانية ، أن أعيد النظر فيه ، فأضفت أشياء جديدة تدعم بعض الآراء والمفاهيم وتعضدها ، وحذفت أشياء قليلة ، وعدّلت في الصياغة وتلافيت الأخطاء المطبعية الكثيرة التي ابتليت بها الطبعة الأولى التي لم أشرف على تصحيحها ، وأضفت إلى ثبت المصادر والمراجع ما أفدت منه في هذا التعديل ، لتكون هذه الطبعة ، أيضاً ، شاهداً آخر على مرونتي وتطوري في مسيرتي العلمية التي لا مندوحة فيها من التطور والتبدل نحو الأحسن والأفضل . والكمال ، أبداً ، لله وحده .

يوسف بكّار

اربد في ١/ ٣/ ١٩٨٢

كلمـة

للأستاذ الدكتور حسين نصَّار

الأدب العربي القديم . . . كان وما زال محط الأنظار . اتجهت إليه أنظار القدماء فكشفوا أجزاء منه وتفاصيل أوجزوا الحديث عنها في عدد من الأخبار والأقوال المتناثرة وغير المترابطة ، وإن بقيت محتفظة بقيمتها .

واتجهت إليه أنظار المحدثين . فكان منهم من كشف ما يماثل ما كشفه القدماء إجمالاً وتفككاً وكان منهم من سعى إلى جمع الأجزاء والتفاصيل ، وكان منهم من لم يكتفِ بالجمع بل حاول معه شيئاً من التنسيق اكتشفه فيما جمع أو تصوره فيه .

ويمكن القول إن الأدب العربي القديم خضع في جملته لكثير من البحوث والكتابات الجامعية وغير الجامعية حتى تكرر بعضها موضوعاً وعنواناً ، وتكرر بعضها موضوعاً مستتراً تحت عنوان مختلف .

ومن أجل ذلك يجب الابتعاد عن الموضوعات العامة ، والاقتصار على الجوانب المحددة كل التحديد ليمكن الاستقصاء والتعمق فالوصول إلى النتائج الجديدة التي يمكن أن يجمع بعضها إلى بعض فنصل إلى آراء يقينية وحاسمة ، نستنبط منها رؤى جديدة ومثمرة في أدبنا العربي .

والموضوع . . . الذي تعرضه هذه الرسالة ، التي صارت اليوم كتاباً ، واحد من موضوعات أدبنا القديم . ولكنه يكشف عن منهج حديث في البحث والتناول . حقاً لا أستطيع الادعاء أنه قاصر على جانب محدد كل التحديد ، لأنه يعالج بناء القصيدة العربية في كل البيئات والعصور ، وعند الأدباء والنقاد المتعددين .

ولكنه على الرغم من ذلك موضوع محدد ، قصر نفسه على جانب حدده الباحث لنفسه ، فأحسن الاختيار والتحديد .

والموضوع بكر . . . قد ينازع قراء فيؤكدون أن أجزاء كثيرة منه قد درست من قبل . ولكنني أزعم أن أحداً من قبل لم يعتبر كل المسائل التي يشتمل عليها هذا الكتاب موضوعاً واحداً ، مترابطاً ، ومتكاملاً كما يفعل هذا الكتاب . وأزعم أن أحداً من قبل لم ينظر إلى واحدة من مسائله على ضوء من المسألة الأخرى فيخرج أخيراً بصورة شاملة وثيقة الاتصال كما يفعل هذا الباحث .

والمنهج الذي سلكه الباحث سليم مستقيم . . . لا جور فيه ولا افتئات ، لا تحريف للأخبار ، ولا مبالغة في الاحتفاء بها ، ولا اعتساف في اعتصارها . ترى الخبر فيها إلى جوار أخيه مستقراً مطمئناً ، والبناء الذي اعتمد على هذه الأخبار متسقاً مكيناً .

وصاحب هذا الكتاب ـ أو هذه الرسالة ـ تلميذي الدكتور يوسف حسين بكّار ، صاحبني شوطاً بعيداً . أعدَّ الماجستير تحت إشرافي في « اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري » ثم الدكتوراه . فكان نعم التلميذ تحديداً لما يبغي ، وتصميماً على ما يريد ، وفهماً للنصوص القديمة ، وربطاً بينها وبين الآراء الحديثة ، وتنسيقاً لمادته ، واستخراجاً لعصارته الدسمة ، وعرضاً لعمله .

لم نحتج إلى جدل طويل في الفهم وإن كان الاتفاق أو القرار احتاج في بعض الأحيان إلى جدال . ولم يذعن لما أقول إلا بعد اقتناع ورضا ، قد يقتربان أو يبتعدان دون أن أشعر في قربهما أو بعدهما عنتاً أو غضاضة .

. . . . . .

. . . . . .

وإني لأدعو الله أن يعينه على ما كلف نفسه به ، وأن ينفع القراء بكتابه هذا ، وبغيره من الكتب والمقالات التي يصدرها بين الحين والحين .

حسين نصّار

بين يدي البحث
مقدمة الطبعة الأولى

ما أكثر الدراسات الحديثة التي تتناول نقدنا القديم تاريخياً ، أو تدرس علماً من أعلامه أو أثراً من آثاره ، وما أقل الدراسات التي ترصد ظواهره الفنية وتستقر بها في نشأتها ومسيرتها وما يرافقها من تطور ، لأنه قلّما نجد من يتناول قضية فنية أو ظاهرة كبرى في نقدنا القديم يتتبعها ويكشف عن فهم القدماء لها . لقد كان لهذا الانحصار في حيز ضيق آثار سيئة ، لعل من أهمها كثرة ما يلقانا من أحكام مرتجلة ـ إيجابيها وسلبيها ـ في أكثرها على نقدنا ونقادنا القدامى . من هنا ، فضلاً عن شغفي الشديد بالنقد وعشقي له وحرصي عليه وعن عزوف المعاصرين عن دراسة قضايا نقدنا القديم فنياً ، تفجرت ينابيع حماستي له ، ولهذا الموضوع الذي استوحيت عنوانه من القدماء أنفسهم ومن قول ابن طباطبا « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة . . . » ،وهي حماسة لا حظّ للتعصب فيها ، لأنني أؤمن ، قولاً وعملاً ، بأن التعصب لتراثنا أو عليه ينبغي ألا يكون عشوائياً ، وأن إنصافه لا يتسنى إلا بدراسات علمية منصفة لا تتعصب ولا تنحاز ، بل ترصد كل الظواهر بمحاسنها وعيوبها ، وهو ما حاولت جاهداً أن أقوم به بكل أمانة و إخلاص وموضوعية .

ليس ادعاء أن يقال أن ليس ثمّة دراسة مستقلة متكاملة في الموضوع الذي لا نعدم أن نجد إشارات أو انعطافات إلى بعض جوانبه في الدراسات الحديثة التي تبحث في الأدب والنقد عامة ، أو في مقالات وأبحاث كتبت في مسائل معينة من أبرزها ما يتعلق بوحدة القصيدة واللفظ والمعنى وغيرها ، وأكثرها يسير في اتجاهين متضادين كلاهما متطرف ، وإن لم تخلُ من آراء سديدة ومواقف منصفة أشرت إليها كلها في مواطنها من البحث ، وأفدت منها في تأكيد كثير من آرائي واستنتاجاتي التي اهتديت إليها . غير أن الأمانة العلمية توجب الإشارة إلى « الفصل الخامس » من كتاب « أسس النقد الأدبي عند العرب » للمرحوم أحمد أحمد بدوي ، الذي خصصه لبناء القصيدة ولم يحط به إحاطة

نامة ، لأنه اكتفى بالمطلع والمخلص والمقطع في « هيكل القصيدة » فيما أسميه ، وأغفل جزءين آخرين هامين هما مقدمة القصيدة وطولها ، ولأنه لم يتناول إلا الوزن والقافية في « أركان القصيدة » فيما أسميها أيضاً ، لكنه لم يفته أن يعرض لبعض الموضوعات المرتبطة بالموضوعين السابقين وغيرهما في غير الفصل المخصص لبناء القصيدة ، من مثل كلامه على الوحدة في القصيدة التي خلط فيها خلطاً عجيباً في فهمه للوحدة وتطبيقه على ما وجد عند القدماء . وعلى أية حال ، فدراسته ناقصة وقاصرة في آن واحد : ناقصة لأنه غابت عنه كثير من المسائل لا في القصيدة فحسب ، إنما في موضوعات أخر . وهذا النقص أمر بديهي في مثل هذه الدراسة لاتساع موضوعها ، ولأنها كتبت في فترة لم تكن كل آراء القدماء فيها قد خرجت إلى النور بعد ، فاختفى ، مثلاً ، « منهاج بلغاء » حازم القرطاجني ، وغيره من مصادر الكتاب ، وقاصرة لأن المؤلف كان يسعى إلى لمّ مادة كتابه من أقصر الطرق معتمداً مؤلفات البلاغيين المتأخرين الذين لم يزيدوا على السكاكي في شيء ، ولأنه أسرف إسرافاً كبيراً في التعصب للقدماء وفي تطبيق بعض ما وجد عندهم تطبيقاً عشوائياً على النقد الحديث ، مع أن هذا الأخير أمر لم يكن من شأنه ولا من شأن مؤلفه .

***

فأما منهجي في البحث فلا يقوم على الموازنة بين النقدين القديم والحديث في بناء القصيدة ، بل يرصد كل ما كان للقدماء فيها من آراء وملاحظ يلتقون فيها مع المحدثين ، وهو ما يستتبع بالضرورة تبين ما داروا حوله أو عجزوا عن تصوره من قضايا حديثة . وباختصار فقد كانت غايتي الأساسية في هذا البحث موجهة في الدرجة الأولى لتبين فهم القدماء لبناء القصيدة ومنهجهم فيها لا للحكم عليه ، وللكشف عما وجد عندهم مما يتمشى مع النقد الحديث لا الموازنة بينهما . لكنني لم أكتفِ بالمنهج التاريخي الذي يرصد كل المسائل ، بغضّ النظر عن صوابها أو خطئها ، أو أنها تتفق أو لا تتفق مع المفاهيم النقدية الحديثة ، إنما راعيت المنهج النقدي الذي يبين الخطأ من الصواب ويكشف عما اتفق وعما لم يتفق فيه النقدان القديم والحديث ، ومع هذا ، فلم ألتزم حدود هذين المنهجين ، إنما تخطيت النقد أحياناً إلى الشعر لتحكيمه في قضايا أدركت تقصير القدماء في استقرائها ورصدها ، وتجني المحدثين على شعرنا ونقدنا في الاكتفاء بها ومحاولة تقريبها من المفاهيم الحديثة بشتى الوسائل . وقد أفدت من هذا التجاوز في دراستي لهيكل القصيدة وخاصة مقدمتها ، وطولها والقضايا الفنية المرتبطة به ، وفي وحدة القصيدة .

واستعنت بتجارب الشعراء الخاصة في إبداع القصائد ، وإن لم ينص أكثر القدماء عليها في صراحة ، فأفدت مما كتب ابن طباطبا وحازم القرطاجني وغيرهما ، ومما تتناقله كتب الأدب والنقد لبعض الشعراء . أما المحدثون ، فقد أفدت من تجارب الشعراء الذين أفاد منهم مصطفى سويف في بحثه عن « إبداع الشعر » في « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » ، ومن شفيق جبري وصلاح عبد الصبور وغيرهم من العرب ، ومن « سبندر » و « ستوفر » و « إليوت » وغيرهم من الأجانب . كما أتاحت لي معرفتي باللغة الفارسية أن أنعطف في بعض المسائل إلى النقد الفارسي قديمه وحديثه بهدف الموازنة بينها وبين مثيلاتها في النقد العربي الذي يعتمد عليه الفرس اعتماداً تاماً باعتراف كثيرين ممن دار بيني وبينهم نقاش في هذا الموضوع .

إن أكره شيء إلى نفسي أن أتحدث عن عملي ، فلا حاجة إلى الحديث عن جهدي في هذا البحث ، وهو أمر أتركه ليتضح من خلال البحث نفسه ، لكنني مع هذا لا أدّعي الإحاطة بكل شيء ، فهذا إدّعاء ربما لا يستطيعه بشر . وسأظل حريصاً على تتبّع الموضوع لسد ما فيه من نقص وإضافة ما قد يجدّ فيه ، وهذه سنّة الحياة ، ولا سبيل إلى الخروج عليها .

وختاماً لا يسعني إلا أن أعترف بالجميل والفضل الكبيرين اللذين غمرني بهما أستاذي الجليل الدكتور حسين نصّار الذي لم يألُ جهداً في تقديم عونه لي بكل الوسائل ، وفي توجيهي توجيهات كثيرة مفيدة نافعة حرصت على الإفادة منها والأخذ بها . فله مني العرفان والشكر الجزيل وهو أقل ما أملك تقديمه . والله أسأل أن يبقيه لنا ذخراً ، وللعلم موئلاً ، وللمتعلمين هادياً ومرشداً ، إنه هو الموفق ومنه نستمد العون والتوفيق .

يوسف بكّار

مدخل لدراسة القصيدة
في النقد العربي القديم

أولاً ، نصيب القصيدة من اهتمام النقاد :

ليس الغرض من هذا التمهيد التأريخ لنقدنا العربي القديم وتتبعه ، أو تقويمه والحكم عليه من كل جوانبه ، بل المقصود به القصيدة وبناؤها . غير أن هذا التحديد لا يمنع من الإشارة إلى ما لقيه نقدنا القديم من حملات قاسية وأحكام جائرة من كثيرين من الدارسين المعاصرين . يقول عبدالرحمن بدوي معمّماً : « إن جميع من تصدّوا للنقد في الأدب العربي منذ نشأته حتى العصر الحديث لم يكونوا إلا لغويين سطحيين ، لم يعرفوا من الشعر إلا أنه كلام موزون مقفى [1] » . فهل هذا صحيح ؟ لا ، وألف لا . إن الحقيقة العلمية وواقع النقد نفسه لا يقبلان هذا التعميم الذي لا يستند إلى دقّة ، ولا يرتكز على منطق ، وقد يكشف عن ضآلة دراية ، وعدم تعمق في نقدنا القديم تاريخاً وتطوراً وخصائص . فإذا ما تخطينا النقد في الجاهلية وصدر الإسلام إلى بداياته الحقيقية وأعصار ازدهاره ونضجه نجد فيه نظرات فاحصة ، ولفتات بارعة دقيقة ، وقضايا يمكن أن تعدّ جذوراً حقيقة لكثير من إتجاهات وقضايا نقدية حديثة عند الأوربيين والعرب على حدّ سواء . وهو ما أرجو أن يتضح بعضه في هذه الدراسة ليضاف إلى ما اتضح منه عند نفر من الباحثين والدارسين من قبل . يقول مندور « وفي الحق أن في الكتب العربية القديمة ـ يقصد كتب النقد ـ كنوزاً نستطيع إذا عدنا إليها وتناولناها بعقولنا المثقفة ثقافة أوربية حديثة أن نستخرج منها الكثير من الحقائق التي لا تزال قائمة حتى اليوم . . . على ألا نجهل أو نتجاهل الفروق الأساسية الموجودة بين الأدب العربي وغيره من الآداب

(١) الشعر (من كتاب الشفاء) ـ المقدمة ١١ .

الأوربية بما يستتبعه ذلك من تفاوت كبير في مناهج النقد وموضوعاته ووسائله »[1].
ويقول أيضاً : « ولدينا كتب نقد منهجي لا نظن أن الأوربيين قد وضعوا في آدابهم خيراً منها ، مع ملاحظة الفارق بين أدبنا وآدابهم . . . »[2] . ويقول ماهر حسن فهمي : « فدراستنا لتراثنا النقدي دراسة مستقلة عن النظريات النقدية المعاصرة ، تصوّر لنا هذه النظريات كأنها تفرعت عن أصول عربية محضة لم تعرفها الجذور العربية الضاربة في باطن الزمن »[3] .

ويكشف إحسان عباس عن أن الذي حداه إلى تأليف كتابه « تاريخ النقد الأدبي عند العرب » : « شعوري بأن النقد عند العرب في حاجة إلى استئناف في النظر والتقييم ، إذا أنا قرأت ما كتب عنه من مؤلفات حديثة ، وإحساسي وأنا أقرأ الكتب النقدية المختلفة التي كتبها الأسلاف أن فيها ما يستحق بذل الجهد ليعرض ذلك النقد بأمانة وإنصاف »[4].

مهما يكن الأمر ، فإننا منذ البداية لا نقف موقف إتهام وخصومة ، أو موقف دفاع عشوائي عن النقد القديم الذي ما زال في حاجة إلى دراسات أعمق ، وتقويم أشمل في كثير من قضاياه وأصوله . وليس من شك في أن كثيرين من الدارسين المعاصرين كانوا على جانب كبير من الحق والصواب حين وصفوا النقد القديم ، في كثير من جوانبه ، بعدم التعمق في التحليل والتمحيص والتوسع في كثير من الموضوعات[5] ، وحين قالوا إنه كان يضيق طوراً ويتسع تارةً[6]، وينصرف إلى الجزئيات دون الكليات في كثير من المسائل[7] .

وإذا ما رحنا نبحث عن بناء القصيدة في النقد القديم نجد أن النقد الجاهلي أهملها ، وليس فيه ما يمتّ إليها بصلة[8] ؛ وهو معذور في هذا وفي غيره من المسائل إذا ما

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ٥ .
(٢) النقد المنهجي عند العرب ١٣٧ .
(٣) قضايا نقدية في كتاب الصناعتين ٥٩ (مقال) . حولية كلية البنات بجامعة عين شمس ـ العدد الخامس ـ تموز ١٩٦٧ م ، ص ٥٩ ـ ٦٧ .
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١٠ .
(٥) نسيب عازار : نقد الشعر في الأدب العربي ٧٨ .
(٦) روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ١١٥ .
(٧) راجع ، أنيس المقدسي : مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربي ٢٤ وشوقي ضيف : في النقد الأدبي ٣١ ودائرة المعارف الإسلامية (الترجمة العربية) ـ مادة بلاغة ـ المجلد الرابع ٧١ .
(٨) أنظر أيضاً : ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية ٢٦ .

أخذت طبيعته وخصائصه بالنظر والاعتبار . لكن هل تقدم الأمر خطوات إلى الأمام بعد ذلك ؟ مما لا شك فيه أن الدائرة اتسعت ، والأمور تغيرت ، والمفاهيم تطورت ، غير أن النظرة الجزئية للقصيدة ظلت قائمة ، وإن كنا لا نعدم أن نجد بين النقاد من وقف عندها ، واسترعت إنتباهه في كثير من جوانبها لا كلها ، وفي مواضع متفرقة من أثره أو آثاره ، لا في بحث مستقل شامل أو موطن منفرد .

إن تناول النقاد القدامى للقصيدة في كيفية نظمها وبنائها لم يكن كاملاً وافياً ، لكنه اقترب من ذلك أو كاد عند بعضهم ، أو عندهم مجتمعين . ولستُ أدري كيف يقول عبدالرحمن ياغي عن ابن رشيق إنه « قد تناول القصيدة العربية ودرسها دراسةً تفصيلية ، وأخضعها لأصول منهجية ، وعرض لأجزائها من زوايا متعددة فنية وتاريخية ونفسية » [1] . ربما كان متأثراً أو مأخوذاً بقول ابن خلدون عن (العمدة) : « هو الكتاب الذي انفرد بصناعة الشعر وأعطاها حقها ، ولم يكتب فيها أحد قبله ولا بعده مثله » [2] . وابن رشيق وإن كان ممن عرضوا لكيفية نظم القصيدة ـ إن أصالة أو نقلاً عن السابقين ـ وأكثر جوانبها ، وممن لهم في النقد القديم لمحات ووقفات جيدة ، فإن كتابه يظل فيما يصفه شوقي ضيف « لا يتناول مذهباً بعينه في الشعر ، ولا مذاهب ، وإنما هو مجموعة من الأبواب والفصول يلخص فيها ابن رشيق بعض الملاحظات التي سبقته عند النقاد ، كما يلخص فنون البديع وما قيل في الأوزان والقوافي وموضوعات الشعر ومعانيه . . . فليس الكتاب إذن بحثاً جديداً في النقد وإنما هو تلخيص للملاحظات السابقة ، وهو تلخيص حسن ، ولكنه على كل حال تلخيص لا أقل ولا أكثر . . . » [3] . ولست أدري أيضاً كيف يذهب عز الدين اسماعيل إلى أن القاضي الجرجاني نظر إلى القصيدة من حيث هي كل ، لأنه كان يعد الشاعر حاذقاً إذا اجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص والخاتمة ، وهي المواقف التي تستعطف أسماع الحضور وتستميلهم إلى الإصغاء . إن هذا يعني عنده أن الجرجاني «كان ينظر إلى القصيدة من حيث هي أجزاء متماسكة لها بداية ونهاية» [4] . فهل هذه النظرة من القاضي إلى القصيدة تعني أنه نظر إليها كلاًّ متكاملاً؟ !

---

(١) حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها ٤٢٣ .
(٢) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٧ (تحقيق علي عبد الواحد وافي) .
(٣) النقد (سلسلة فنون الأدب العربي) ، ص ٩٧ و٩٨ و١٠١ أيضاً .
(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٦٥ .

لا مندوحة ، بعد هذا ، من توضيح الأسباب التي أدت بالنقد القديم إلى التفصيل في مسائل والإيجاز في أخرى ، وعدم الالتفات الكامل الدقيق إلى عدد من القضايا المهمة من مثل الأوزان والقوافي والقصيدة . وقد يكون للأسباب والعوامل التالية دخل كبير في هذا :

أولاً : لاحظ نفر من الدارسين المعاصرين اهتمام النقد القديم بخدمة الأغراض الدينية ، وخاصة قضية إعجاز القرآن الكريم ، أكثر من الإهتمام بالنواحي الأدبية الفنية . يقول زغلول سلاّم : « وكان أبرز تلك الآثار تحول النقد إلى خدمة الأغراض الدينية الإسلامية أكثر من خدمة الأدب العربي ، ولهذا كان اهتمامهم كبيراً بقضايا الإعجاز البياني في القرآن . . . » [1] . ويعزو شكري عياد إهمال النقاد الحديث في مسألة الأوزان إلى الانشغال بإعجاز القرآن وما نتج عنه من اهتمام بقضية اللفظ والمعنى [2] . يؤيد هذا الزعم قول الباقلاني ، بعد أن أسهب في نقد معلقة امرىء القيس من حيث المعاني واللغة ليبرهن على تهافت الشعر وتضاؤله أمام إعجاز القرآن الكريم : « وكنا نريد أن نتصرف في قصائد مشهورة ، فنتكلم عليها ، وندل على معانيها ومحاسنها ، ونذكر لك من فضائلها ونقائصها ، ونبسط لك القول في هذا الجنس ، ونفتح عليك في هذا النهج ، ثم رأينا هذا خارجاً عن غرض كتابنا ، والكلام فيه ـ أي النهج ـ يتصل بنقد الشعر وعياره ، ووزنه بميزانه ومعياره ، ولذلك كتبٌ وإن لم تكن مستقصاة » [4] . هذا النص في غاية الأهمية ، لأنه يدعم القضية التي نعالجها ، ويؤكد أن كتب النقد غير مستوفاة ومستقصاة . والباقلاني وإن كان يقصد الشعر عامة ، فلربما قصد القصيدة أيضاً ، لأن كلامه جاء بعد دراسته قصيدتين [5] لشاعرين كبيرين من وجهة نظره الخاصة التي أفصح عنها ، والتي تدعم هدفه في كتابه الذي يوصف بأنه من أفضل كتب النقد ، ومن أوضح الأدلة على أن النقد التحليلي أخذ يتسرب إلى عقول الأدباء . ولولا تخصصه بالقرآن لكان نافعاً في نشر الطريقة التحليلية في الأدب [5] .

---

(١) تاريخ النقد العربي ٢ : ١٠ ثم انظر : شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ٣٧٦ .
(٢) موسيقى الشعر العربي ١٣٥ ، وانظر : إحسان عباس ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١٠٨ .
(٣) إعجاز القرآن ١٨٣ (طبعة دار المعارف بمصر ١٩٦٣ م) .
(٤) القصيدتان هما : معلقة امرىء القيس ، ولامية البحتري التي مطلعها :

أهلاً بذلكم الخيال المُقبل فعل الذي تهواه أو لم يفعل

(ديوان البحتري ٢ : ٣٦٦ ـ ٣٦٩ ، صادر ، بيروت ١٩٦٠ م) .
(٥) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٧٠ ـ ١٧١ .

ثانياً : ومن المسائل التي شغلت النقد القديم كثيراً مسألة السرقات التي كان الحديث عنها عنيفاً في القرنين الثالث والرابع ، وكانت موضوعاً محبوباً في ذلك الوقت ، ألّف فيه كل ناقد كتاباً أو فصولاً من كتب ، أفردها لشعراء معينين أو لعامة الشعراء [1] . وليس من المبالغة أن يقال إن عناية النقاد بالسرقات فاقت كل عناية ، وأنها ظفرت من نقاد العرب باهتمام لم تظفر بمثله عند نقد أدب آخر من الآداب العالمية [2] .

ثالثاً : إنشغال النقاد ، منذ زمن مبكر ، بقضية القديم والجديد أو القدامى والمحدثين ، وإثارة المعارك والخصومات حول مذاهب معينة من مثل مذهب أبي تمام ، وحول شعراء معينين كذلك الذي شغل به النقاد كثيراً حول المتنبي .

وأخيراً : أكثر كتب النقد القديمة ، والمتأخر منها خاصة ، جمعت ما أثر عن المتقدمين مع تشعيبات وتفريعات كثيرة المصطلحات البلاغية وإن كانت لا تخلو من إضافات يسيرة تطالعنا بين الحين والحين . خير مثال على هذا كتاب « البديع في نقد الشعر » لأسامة بن منقذ (ت ٥٨٤ هـ) . ويمكن أن يدخل في الدائرة نفسها ـ في نطاق أضيق ـ كتب أخرى فيها كتاب « الصناعتين » و « العمدة » .

يقول ابن منقذ عن كتابه « هذا كتاب جمعت فيه ما تفرق في كتب العلماء المتقدمين المصنفة في نقد الشعر ، وذكر محاسنه وعيوبه . . . فلهم فضيلة الإبتداع ، ولي فضيلة الاتباع . . . » [3] . جهد أسامة في « بديعه » جهد ضائع لأنه ، فضلاً عن إسرافه في التقسيم والتبويب إذ جعل الكتاب في خمسة وتسعين باباً ، لم يكن يأتي إلا بتعريفات موجزة في بداية كل باب ، ثم يأخذ بضرب الأمثلة دونما تعليق ينم عن نظر نقدي . يقول محققا الكتاب : « إن كتاب البديع لأسامة يغلب عليه ضرب المثل البلاغية للتذوق والاقتداء » [4] . ولا يخرج كتاب « تحرير التحبير » لابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤ هـ) عن دائرة بديع ابن منقذ .

---

(١) حسين نصار : نقاد البحتري (بحث) . مهرجان الشعر الثالث . دمشق ١٩٦١م . ص ٢٣١ و ٢٣٣ .

(٢) عبد القادر القط : حركات التجديد في الشعر العباسي (بحث) في كتاب : (إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين) ص ٤٤٦ .

(٣) البديع في نقد الشعر . المقدمة ٨ ومن الكتب التي ذكرها : بديع ابن المعتز ، والحالي وحلية المحاضرة للحاتمي ، وكتاب الصناعتين للعسكري ، والعمدة لابن رشيق .

(٤) البديع في نقد الشعر ـ المقدمة ، ص ٤ .

أمّا الكتب المتقدمة فمنها « قواعد الشعر » لثعلب (ت ٢٩١ هـ) ، وهو ، فيما يقول شوقي ضيف ، لا يضيف إلى « البحث البلاغي » شيئاً يمكن الوقوف عنده ، إنما هي نظرات طائرة . . . تخلو من كل تحليل »[١] . أمّا كتاب « الصناعتين » لأبي هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) الذي كان بدء تحول النقد إلى بلاغة ، فقد جمع فيه مؤلفه خمسة وثلاثين نوعاً من أنواع البلاغة ، حتى عُدَّ نقطة البدء في فساد الذوق في النقد[٢] ، فضلاً عن إلمامه بما قال النقاد قبله[٣] . ويذهب شكري عياد إلى « أن أبا هلال من أقل النقاد العرب أصالة »[٤] . أما كتاب « الموشح » للمرزباني (ت ٣٨٥ هـ) فكل ما فيه أو أكثره جمع لما قال العلماء والنقاد بالشعر قبله وقبل الاتصال بالفكر والبلاغة اليونانيين ؛ ومن هنا تجيء أهمية الكتاب[٥] .

تلك الكتب وغيرها مما عنُي بصناعة الشعر ونقده ـ على حدّ تعبير القدماء وكما وصلت إلينا أسماء عدد منها ـ لم يقم أصحابها بما كنا نرجو، ولم يمدونا بما كنا نتوق إليه في كثير من مسائل النقد، وفيها القصيدة. نقول هذا لأنها عنيت بدرس صناعة الشعر وصناعة النثر، وهو درس لا يقصد إلى بيان إعجاز القرآن ولا إلى نقد «مقارن»[٦] بين الشعراء ، ولا إلى تطبيق نظريات أرسطو على البلاغة العربية[٧] . لكن يبقى ثمّة هذا السؤال : هل يمكن أن يوجد ما قصرت فيه الكتب السابقة التي بين أيدينا ، في كتب ومؤلفات أخر لما تصل إلينا ، ونجد لها ذكراً ، وعنها إشارات في مصادرنا القديمة ، وأكثرها في صناعة الشعر من مثل : « صناعة الشعر » لأبي هفان[٨] (ت ١٩٥ هـ) و « صناعة الشعر » لأبي زيد البلخي[٩] (ت ٣٢٢ هـ) و « صناعة الشعر » لأبي أحمد

---

(١) البلاغة : تطور وتاريخ ٦١ .
(٢) النقد المنهجي عند العرب ١٢٣ .
(٣) المرجع السابق ٣١٤ .
(٤) كتاب أرسطوطاليس في الشعر (الدراسة) ٢٣٨ .
(٥) أنظر أيضاً : إبراهيم سلامة ، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٢٢٨ .
(٦) يقصد نقد موازنة .
(٧) شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ١٤٠ .
(٨) ابن النديم : الفهرست ٢١٣ ، فقد ذكر أنه كبير وقد رأى بعضه .
(٩) الفهرست ٢٠٤ . ويذكر ابن النديم أيضاً أن للبلخي كتاباً آخر بعنوان « صناعة الكتابة » . ويصف البلخي بأنه كان فاضلاً في سائر العلوم القديمة والحديثة ، تَلاَ في تصنيفاته وتأليفاته طريقة الفلاسفة ، لكنه كان بأهل الأدب أشبه .

العسكري [1] (ت ٣٨٢ هـ) ، و « كتاب الشعر » للمرزباني [2] ، و « رسالة في صناعة الشعر ممتزجة من اليوناني والعربي » لابن الهيثم [3] و « كلام في الشعر والقوافي » للفارابي [4] هل هذا ممكن ؟

لا نستطيع أن نجيب عن إمكانية تعرض الكتب المفقودة للشعر والقصيدة بأكثر مما عرضت له الكتب التي وصلت إلينا والتي بين أيدينا ، وإن كنت أميل إلى تقصيرها هي الأخرى في ضوء ما وصل إلينا من نتاج نقدي يمثل الفترات المختلفة التي يمكن أن تنسب إليها المؤلفات المفقودة . فأبو هفان كان من أدباء القرن الثاني الهجري ولسنا نتوقع منه أكثر مما عند نقاد تلك الفترة التي كان فيها النقد وليداً يحبو ، أما البلخي فليس من شك في أن النظر الفلسفي كان غالباً عليه ، فيما يستشف من حديث ابن النديم عنه . وأما ابن الهيثم والفارابي فلست أظن أنهما كانا أحسن حظاً وأكثر توفيقاً من ابن سينا وابن رشد في فهم أرسطو و « فن شعره » . مع هذا يبقى الفرض قائماً لا يمكن القطع به إلا بالعثور على تلك الكتب أو بعضها .

ويضاف إلى ما تقدم بضع ملاحظات عن كتب أخرى ، ربما يجوز لنا أن نصفها بالقصور أكثر من غيرها ، لأن أصحابها كانوا مدفوعين بدوافع خاصة ونوازع معينة في تصنيفها ، الأمر الذي فوّت عليهم معالجة عدد من القضايا النقدية المهمة أو الالتفات إليها ، وهي أهم بكثير مما اهتموا به من تقسيمات وتفريعات . يقول عبدالله بن المعتز (قتل ٢٩٦ هـ) في مقدمة « بديعه » : « قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا . . . ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نواس ومن تقيّلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن . . . »

---

(١) ياقوت : معجم الأدباء ٨ : ٢٣٦ .

(٢) مقدمة الموشح ، ص ٧ وهذا الكتاب غير كتابي « الموشح » و « معجم الشعراء » . قيل إنه يتعلق بصناعة الشعر ويقع في أكثر من ألفي ورقة .

(٣) ابن أبي أصيبعه : عيون الأنباء في طبقات الأطباء ٥٥٥ (طبعة بيروت ١٩٦٥ م) . ويقول عبد الرحمن بدوي : « قد صنع ـ ابن الهيثم ـ صنيع ابن سينا في تلخيص كتاب أرسطو ، ولعله مزج فيه كلاماً عن الشعر العربي بكلام أرسطو عن الشعر اليوناني . . . ولكن لم نعثر على هذه الرسالة حتى الآن » (مقدمة فن الشعر ٥٥) .

(٤) طبقات الأطباء ٦٠٩ . ويتساءل عبد الرحمن بدوي ، وهو يتحدث عن « رسالة في قوانين صناعة الشعر » للفارابي فيقول « فهل هما رسالتان أو رسالة واحدة ؟ الأرجح أن تكون الرسالتان مختلفتين ، لأنه ـ أي الفارابي ـ لا يتكلم ها هنا ـ أي في قوانين صناعة الشعر ـ عن القوافي » (مقدمة فن الشعر ٥٣) .

و « . . . أن المحدثين لم يسبقوا إلى شيء من أبواب البديع » .

ويعلن قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧ هـ) في مستهل « نقد الشعر » عن أربعة أقسام لعلم الشعر أهمها القسم الذي ينسب إلى علم جيده ورديئه ، وهو ما كان الناس ـ فيما يقول ـ يخبطون فيه منذ تفقهوا في العلم وقليلاً ما يصيبون [١] . وكأنه كان ينعى على من قبله من مثل ثعلب في « قواعده » وابن المعتز في « بديعه » خاصة . لذلك نجد قدامة يبدل ويخترع في المصطلحات البلاغية ، مما يؤيد الرأي القائل أن « نقد الشعر » ليس إلاّ « محادّة لابن المعتز وغيره ممن يجرون في أثره ضد المتفلسفة وما يلوكونه من مقاييس البلاغة عند اليونان » [٢] ، من هنا جاز لمحمد مندور أن يقول في « بديع » ابن المعتز و « نقد » قدامة « إن هذين الكتابين لا يتناولان نقد الشعر نقداً موضوعياً ، وإنما هما كتابان علميان ، قصدا إلى إيضاح مبادىء ووضع تقسيمات » [٣] .

ومهما يكن الأمر ، فقد كنا نطمع بحديث عن بناء القصيدة عند واحد من النقاد الذين عرضوا لدراسة فن أشخاص بأعينهم ، أو الدفاع عنهم من مثل القاضي الجرجاني (٣٩٢ هـ) في « وساطته » والآمدي (٣٧١ هـ) في « موازنته » . لكن انشغال الأول بمسائل الخصومة والوساطة ، وانهماك الآخر بقضايا الموازنة أذهلهما عن ذلك وعن غيره ، مع أنه لم يكن ثمة مجال أنسب لدراسة القصيدة من كتابيهما ، وأن موضوعاً كهذا كان خليقاً بالآمدي أن يدرسه ، لأنه كان يوازن بين شعر شاعرين ، وبين قصيدتين ، لكنها موازنة اقتصرت ـ مع كل أسف ـ على أمور معينة حددها في قوله « ولكني أوازن بين قصيدتين من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، وبين معنىً ومعنى ، فأقول أيهما أشعر في تلك القصيدة ، وفي ذلك المعنى . . . » [٤] . ويعلق زغلول سلاّم على صنيع الآمدي فيقول : « . . . إن نظرته إلى القصيدة ليست نظرة تحليلية مقارنة ، بل لا تزال النظرة الجزئية الشكلية التي تولي اهتمامها للوزن والقافية وإعراب القافية والمعاني الجزئية المنثورة في أبيات القصيدة معنىً معنىً دون النظر إلى المعنى العام ، أو الرباط الذي يربط تلك المعاني ويسلكها في القصيدة » [٥] . وفضلاً عن موافقتنا على ما يذهب إليه سلاّم نرى

---

(١) نقد الشعر ١٤ .
(٢) شوقي ضيف : البلاغة تطور وتاريخ ٧٩ .
(٣) النقد المنهجي عند العرب ٦٨ .
(٤) الموازنة ١١ ـ ١٢ (الطبعة الثالثة ١٩٥٩ م) .
(٥) تاريخ النقد العربي ١ : ١٦٧ .

أنه ليس ببعيد أن يكون لشغف الآمدي بالقديم ، وتعلقه بعمود الشعر ، وأخذه بطريقة القدامى ـ فيما يبدو من تصنيفه للطائيين ـ دخل في صنيعه ذاك ،ووقوفه عند ما ألزم نفسه به من موازنة بين قصائد الشاعرين . يقول الآمدي أيضاً : « . . . ثم أوازن من شعريهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ، ثم بين معنى معنى ، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك ، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه ، وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه ، وباباً للأمثال . . . » [1] ، من هذا النص تتضح طبيعة الموازنة التي أدارها الآمدي بين أبي تمام والبحتري في شعرهما ، ناهيك عن مسائل أخرى ، وهذا ما نتفق به مع أستاذنا حسين نصّار من أن الموازنة « دارت أكثر ما دارت حول معاني الأول (أبي تمام) وألفاظ الثاني (البحتري) ، وما تتسم به من صفات ، وما أدّت إليه من نتائج في تفاوت الشعر واستوائه » ، لكننا في الوقت نفسه نختلف مع أستاذنا في أن الموازنة « دارت حول بناء القصيدة عندهما » [2] لأن الوزن والقافية والمعاني ليست كل شيء في بناء القصيدة عند المعاصرين ، ولم تكن كذلك عند النقاد القدامى أنفسهم . وقد لاحظ طه حسين ما لاحظناه على نقاد أبي تمام والبحتري والمتنبي فيما يخصّ القصيدة فقال : « إنكم لا تجدون أحداً من هؤلاء النقاد ينقد القصيدة من حيث هي قصيدة ، فهم إذا قرأوا أجمل قصائد أبي تمام والمتنبي والبحتري لا ينظرون إليها جملة ، كيف استقامت ألفاظها ومعانيها وأسلوبها ، وإنما يقفون عند البيت أو البيتين . . . وما هكذا نفهم نحن النقد الآن ، وما هكذا نتصور المثل الأعلى للنقد الأدبي » [3] . وترىٰ السيدة روز غريب أيضاً أن النقاد عامة لم يلتفتوا إلى القصيدة كمجموع ، ولم يلقوا عليها نظرة مجملة موحدة ، وأن الامدي ، خاصة حين وازن بين أبي تمام والبحتري ، اقتصر على المعنى المفرد ، ثم على الديباجة أو مطلع القصيدة عند كليهما [4] .

---

(١) الموازنة ٥١ .

(٢) نقاد البحتري (كتاب مهرجان الشعر الثالث بدمشق ـ ص ٢٢٩) .

(٣) من حديث الشعر والنثر ٢٩٥ .

(٤) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ١٤٧ .

ثانياً ـ ملاحظات حول القصيدة في النقد القديم :

تعريف القصيدة:

التعريف الفني للقصيدة مشكلة من المشكلات التي شغلت النقاد الأجانب معاصرين وغير معاصرين منذ وقت بعيد ، ويبدو أنها كانت أقل مشقة وعناء على كولردج منها على ريتشاردز على سبيل المثال .

يعرف كولردج القصيدة بأنها « ذلك النوع من التأليف الذي يتعارض مع المؤلفات العلمية بأن يجعل المتعة لا الحقيقة هدفه المباشر ، ويتميز عن كل الأنواع الأخرى (التي تشترك معه في نفس الهدف) بطلبه ذلك النوع من المتعة من الكل الذي يتفق مع الإشباع الواضح من كل جزء من الأجزاء » [١] . ويرى أن التأليف لا يكون قصيدة لمجرد أنه يتميز عن النثر بالوزن والقافية أو بهما مجتمعين ، لأن هذا المعنى للقصيدة أحط معانيها ، حيث إن الانسان يستطيع أن يطلق بموجبه إسم قصيدة على التعداد المعروف في الشهور المتعددة :

ثلاثون يوماً في سبتمبر .

وإبريل في يونيو ونوفمبر . . .

أما التأليفات التي تستحق إسم قصيدة ، فتلك التي توجد فيها متعة معينة في توقع تكرير الأصوات والوحدات العروضية ، أياً كان مضمونها [٢] .

أما تعريف القصيدة عند ريتشاردز ، فهو على درجة كبيرة من الصعوبة والتعقيد لما كان يبديه من حذر ويتوجسه من أخطاء في المبادىء التي يحكم على الشعر طبقاً لها . لذا نجده يتردد بين تعريفات أربعة ، أحدها أن القصيدة تجربة الفنان ، أو جزء منها لكنه عدل عن هذا التعريف الذي ارتضاه بادىء ذي بدء إلى تعريف آخر هو أن « القصيدة فصل من التجارب لا تختلف في أي من صفاتها إلا بمقدار معين يتفاوت في كل صفة من هذه الصفات عن التجربة المثلى أو السوية . ونستطيع أن نعتبر هذه التجربة المثلى تجربة الشاعر حين يتأمل القصيدة كاملة بعد الانتهاء منها » [٣] .

---

(١) سيرة أدبية ٢٤٨ ـ ٢٤٩ وديفد ريتش : مناهج النقد الأدبي ١٥٨ .

(٢) سيرة أدبية ٢٤٧ .

(٣) مبادىء النقد الأدبي (الفصل الثلاثون ٢٩٠ ـ ٢٩٦) ، أما التعريفات الأخرى التي افترضها فهي =

أما النقد العربي الحديث ، فلم أعثر فيه ـ فيما قرأت ـ إلا على تعريف واحد بمعنى التعريف الفني للقصيدة ، هو « القصيدة بناء يتركب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتم فيه تكامل المعاني الشعرية المتبلورة في حقائق لغوية . فالعالم الذي تتألف منه القصيدة عالم متجانس تتلاقى أفكاره وتتعاقب في حركة مطردة » . وهذا يصدق على القصيدة العربية كما يصدق على سواها [١] .

وأما النقد العربي القديم ، فلا نكاد نعثر فيه على أي تعريف للقصيدة فني أو غير فني . لكننا لا نعدم أن نجد نتفاً في هذا عند اللغويين والنحويين وأصحاب المعجمات . يذهب أكثرهم إلى أن القصيدة من القصيد ، وهو ما تمَّ شطر أبياته أو شطر أبنيته [٢] . ويذهب الفرَّاء إلى أن « القصيد » مأخوذ من المخ القصيد ، وهو المتراكم بعضه على بعض [٣] . أو المخ السمين الذي يتقصد (أي يتكسر) لسمنه [٤] .

أما سبب التسمية ، فقيل لأنه قصد واعتمد ، أو لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد ، والمعنى المختار . وقيل سمي الشعر التام قصيداً لأن قائله جعله من باله فقصد له قصداً ولم يحتسه حسياً على ما خطر بباله وجرى على لسانه ، بل روى فيه خاطره واجتهد في تجويده ، ولم يقتضبه [٥] .

وتابع ابن رشيق أولئك في تعريفاتهم وتعليلاتهم حين ذهب إلى أن اشتقاق القصيدة من « قصدت إلى الشيء » وكأنّ الشاعر قصد إلى عملها على تلك الهيئة [٦] . لكنه يؤخذ على هذه التعريفات جميعاً سواء عند اللغويين أم ابن رشيق أن الرجز وغيره من الأنماط الأخرى التي ألحقوها بالقصيدة ، تدخل فيها لأن عملها مقصود هي الأخرى .

= اننا قد نقصد بالقصيدة تجربة القارىء المؤهل الذي لم يسء فهم القصيدة ، أو قد نقصد التجربة الممكنة التي يمر بها قارىء مثالي كامل ، أو قد نقصد تجربتنا الفعلية نحن . وهذه التجارب جميعها تختلف اختلافاً نوعياً فيما بينها في معظم الحالات .

(١) لطفي عبد البديع : التكامل في القصيدة العربية . (بحث) في كتاب : إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ١٦٩ .

(٢) لسان العرب ـ قصيد ، والقاموس المحيط (فصل القاف ، باب الدال) .

(٣) إعجاز القرآن ٢٥٧ .

(٤) اللسان ـ قصيد أيضاً . والمقصود بالسمين هنا « الدَّسِم » .

(٥) اللسان ـ قصد .

(٦) العمدة ١ : ١٨٣

كل التعريفات السابقة مستفادة من أصل الكلمة اللغوي ، ولا يمكن أن تكون تعريفاً للقصيدة التي أهمل تعريفها النقاد . ولسنا ندري سبباً لهذا سوى ما نظنه من أنهم ربما اكتفوا بالأصول والمعاني التي حددها اللغويون واحتوتها المعجمات .

ربما استغل بعض الأجانب المفاهيم السابقة للقصيدة فتسللوا من خلالها إلى الطعن على الشعر العربي عامة واتهام الشعراء بالماديّة المحضة ، وإساءة فهم معنى القصيدة . يذهب لاندبرج Landberg إلى أن معنى قصيدة « شعر الغرض والقصد » ويغلو في تعليل ذلك فيقول: « إن كل مساومة واتجار بالشعر القديم والحديث ، وكل جشع لا يعرف الشبع في الفطرة العربية ، وجد التعبير عنه في لفظ قصيدة » [١] . ويقترح جورج ياكوب George Jacob تفسيراً لكلمة القصيدة فيرى أن معناها « شعر التسول » [٢] ، إلاّ أن بروكلمان تصدى لهما تصدياً يغني عن الرد عليهما . فقد ردّ على الأول بقوله « مما لا ريب فيه أن الغرض والقصد لم يكن في الزمن القديم ولم يكن في الزمن المتأخر دائماً هو كسب الجزاء المادي » [٣] . وردّ على الآخر بقوله : « فإن ذلك ـ زَعْم ياكوب ـ لا يصح إلا في عصور الإنحلال والإضمحلال . وإذا صح أن لفظ القصيدة بعيد القدم ، فمن الممكن أن يكون الغرض والقصد بحسب الأصل غرضاً من أغراض السحر ، وكثيراً ما صار غرضاً سياسياً في وقت متأخر ، ثم صار يستعمل بأوسع معاني الكلمة في جميع أغراض الحياة الاجتماعية » [٤] .

ثمة مسألة أخرى في القصيدة شغلت اللغويين القدامى وشارك فيها بعض النقاد ، هي عدد الأبيات التي تستحق أن تحمل إسم قصيدة . ذهب الأخفش إلى أن القصيدة ما كانت على ثلاثة أبيات ، فخالفه ابن جني وقال إن القصيدة ما جاوزت أبياتها الخمسة عشر ، وما دون ذلك « قطعة » [٥] . وذهب الفراء الى أن القصيدة ما بلغت العشرين بيتاً فأكثر [٦] . وربما نقل ابن رشيق عن هؤلاء وغيرهم إذ قال : « وقيل إذا بلغت الأبيات

---

(١) بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ١ : ٥٩ نقلاً عن : Landberg : Arab, III. P. 34

(٢) بروكلمان : تاريخ الأدب العربي ١ : ٥٩ نقلاً عن :

George, Jacob: Studien in Arab Dichtern, III. P. 203

(٣) بروكلمان : المرجع السابق ١ : ٥٩ .

(٤) المصدر السابق نفسه.

(٥) اللسان ـ قصد .

(٦) إعجاز القرآن ٢٥٧ .

سبعة فهي قصيدة . . ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد »[1] .

تفضيل القصيدة :

قسم النقاد الشعر إلى قصيدة ورجز ومسمط ومزدوج وغير ذلك[2] ، وتحدثوا عن « القصائد » و « القطع » عن «المقصِّدين » و « المقطِّعين » من الشعراء . وعدَّد ابن رشيق قسماً من الشعراء الذين اشتهروا بجودة القطع من المولدين من مثل بشار بن برد والعباس ابن الأحنف والحسين بن الضحاك وعلي بن الجهم[3] .

وعلى الرغم مما طرأ على القصيدة العربية من تغير في القوافي ، وعلى الشعر من تعدد في الأشكال والتسميات ، فقد ظلت القصيدة النوع المفضل لدى الشعراء والنقاد على حد سواء . فقد كان ابن وهب الكاتب البغدادي يرى أن الرجز ملحق بالقصيد الذي هو أحسن الشعر[4] . وكان ابن رشيق يرى أن الأرجوزة لا تسمَّى قصيدة طالت أم قصرت ، ولا تسمى القصيدة أرجوزة إلا أن تكون من أحد أنواع الرجز[5] ، وأن

---

(١) العمدة ١ : ١٨٩ . ومن المفيد أن نذكر هنا أن شبلي لم يذكر في معجمه الأدبي شيئاً عن تحديد عدد أبيات القصيدة في الشعر الغربي والعربي والتركي ، لكنه ذكر أن القصيدة في الفارسية حددت أبياتها بين ثلاثين ومائة وعشرين بيتاً .

Shipley, Joseph, T. : Dictionary of world Literary terms, P. 333

غير أن جلال الدين همايي من نقاد الفرس المعاصرين وغيره يرون أن القصيدة غير محددة أبياتها ، فلبعض الشعراء قصائد في مائتي بيت ، لكن القصيدة على أية حال يجب ألا تقل عن واحد وعشرين بيتاً (تاريخ أدبيات إيران ١ : ٥٤ ـ ٥٥) ويذكر همايي نفسه أن عدد أبيات المقطوعة المتداول في الشعر الفارسي خمسة عشر أو ستة عشر بيتاً ، لكنه قد يصل إلى أربعين أو خمسين وأكثر بحسب الضرورة (صناعات أدبي ٢١٠) . وينقل عن بعض النقاد أن عدد أبيات القطعة يجب ألا يتجاوز إثني عشر بيتاً ، ومن الأفضل أن يعبر الشاعر عن قصده بأقل من هذا (تاريخ أدبيات إيران ١ : ٦٣) . وقد تحدث عبد اللطيف السعداني عن هذه المسألة بالتفصيل .

(راجع مقالة : التجديد في الشعر الفارسي . مجلة الإخاء الايرانية . العدد (٢٠١) السنة (١١) ١٦ أغسطس (آب) ١٩٧١ م) .

(٢) راجع في هذه التقسيمات : البرهان في وجوه البيان ١٢٧ والعمدة ١ : ١٧٨ ـ ١٨٣ .

(٣) العمدة ١ : ١٨٨ .

(٤) البرهان في وجوه البيان ١٢٧ .

(٥) يقول ابن رشيق : قد خصّ الناس باسم الرجز المشطور والمنهوك وما جرى مجراهما ، وباسم القصيد ما طالت أبياته ، وليس كذلك ، لأن الرجز ثلاثة أنواع غير المشطور والمنهوك والمقطع : فأما الأول منها فنحو أرجوزة عبدة بن الطبيب : =

القصيد يطلق على كل الرجز ، أما الرجز فلا يطلق على كل قصيد أشبه الرجز في الشطر [1] . ويتضح من حملة أبي العلاء المعري على الرجز والرجاز في عدد من أعماله أنه كان يعد القصيدة أسمى أنواع الشعر ، ويفضلها على سائر الأنماط الأخرى ، فقد نقل عن قوم ما يعبر عن وجهة نظره هو ، أن « الرجز كله ليس بشعر [2] وهاجم الرجز والرجاز هجوماً عنيفاً بالنثر والشعر معاً ، يقول : « إن الرجز لمن سفساف القريض ، قصرتم أيها النفر ـ الرجاز ـ فقصر بكم » ويستشهد بالحديث الشريف : « إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفسافها » . لهذا السبب تعمّد أبو العلاء وضع الرجاز في جنته الخيالية في « الغفران » في أطراف نائية منها ، وفي بيوت ليس لها « سموق بيوت أهل الجنة » ، ثم خاطب رؤبة بن العجّاج على لسان ابن القارح قائلاً : « لو سبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة » [3] . وواصل حملته عليهم شعراً في لزومياته فقال [4] :

قصَّرتَ أن تدرك العلياء في شرف ... إن القصائد لم يلحق بها الرجز!

وقال [5] :

ولم أَرْقَ في درجات الكريم ... وهل يبلغ الشاعر الراجز؟!

وقال [6] :

ومن لم ينل في القول رتبة شاعر ... تقنَّع في نظم برتبة راجز!

= باكرني بسُحرة عواذلي ... وَعَذْلهن خبل من الخَيل

والنوع الثاني نحو قول الآخر :

القلب منها مستريح سالم ... والقلب مني جاهد مجهود

والنوع الثالث ، قول الآخر :

قد هاج قلبي منزل ... من أم عمرو مقفر

فهذه داخلة في القصيد ، وليس يمتنع أيضاً أن يسمى ما كثرت بيوته من مشطور الرجز ومنهوكه قصيدة » (العمدة ١ : ١٨٢ ـ ١٨٣) .

(١) العمدة ١ : ١٨٤ .

(٢) الفصول والغايات ١ : ١٣٩ .

(٣) رسالة الغفران ٣٧٥ (الطبعة الثالثة ١٩٦٣ م) .

(٤) اللزوميات ١ : ٦٢١ .

(٥) المصدر السابق ١ : ٦٢٤ .

(٦) المصدر السابق ١ : ٦٢٨ .

أما المخمّسات والمسمّطات ، فقد كان المقياس الذي يتبعه النقاد في الحكم عليها نظرتهم إلى الشعر القديم والقدماء ، واستخلاص أحكامهم منها معاً . يقول ابن رشيق : « وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات ويكثرون فيها ، ولم أرَ متقدماً حاذقاً صنع شيئاً منها » ، لأن المتقدمين الحاذقين ـ فيما وصفهم ـ لم يؤثر عنهم من هذا النوع شيء ذو قيمة . ثم وصف المسمّطات والمخمّسات بأنها « دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه » . وذهب إلى أن كل الشعراء الذين قالوا فيها ما كانوا إلا عابثين مستهينين بالشعر [1] .

أما المزدوجات فعلى الرغم من أنها كانت شائعة مستعملة في القضايا التاريخية والسياسية [2] ، والتعليمية أيضاً ، إلا أن النقاد حرموها من اسم قصيدة مهما طالت [3] .

ولم يفت حازم القرطاجني أن يعرض للمقصدين والمقطعين من الشعراء ، فالمقطع عنده غير بعيد المرامي في الشعر ، لأنه لا يقوى على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه . أما المقصد فبعيد المرامي لأنه أقدر على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهات بعيدة منها بلا تشتت في كلامه [4] . لكن هل نستطيع أن نضع حدوداً فاصلة بين المقصدين والمقطعين بالشكل الذي قطع به حازم ووجد شيء منه عند ابن رشيق الذي يقول : « لا تكاد ترى مقطّعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصد أيضاً قد يعجز عن الاختصار » [5] ؟ لا نستطيع أن نوافق الناقدين على ما ذهبا إليه وننسى طبيعة الموضوع الذي يعالجه الشاعر نفسه الذي لا يستطيع أحد غيره أن يتحكم فيه أو يتدبر أمره . فالشاعر قد يكون مقطعاً ومقصداً في آن واحد ويجيد في الاثنين معاً . فأكثر الذين ذكرهم ابن رشيق ممن عرفوا بجودة القطع كانت لهم قصائد رائعة جيدة نفذوا فيها من معاني جهة إلى معاني جهات بعيدة ـ على حدّ تعبير حازم ـ وكانوا معدودين في المقصدين وليس في المقطعين من مثل بشّار وعلي بن الجهم .

إنّ هذه النظرة إلى الرجز وغيره من أنواع الشعر الأخرى ، وتفضيل القصيدة عليها ما زالت مستمرة عند بعض نقادنا المعاصرين ، يقول عبدالله الطيب المجذوب :

---

(١) العمدة ١ : ١٨٢

(٢) غوستاف غرونباوم : دراسات في الأدب العربي ١٤٦ .

(٣) محمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمي الخليل ١٣٦ .

(٤) منهاج البلغاء ٣٢٣ ـ ٣٢٤ .

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ .

« والأراجيز من ملحقات القصائد . والمقاطيع والمزدوج والمسمط والموشح وسائر ما افتن فيه المتأخرون مما يجوز إلحاقه بالقصائد والمقاطيع . . . القصيدة هي جوهر الشعر العربي وعليها مداره » [1] .

القصيدة الجاهلية والنقد القديم :

يكشف تفضيل النقاد السابق للقصيدة على سواها من الأشكال الأخرى عن مسألة هامة أخرى جديرة بالبحث ، هي أن القصيدة الجاهلية كادت تكون المقياس الوحيد والأنموذج الأمثل الذي اتخذه النقاد واتبعوه في كلامهم على القصيدة وبنائها من ناحية ،وفي أحكامهم على الشعر والشعراء في مختلف العصور من ناحية أخرى إذ لم يكتف معظم النقاد بتفضيل القصيدة ، بل راحوا يدعون إلى الالتزام بمنهج القصيدة الجاهلية . وربما كان تفضيلهم للقصيدة عامة نابعاً من هذه الدعوة نفسها .

قبل الشروع في المسألة تحسن الإشارة إلى جانب وثيق الصلة بها ، وهو في حدّ ذاته تفريع للقضية الكبرى ، قضية الشك في الشعر الجاهلي التي أثارها طه حسين . ويتبنى هذا الجانب نجيب البهبيتي الذي لا يشك في تأثره بطه حسين ، لقوله : « لهذا بقي من الشعر الجاهلي ما بقي منه ، ولهذا لم تقبل العقول ذلك التشكيك الذي أثير في عصرنا » [2] . لكنه من الحق أن يقال أن المعاصرين مسبوقون في هذا التنبه إذ التفت ابن طباطبا إلى المسألة في حيز ضيق ، وهو يتحدث عن مصاريع بعض الأبيات التي يشك في ترتيبها وفي الصورة التي جاءت عليها [3] .

ما يثيره البهبيتي هو أن صورة القصيدة لم تصل إلينا تامة وكاملة ، لبعد العهد بها ، وتأخر حركة الجمع والتدوين التي لم تدرك من القصائد إلا ما احتفظت به الذاكرة تبعاً لميل صاحبها وهواه ، فكانت النتيجة « أن المحفوظ من القصيدة قد يختلف باختلاف حالات النفوس ، وباختلاف الأفراد ، وهذا يؤدي بالقصيدة إلى أن تتفرق بين عدد من الناس ، وقد يذهب منها الكثير ، ولكنها في هذا كلهِ لا تبقى مجتمعة تامة متصلة الأجزاء . . . فإذا جاء بعد ذلك دور الجمع كان في لمِّ شعثها وترتيب أبوابها ما لا يخفى من

---

(١) المرشد ٣ : ٧٧٧ الطبعة الأولى ـ بيروت ١٩٧٠ .
(٢) تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ٥٢ .
(٣) عيار الشعر ١٢٤ ـ ١٢٦ .

عسر وصعوبة ، فضلاً عما يصيبها به ذلك التفرق من نقص واختلاط واضطراب بغيرها إذا كان من وزنها أو قافيتها لصاحبها ، ولغيره أحياناً » [1] .

وأحسب أن هذه الملاحظات القيمة وملاحظات طه حسين من قبل كانت خطوات على الطريق الطويلة التي قطعها محمود شاكر في هذا الموضوع الذي عالج فيه أثر الرواية والرواة في القصيدة الجاهلية معالجة ضافية ، بل جامعة مانعة على حدّ التعبير الفلسفي . فاضطراب القصائد لم يرجع إلى حُفَّاظ الشعر فقط ، إنما شارك فيه الرواة أنفسهم فيما عرض لهم من عوارض فيما سمعوه فحفظوه أو قيدوه ، من نسيان لبعض ما حفظوا ، ومن لحوق الضياع والتلف ببعض ما قيدوا وكتبوا ، وغير هذا . وشارك فيه أيضاً تلامذة أولئك الرواة فيما عرضت لهم من عوارض مماثلة لما حدث لأساتذتهم وشيوخهم من الرواة فكان طبيعياً جداً أن يحدث للقصيدة الواحدة على سبيل المثال ما يحدث من اختلاف في عدد أبياتها زيادة ونقصاً ، واختلاف في رواية بعض ألفاظها ، وفي ترتيب أبياتها ، وفي نسبتها أحياناً إلى شاعرين أو أكثر وربما دخلت فيها أبيات لشاعر آخر على وزنها وقافيتها [2] . بهذا المقياس من العمق بحث محمود شاكر هذه القضية وبنى عليها نتائج لعل من أهمها وحدة القصيدة كما سيجيء في آخر فصول هذا الكتاب .

غير أن ما تحدث عنه الباحثان لم يكن يشمل الشعر الجاهلي كله ، فربما سلمت قصائد الشعراء الجاهليين المتأخرين من أمثال لبيد بن ربيعة العامري من كل ما أشارا إليه وهو ما لاحظاه حقاً . من هنا تصلح معلقة لبيد وقصائد غيره من الشعراء الذين يشملهم الاستثناء مادة صالحة لدراسة القصيدة الجاهلية ، وربما كان هذا سبباً أصيلاً في اختيار طه حسين لمعلقة لبيد يدرسها ويدعي الوحدة فيها [3] .

الملاحظات السابقة ، وغيرها مما سيجيء ، جديرة بالاهتمام والتقدير لما قد يترتب عليها من نتائج ومرتكزات لعل من أهمها إمكانية الرد على جمهرة من الدارسين المعاصرين الذين أساءوا فهم القصيدة العربية عامة ، لا الجاهلية وحدها ، حتى كاد يجمع أكثرهم على خلوها من الوحدة العضوية ، لأنهم وقفوا عند حدود القصيدة الجاهلية بخلفياتهم المغلوطة عن الشعر الجاهلي ، ولم يتخطوها في الغالب إلى غيرها من القصائد في القرون

---

(١) تاريخ الشعر العربي ٤٨ ـ ٤٩ .

(٢) راجع : نمط صعب ونمط مخيف ، مجلة المجلة القاهرية . العدد (١٤٨) إبريل ١٩٦٩ م . ص : ٤ ـ ١١ وسلسلة المقالات الأخرى في هذا الموضوع وفي المجلة نفسها ، التي سنشير إليها جميعاً فيما بعد .

(٣) حديث الأربعاء ١ : ٢٨ ـ ٤٠ .

اللاحقة إلا في ندرة. فلو أنهم خرجوا من « شرنقة » القصيدة الجاهلية ودرسوا قصائد لمثل الحطيئة ـ وقد أدرك الجاهلية أيضاً ـ وبشار بن برد ، وابن الرومي لاختلفت أحكامهم وتغيرت نظراتهم وتبدلت خلفياتهم .

لم يكن النقاد وحدهم مسؤولين عن إخضاع القصيدة العربية في كل عصورها لمقاييس القصيدة الجاهلية ومنهاجها وطرائقها ، فالشعراء كانوا شركاء في ذلك [1] ـ لكن بأقل من النقاد ـ وهم يتحملون نصيباً من المسؤولية أيضاً . لأن النقد ـ في كل العصور والآداب ـ يتبع الأدب ويستمد منه أصوله ومقاييسه ، ويبني في ضوئه أحكامه ونظرياته . لكن الذي لا يمكن إغفاله أو غضّ الطرف عنه ، أن سطوة القديم وكثرة أنصاره من رواة ولغويين ونحاة وعلماء حالت دون تطور الشعراء التطور المطلوب ؛ فكان نصيب ثورة عدد منهم على نهج القصيدة القديمة فشلاً ذريعاً ، لأن النقد لم يؤيدها ـ وإن كانت هي نقداً في حدّ ذاتها ـ ولاضطرار الشعراء أنفسهم إلى محاذاة التيار المحافظ مكرهين [2] . وربما كان لهذا السبب أيضاً دخل أو بعض دخل في تفضيل القصيدة على سائر الأنماط الأخرى التي يمكن أن تعدّ تجديداً في أشكال الشعر العربي القديم أياً كان موقف النقد منها .

والأمثلة على تقديس القديم والاعتداد به والغضّ من قيمة سواه كثيرة جداً . روي عن الأصمعي أنه قال: «بشار خاتمة الشعراء ، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم » [3] . وكان أبو عمرو بن العلاء لا يعدّ الشعر إلا ما كان للمتقدمين [4] . فلما سئل عن الأخطل التغلبي قال « لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه أحداً » [5] .

ومن الطريف أن نجد بين القدماء أنفسهم من يحكم على ذلك التفضيل، فها هو ذا ابن الأثير يقول معلقاً على رأي أبي عمرو في الأخطل : « هذا تفضيل بالأعصار ، لا بالأشعار » [6] . أما ابن الأعرابي ، فروى عن أحد الرواة أنه قال : « كنا عند ابن الأعرابي فأنشده رجل شعراً لأبي نواس أحسن فيه ، فسكت . فقال له الرجل : أما هذا

---

(١) راجع أيضاً ، روز غريب : النقد الجمالي ١٤٩ .

(٢) عالجت هذا الموضوع بالتفصيل في كتابي : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٩٣ ـ ١٠٤ الطبعة الثانية ـ دار الأندلس ، بيروت ١٩٨١ .

(٣) الأغاني (بيروت) ٣ : ١٣٧ و١٤٣ .

(٤) العمدة ١ : ٩٠ .

(٥) و(٦) المثل السائر ٢ : ٣٩٥ .

من أحسن الشعر ؟ قال ، فقال : بلى ، ولكن القديم أحب إليَّ » [1] .

لقد كان حب النقاد ، من هذا الصنف ، القديم ، نابعاً من تعصبهم الشديد له فيما يلاحظ من نصوصهم ، ومن اهتمام كل منهم بناحية معينة فيه لغوية أو نحوية أو غيرها . بذا يخبر القاضي الجرجاني من القدماء أنفسهم في كلامه على خصوم المتنبي فيقول « إن خصم هذا الرجل فريقان ، أحدهما يعُمّ بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي ، وما سلك به ذلك المنهج وأجري على تلك الطريقة » [2] أما ما يقال من أن حب القدماء للقديم وتفضيلهم له كان بسبب جهلهم بالثقافة الحديثة ، وعدم صلتهم بها [3] ، فمسألة فيها نظر طويل ، وهي في حاجة إلى ما يسندها من أدلة وبراهين .

كانت تلك أمثلة على تفضيل القدماء للقديم عامة ، فماذا عن تفضيلهم للقصيدة القديمة خاصة ؟ ثمة نصوص صريحة في الموضوع ، منها وصية الشاعر أبي تمام (ت ٢٣١ هـ) التوجيهية لتلميذه البحتري حين قال « وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين ، فما استحسنه العلماء فاقصده ، وما تركوه فاجتنبه ترشد إن شاء الله » [4] . غير أن أوضح ما يكشف عن إلزام الشعراء بمنهج القصيدة ووجوب الحفاظ عليه والتقيد به دعوة ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) العريضة التي فصل القول فيها في مقدمة كتابه الشعر والشعراء ، فبعد أن أثبت طريقة القدماء ونهجهم في القصيدة كما سمع عن بعض أهل العلم ـ فيما يقول ـ ، قال « فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر » [5] . وأضاف « وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام » [6] .

وربما كان مفهوم أبي تمام السابق سبباً في انحصار تجديده داخل الإطار التقليدي ، التجديد الذي لم يتعدَّ الإغراق في الصور المجازية والخروج فيها عن حدّ البساطة فضلاً

---

(١) الموشح ٢٢٣ .

(٢) الوساطة ٢٤٥ .

(٣) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١٦٤ ، الطبعة الثالثة ، بيروت ١٩٥٦ .

(٤) تجد وصية أبي تمام للبحتري في : زهر الآداب ١ : ١١١ والعمدة ٢ : ١١٥ ومنهاج البلغاء ٢٠٣ ومقدمة في صناعة النظم والنثر للنواجي ٤٠ ـ ٤٢ .

(٥) الشعر والشعراء (بيروت) ١ : ٢١ . ويبدو أن إحسان عباس لا يرى هذا الرأي حين يقول : « وما أرى ابن قتيبة هنا يؤكد شيئاً سوى التناسب » (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١١٢) .

(٦) المصدر السابق ١ : ٢٢ والأقسام هي : الوقوف على الأطلال ، والغزل ، ورحلة الصحراء وملابساتها ، والغرض الذي نظمت القصيدة من أجله .

عن الغموض والتعقيد في الأسلوب ، والمبالغة المفرطة [١] . إنه لغريب أن يقيد أبو تمام تلميذه باستحسان العلماء القدامى للشعر ، وكان أكثرهم على شاكلة من قال فيهم الجاحظ « طلبت علم الشعر عند الأصمعي ، فوجدته لا يحسن إلا غريبه ، فرجعت إلى الأخفش ، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه ، فعطفت على أبي عبيدة ، فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار ، وتعلق بالأيام والأنساب » [٢] . ومن قال فيهم أيضاً : « لم أرَ غاية النحويين إلا كل شعر فيه إغراب ، ولم أرَ غاية رواة الشعر إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج » [٣] . وكانوا ممن قيل فيهم أنه لا بصر لهم في صناعة الشعر [٤] . وكان أبو عمرو بن العلاء نفسه يقول « العلماء بالشعر أعز من الكبريت الأحمر » [٥] .

وقد كانت للشعراء والنقاد أيضاً آراء مماثلة في أولئك العلماء الذين نصح أبو تمام تلميذه باتباعهم في استحسان الأشعار . فقد كان رأي الشعراء يتلخص في أن العلماء بالشعر ليسوا كالشعراء في معرفته ، إنما يعلم ذلك « من دفع إلى مسلك الشعر في مضايقه » . كذا كان رأي بشار بن برد في يونس بن حبيب وأبي عبيدة لمّا فضّلا الفرزدق على جرير [٦] ، ورأي أبي نواس في أبي عبيدة الذي فضل الفرزدق على جرير أيضاً [٧] - ومن الطريف حقاً أن نجد البحتري نفسه تلميذ أبي تمام يرى رأي بشار وأبي نواس، فلما سئل على أيهما أشعر : مسلم بن الوليد أم أبو نواس ، فضّل أبا نواس . ولمّا قيل له : « أن أبا العباس ثعلباً لا يطابقك على قولك » . قال : « ليس هذا من عمل ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، إنما يعلم ذلك من دفع في مسلك الشعر إلى مضايقه » [٨] . وكان يرى أيضاً أن ثعلباً ليس ناقداً للشعر ولا مميزاً للألفاظ ، ولا بصر له

---

(١) عبد القادر القط : حركات التجديد في الشعر العباسي (بحث) في كتاب : إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين ٤٢٠ - ٤٢٣ .
(٢) العمدة ٢ : ١٠٥
(٣) البيان والتبيين ٤ : ٢٤
(٤) الوساطة ٤٣٤
(٥) إعجاز القرآن ٢٠٣
(٦) إعجاز القرآن ١١٧ .
(٧) العمدة ٢ : ١٠٤ .
(٨) إعجاز القرآن ١١٦ والعمدة ٢ : ١٠٤ مع شيء من الاختلاف .

بأجود الشعر وأفضله » [١] . وكان يقول عنه أيضاً : « فلم أرَ له علماً بالشعر مرضياً ، ولا نقداً له » [٢] .

أما النقاد فما أكثر حملاتهم على الرواة واللغويين والعلماء بالشعر ، فقد كان يقال « الرواة يعلمون تفسير الشعر ولا يعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل » [٣] . وكان الصولي يتساءل في تهكم : « أتراهم يظنون أن من فسّر غريب قصيدة ، أو أقام إعرابها ، أحسن أن يختار جيدها ، ويعرف الوسط والدون منها ، ويميز ألفاظها ؟ وأي أئمتهم كان يحسنه ؟ » [٤] . وحمل ابن الرومي عليهم حملة قاسية ناش فيها الأخفش الأصغر [٥] وأبا العباس ثعلباً خاصة . يقول [٦] :

قلتُ لمن قال لي : عرضت على الأخفـ ـفش ما قلته فما حَمِدَهْ
قَصَّرْتَ بالشعر حين تعرضه على مبين العمى إذا انتقده
ما قال شعراً ولا رواه ، فلا « ثعلبه » ، كان ، ولا أسده
فإن يقل : إنني رويت ، فكالدفتر جهلاً ، بكل ما اعتقده

ولاقت هذه الحملة قبولاً في نفس عبد القاهر الجرجاني الذي تابع ابن الرومي فيها فرفض أن يكون كل من روى الشعر عالماً به ، أو أن يكون كل من حفظ اللغة ناقداً يميز جيد الشعر من رديئه ، فهذه كلها عنده دعاوى غير مسموعة ولا مؤهلة للقبول . ثم استشهد بقول أحد الشعراء [٧] :

زوامل للأشعار لا علم عِنْدَهُمْ بجيّدها إلاّ كَعِلْم الأباعر [٨]

---

(١) الصولي : أخبار البحتري ١٣٥ ـ ١٣٦ .
(٢) أبو أحمد العسكري : المصون في الأدب ٤ .
(٣) الصولي : أخبار أبي تمام ١٠١ .
(٤) المصدر السابق ١٢٧ .
(٥) ابو الحسن علي بن سليمان بن الفضل غلام المبرّد .
(٦) ديوان ابن الرومي ٢ : ٢٩٠ .
(٧) البيتان لمروان بن أبي حفصة . (الكامل ٣ : ٨٥٧ ـ ٨٥٨ واللسان ـ زمل . وانظر : شعر مروان بن أبي حفصة ٥٨ ، جمع حسين عطوان . (دار المعارف ١٩٧٣) .
(٨) الزاملة : بعير يستظهر به الرجل ، يحمل عليه متاعه وطعامه ، وجمعها زوامل . الأباعر والأباعير : جمع أبعرة التي هي جمع بعير .

لعمرك ، ما يَدْري البعيرُ إذا غدا بأوساقه أو راح ، ما في الغرائر [1]

ويتابع ابن رشيق وابن الأثير السير في الاتجاه نفسه ، فيرى الأول أن « أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو غريب ومَثَلٍ وخبر وما أشبه ذلك ، ولو كانوا دونهم بدرجات ، وكيف إنْ قاربوهم ، أو كانوا منهم بسبب ؟ » [2] ، ويرى الآخر أن النحو « لا يكون عالماً بالشعر جيده ورديئه بمجرد كونه نحوياً من غير خوض في معاني الشعر وألفاظه » [3] .

ومن الطريف أن نجد لنظرة القدماء هذه مثيلاً في النقد الحديث ، يقول أرشيبالد مكليش Archibald Macleish الشاعر والناقد الأمريكي : « والمرء في ميدان الشعر بحاجة إلى رائد ثقة ، رجل رأى واستبان ، ثم عاد ، ولن يكون هذا الرائد إلا شاعراً . أما النقاد ، فهم كمن يصنع خرائط لجبال العالم الذي يرودونه ، غير أنهم هم أنفسهم لم يتسلقوا تلك الجبال قط » [4] .

وأياً يكن الأمر فينبغي ألا يستهان بنقد الشعراء من غير النقلة لما لديهم من مقدرة على فهم الشعر وجوهره بعد أن عانوه ، ودُفعوا إلى مضايقة . وقد احتفظت المصادر القديمة بأشياء ليست قليلة من نقدهم ، استعان بها نقاد الشعر في دعم آرائهم وبناء قواعدهم النقدية [5] . لكننا في الوقت نفسه ، لا ندعو ولا نميل مع الداعين إلى جعل نقد الشعر وقفاً على الشعراء فحسب ؛ ولقد وعى القدامى أنفسهم هذا الأمر ، فقال أبو أحمد العسكري « فقد يقول الشعر الجيد من ليس له المعرفة بنقده وقد يميزه من لا يقوله » . واستشهد بابن المقفع الذي سئل مرة : « لِمَ لا تقول الشعر مع علمك به ؟ » فأجاب : « أنا كالسن أشحذ ولا أقطع » [6] .

ودعا ابن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) في صراحة وهو يتحدث عن أدوات الشعر

---

(١) الأوساق : مفردها الوسق (بالفتح والكسر) ، وهو حمل البعير . الغرائر : جمع غرارة ، وهي الجوالق (معرّب) .

(٢) أسرار البلاغة ١٦٥ - ١٦٦ ودلائل الإعجاز ١٦٦ - ١٦٧ .

(٣) العمدة ١ : ١١٧ .

(٤) الاستدراك ٥ .

(٥) الشعر والتجربة ١٢ . ترجمة سلمى الجيوسي . بيروت ١٩٦٣ م .

(٦) زغلول سلام : تاريخ النقد العربي ١ : ٨٨ .

(٧) المصون في الأدب ٦ .

إلى « الوقوف على مذاهب العرب ـ أي الجاهليين ـ في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه . . . وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها والسنن المستدلة منها ، وتعريفها وتصريحها ، وإطنابها وتقصيرها ، وإطالتها وإيجازها . . . » [1] . ولست أدري بعد هذا النص الصريح الواضح ، كيف جاز لزغلول سلاّم أن يقول « لم يكشف ابن طباطبا عن وجوب التزام الشاعر نسقاً معيناً في تتابع معانيه ، كما فعل ابن قتيبة . وبذلك يتجه ابن طباطبا إلى التقدم خطوة أخرى بعد ابن قتيبة من حيث نظام القصيدة ، نحو الأخذ بنظام القصيدة عند المحدثين ، وإيثار نهجهم على نهج القدماء » [2] ؟

ولم يختلف الآمدي (ت ٣٧١ هـ) في نصائحه وتوجيهاته لمن يروم صناعة النقد ـ فيما سمّاها ـ عن نصائح أبي تمام وتوجيهاته للبحتري ، وربما تأثر به واقتدى . قال الآمدي في جملة ما قال من نصائح : « . . . أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض ، فإن عرفت ذلك فقد علمت ، وإن لم تعرفها فقد جهلت . . . فهذا الباب أقرب الأشياء لك أن تعلم حالك في العلم بالشعر ونقده ، فإن علمت من ذلك ما علموه ، ولاح لك الطريق التي بها قدّموا من قدّموه وأخّروا من أخّروه ، فثق حينئذٍ بنفسك واحكم يستمع حكمك ، وإن لم ينته بك إلى علم ذلك ، فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة . . . » [3] .

ولما وصلت عجلة الزمن إلى المرزوقي (ت ٤٢١ هـ) الذي حدد مفهوم الشعر ، وقيده بقواعد سبع استمدها من الشعر القديم ومنهاجه مبيناً المقصود بكل [4] ، خلص في النهاية إلى القول « فهذه خصال عمود الشعر عند العرب ، فمن لزمها بحقها وبنى شعره عليها ، فهو عندهم المفلق المعظم ، والمحسن المقدم ، ومن لم يجمعها كلها ، فبقدر سُهمته يكون نصيبه من التقدم والإحسان ، وهذا إجماع مأخوذ به ، ومتبع نهجه حتى الآن ـ أي إلى عصره ـ » [5] . من هنا ربط عدد من المعاصرين بين عمود الشعر ونهج القصيدة ، وليس من شك في أن عناية عمود الشعر بالجزئيات ضيقت أمام الشاعر العربي

---

(١) عيار الشعر ٤ .

(٢) تاريخ النقد العربي ١ : ١٣٦ .

(٣) الموازنة بين الطائيين ٣٧٧ .

(٤) لي بحث عنوانه «أصول عمود الشعر في قواعده ومعاييرها» في كتابي «قضايا في النقد والشعر» الذي سيصدر عن دار الأندلس ببيروت.

(٥) مقدمة شرح ديوان الحماسة ١ : ١١

فرصة التجديد والإبتكار [1] ، وجعلت أكثر الشعر العربي قوالب متكررة في الإطار العام للقصيدة . ولم يعق مفهوم عمود الشعر ومعه تحديد ابن قتيبة لنهج القصيدة الشعراء وحدهم ، بل عاق النقاد الذين ظل أكثرهم يدورون في ميدان تلك الحدود لا يخرجون عنها [2] .

وكان من نتيجة قصر النقاد عنايتهم واهتمامهم على الشعراء الجاهليين والإسلاميين أن أفلحوا في إلزام الشعر العربي كله أخصّ خصائص الشعر الجاهلي ، وهو منهج القصيدة الذي فرضوه على الشعراء ، فضلاً عما فرضوه عليهم من معاني الأقدمين وتشبيهاتهم وغير ذلك . بذلك يكون النقد العربي الخالص قد وضع الشعراء والنقاد جميعاً في مأزق [3] . وهكذا ظلت القصيدة العربية في العصر العباسي على حالها في بنائها وشكلها ، فيما خلا إضافات يسيرة حتى ثورة أبي نواس ورفاقه لم تحدث في القصيدة تغييراً جوهرياً [4] ، لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنيّة [5]. ومهما يكن أمر الثورة وما آلت إليه من فشل ، فقد كانت تململاً ملموساً من قيود القصيدة القديمة ، وانتفاضة جريئة عليها ولو آزرها عدد أكبر من الشعراء وأيدها النقاد لأحدثت شيئاً ذا بال ، أو مهدت لحدوثه في بنية القصيدة ومضمونها أيضاً ، ولكن النقد في تلك الفترة صمت صمتاً مطبقاً عجيباً ، وماذا نتوقع منه أكثر من ذلك ما دامت مبادىء النقاد أنفسهم آنذاك لا تتفق هي ومبادىء الثورة أصلاً ؟ ولقد كان شكري عياد على حق لما رأى أن ما كان من تطور في الشعر العربي في القرنين الثاني والثالث لم يكن إلا بفضل جهود الشعراء وحدهم ، ولم يكن للنقد نصيب في ذلك [6] . يؤيد هذا إهمال النقد القديم لشعراء امتازوا بالأصالة وعرفوا بالتجديد ، وامتاز عدد من قصائدهم بميزات كثيرة لا تكاد تتوفر في القصيدة القديمة التي صبوا عليها جلّ اهتمامهم إن لم يكن كله ، لقد كان ابن الرومي أحد الشعراء المهملين فكان إهماله خسارة لنقدنا القديم ، لأن في شعره مواد تخدم النقد خدمة جليلة وخاصة فيما يتعلق بالقصيدة من أكثر جوانبها .

---

(١) مصطفى هدارة: مقالات في النقد الأدبي ١٨٠ ومشكلة السرقات في النقد العربي ١٩١ .
(٢) ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية ٥٤ .
(٣) شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس في الشعر (الدراسة) ٢٢٩ ، ٢٣٤ ، ٢٨٧ .
(٤) عبد القادر القط : حركات التجديد في الشعر العباسي . كتاب (إلى طه حسين) ٤٥٥ - ٤٥٦ و٤١٨ - ٤١٩ ثم انظر : شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده ٤٢ - ٤٣ .
(٥) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١١٣ .
(٦) كتاب أرسطوطاليس في الشعر (الدراسة) ٢٩٩ .

ولسنا نجد تعليلاً لإهمال إبن الرومي ، فربما كانت هناك أسباب أهم من سوء الحظ الذي لازمه في حياته وموته ، ومن نعرة العنصرية [١] . أما النقد الحديث فاهتم بابن الرومي اهتماماً كبيراً ، وكشف عن عناصر مهمة في شعره ، وخصائص فريدة في قصائده قد نفيد منها فيما بعد .

الآن نستطيع أن نفهم موقف النقد الحديث من النقد العربي القديم ، ومن الشعر الجاهلي والقصيدة الجاهلية اللذين استمد منهما النقد أصوله وقواعده .

يقول أحمد ضيف عن النقد القديم « وليس الغرض منه تقويم حركة العقول والأفكار ، بل شرح الشعر العربي ؛ وتقرير طريقة الشعر الجاهلي لتكون نموذجاً ومنهجاً للشعراء . . . ذلك لأن النقاد وأئمة اللغة والأدب قصروا العقول على تقليد الشعر القديم في الطريقة والأسلوب والصناعة ، وحتى في الأفكار والموضوعات ولم يحاول أحد من النقاد الانحراف عن هذا الطريق ، فلم يحرر الشعر من الطريقة الأولى ، ولم يسلك مسلكاً آخر ؛ لا من جهة الأفكار ، ولا من جهة الصناعة . . . من أجل ذلك كان النقد الأدبي عند العرب فهم الشعر وتأويله على الطريقة القديمة التي جعلت الشعر الجاهلي نموذجاً . . . » [٢] . ويذهب طه إبراهيم إلى أن النقد عند العرب كان ينعطف على الماضي دائماً [٣] . وفطن المستشرق نكلسون إلى تمسك النقاد الأوائل - من اللغويين - وتشبثهم بالقصيدة القديمة ؛ لأنهم كانوا يرون أن الشعر الجاهلي وصل إلى حد من الكمال لا يمكن لأي شاعر محدث أن يزيد عليه أو يأتي بأحسن منه . ثم رأى أنه كان للاعتبارات اللغوية دخل كبير في ذلك التعصب لأن القصائد القديمة كانت تدرس على أنها المنبع اللغوي الصافي للعربية الفصحى [٤] . والتفت أحمد أمين إلى المسألة وعدَّها تقديساً للأدب الجاهلي لا يستحقه ، وحلا له أن يقول بجناية الأدب الجاهلي على الأدب العربي لانطباعه بالطابع الجاهلي انطباعاً كانت له آثاره الشكلية والموضوعية [٥] . وتابعت سهير القلماوي

---

(١) زغلول سلاَّم : تاريخ النقد العربي ٢ : ١٣٧ ثم راجع حول إهمال ابن الرومي عز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ٣١٨ .
من المفيد أن أذكر هنا بأن إهمال ابن المعتز وأبي الفرج الأصفهاني وياقوت الحموي لابن الرومي والترجمة له كان لأسباب شخصية بحتة ومتفاوتة .

(٢) مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٥٨ - ١٦١ .

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١٢٢ .

(٤) Nicholson. R. A. : A Iiterary History of the Arabs P. 285

(٥) فيض الخاطر ٢ : ٢٤١ - ٢٤٣ و٢٤٧ أيضاً .

أستاذها ؛ فقالت : « . . . لست أنكر أن الشعر الجاهلي في عالم التقليد ودنياه قد أساء إلى الشعر العربي في ظروف كثيرة حتى اتهمه بعض أساتذتنا بأنه جنى على تطور الشعر العربي ، وقد يكون في هذا القول بعض الصدق . . . » [1] .

انعطاف إلى القصيدة الفارسية :

رأيت في ختام هذا المدخل أن أنعطف قليلاً ، وفي الاتجاه نفسه ، إلى النقد الفارسي . إذ تبين لي من خلال الرجوع إلى عدد من كتب النقد الفارسي القديم والحديث أن مفهوم الفرس للقصيدة وبنائها لا يكاد يختلف عن مفهوم النقد العربي القديم إلا في تفريعات يسيرة وفروق طفيفة في جزئيات قليلة [2] . فإذا ما حاولنا أن نجد تعليلاً لهذا فمن اليسير أن نتلمسه عند نقاد الفرس القدامى أنفسهم . يقول محمد عوفي [3] : « بعد أن أشرقت شمس الإسلام واختلط العجم بالعرب ، واطلعوا على أساليبهم ، وحفظوا أشعارهم ، وتعمقوا في فهمها ، راحوا ينظمون على منوالهم بعد أن عرفوا أوزان شعرهم وبحورها ، وقوافيه وما يلحق بها من روي وردف وإبطاء وإسناد وغير ذلك . . . » .

---

(١) تراثنا القديم في أضواء حديثة (مقال) . مجلة الكاتب المصري . العدد الثاني . مايو ١٩٦١ م. ص ٣٢ - ٣٦ .

(٢) لا يعني هذا أن الشعر الفارسي لم يتقدم ، وأن القصيدة الفارسية لم تتطور . فمنذ الفتح الإسلامي والشعر الفارسي يتجاذبه اتجاهان : أحدهما يشده إلى مجاراة المنبع الذي استقى عنه وهو الشعر العربي ، والآخر يدفعه الى تغيير ملامح الشكل العربي واكتساب شخصية تامة . وعلى الرغم من هذا فقد ظل القالب عربياً في أكثره . وفي ظل هذا الاتجاه تنوعت البحور وكثر الابتكار والتنويع في القافية ، وتعددت أقسام الشعر ، وانشعبت القصيدة التقليدية إلى أكثر من شعبة ، ومع أنّ هذه الأمور كانت بوادر تحرر الشعر الفارسي من قيود الشعر العربي ، فإن الإطار العام للشعر الفارسي لم يتغير ، لأن الأشكال التي تنوعت وتعددت استمدت أصلاً من القصيدة العربية .
(راجع : عبد اللطيف السعداني ، التجديد في الشعر الفارسي . مقال سبقت الإحالة عليه) .

(٣) لباب الألباب (بالفارسية) ١ : ٢١ (تصحيح سعيد نفيسي) . ومحمد عوفي هو نور الدين محمد بن محمد العوفي البخاري الحنفي ، عاش في أواخر القرن السادس وأوائل القرن السابع الهجري . لم تتوفر عنه أخبار كافية كما يقول القزويني . لعوفي كتاب آخر باسم « جوامع الحكايات ولوامع الروايات » بالفارسية في أربعة مجلدات . وقد ترجم إلى الفارسية كتاب « الفرج بعد الشدة » للمحسن التنوخي .

(راجع : محمد القزويني ، مقدمة لباب الألباب - بالفارسية - ٢٠ - ٣٢) .

ويقول دولتشاه السمرقندي [1] : « مما لا شك فيه أن العرب هم أهل البلاغة والفصاحة وأن الفرس اتبعوهم في ذلك ، وخاصة في علم بديع الشعر الذي يمتاز فيه العرب بالمهارة الكاملة » . ولست أشك في استفادة بعض دارسي العرب المعاصرين ممن يعرفون الفارسية من مثل هذه النصوص الفارسية القديمة ، ومن دراستهم للأدب الفارسي ومعرفتهم به ، في الحكم على عدد من القضايا الأدبية الفارسية وفيها القصيدة . فالمرحوم محمد غنيمي هلال يذهب إلى أن العربية « انتقلت إلى الفارسية ببحورها المعروفة في العروض العربي [2] ، ومع التزام قافية واحدة في آخر أبياتها ، كما انتقلت كذلك بموضوعاتها التي كانت تنظم فيها بالعربية من مدح وغزل وبكاء على الأطلال ووقوف على الآثار . . . [3] » . وإلى أن القصيدة الغنائية في الفارسية سارت على نظام تطورها في العربية ، فكان الغزل فيها تابعاً للمدح ، ثم صار الغزل جنساً أدبياً مستقلاً . . . » [4] .

---

(١) تذكرة الشعراء (بالفارسية) ص ٢٣ .

ودولتشاه هو ابن علاء الدولة بختيشاه السمرقندي ، من أبناء الأمراء . كان والده من ندماء شاهرخ ميرزا ، وكان هو نفسه من مقربي أبي الغازي حسين ميرزا وأمير علي شير بهرات ، ومن كتاب القرن التاسع الهجري . ألّف كتابه المذكور عام ٨٩٢ هـ حين كان عمره حوالي خمسين سنة . ويقال إنه كان زاهداً .

(راجع عنه : (١) سعيد نفيسي : تاريخ نظم ونثر در ايران ودر زبان فارسي ١ : ٢٥٥ (٢) رضا زاده شفق : تاريخ أدبيات ايران ٣٣٣ (٣) غلا محسين مصاحب : دايرة المعارف فارسي . مجلد أول ١٥٥٩ (٤) دكتر معين : فرهنگ فارسي ٥ : ٥٤٣) .

(٢) على الرغم من كثرة القائلين بتأثير العروض العربي في العروض الفارسي ، فإن الأمر ما زال يكتنفه غموض مؤداه محاولات بعض المستشرقين الذين رجحوا أو مالوا إلى أن الايرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعاً من الأوزان ، فافترضوا على هذا الأساس وجود أثر فارسي في الأوزان العربية . يقول غرينباوم « ويكاد يكون من المرجح أن الفرس قد تركوا في شعر الأقدمين من شعراء العراق تأثيراً بالغاً في الطريقة الفنية ، فهناك وزنان على الأقل امتاز بهما هؤلاء الشعراء ، هما الرمل والمتقارب ، وربما زدنا إليهما الخفيف . ويبدو أنها جميعاً اقتبست من أصول فارسية بهلوية ، وحورت بما يلائم الأوضاع العربية (دراسات في الأدب العربي ١٣٤ ـ ١٣٥) . وافترض المستشرق الدانمركي كرستنسن A. Christenson إمكان وجود تأثير إيراني في العروض العربي عن طريق الحيرة مثلاً .

(غنيمي هلال : الأدب المقارن ٢٧٠ وثمة تفصيل عن هذا الموضوع في كتاب پرويز ناتل خانلري « وزن شعر فارسي » ـ بالفارسية ـ ٤٤ ـ ٥٥ .

(٣) الأدب المقارن ٢٦٦ ـ ٢٦٧ (الطبعة الرابعة ١٩٧٠) . ولغنيمي هلال بحث قيِّم عن ظاهرة « الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربي والفارسي » (انظر : كتاب مهرجان الشعر الثالث بدمشق . القاهرة ١٩٦٢ م وهو منشور أيضاً في كتابه : في النقد التطبيقي والمقارن ٣٢ ـ ٤٨ ، مطبعة نهضة مصر . القاهرة ، دون تاريخ) .

(٤) الأدب المقارن ٣٧٣ .

ويرىٰ محمد كفافي أن الأنواع التقليدية من قصيدة ومقطوعة قد نقلها الفرس عن العرب [1] . ثم يقول : « اقتبس الفرس من العرب ما ارتبط بالشعر من فنون بلاغية ، وتطورت بعد ذلك فنون البلاغة في اللغتين على وتيرة واحدة ، وأصبحت المصطلحات واحدة في كل منهما » [2] . يؤيد هذا أن كتب النقد والبلاغة الفارسية تستعمل المصطلحات العربية نفسها ، وتستشهد لها بأمثلة فارسية .

ومهما يكن الأمر فإن النقد العربي يظل آصل وأعمق من نظيره الفارسي ، وحسبه أنه ما زال مصدراً ومنبعاً للدراسات الفارسية الحديثة ، ناهيك عن القديمة .

---

(١) في أدب الفرس وحضارتهم ١١ .
(٢) المرجع السابق ١٠ .

الفصل الأول

نظم القصيدة

أولاً : في الشعر والشاعر

صناعة الشعر :

ليس من شك في أن أرسطو كان أول من استعمل اصطلاح « صناعة » في الشعر حين قال « إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها »[١] ، ثم كرره في مواطن متعددة من كتابه في الشعر[٢] . من هنا ذهب الناقد الانجليزي (مايكل جون) إلى أن كلمة شاعر (Poet) مشتقة من الكلمة اليونانية (poiétes) التي تعني الصانع (A Maker)[٣]. أما النقد الحديث الأجنبي والعربي فيستعمل الاصطلاح استعمالاً واسع الانتشار وليس ببعيد أن يكون مرده الأصل اليوناني . يقول تشارلتن « ... فالشعر عندنا هو كلام يصنعه ويؤلف بينه الشعراء ، وإن كان صناعة وتأليفاً ، فمم يصنع ؟ ... »[٤] . أما ت. س. اليوت T. S. Eliot الشاعر والناقد المعروف (ت ١٩٦٥ م) فكان يستعمل اصطلاح « صناعة الشعر Metier of poetry» مرة[٥] ، و « علم أو فن الكتابة الشعرية The sceince or art of writing verse » مرة ثانية ؟[٦] ، أو « كتابة الشعر Writing poetry » مرة أخرى[٧] . هذا في الإنجليزية الحديثة ، أما الانجليزية القديمة فيذهب مايكل جون إلى أن الشاعر كان يسمى « صانعاً »، ثم ينقل عن فيليب سدني Sidney

---

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٢٩ . ترجمة متى . (بتحقيق شكري عياد) .

(٢) المصدر السابق ٣١ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤١ على سبيل المثال .

(٣) Meikle john, J.M.D. :English Literature, P. 2

(٤) فنون الأدب ٤ (ترجمة زكي نجيب محمود) .

(٥) Eliot T.S.: Selected Essays, P. 16 (Tradition and individual Talent).

(٦) Eliot T.S.: Dante, P. 23

(٧) Eliot: Selected Essays, P. 136 (Shakespeare and the stoicism of seneca)

Philip قوله « التقينا نحن الانكليز مع اليونانيين في تسمية الشاعر صانعاً » . ويضيف مايكل جون أن الفرنسيين في العصور الوسطى كانوا يسمون الشاعر « موجداً »[1] . ربما كان ذلك ـ فيما أظن ـ من أثر أرسطو ، وخاصة بعد الحركة الكلاسية التي قامت على بعث التراث القديم من مرقده ، وبعد أن كان مذهب أكثر نقاد القرن السادس عشر في إيطاليا يقوم على أن الشعر يستوجب التعلم والصنعة ، ويعتمد عليها أكثر من اعتماده على الموهبة والإلهام[2] .

ويستعمل نقدنا الحديث الاصطلاح كثيراً ، ويتبناه كثير من النقاد والدارسين[3] ، وهم متأثرون إما بأرسطو والفكر اليوناني ، وإما بالنقد الأجنبي المتأثر بالفكر اليوناني الكلاسي ، ومع هذا فإنني أميل إلى أن نقادنا استعملوه وفي أذهانهم ، أو أذهان أكثرهم ، أنه يقابل الاصطلاح المعاصر « فن » ، يذهب عبّاس العقاد (ت ١٩٦٤ م) إلى أن الشعر صناعة توليد العواطف ، لكن لا بد للشاعر من استعداد فطري[4] .

أما نقدنا القديم ، فقد دأب على استعمال مصطلحات مثل « عمل الشعر » أو « صناعة الشعر » أو « نظم الكلام » في مجال عرضه لقضية « الخلق الفني » في المفهوم الحديث . هذه الاستعمالات القديمة قد تقابل في المفاهيم الحديثة مصطلحات مثل « الخلق الفني » و « الابداع الفني » للقصيدة والعمل الأدبي عامة وسيتضح من خلال عرض المسألة أن ليس ثمة اختلاف بين الاستعمالات القديمة والحديثة من حيث الجوهر ، سوى الاختلاف في التسمية ، وبعض اختلاف في ما يوحي إليه كل من الاستعمالين عند من لا يعد الشعر صناعة من النقاد المحدثين .

وتتردد الاستعمالات القديمة في مؤلفات عدد كبير من الأدباء والنقاد القدامى ، وفيما

---

(١) Meikle John, J.: English Literature, P 2
ثم يراجع أيضاً : ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ٢٧٥ و٢٧٦ ، ففيه أن (بن جونسون) كان يأخذ بهذه التسمية . ومعنى كلمة موجد بالفرنسية A trouvére وهي تقابل كلمة Finder أو inventor بالانكليزية .

(٢) غنيمي هلال : الأدب المقارن ٣٧٥ .

(٣) من هؤلاء على سبيل المثال : إبراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٨٥) ، وشوقي ضيف (الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١٤ و٢١١ وفصول في الشعر ونقده ٢٥٥ ـ ٢٨٠) ، وسهير القلماوي (النقد الأدبي ٢٤) ، وعبدالله الطيب المجذوب (المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ١ : ٢٧ ، ٦٦ ، ٣٨٣ وغيرها) .

(٤) خلاصة اليومية ٢٠ ـ ٢١ .

أثر عن بعضهم من أقوال ونظرات نقدية شتى ، ولبعضهم كتب وعناوين فصول من كتب تحمل أحد تلك الاستعمالات . فقد تحدث ابن طباطبا في « عيار الشعر » عن بناء القصيدة تحت عنوان « صناعة الشعر » . وجعل أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) ـ فضلاً عن اسم كتابه ـ الباب الثالث من « صناعيته » بعنوان « في معرفة صنعة الكلام » عرض فيه لِـ « كيفية نظم الكلام « عامة » و « عمل الشعر » خاصة » . وعقد ابن رشيق (ت ٤٦٣ هـ) فصلاً صغيراً بعنوان « عمل الشعر وشحذ القريحة » .

يثير الاستعمال القديم بضعة أسئلة في ذهن الباحث ، منها ، ماذا كان يعني النقد القديم بلفظ « صناعة » ؟. ومتى ظهر فيه الاصطلاح ؟ وإلامَ تطور وكيف ؟ ثم هل كان مفهوم « صناعة » عربياً خالصاً ؟

حتى نجمع الإجابات عن الأسئلة المطروحة من أطرافها لا بد من أن نبدأ بالسؤال الثاني المتعلق بزمن ظهور الاصطلاح لأنه تكمن فيه عناصر الإجابة عن الأسئلة الأخرى ، وربما بقدر من السهولة واليسر .

يرجع استعمال الاصطلاح عند العرب [١] إلى وقت مبكر ، وربما لا يمتد إلى ما قبل زمن الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه ـ الذي روي عنه أنه قال « خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته » [٢] . وإذا ما راعينا التسلسل التاريخي نجد أن بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) استعمل الاصطلاح في القول عامة في أول نص مكتوب في صحيفته المشهورة سيأتي ذكره فيما بعد [٣] ، ثم استعمله ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) في أول نص نحن على يقين من صدوره عن صاحبه ، إذ لم تروه وسائط بيننا وبينه في قوله « وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم ، كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ما تثقفه العين ، ومنها ما تثقفه الأذن ، ومنها ما تثقفه اليد ، ومنها ما يثقفه اللسان . . . » [٤] .

ثم شاع الاستعمال شيوعاً كبيراً عند الجاحظ [٥] (ت ٢٥٥ هـ) ، وقدامة

(١) يقول نظامي عروضي السمرقندي الفارسي : « الشعر صناعة ، بها يؤلف الشاعر المقدمات الموهمة . . . » (جهار مقاله ـ بالفارسية ـ ص : ٤٩ والترجمة العربية ٣٤) .
(٢) البيان والتبيين ٢ : ١٠٠ .
(٣) المصدر السابق ١ : ١٣٨ .
(٤) طبقات فحول الشعراء ٧ (بتحقيق محمود شاكر) .
(٥) انظر فضلاً عن البيان والتبيين : رسائل الجاحظ ١ : ٢٨٥ (بتحقيق عبدالسلام هارون) .

ابن جعفر[1] (ت ٣٣٧ هـ) والقاضي الجرجاني[2] (ت ٣٩٢ هـ) وأبي هلال العسكري، وابن شهيد الأندلسي[3] (ت ٤٢٦ هـ) وابن سنان الخفاجي[4] (ت ٤٦٦ هـ)، وحازم القرطاجني (ت ٦٨٤ هـ)، وابن خلدون[5] (ت ٨٠٨ هـ)، وغيرهم كثير.

وامتدّ الاستعمال عند القدماء إلى مدى أوسع، حتى وسم به عدد من الكتب، من مثل: «صناعة الكلام» للجاحظ[6]، و«الصناعتين» لأبي هلال العسكري، و«العمدة في صناعة الشعر ونقده» لابن رشيق القيرواني، و«الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور» لابن الأثير، و«إحكام صنعة الكلام» للكلاعي الأندلسي[7]، و«صبح الأعشى في صناعة الإنشاء» لأبي علي القلقشندي، بالإضافة إلى الكتب المفقودة التي تقدم ذكرها، والتي لما نعثر عليها.

وهكذا يمكن أن يقال في ثقة إن استعمال القدامى للفظ «صناعة» منذ وقت مبكر ينبىء عن أنهم كانوا إلى عصر قدامة بن جعفر على الأقل في منأى عن الأثر اليوناني والتأثر بأرسطو، لأنه قد ثبت تأثر قدامة وكثيرين ممن جاءوا بعده بأرسطو والفكر اليوناني عامة في هذا الأمر وغيره.

بيد أنّه ليس سهلاً أن يتبين ما كان يعنيه النقد القديم بلفظة «صناعة» وإن كان عد الشعر صناعة مثل سائر الصناعات المعروفة واضحاً عند أكثر النقاد القدامى، حتى عند أقدمهم استعمالاً للاصطلاح. إذ عد ابن سلام الشعر صناعة من الصناعات التي يثقفها اللسان كالصناعات التي تثقفها اليد سواء بسواء. ثم تبلور مدلول الاصطلاح ومفهومه بشكل أكثر عند قدامة بن جعفر الذي تحدث عن الشعر صناعة من الصناعات والمهن، لها

---

(١) نقد الشعر ١٦

(٢) الوساطة ٩٥، ١٨٦، ٤١٣ على سبيل المثال.

(٣) رسالة التوابع والزوابع ١٨٤

(٤) في مواطن مختلفة من كتابه.

(٥) مقدمة ابن خلدون ٤: ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩٦ على سبيل المثال.

(٦) نشر هذا الكتاب على هامش كتاب الكامل للمبرد (طبعة القاهرة عام ١٣٢٣ هـ). وهو يختص بالنثر فقط. ونشره رشر Rescher في كتابه: Excerpte u. uberselzungen P. 159 — 163 (بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ٣: ١١٢).

(٧) حقق محمد رضوان الداية هذا الكتاب الذي صدر عن دار الثقافة ببيروت عام ١٩٦٦ م. وهو يختص بالنثر فقط.

طرفان : أحدهما غاية الجودة ، والآخر غاية الرداءة ، وبينهما حدود تسمى الوسائط[1] وقال : « إذا كانت المعاني للعشر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة من أن لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة ، والفضة للصياغة »[2] .

واستمر تبلور مفهوم الاصطلاح بشكل أوضح عند ابن سنان الخفاجي الذي يقول : « إن كل صناعة من الصناعات فكمالها بخمسة أشياء على ما ذكره الحكماء ، الموضوع وهو الخشب في صناعة النجارة ، والصانع وهو النجار ، والصورة وهي كالتربيع المخصوص إن كان المصنوع كرسياً . والآلة مثل المنشار. . . والغرض وهو أن يقصد على هذا المثال الجلوس فوق ما يصنعه . وإذا كان الأمر على هذا ولا تمكن المنازعة فيه وكان تأليف الكلام المخصوص صناعة وجب أن نعتبر فيها هذه الأقسام : . . . فأما الصانع المؤلف فهو الذي ينظم الكلام بعضه مع بعض كالشاعر والكاتب وغيرهما . . . وأما الصورة فهي كالفصل للكاتب ، والبيت للشاعر . . . وأما الآلة فأقرب ما قيل فيها إنها طبع هذا الناظم ، والعلوم التي اكتسبها بعد ذلك ، ولهذا لا يُمكِّن أحداً أن يعلم الشعر من لا طبع له ، وإن أجهد في ذلك لأن الآلة التي يتوصل بها غير مقدورة لمخلوق ويمكن تعلم سائر الصناعات لوجود كل ما يحتاج إليه من آلاتها . وأما الغرض فبحسب الكلام المؤلف . . . »[3] . وعلى الرغم من وضوح مفهوم الصناعة في نص ابن سنان فلم ينسَ أهمية الطبع الذي امتازت به صناعة الشعر عنده عن سائر الصناعات ، والذي قال به القاضي الجرجاني وغيره في حين أغفله قدامة بن جعفر .

هل يتسنى لنا بعد هذا أن نخرِّج مفهوم « صناعة » عند القدماء تخريجاً مناسباً ؟ نستطيع أن نفيد من تعريف العقاد السابق ونوازنه بمفهوم قدامة وغيره ، ونذهب إلى أن مفهوم الاصطلاح عند أكثر نقاد العرب القدامى قد يقابل مفهوم اصطلاح « فن » المعاصر استعملوه على سبيل المجاز وتوسعوا فيه مثلما نستعمل نحن اليوم اللفظ نفسه وغير ذلك ، علماً بأن هذه الأغراض تندرج تحت فن واحد هو فن الشعر الغنائي[4] . وقد ذهب بدوي طبانة هذا المذهب فرأى أن كلمة « الصناعة » هي الكلمة التي اختارها النقاد للدلالة على

---

(١) نقد الشعر ١٦

(٢) المصدر السابق .

(٣) سر الفصاحة ١٠٢ ـ ١٠٣ (طبعة الصعيدي ١٩٥٣ م) .

(٤) محمد مندور : الأدب وفنونه ١٣

ما يراد بكلمة « فن » ، لأن في كل منهما معنى المهارة والتفنن [1] ، وإن كان تشارلتن يفرق بين نوعين من الفن ، أحدهما « فن جميل » ، والآخر « فن مفيد » . فصانع القصائد وصانع الصور ، وصانع التماثيل وأمثالهم فنانون يعالجون فناً جميلاً ؛ وصانع الأحذية وصانع الاطارات ومن على هذه الشاكلة فنانون يعالجون فناً مفيداً [2] . وليس بعيداً ـ فيما أظن ـ أن يكون مندور وبدوي طبانة قد تأثرا بتشارلتن نفسه الذي يعرف الفن بأنه « صناعة وعمل وطريقة أداء [3] » . وهو تعريف لا يختلف عن المفهوم القديم لكلمة (Art) و (Artist) وما يراد بهما في اليونانية . فقد كانتا تعنيان الحرفة أو الصناعة ، ولم يكن اليونان والرومان يفهمون الفن بمعزل عنهما [4] . وعلى أية حال فالتباس الصناعة بالفن قديم يرجع إلى اليونان الذين عدوا الشعر من الحرف والصناعات [5] .

إن فكرة « عمل القصيدة » أو « صناعتها » في النقد القديم تمثل شيئاً من الجانب التوجيهي فيه ، الذي لم يكن وقفاً على الشعر وحده ، إنما كان منصرفاً إلى التوجيه والتبصير بصناعة الشعر والنثر على حدّ سواء . والتوجيه بمعناه العام ؛ إرشاد الشخص إلى ما يلائمه من عمل ، واختيار الشخص المناسب لنوع معين من الأعمال . وأساسه تعرف ما عند الشخص من مقدرة وأحسن الوجوه لاستثمار تلك المقدرة [6] . والجانب التوجيهي والمهني منه خاصة وإن كان من ظواهر العصر الحديث ومميزاته ومن ثمرة الدراسات النفسية فيه [7] ، فقد أدركه أدباء العرب ونقادهم قديماً ، وقالوا به في الأدب عامة ، وجاء عدد من آثارهم يحمل الطابعين التوجيهي والتعليمي . ومنها : رسالة بشر ابن المعتمر في التوجيه الخطابي [8] ، ووصية أبي تمام للبحتري في نظم الشعر ، وكتاب

---

(١) بدوي طبانة : قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ٤٠٤ و٤٠٥ وأبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية ١٢٥ والتيارات المعاصرة في النقد الأدبي ١٨٢ وفي البلاغة العربية (المفهوم الأخير) ـ مقال ـ مجلة الأقلام العراقية ـ السنة الأولى ـ العدد (٧) ـ آذار ١٩٦٥ م ص ٥٢ ـ ٥٩

(٢) فنون الأدب ١١١ . ويرى أحد الباحثين أن مفهوم اليونانيين عامة وأرسطو خاصة لكلمة « فن » كان يعني الفنون الجميلة والفنون المفيدة معاً (عطية عامر : النقد المسرحي عند اليونان ١١٠) .

(٣) فنون الأدب ١١٠ .

(٤) عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي ١٢ . وزكريا إبراهيم : مشكلة الفن ١٠ و١٢ .

(٥) الأسس الفنية للنقد الأدبي ٤٧ .

(٦) محمد خلف الله ، من الوجهة النفسية ١٤٥ (الطبعة الأولى ١٩٤٧ م) .

(٧) المرجع السابق ١٩٤٧ .

(٨) البيان والتبيين ١ : ١٣٥ ـ ١٣٩

الصناعتين الذي ازدهرت فيه النزعة التعليمية التي لم تكن تخلو منها أيضاً « وساطة » الجرجاني فيما يقول مندور [1] . قال أبو هلال « فرأيت أن أعمل كتابي هذا مشتملاً على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام ، نثره ونظمه » [2] . ومنها كتاب « العمدة » الذي جمع مؤلفه أكثره جمعاً فيما يخص الشعر ونقده وغير ذلك ، وقرن كل شكل بشكله ، وردَّ كل فرع إلى أصله ، وبيَّن للناشىء المبتدىء وجه الصواب فيه [3] .

الموهبة الشعرية :

على الرغم من طغيان مفهوم « الصناعة » على الشعر خاصة ، والأدب عامة في النقد القديم ، فقد قال أكثر النقاد بضرورة الموهبة والطبع في الشاعر أولاً ، ودعوا إلى دعمهما بالثقافة والمراس وما إليهما ثانياً . وهذه مفاهيم ينطبق عليها ما يسميه النقد المعاصر بأسس العمل الأدبي ـ أياً كان نوعه ـ التي يجب أن تتوافر في منشئه .

كان بشر بن المعتمر من أوائل القائلين بالطبع والموهبة والتأكيد عليهما . يقول « فإن ابتليت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ، ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة ، فلا تعجل ولا تضجر . . . وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك ، فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة ، أو جريت من الصناعة على عِرْق [4] . وقال الجاحظ بالطبع وتعدد الطبائع ، فقد يكون لشخص ما طبع في تأليف الرسائل والخطب ، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر ، واستدل على رأيه بعبد الحميد الكاتب وابن المقفع اللذين كانا لا يستطيعان من الشعر إلا ما لا يذكر مثله على بلاغة ألسنتهما وأقلامهما [5] .

إن كان الجاحظ قد تحدث عن اختلاف الطبع من فن إلى آخر فقد انتبه ابن قتيبة إلى اختلافه في الشعراء أنفسهم ، فمنهم من يسهل عليه المدح ويعسر عليه الهجاء . وهكذا ، فذو الرمة كان محسناً في التشبيه ، مجيداً في التشبيب ، لكن الطبع كان يخونه في المديح . والفرزدق كان زير نساء وصاحب غزل إلا أنه لم يكن يجيده ، في حين كان جرير عفيفاً

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ٢١٦

(٢) كتاب الصناعتين ٥

(٣) العمدة ١ : ١٧

(٤) البيان والتبيين ١ : ١٣٨

(٥) المصدر السابق ١ : ٢٠٨

عن هذا وكان مبدعاً فيه [1] . وأكد صاحب « البرهان » أن الشاعر مهما توفر لديه من أدوات فلا مندوحة له عن طبع أصيل [2] وتتضح المسألة كثيراً عند القاضي الجرجاني في قوله « إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز ، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان » [3] . لست أجد قولاً أجمع من هذا القول ، ومفهوماً أشمل منه ، فقد جمع صاحبه فيه كل عناصر « الإطار » في الإبداع الفني ، فيما يسميه النقد الحديث ، وأتى عليها . ثم أشار القاضي إلى ما جاء عند ابن قتيبة من اختلاف الطبع الذي جعله القاضي الفيصل في التفاوت والتفاضل بين الشعراء بحسب نصيب كل منهم ومرتبته من الأسس التي ذكرها . وزاد الأمر توضيحاً فقال « وقد كان القوم ـ الشعراء ـ يختلفون في ذلك ، وتتباين فيه ـ أي الشعر ـ أحوالهم ، فيرِقّ شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق . . . » [4] . فهل يختلف إذاً ما ذهب إليه بن جونسون في كتابه (Timber) أو الكشوف عما قاله أولئك النقاد العرب القدامى ؟ يقول بن جونسون : « لا جدوى ترتجى من وضع القواعد والمبادىء إذا انعدم الطبع ، فبعض المواهب ضخم سامق ، وبعضها دان فاتر . بعضها حاد متضرم ، وبعضها بارد بليد . ولهذا احتاج بعض القرائح لجاماً ، واحتاجت قرائح أخرى مهمازاً » [5] .

العناصر الأربعة التي حددها القاضي ، وإن تكن أموراً « عامة في جنس البشر ، لا تخصص لها بالأعصار ، ولا يتصف بها دهر دون دهر » [6] ، حسب صاحبها « أن يعثر في زمانه على مثل هذه الأفكار التي إن أعوزها التفصيل فلن تعوزها الأولية التي تحسب دائماً في فضل صاحبها » [7] وحسبه أيضاً أنه « نفذ ببصيرته إلى نواحٍ ، في بحث الذوق يعتبرها المحدثون في أيامنا هذه طريفة » [8] . وحسبه أن ما قرره مجملاً في أصول الانتاج الأدبي

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ٩٤

(٢) البرهان في وجوه البيان ١٣٨

(٣) الوساطة ١٥ (٤) المصدر السابق نفسه

(٥) ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ٢٧١

(٦) الوساطة ١٦

(٧) إبراهيم سلامة . بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٢٨

(٨) محمد خلف الله : دراسات في الأدب الإسلامي ١٥١ والموهبة الشعرية (مقال) مجلة الثقافة المصرية . العدد (٣٧٨) ، السنة الثامنة ـ مارس (آذار) ١٩٤٦ ، ص ١٣ .

لا يزيد عليه بحث علماء النفس المعاصرين [1] .

وثمة قضية أثارها محمد خلف الله حول مفهوم الطبع عند القاضي ، قال « وبالرغم مما بذل القاضي من جهد في الكلام عن الطبع وآثاره في الشعر فإن . . . هذا العنصر المهم لا يزال غير واضح المعالم ، فلسنا ندري بعد أهو الاستعداد الفني ، أم هو القريحة الشعرية المطواع ، أم هو المزاج ، أم هو عنصر آخر غير هذه . . . ؟ » [2] يتضح من حديث القاضي عن الطبع أن مفهومه له لا يخرج عن مفهوم الاستعداد الفني المركوز في الانسان ، الاستعداد الذي يعرفه علم النفس الحديث بأنه « مجموعة الخصال النفسية التي تهيىء كل إنسان إلى مزاولة عمل ما في الحياة بإحسان وإتقان . وهو القوة التي تيسر لمن وجدت فيه السبيل الذي تهيئه له طبيعته » [3] . والأدلة على ما نذهب إليه :

١ ـ رأي القاضي أن الطبع أو الاستعداد غير كافٍ ، فأضاف إليه الذكاء والرواية والدربة وهي أهم العناصر في تمكين الاستعداد وتقويته وبعثه من زوايا كمونه .

٢ ـ يقول القاضي نفسه : « وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان ، وأنها سواء في المنطق والعبارة . وإنما تفضل القبيلة أختها بشيء من الفصاحة ، ثم تجد الرجل منها شاعراً مفلقاً ، وابن عمه وجار جنابه ولصيق طُنبه بكيئاً مفحماً ، وتجد منها الشاعر أشعر من الشاعر . . . فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدة القريحة والفطنة ؟ » [4] .

٣ ـ والدليل الثالث هو ما سبقت الإشارة إليه من قول القاضي باختلاف الطبائع بين الشعراء وانعكاسها على شعرهم . فهل هذا إلاّ لاختلاف استعداد كل منهم ؟

هنا تجدر الإشارة إلى أنني لم أجد فيما اطلعت عليه من كتب النقد القديمة تعريفاً صريحاً للطبع غير تعريف حازم القرطاجني الذي يقول « النظم صناعة آلتها الطبع . والطبع هو استكمال للنفس في فهم أسرار الكلام ، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى به نحوها ، فإذا أحاطت بذلك علماً قويت على صوغ

---

(١) عبد الرزاق حميدة : شياطين الشعراء ٢٠ و٣٢

(٢) دراسات في الأدب الإسلامي ١٥٢ والموهبة الشعرية (المقال المشار إليه سابقاً) .

(٣) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٢٧

(٤) الوساطة ١٦

الكلام عملاً » [1] .

وهناك مسألة أخرى أخذها خلف الله على القاضي الجرجاني أيضاً ، وعدّها نقصاً في تحليله . يقول : « وظاهر أن بناء الجمال الشعري على عنصر الطبع وتحكيم هذه الفكرة في الفصل بين الشعراء ـ كما فعل القاضي ـ لا يشفي غلة الباحث الحديث في الموضوع . فإن من الشعر ما يجيء نتيجة جهد عقلي وذهني ، ويكون له على قدر هذا الجهد وقع خاص ـ في بعض النفوس على الأقل ـ شريطة ألا يثقل الجهد كاهل الصناعة ، فلا تتكشف ملاحتها لسامعها أو قارئها إلا بعد عناء في الفهم كبير » [2] .

والحقيقة أن القاضي لم يهمل ما أخذه عليه خلف الله ، وإن كان خارجاً أصلاً عن مدار البحث الذي عقد القاضي كلامه عليه ، فقد أشار إليه ضمناً ـ ولكن ليس بالشكل المستقل الذي يريد خلف الله ـ وجعله مربوطاً بعنصر الطبع لا مستقلاً عنه . قال القاضي : « وكان الشعر أحد أقسام منطقها ـ أي العرب ـ ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب ، ويفرد بزيادة عناية ، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة وانضاف إليهما التعمل والصنعة خرج كما تراه فخماً جزلاً قوياً متيناً . . . » [3] .

وأدرك الآمدي أهمية الطبع والموهبة في الشعر ، وهو وإن لم ينص على ذلك صراحة ، فإننا نستطيع استشفافه من قوله : « قال صاحب البحتري : فقد كان الخليل ابن أحمد عالماً شاعراً، وكان الأصمعي عالماً شاعراً ، وكان الكسائي كذلك ، وكان خلف الأحمر أشعر العلماء ، وما بلغ بهم العلم طبقة من كان في زمانهم من الشعراء غير العلماء ، فقد كان التجويد في الشعر ليست علته العلم ، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم » [4] .

ونادىٰ ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) بضرورة الطبع والموهبة أيضاً ، ولا نظنه أتى بجديد سوى إلمامه بما سبق وتوسعه فيه ، وضرب الأمثلة الجيدة التي تكشف عن مفهوم القدامى الواضح للطبع وأهميته . فصناعة تأليف الكلام ـ نثره وشعره ـ عند ابن الأثير تفتقر إلى آلات جمّة ، وذلك « بعد أن يركب الله تعالى في الإنسان الطبع القابل لذلك ،

---

(١) منهاج البلغاء ١٩٩

(٢) دراسات في الأدب الإسلامي ١٥٢ والموهبة الشعرية .

(٣) الوساطة ١٨

(٤) الموازنة ٢٥

المجيب له . فإنه متى لم يكن ثَمَّ طبع لم تفد تلك الآلات شيئاً البتة » . وضرب مثلاً لذلك النار الكامنة في الزناد والحديدة التي يقدح بها ، فإذا لم يكن في الزناد نار لا تفيد تلك الحديدة شيئاً ، ثم تحدث عن تعدد الطباع في العلوم عامة ، وفي الشعر خاصة حديثاً لا يخرج عما جاء عند الجاحظ وابن قتيبة والقاضي الجرجاني [1] .

مع هذا ، فالنقد العربي القديم لم يكن سبّاقاً إلى القول بالموهبة والطبع في الشعر . فقديماً قال أرسطو : « . . . ولهذا فإن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة وذوي العواطف الجياشة » [2] ، ويستفاد مما نقله الفارابي عن أرسطو وغيره من اليونانيين أن الشعراء كانوا في نظرهم ثلاثة أقسام : شعراء ذو جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله ، إما لأكثر أنواعه ، وإما لنوع واحد . هؤلاء غير عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي بل هم مقتصرون على جودة طباعهم وتأتيهم، وهم غير المسلجسين الذين عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة . وشعراء عارفون بصناعة الشعر حق المعرفة ، لا تنِدّ عنهم خاصة من خواصها ، أو قانون من قوانينها ، وهؤلاء هم المسلجسون . وشعراء ليسوا أكثر من مقلدين للقسمين السابقين من غير أن يكون لهم طباع شعرية ، ولا وقوف على قوانين الصناعة » [3] .

وتساءل هوراس [4] : « هل الشعر الناجح نتاج الطبيعة أم الفن ؟ هذه هي المسألة » فأجاب هو نفسه : « لست أتبين ماذا يستطيع التحصيل أن يثمر من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير التحصيل . إن أحدهما ليلح في طلب الآخر ويعاهده على صداقة باقية » [5] .

ومهما يكن فإن النقدين القديم والحديث لا يكادان يضيفان شيئاً إلى مفهوم هوارس ، وإن كان النقد العربي القديم أسبق من النقد الأجنبي الحديث في المسألة ، لأنه

---

(١) المثل السائر ١ : ٧ ـ ٨ (طبعة الحلبي ١٩٣٩م) والجامع الكبير ٦ ، والاستدراك ١٤ .

(٢) فن الشعر ٤٩ (ترجمة عبد الرحمن بدوي) .

(٣) رسالة في قوانين صناعة الشعر ١٥٦ (بضميمة « فن الشعر » لأرسطو . ترجمة (عبد الرحمن بدوي) .

(٤) هوارس Horace (٦٥ ـ ٨ ق. م.)؛ شاعر وناقد لاتيني عرف واشتهر بقصيدته النقدية المشهورة « فن الشعر » التي ترجمها لويس عوض إلى العربية وترجمته هي المعروفة ، في حين أن الدكتور محمود الغول ترجمها قبله ولكن لم يكتب لترجمته الذيوع لأنها لم تنشر مستقلة في كتاب .

(٥) فن الشعر ٩٢ .

ليس من جديد فيما ذهب إليه (بوالو) [1] من أن شرط الشعر الأول أن يكون الإنسان قد ولد شاعراً ، وعليه أن يسائل نفسه إن كان قد رزق موهبة الشعر فعلاً ، فإن كانت قد أتيحت له ، عليه أن يعرف اللون الذي يناسب استعداده الفطري ؛ لأنه لا يكفي الإنسان أن يكون شاعراً ليقحم نفسه على ما يتراءى له من فنون الشعر ، إنما يجدر به أن يستوثق بدقة ما يلائم مواهبه منها [2] . وليس من جديد فيما ذهب إليه آبر كرمبي من « أن المقدرة على تذوق الشعر والمقدرة على نظمه ، كلاهما منشؤه طبيعية خاصة في النفس » [3] .

أما ما نجده في نقدنا العربي الحديث في هذه المسألة [4] ، فلا يخرج عما في نقدنا القديم وغيره أيضاً . وليس أدل عليه من قول نازك الملائكة : « إن الدراسة في ذاتها لا تستطيع أن تخلق الشاعر ، لأن الشعر موهبة وفطرة منفصلة عن الدراسة . غير أن الموهوب لا يستطيع أن يكمل شعرياً من دون دراسة » [5] . فهل ثمة فرق بين قول نازك وقول ابن الأثير ، ناهيك عمن تقدمه من النقاد ؟!

الأسس المكتسبة :

يرتكز النقد الحديث في عملية الابداع على الأسس المكتسبة كثيراً وهو ما يعرف فيه بالإطار الشعري الذي يعده في طليعة شروط الابداع وأهم مقوماته لاتصاله الوثيق به اتصالاً يستحيل الابداع دونه . والإطار الشعري والاطلاع على آثار الشعراء السابقين ، وكثرة القراءة والتزود بثقافة كافية ، لأنه إذا « لم يكن الشاعر أو الأديب أو الفنان ذا ثقافة

---

(١) بوالو Boileau (١٦٣٦ ـ ١٧١١ م) شاعر وناقد فرنسي معروف ، كان من أقطاب الحركة الكلاسيكية . له قصيدة نقدية مشهورة تعرف بـ « فن الشعر Art Poetique » على غرار قصيدة هوراس .

(٢) علي درويش : فن الشعر ـ لبوالو (مقال) بمجلة تراث الإنسانية المجلد الأول ، رقم (٢) ص : ٢٢٣ ـ ٢٣٥ .

(٣) قواعد النقد الأدبي ٣ (ترجمة المرحوم محمد عوض محمد) .

(٤) راجع مثلاً : مصطفى الرافعي في مقاله « الشعر » (مختارات المنفلوطي ١٠٤) وشكيب أرسلان في مقاله « حقيقة الشعر » (مختارات المنفلوطي ١١٦) ومقاله « الشعر » طبع أو صناعة أو كليهما » (المقتطف. المجلد ٩٧ ج ٢ ص : ١٤٩ ـ ١٥٥) وبطرس البستاني : دائرة المعارف ، المجلد العاشر ، مادة شعر . وشفيق جبري : أنا والشعر ١١٠.

(٥) محاضرات في شعر علي محمود طه ٢١٧ .

واسعة أجهد عقله في اكتسابها ، لما أتيح له أن يصوغ الآيات الفنية الخالدة » [١] .

وتأكيد أهمية الإطار الشعري من المسائل التي يعيرها النقد الحديث الأجنبي والعربي إهتماماً كبيراً. فمن الأجانب يرى الشاعر الانكليزي بن جونسون Ben Johnson (من معاصري شكسبير) أن من شروط الكتابة الجيدة : القراءة لأحسن المؤلفين ، والاستماع لأحسن المتكلمين ، والإكثار من المران [٢] . ويرى الناقد الانكليزي إدواردز Edwards أن الشاعر لا يكتب نفسه ، وأنه محتاج إلى قراءة غيره [٣] . ويرى إليوت Eliot أن عقل الشاعر يجب أن يكون كالمغناطيس يجذب إليه ما يريد من قراءاته المختلفة [٤] .

أما النقد العربي فنكتفي منه بالاشارة إلى جهد مصطفى سويف في دراسته الرائدة عن الإبداع في الشعر من خلال الدراسات النفسية . فهو يتحدث عن الإطار الشعري أساساً لتنظيم العمل الأدبي ، وعن أهميته في الخلق الفني ، ويعدّه شرطاً من شروط الإبداع ، والتربة التي ينمو فيها الإلهام ؛ ثم يؤكد أن الشاعر إذا لم يتوفر له إطار فلن ينتج ، وأن لحظة الإلهام لا تبزغ إلا عند شخص يحمل الإطار . وكل هذه تأكيدات للصلة القوية بين الإبداع والإطار .

ولقد أفاد الباحث في معالجته موضوع الإطار من أمثلة من كيتس (Keats الشاعر الانكليزي في رسائله إلى أدباء عصره ، ومن سبندر Spender وإدجار ألن بو A. E. poe ورودان Rodin [٥] من الأجانب . ومن أحمد رامي وعبد الرحمن الشرقاوي وتوفيق الحكيم من العرب . والتفت إلى النقد العربي القديم ، دون أن يشير إلى أسبقيته في هذا المجال فيما أرى ، فأثبت أقوالاً للقاضي الجرجاني والخوارزمي وابن خلدون [٦] ، ولكنه لم ينقلها ـ مع الأسف ـ عن أصولها ، بل اكتفى بنقلها عن مراجع نقلتها . ففي هذا ظلم كبير لنقدنا القديم الذي لا يعدم الدارس المدقق أن يجد فيه إشارات هامة ، ونظرات بارعة ، والتفاتات إلى قضايا نقدية لم يضف إليها ، على إيجازها ، النقد الحديث شيئاً .

---

(١) يوسف مراد: مبادىء علم النفس العام ٢٤٨ (الطبعة الثانية ١٩٥٤ م) .

(٢) Allen, Walter : wriyers on writing P. 81 وديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ٢٦٩ .

(٣) مصطفى هدارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٥٨ نقلاً عن : Edwards. Plagiarism, P. 4

(٤) Allen, W : Writers on writing P. 46

(٥) نحات فرنسي معاصر (١٨٤٠ ـ ١٩١٧ م) .

(٦) الأسس النفسية للإبداع الفني ١٥٥ ـ ١٨١ .

والآن ، هل عرف النقد العربي القديم الأسس المكتسبة ؟ وهل أدرك مفهوم الإطار الشعري ؟ أجل لقد عرف الأسس المكتسبة في حدود ظروفه ومفاهيمه وعلوم أعصاره بقدر لا يكاد يقل عما هو عليه في النقد الحديث ، وأدرك ما للثقافة وما يرتبط بها من دور كبير وأساسي في الانتاج الأدبي شعراً ونثراً .

وربما كان الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) وابن المدبر (٢٧٠ هـ) من أقدم من عرفوا هذا ووصل إلينا مدوّناً ، الأول في الشعر ، والآخر في النثر . يقول الأصمعي « لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ، ويسمع الأخبار ، ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ . . . » [١] . أما ابن المدبر ، فقد وعى أكثر مكوّنات الإطار في نصائحه التي أسداها إلى الكتّاب الناشئين ، إذ حضهم على التمرس بما يحتاجون إليه من علوم العربية ومناحي ثقافتها وأكّد ضرورة الاطلاع على ما يرفدها من معارف العصر وتياراته الأجنبية بحثّهم على النظر في « معاني العجم ، وحدود المنطق ، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم وتوقيعاتهم وسيرهم ومكايدهم في حروبهم » [٢] . ثم جاء ابن طباطبا وطالب الشاعر بمعرفة ثقافة عصره وعلومه ، فقال « للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه ، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته ، لم يكمل له ما يتكلفه منه ، وبأن الخلل فيما ينظمه ، ولحقته العيوب من كل جهة » وعدد من تلك الأدوات ، التوسع في اللغة والبراعة في الإعراب ، والرواية ، ومعرفة أيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثاقبهم [٣] . أما ابن وهب الكاتب فلم يزد على أدوات ابن طباطبا سوى العروض ليكون للشاعر معياراً على قوله ، وميزاناً على ظنه فحسب [٤] . لكنه يشارك ابن طباطبا الرأي في ضرورة الرواية للشاعر « ليعرف مسالك الشعراء ومذاهبهم وتصرفهم ، فيحتذي مناهجهم ويسلك سبيلهم » [٥] . وقد تقدم أن القاضي الجرجاني اشترط الرواية والدربة بالإضافة إلى الطبع والذكاء ، ورأى أن حاجة المحدث إلى الرواية أمَسّ ، وإلى كثرة الحفظ أفقر . إذ كانت العرب تروي وتحفظ وتعرف بعضها برواية شعر بعض ، وكان الشعراء الرواة كثيرين [٦] .

---

(١) العمدة ١ : ١٩٧ ـ ١٩٨

(٢) محمد كرد علي : رسائل البلغاء ٢٢٨ (الرسالة العذراء) .

(٣) عيار الشعر ٤ وانظر : الصولي ، أخبار أبي تمّام ٦ .

(٤) وقد سبقه الأصمعي إلى هذا أيضاً (العمدة ١ : ١٩٨) .

(٥) البرهان في وجوه البيان ١٣٨ .

(٦) الوساطة ١٦ وراجع في الشعراء الرواة أيضاً : العمدة ١ : ١٩٨ .

ما دمنا في صدد الرواية وأهميتها للشاعر ، فمن الانصاف أن نقول إن عدداً من الشعراء والعلماء الشعراء قبل هؤلاء النقاد ، كانوا يؤكدون أهمية الرواية وعظيم شأنها لمن رزق موهبة الشعر . فكان رؤبة بن العجّاج يرى أن الفحل من الشعراء هو الراوي [١] ، وكذلك كان يرى يونس بن حبيب ، لأن الراوي يجمع إلى جيد شعره معرفة جيد غيره [٢] . وكان الأصمعي يرى رأيهما أيضاً، فضلاً عن قوله بالأدوات التي ذكرها النقاد من بعد ، وفصلوا فيها القول [٣] .

وكان حازم القرطاجني من النقاد يعد الرواية شرطاً من شروط الشاعر المجيد ، وضرورة من ضرورات الشعراء المحدثين مثلما ذهب القاضي تماماً . يقول : « وأنت لا تجد شاعراً مجيداً منهم ـ أي القدماء ـ إلاّ وقد لزم شاعراً آخر المدةَ الطويلةَ ، وتعلّم منه قوانين النظم ، واستفاد عنه الدربة في أنحاء التصاريف البلاغية » . وبعد أن يعدد قسماً من الشعراء الرواة يقول « فإذا كان أهل ذلك الزمان قد احتاجوا إلى التعلم الطويل ، فما ظنك بأهل هذا الزمان ـ أهل زمانه ـ » [٤] .

وكان ابن رشيق أكثر النقاد إحاطة بأدوات الشاعر وأسس إطاره الشعري من نحوٍ ولغة وفقه وأخبار وحساب وفريضة ، وحفظ الشعر ، ومعرفة الأنساب وأيام العرب ، لأن الشاعر « مأخوذ بكل علم . . . لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل » [٥] . ثم يؤكد ضرورة الرواية ، لأن الشاعر إذا كان راوية « عرف المقاصد ، وسهل عليه مأخذ الكلام ، ولم يضق به المذهب ، وإذا كان مطبوعاً لا علم له ولا رواية ، ضَلَّ واهتدى من حيث لا يعلم . وربما طلب المعنى فلم يصل إليه ، وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته كالمُقْعَد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة [٦] » .

وربما انفرد ابن رشيق بمطالبة الشعراء النظر في أشعار المولدين بالاضافة إلى الشعر القديم ، لأنه تتوفر في أشعارهم أشياء لم تكن للأقدمين [٧] . هذه دعوة معاصرة حقاً ، فما أكثر النقاد المحدثين المعتدلين الذين يطلبون إلى الشاعر الحديث أن يجمع بين الثقافتين

(١-٢) العمدة ١ ١٩٧ .
(٣) المصدر السابق ١ : ١٩٨ .
(٤) منهاج البلغاء ٢٧ .
(٥) العمدة : ١٩٦١ .
(٦) المصدر السابق ١ : ١٩٧ .
(٧) المصدر السابق ١ : ١٩٨

القديمة والحديثة ويأخذ المناسب من كلٍّ في منأىً عن التعصب وازدراء القديم لقدمه ، وحب الحديث لحداثته .

وأضاف ابن سنان الخفاجي إلى الأدوات ، الأوزان والقوافي [١] : أما ابن الأثير فقد حصر أدوات الشاعر والكاتب في سبع ، انفرد بثلاث منها هي : حفظ القرآن الكريم والأخبار الواردة عن الرسول (ﷺ) ، ومعرفة الأحكام السلطانية في الإمامة والإمارة والقضاء . ثم قال ، كابن سنان ، بالعروض والقوافي [٢] . وعرض الناقد نفسه لأهمية النحو بالنسبة للشاعر والكاتب معاً ، مدفوعاً ـ فيما يبدو ـ بما قال الشيخ ابن الدهان من أن المتنبي كان « يحفظ كتاب « الحدود » في النحو ، وكتاب « العين » في اللغة ، وأنه عظم في نفس أبي علي الفارسي بسبب ذلك [٣] » فرأى أنها فضيلة تامة ، لكنها خارجة عما « تقتضيه صناعة الشعر ، لأن الشعر لا يفتقر قائله إلى استخراج كلمات لغوية من كتاب العين ولا من غيره ، وكذلك لا يفتقر أيضاً إلى عويص غامض من النحو . والمتنبي إنما يوصف في شعره باختيار الألفاظ والمعاني لا بحفظه كتاب العين والحدود . إذ لو كان هذا مما ينفع في قول الشعر ، كان الخليل بن أحمد وسيبويه أشعر أهل الأرض » [٤] . إن أهمية النحو عنده ليست في اختيار الألفاظ والمعاني ، بل في تجنب اللحن والوقوع في الخطأ [٥] . يمكن إضافة آراء ابن الأثير هذه إلى آرائه السابقة التي اتضح فيها إيمانه بأهمية الموهبة في الشعر. ولم يكتفِ بذلك ، إنما أضاف أن الأديب شاعراً أو كاتباً « يحتاج إلى ما تقوله النادية بين النساء ، والماشطة عند جلوة العروس ، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة . . . » [٦] .

وأما ابن خلدون الذي يغلب عليه جانب الجمع من السابقين ، فأكد أهمية حفظ الشعر ، وعدّه الشرط الأول لصناعته كي « تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها » [٧] . وقد انفرد بهذا الرأي الذي يجعل الملكة وليدة الحفظ ، علماً بأن النقاد في كل العصور يقولون بوجوب ملكة أولاً ، تقوى بعد ذلك بالحفظ والثقافة والمران . ومن عجب أن

---

(١) سر الفصاحة ٣٤٢

(٢) المثل السائر ١ : ٨ ـ ١٠ والجامع الكبير ٧ .

(٣) الاستدراك ١٣ .

(٤) المصدر السابق ١٤ .

(٥) الاستدراك ١٨ والمثل السائر ١ : ١٦ .

(٦) المثل السائر ١ : ٣١ .

مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦ .

يلتبس الأمر على ابن خلدون وهو الذي يرى أن الإكثار من الحفظ يؤدي إلى استحكام الملكة وترسيخها [1] . ومهما يكن ، فإنّ لما ذهب إليه ابن خلدون نظيراً عند بعض علماء الجمال المعاصرين الذين يرون أن الموهبة لا تحصل إلا بفضل الدراسة ، ولا تكتسب إلا بمرور الزمن [2] .

وهكذا ، لم يغفل النقاد القدامى أياً من عناصر الثقافة [3] في أزمانهم وأعصارهم ، وهي عناصر تشبه ما نسميه اليوم بالعلوم الانسانية على اختلافها . وقد زاد ابن الأثير عليها ما يعرف اليوم بالمأثورات الشعبية . بذا يكون جل النقاد القدامى ، لا ابن رشيق وحده ، فيما يذهب عبد الرؤوف مخلوف [4] ، قد أدركوا قبلاً ما أدركه المحدثون من أجانب وعرب ، وألحوا على حتمية التنويع في القراءة والثقافة .

ولم يغفل النقاد القدامى الإشارة أيضاً إلى عنصر « المران » أو « الدربة » الذي يسهم في تنظيم الإطار ، ويزيد في قدرته [5] . فقد رأينا أن القاضي الجرجاني عدّه أُسّاً من أسس أربعة في الخلق الشعري ، وأشار إليه حازم القرطاجني في حديثه عن الرواية والشعراء الرواة ، وتحدث عنه ابن الأثير موجِّهاً الكاتب والشاعر إلى معارضة عدد من الرسائل والقصائد مرات كثيرة حتى « يحصل له بذلك الدربة الوافرة ، وتتمرن قريحته عليه أو يعتاد خاطره هذا الأمر اعتياداً زائداً . وينبغي له ألا يكون قانعاً من ذلك بالقليل ، ولا راضياً بمعرفة الطريق دون سلوكه إياه مراراً كثيرة ، وخبرته بسهله وحَزْنه ، وقريبه وبعيده ، فإذا تدرّب واعتاد وصار ذلك له خليقة وطبعاً ، تفرعت عنده المعاني وانقدحت في خاطره ، فتسهل عليه حينئذٍ صياغتها ، وأبرزها فيما يليق بها من اللباس ، وهذا أنفع الطرق وأكثرها فائدة » [6] . لقد سبق نقادنا القدامى إذن نقاد الغرب في التنبيه إلى أهمية « المران » الذي ألحّ عليه وأكّده بن جونسون كثيراً ، وطالب الشاعر به إلى

---

(١) المصدر السابق نفسه مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٦ .

(٢) زكريا إبراهيم : من هو الفنان . (مقال) . مجلة العربي الكويتية . العدد ١٤٢ . أيلول ١٩٧٠م ، ص ٢٨

(٣) لم يضف نظامي العروضي السمرقندي الفارسي شيئاً إلى ما عرفه النقد العربي في الموضوع ، ولم يفصل فيه تفصيله ، يقول « ينبغي أن يكون الشاعر . . . متنوعاً في أنواع العلوم ، آخذاً بأطراف الرسوم ، لأن كل علم يتصل بالشعر كما يتصل الشعر بكل علم » (چهار مقالة ٥٦ والترجمة العربية ٣٧) .

(٤) عبد الرؤوف مخلوف : ابن رشيق ١٣٣ .

(٥) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ١٧٨ .

(٦) الجامع الكبير ٢٧ .

جانب الكمال في الطبع [1] .

أما فيما يتعلق بنقدنا العربي الحديث في هذا الأمر فنسأل : هل زاد الشيخ حسين المرصفي على ما جاء عند النقاد القدامى شيئاً حتى يقول مندور : « ... وبعد حصول هذه الملكة لا بد من الدربة الطويلة على النظم والإكثار منه حتى تستحكم الملكة كما يقول الشيخ حسين بحق » [2] ؟! . وهل يضيف مصطفى سويف جديداً أيضاً حين يقول « والواقع أن الإنتاج المبكر للفنان يعتبر ضرباً من التمرين يُعِدِّه للإنتاج الناضج » [3] ؟!

الشاعر والعروض :

ومما يتصل بآلات الشعر ، وثقافة الشاعر أيضاً ، علما العروض والقافية ، فللنقد القديم فيهما آراء لم يضف إليها النقد الحديث شيئاً . لقد كان رأي القدامى أن تعلم العروض لا يخلق شاعراً ، وأنه ليس ضرورياً للشاعر لقول الشعر ، لكن لا بأس بمعرفته ، حتى إذا ما أعاد الشاعر النظر في قصيدته ليثقفها بعد الفراغ من نظمها ، وبدت له فيها أشياء عروضية تحتاج إلى تعديل وتصحيح ، يكون لديه من معرفة العروض والقوافي ما يكفي لذلك ويقوم به ، يقول ابن طباطبا « فمن صَحَّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه ، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغنِ من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به ، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه [4] . ويقول قدامة « وعلما الوزن والقافية - وإن خصّا الشعر وحده - فليست الضرورة داعية إليهما ، لسهولة وجودهما في طباع أكثر الناس من غير تعلم ، مما يدل على ذلك أن جميع الشعر الجيد المستشهد به إنما هو لمن كان قبل واضعي الكتب في العروض والقوافي [5] ، ولو كانت الضرورة إلى ذلك داعية لكان جميع هذا الشعر أو أكثره فاسداً ، ثم ما نرى أيضاً من استغناء الناس عن هذا العلم فيما بعد

---

(١) Allen, W : Writers on Writing, P.81 ومناهج النقد الأدبي ٢٦٩ و٢٧٦ .

(٢) النقد والنقاد المعاصرون ١٧ .

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني ١٧٨ .

(٤) عيار الشعر ٣ - ٤ .

(٥) رأي قدامة هذا هو الشائع المتداول في أيامنا هذه. يقول عز الدين الأمين: «إن الشاعر في الجاهلية وصدر الإسلام ما كان يعرف شيئاً عما سمي بعدئذ بالوزن والقافية ، ولكن طبيعته الفنية كانت توحي له بالكلام الموزون المقفى دون تكلف » (نظرية الفن المتجدد ٥٣) . غير أن ثمة نصاً لابن فارس قد يدل على معرفة العرب القديمة بالعروض ، يقول : « ... والذي نقوله في الحروف هو قولنا في =

واضعيه إلى هذا الوقت ، فإن من يعلمه ومن لا يعلمه ليس يعول في شعر إذا أراد قوله إلا على ذوقه دون الرجوع إليه ، فلا يتوكد عند الذي يعلمه صحة ذوق ما تزاحف منه بأن يعرضه عليه ، فكان هذا العلم مما يقال فيه : « إن الجهل به غير ضائر ، وما كانت هذه حاله فليست تدعو إليه ضرورة » [1] . ويقول ابن سنان « ولست أوجب عليه ـ أي على الشاعر ـ المعرفة بها ـ أي الأوزان ـ لينظم بعلمه ، فإن النظم مبني على الذوق . . . وإنما أريد له معرفة ما ذكرته من العروض ، لأن الذوق ينبو عن بعض الزحافات ، وهو جائز في العروض ، وقد ورد للعرب مثله ، فلولا علم العروض لم يفرق بين ما يجوز من ذلك وما لا يجوز ، ويفتقر أيضاً من العلم بالقوافي إلى معرفة الحروف والحركات التي يلزم إعادتها وما يصلح أن يكون روياً أو ردفاً مما لا يصح » [2] . ولم يضف ابن الأثير جديداً إلى ما قال ابن سنان ، إن لم يكن نقل عنه لأن ثمة تشابهاً كبيراً بين كلام الناقدين في هذا الخصوص [3] .

= الإعراب والعروض . . . فإن قال قائل : فقد تواترت الروايات بأن أبا الأسود أول من وضع العربية وأن الخليل أول من تكلم في العروض . قيل له : نحن لا ننكر ذلك ، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديماً ، وأتت عليهما الأيام وقلاّ في أيدي الناس ، ثم جددهما هذان الإمامان . . . وأما العروض فمن الدليل عليه أنه كان متعارفاً إتفاق أهل العلم على أن المشركين لما سمعوا القرآن قالوا ـ أو من قال منهم ـ إنه شعر . فقال الوليد بن المغيرة منكراً عليهم : لقد عرضت ما يقرؤه محمد على أقراء الشعر ، هزجه ورجزه وكذا وكذا ، فلم أره يشبه شيئاً من ذلك . أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟! » (الصاحبي ٩ ـ ١٠ ثم انظر : المزهر ١ : ٣٤٥) . نص ابن فارس هذا في منتهى الخطورة ، وخاصة قوله : « أن هذين العلمين كانا قديماً » . فلو صح قول ابن فارس أو عثر على ما يؤيده لأفدنا منه كثيراً ، خاصة في مجال القضية التي تبناها بعض المستشرقين حول إمكان وجود أثر فارسي قديم في الأوزان العربية ، وقد تقدمت الإشارة إليها . وقد انتبه ناصر الدين الأسد إلى نص ابن فارس السابق ووقف عنده . وعلى الرغم من أن ابن فارس حصر معرفة العرب بتلك العلوم في أهل الحضر ، فإن الأسد يقول « فضلاً عن ذلك ، نستبعد أن يكون العرب ، حتى أهل المدر منهم قد عرفوا النحو والعروض من حيث هما علمان لهما مصطلحات وقواعد بالمعنى الذي عرفه المسلمون بعد ذلك والأرجح أن ابن فارس يقصد أن العرب كانوا يعرفون . . . من أمر العروض وعيوب القافية ما يستطيعون به أن يميزوا الصحيح من الخطأ ، وما أصبح بعد ذلك أساساً لعلمي النحو والعروض » (مصادر الشعر الجاهلي ٤٨) . لكن الذي يظهر من نص ابن فارس أن قصده كان أبعد بكثير مما يذهب إليه الأسد ، فشتان بين قول ابن فارس « أفيقول الوليد هذا وهو لا يعرف بحور الشعر ؟ » وبين العبارات الأخيرة من قول الدكتور ناصر الدين الأسد !!!

(١) نقد الشعر ١٣ ـ ١٤ .

(٢) سر الفصاحة ٣٤٢ .

(٣) المثل السائر ١ : ٣١ والجامع الكبير ٢٠ .

فهل أضاف المعاصرون شيئاً إلى ما قال القدامى ؟ أحسب أن لا . يقول مندور ناقداً « وسيلة » الشيخ المرصفي : « وأما ما أغفل الشيخ حسين ذكره بحق ، فهو تضييع الأديب الشاب وقته في دراسة دقائق اللغة والعروض العويصة ، فمثل هذه الدراسات مهما عمقت قلما تخلق أديباً ، وإن كانت عظيمة النفع في النقد سواء أقام بهذا النقد الأديب نفسه ، أم الناقد المحترف . . . » [١] . ويقول شوقي ضيف: «وكم من أشخاص يتقنون قواعد العروض والقوافي ، وهم لا يحسنون نظم بيت من الشعر . . . فمعرفة قواعد الشعر لا تجعل من الشخص شاعراً . . . [٢] » .

يؤيد دعوى النقد القديم والحديث من أن معرفة العروض لا تخلق شاعراً ، وأنها ليست ضرورية في النظم ما نجده في عصرنا من شعراء قالوا الشعر ولما يجيدوا العروض . فقد نظم الشاعر السوري رضا صافي الشعر وهو ابن ثلاثة عشر عاماً ، واستقام له الوزن ولم يكن قد أتمّ السادسة عشرة ، وظل لا يجيد العروض إلى عام ١٩٤٧ م [٣] . ولسنا ندري بعد أظل على حاله في عدم إجادة العروض أم أجاده؟

غير أن ما يؤسف له حقاً أن ينظر إلى العروض في بداية النهضة الحديثة نظرة تخالف نظرة القدامى وواقع الشعر معاً . إذ كان رفاعة الطهطاوي ورهطه من مدرسي مدرسة الألسن يرون في تعلم العروض أساساً لقول الشعر . وهم الذين قال فيهم العقاد « كانوا ينظمون القصائد ، ويخوضون في الشعر ، لأنهم كانوا يعتبرون النظم حقاً أو واجباً على كل من تعلم العروض ، ودرس البيان والبديع وما إليهما من أصول الصناعة [٤] » . من هنا أتيح المجال واسعاً لميخائيل نعيمه وأضرابه إلى القول بإساءة العروض إلى الأدب العربي عامة ، وشعره خاصة ، لأنه جعل الشعر في نظر الجمهور صناعة إذا أحاط الطالب بكل تفاصيلها أصبح شاعراً [٥] .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ١٨
(٢) في النقد الأدبي ٩٢
(٣) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ٢١٩
(٤) مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبي ٢٠١
(٥) ميخائيل نعيمه : الغربال ١١٨ ـ ١١٩

بواعث الشعر ومحركاته :

وأدرك النقد القديم ، فضلاً عن الإطار الشعري ، ضرورة توفر أنواع من الدواعي والبواعث والمحركات لتساعد الشاعر على النظم والتركيز [1] ـ كما يسميه سبندر ـ أو ليستدعي بها الشعراء « الشعر ، فتشحذ القرائح ، وتنبه الخواطر ، وتلين عريكة الكلام وتسهل طريقة المعنى ، كل امرىء على تركيب طبعه ، واطراد عادته » [2] . لمّا سأل عبد الملك بن مروان الشاعر أرطأة بن سهية : « فكيف أنت في شعرك ؟ » أجاب : « والله يا أمير المؤمنين ما أطرب ولا أغضب ، ولا أرهب ، وما يكون الشعر إلا من نتائج هذه الأربع [3] » . ونقل شيء من هذا عن الحطيئة [4] ، وكثيِّر عزّة [5] أيضاً . ويبدو أن ابن قتيبة أفاد من هذه الملاحظات ـ وقد أورد قسماً منها ـ فقال : «وللشعر دواعٍ تحث البطيء ، وتبعث المتكلف ، منها الطبع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ومنها الغضب » [6] . ففي كل هذه الاشارات التفات إلى النواحي النفسية وربطها بنظم الشعر الذي لا ينبعث إلا عن إحساس ، ولا يصدر إلا عن عاطفة ووجدان . وما ذكره أولئك القدماء هو مصدر العواطف المختلفة . وشجّعت هذه الاشارات المتناثرة وغيرها عند الأقدمين محمد خلف الله على أن يذهب إلى أن الوجهة النفسية في دراسة الأدب ليست

---

(١) يرى سبندر أن التركيز (Concentration) هو أساس المشكلة في الكتابة المبدعة . والتركيز هو حصر انتباه الشاعر بطريقة تجعله مطلعاً على كافة التطورات والمفاهيم التي تتضمنها فكرته . وقد شبهه بالنبات الذي لا يركز على النمو الآلي في اتجاه واحد ، بل في عدة اتجاهات ، فيمتد في وقت واحد نحو الماء بجذوره ، ونحو الدفء والضوء بأوراقه . ثم يقول « إن ما يقال عن شذوذ الشعراء يرجع إلى بعض العادات والطقوس التي ينمونها من أجل التركيز » .

Spender, S. The making of a poem, P. 46

والترجمة العربية : نظم الشعر. ترجمة عبدالكريم ناصيف ، مجلة المعرفة السورية . العدد ٢٣١ ، أيّار ١٩٨١ ، ص ١٢٠ .

ومارك شورد وآخرون : أسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٣٨ ـ ٣٣٩

(٢) العمدة ١ : ٢٠٥ .

(٣) الشعر والشعراء ١ : ٨٠ وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ والموشح ٢١٩ ، والأغاني (بيروت) ١٣ : ٢٩

(٤) الشعر والشعراء ١ : ٧٩

(٥) عيون الأخبار ٢ : ١٨٥

(٦) الشعر والشعراء ١ : ٧٨

وليدة العصر الحديث إطلاقاً ، ولا مقصورة على دراسات الغرب [1] . نضيف إلى ما تقدم نصاً لحازم القرطاجني يدعم ما يذهب إليه خلف الله وما نذهب إليه. يقول حازم : « ... إن للشعراء أغراضاً أُولَ هي الباعثة على قول الشعر ، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس ، لكون تلك الأمور مما يناسبها ويبسطها أو ينافرها ويقبضها ، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهين . فالأمر قد يبسط النفس ويؤنسها بالمسَرَّة والرجاء ، ويقبضهَا بالكآبة والخوف .. وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سارٍّ إلى مآلٍ غير سارٍّ [2] » .

ويمكن أن يعد حازم القرطاجني أكثر القدماء تفصيلاً في المسائل المتعلقة بما يشترط في الشاعر . فهو يرى أن الشعر لا يتأتى نظمه على أحسن وجه إلا بحصول ثلاثة أشياء ، هي : المهيئات والأدوات والبواعث التي لا تنشأ جميعها إلا من وجهتين [3] :

١ ـ النشء في بقعة معتدلة الهواء ، حسنة الوضع ، طيبة المناظر ، ممتعة في كل ما للأغراض الإنسانية به علقة .

٢ ـ الترعرع بين الفصحاء الألسنة المستعملين للأناشيد ، المقيمين للأوزان .

ويبدو أن حازماً يتحدث هنا عن بيئته ونفسه ، وعن تجربته الشخصية خاصة في المهيء الأول الذي يفصل في شرحه وأهميته في توجيه طبع الناشيء إلى الكمال في صحة اعتبار الكلام وحسن الرؤية وما إلى ذلك من الأمور اللازمة في الشعر ، لكنه لا يجعل من هذه الأمور قانوناً عاماً ، إنما يراعي الظروف والأحوال الأخرى معتبراً بيئات العرب القديمة إلى عصره وأثرها في بعث مكامن الشعر والشعراء ، فيقول « وقد تكون المنشأة حسنة على غير هذا النحو ، وذلك بأن تستجد الأهوية للناشيء وترتاد له مواقع المُزْن ومواضع الكلأ والنبات الغضّ ولا يخيم به في الموضع إلا ريثما يصوِّح كلأه ويغيض ماؤه . فإن الطباع الناشئة أيضاً على هذه الحال ، وإن لم تكن في الأقاليم المعتدلة ، جارية مجرى تلك في سداد الخاطر والتنبه لما يحسن في هيآت الألفاظ المؤلفة والمعاني وما لا يحسن ... وعلى هذه الحال الثانية كان نشء شعراء العرب » .

---

(١) من الوجهة النفسية ٣٤ (الطبعة الثانية) .

(٢) منهاج البلغاء ١١

(٣) المصدر السابق ٤٠ ـ ٤٢

أما المهيىء الثاني ، فتأتي أهميته في حفظ الكلام وتحصيل المواد اللفظية ، لأن الأدوات تنقسم إلى العلوم المتعلقة بالألفاظ ، والعلوم المتعلقة بالمعاني . وفي رأيي أن الناقد لم يضف جديداً في هذا المهيىء إلى ما تقدم عند سابقيه . أما البواعث ، فيقسمها إلى أطراب وآمال . وكثير الأطراب إنما يعتري أهل الرحل بالحنين إلى ما عهدوه ومن فارقوه . والآمال « تعلق بخدام الدول النافعة » . والحقيقة أن حديث حازم في البواعث لا يصل إلى مستوى حديث من سبقوه الذين فصلوا فيها وفرعوها إلى أكثر مما حصرها فيه حازم .

ويشترط حازم في الشاعر أيضاً أن يكون له معرفة بنعوت الأشياء التي من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها ، ولمعرفة مجاري أمور الدنيا وأنحاء تصرف الأزمنة والأحوال ، لأن الشعر « لا يخلو أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو حكمة أو تاريخاً » .

لكن تلك المهيئات والأدوات والبواعث ليست كافية وحدها في نظر حازم ، لأن الشاعر لا يكمل له القول على الوجه المختار إلا بأن تكون له ثلاث قوى : حافظة ومائزة وصانعة [1] .

فالحافظة أن تكون خيالات الفكرة منتظمة ، ممتازاً بعضها عن بعض محفوظاً كلها في نصابه . فإذا أراد الشاعر أن يقول في غرض ما وجد خياله اللائق به قد أهبته له القوة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود ، فإذا أجال خاطره في تصورها فكأنه اجتلى حقائقها ، ويرى حازم أن كثيراً من « خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات ، غير منتظمة التصور ، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه واختلطت وأخذ منها غير ما يليق بمقصدها ، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك » . إنه يشبه الشاعر المنتظم الخيالات بناظم الجوهر الذي تكون عنده أنماط الجواهر مجزأة محفوظة المواضع ، فإذا أراد أياً منها على أي مقدار شاء ، عمد إلى الموضع الذي يعلم أنه فيه ، فأخذه منه ونظمه . أما الشاعر المعتكر الخيالات فيشبه بالناظم الذي تكون جواهره مختلطة ، فإذا ما أراد حجراً على صفة ما تعب في تفتيشه ، وربما لا يوفق إلى الاهتداء إليه .

أما القوى المائزة ، فهي التي يميز بها الشاعر ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب

---

(١) منهاج البلغاء ٤٢ ـ ٤٣

والغرض ، ما يصح مما لا يصح .

وأما القوى الصانعة فهي التي تتولى العمل في ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض والتدرج من بعضها إلى بعض أو هي التي تتولى جميع ما تلتئم به كليات الصناعة .

والقوى الثلاث السابقة إنما تكون في طبع الشاعر ، وعليها يعتمد حازم في تفسير آرائه وتوضيحها في الشعر ، وفي قضايا كثيرة تتعلق بالقصيدة سنأتي عليها فيما يأتي من موضوعات .

وتختلف البواعث والدواعي من شاعر إلى آخر في كل زمان ومكان . فقد كان كثيِّر عزة يطوف بالرباع المخلبة، والرياض المعشبة [١] ، وقيل عن جرير إنه كان يصنع قصائده ليلاً ، فيشعل سراجه ويعتزل ، وربما علا السطح وحده ، فاضطجع وغطى رأسه رغبة في الخلوة بنفسه [٢] ، وقيل عن الفرزدق إنه حين كان يصعب عليه الشعر يركب ناقته ويطوف منفرداً في شعاب الجبال ، وبطون الأودية ، والأماكن الخربة الخالية ، فينقاد له الكلام [٣] . وكان أبو نواس [٤] ، وأبو العتاهية [٥] يستعينان بالشراب . يبدو أن ابن قتيبة الذي أورد بعض عادات أولئك الشعراء ، أفاد منها حين قال : « ويقال : إنه لم يستدع شارد الشعر بمثل الماء الجاري ، والشرف العالي ، والمكان الخضر الخالي (الخالي من الضوضاء) أو الحالي » [٦] .

ولا يكاد الأمر يختلف عند المحدثين من الشعراء الأجانب وشعرائنا. إذ اعتاد شيلر Schiller أن يشم رائحة التفاح الفاسد في أثناء نظم القصائد[٧]، وكان أودن Auden يشرب أكواباً متتالية من الشاي [٨] ، وكان سبندر يواصل شرب القهوة ، ويدخّن كثيراً ، وكان والتر دي لامار Walter de Lamare يدخن كثيراً [٩] .

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ٧٩ وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ والعمدة ١ : ٢٠٦ .

(٢) و(٣) و (٤) العمدة ١ : ٢٠٧

(٥) الموشح ٢٣٢

(٦) الشعر والشعراء ١ : ٧٩ وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ والعمدة ١ : ٢٠٦ وقد نسب صاحب العمدة القول الى الأصمعي .

(٧) و(٨) Spender, S. : The making of a poem, P. 46

(٩) Ibid, P. 46 ، ودي لامار شاعر انجليزي معاصر (١٨٧٣ - ١٩٥٦ م) . وهو ممن هربوا في شعرهم=

أما شعراؤنا ، فكان خليل مردم يشترط الانفراد والهدوء [١] ، ولم تكن لمحمد بهجة الأثري عادة يمارسها وقت النظم ، سوى انتحاء المكان الخالي والسكون الشامل اللذين طالما أوحيا فنوناً من القول لم يتيسر له مثلها . وكانت تتيقظ الشاعرية عنده في الأماكن التي تكون فيها حركة وأصوات فيسرع في البحث عن مكان بعيد عن الحركة والجلبة لينظم القصيدة تحت تأثير تلك الانطباعات والانفعالات قبل فتور النفس وضياع الفرصة [٢] ، وكان رضا صافي يشرب فنجاناً أو أكثر من القهوة ويجلس للنظم في الليل وفي الهزيع الأخير منه خاصة ، وكان يحب في ذلك الوقت سطوع النور على الورق واستعمال مصباح منضدة ، وحجب نور الصباح بالستائر حين بزوغه ، كما كان يكثر من التدخين [٣] .

ويصف الشاعر محمد مجذوب الأمور التي ترافق نظم القصائد بأنها أحوال لا عادات ثابتة، ويقول انه كان يحب العزلة التي تعني الانقطاع عن رؤية الناس ، بل عن مشاركتهم . وقلما نظم في حجرة خاصة ، أو شغله ضجيج الناس وحركتهم ، إذا كان ينظم في المقهى وعلى المائدة ، وفي السيارة من غير أن يشارك الناس الموجودين في شيء [٤] . وكان أحمد رامي على العكس من المجذوب ، لأن رامي كان لا بد له من النظم في حجرة خاصة حينما كان يشعر أنه مستيقظ والناس نيام [٥] .

وقت النظم :

أكثر ما لدينا في هذا الموضوع أقوال لعدد من الشعراء ، ربما أفاد منها النقاد القدامى فأعادوها وسجلوها وعلّلوها . وعلى الرغم من صعوبة تحديد وقت معين لقول الشعر ، وهو ما أدركه جمع من قدامى النقاد ومعاصريهم ، فإننا نجد في النقد الحديث شيئاً عجباً يقول « بول فاليري » الشاعر والناقد الفرنسي المعاصر : « الشاعر من يستطيع النظم ساعة يشاء ، وليس الشاعر وفقاً للمصادفة ، وإنه لمن خطل القول بأن الشاعر

= من عالم الواقع إلى عالم الخيال والأوهام الجميلة . تحدث عنه ريتشاردز في « العلم والشعر » (٨٤ ـ ٨٦) وبين أوجه الشبه بينه وبين هاردي Hardy ، فضلاً عما له من نصيب في « مبادىء النقد الأدبي » .

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢١٣ .

(٢) المرجع السابق ٢١٥ ـ ٢١٦ .

(٣) المرجع السابق ٢٢٣ ـ ٢٢٥ .

(٤) المرجع السابق ٢٢٦ (٥) السابق ٢٣٥

منفعل لا فاعل ، ويتسقط ما يلقى عليه » [١] . إلا أن الأمر يختلف عند الشاعر والناقد الانجليزي شلي Shelley الذي يرى أن أي شاعر حتى لو كان من كبار الشعراء لا يستطيع أن يقول « سأنظم شعراً » [٢] . ويذهب كيتس J. Keats إلى أنه ليس للإنسان سلطة على العبقرية الشعرية التي تكون عن إحساس وشعور ودقة في ذاتها ، ويتم خلقها عن طريق ذاتها أو هي التي تخلق نفسها بنفسها [٣] .

وللشاعر الياس أبي شبكة رد كافٍ وصائب على ما ذهب إليه فاليري ، يقول : « كأني ببول فاليري يريد أن ينزل الشاعر منزلة النجار أو الحداد يقبل على عمله ساعة يحين موعد العمل أو ساعة يريد العمل ، فيكون فاعلاً لا منفعلاً . وهذا هو أبعد حدود الخطل ، وامتهان فاضح لجوهر الشعر . وأيّان هو هذا الشاعر الذي يصطنع العاطفة اصطناعاً ليعطيك كل ساعة إنتاجاً ، كالنجار يعطيك الخزانة في الوقت المتفق عليه . . . » [٤] . وللشاعر نزار قباني أيضاً رأي مغاير لرأي فاليري ، يقول : « إن للشعر هنيهة لا تعرف موسماً ، ولا موعداً مضروباً ، فكأنها فوق المواسم والمواعيد وأنا لا أعرف (مهنة) يجهل صاحبها ماهيتها أكثر من هذه المهنة التي تغزل النار . . . والذي أقرر أن الشعر يصنع نفسه بنفسه أو ينسج ثوبه بيديه وراء ستائر النفس حتى إذا تمّت له أسباب الوجود ، واكتسى رداء النغم ارتجف أحرفاً تلهث على الورق . . . كم مرة ومرة اتخذت لنفسي وضع من يريد أن ينظم ، وألقيت بنفسي في أحضان مقعد وثير ، وأمسكت بالقلم ، وأحرقت أكثر من دخينة فلم يفتح عليّ الله بحرف واحد ، حتى إذا ما كنت أعبر الطريق بين ألوف العابرين ، أو كنت في حلقة صاخبة من الأصدقاء دغدغني ألف خاطر أشقر . . . وحملتني ألف أرجوحة معطرة حيث تفنى المسافات . . . » [٥] . وقبل نزار ذهب عبد الرحمن شكري إلى أن الشاعر لا ينظم حتى تنوبه تلك النوبة التي تدفعه إلى قول الشعر [٦] .

ومن الطريف أن القدماء لم يقولوا بشيء مما ذهب إليه فاليري ، بل لاحظوا وقالوا

---

(١) إلياس أبو شبكة : ديوان أفاعي الفردوس ـ المقدمة ـ ص ٩ . الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٤٨ م .

(٢) Allen. W : Writers on Writing P. 56 و
Shipley, J.T : Dictionary of World Literary Terms, P. 288

(٣) Allen, W.: Writers on Writing P. 57

(٤) ديوان أفاعي الفردوس ـ المقدمة ص ٩

(٥) نزار قباني : طفولة نهد ـ المقدمة ـ ص ل ـ م. الطبعة الثالثة ١٩٥٨ م.

(٦) ديوان عبد الرحمن شكري (الديوان المجموع) . المقدمة ٤ : ٢٨٨

بشيء مقارب لما ذهب إليه أولئك الذين ردوا على فاليري أو من لهم وجهة نظر معاكسة ، ومالوا إلى ترجيح أوقات على أوقات فكان الليل هو الغالب في ترجيحاتهم . يقول ابن قتيبة : «وللشعر تارات (أوقات) يبعد فيها قريبه ، ويستصعب فيها ريضه»[1] . منها ما يكون أول الليل ، أو صدر النهار ، أو غير ذلك [2] . ولم يزد ابن عبد ربه شيئاً على ما جاء عند ابن قتيبة بدليل نقله عنه ، أو عن غيره ممن كانوا قبل ابن عبد ربه . فقد نقل صاحب العقد كثيراً من أقوال الشعراء التي استشهد بها ابن قتيبة [3] . وإن كان ابن رشيق يذهب إلى أن ما جاء به ابن قتيبة نفسه قد أخذه عن أبي تمام لما سأله البحتري عن أوقات صنعة الشعر . قال ابن رشيق « ولا شك أن ابن قتيبة به ـ أي بأبي تمام ـ اقتدى » [4] ، لكن ابن رشيق نفسه كان يقول : إن السَحَر أحسن لمن أراد أن يصنع ، والليل لمن أراد أن يحفظ أو يدرس وما أشبه ذلك [5] .

وكان الشعر يستعصي على الشعراء أحياناً فلم يستطيعوا النظم ساعة شاءوا ـ على حد تعبير فاليري ـ كان الفرزدق يقول: « أنا أشعر تميم ، وربما أتت عليّ ساعة ونزع ضرس أسهل عليّ من قول بيت » [6] . وقيل إن البحتري أجبل عشر سنين فما كان يستطيع أن يقول بيتاً ، فعاوده القول بعد ذلك بغزارة [7] . كذلك كان النظم يتعذر على كثير من الشعراء أحياناً من مثل ، ابن مناذر [8] ، وأبي يعقوب الخريمي [9] .

لم يكن باستطاعة النقاد تعليل هذه الحالات ، لكنهم حاولوا ذلك وأرجعوها إلى أسباب وحالات نفسية تعرض للإنسان في حياته . يقول ابن قتيبة : « ولا يعرف لذلك سبب ، إلا أن يكون من عارض يعترض على الغريزة من سوء غذاء ، أو خاطر غم » [10]. والأسباب عند ابن رشيق إما شغل يسير ، وإما موت قريحة ، أو نبو في الطبع في ذلك الوقت [11] . كل هذا يجعلنا نؤمن بالهنيهة الشعرية التي حدثنا عنها نزار قباني عن

---

(١) و(٢) الشعر والشعراء ١ : ٨٠ ـ ٨١

(٣) العقد الفريد ـ طرائف الشعراء ١ : ١٢٠ ـ ١٢١ (سلسلة صادر رقم ٢٣) .

(٤) و(٥) العمدة ١ : ٢٠٨ .

(٦) البيان والتبيين ١ : ١٣٠ و٣٠٩ والشعر والشعراء ١ : ٨٠ ـ ٨١ .

(٧) الموشح ٢٩٩ . (٨) المصدر السابق ٢٣٣ . (٩) البيان والتبيين ١ : ٢٠٩ .

(١٠) الشعر والشعراء ١ : ٨٠ . لاحظ محمد خلف الله ، على ابن قتيبة انتباهه إلى نواحٍ نفسية في الشعر من حيث توقفه على دواعٍ نفسية خاصة تتأثر بها الطباع . (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ـ هامش ص ٩٩ ـ الطبعة الأولى ١٩٤٧) .

(١١) العمدة ١ : ٢٠٤ .

تجربة ، وبالنوبة الشعرية التي قال بها عبد الرحمن شكري. وأستطيع أن أقول إن القدامى شعراء ونقاداً كانوا يدورون في أقوالهم وتعليلاتهم حول هذا المفهوم وإن لم يكن من الوضوح بمكان فيما نقلنا عنهم .

ومهما يكن الأمر ، فإن محركات الشعر وأوقاته تختلف من شاعر لآخر ، ولا يمكن أن يضبطها ضابط حتى نستخلص منها قاعدة ثابتة ، أو نرجح شيئاً على آخر ، فتلك حالات نفسية تختلف باختلاف الأهواء والمشارب والظروف والملابسات المتعلقة بالشاعر [1] . يقول شاعر معاصر : « ليس لي شرط خاص في نظم الشعر ، فقد أنظمه والمعدة مملوءة . . . وقد يجيئني وأنا في غمرة الناس في مقهى من المقاهي ، وسواء عليّ محاسن الطبيعة أم غيرها ، إنما أكثر ما أقول الشعر في الخلوة والعزلة » [2] .

لا أستطيع في ختام الكلام على هذه المسألة أن أزعم ، وإن كنت أظن ظناً كبيراً ، أن القدماء كانوا يدورون في حديثهم عن بواعث الشعر ودواعيه وأوقاته حول تهيئة الجو المناسب ، وإتاحة الفرصة لفجر الإلهام أن يبزغ ـ وإن لم يعرفوا الإلهام بهذا الاسم ـ أو المفهوم الذي يرى فيه سبندر تجربة تقدم للشاعر بيتاً أو فكرة ، وربما حالة عقلية يكتب فيها أفضل شعره [3] . يدفعني إلى ظني هذا ما يقوله ابن رشيق « وعلى كل حال فليس يفتح مقفل بحار الخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم ، لكون النفس مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب اللهو أو المعيشة أو غير ذلك مما يعيبها ، وإذ هي مستريحة جديدة ، كأنما أنشئت نشأة أخرى . ولأن السحر ألطف هواء ، وأرق نسيماً . . . وإنما لم يكن العشي كالسحر . . . لأن النفس فيه كالة من تعب النهار ، وتصرفها فيه ، ومحتاجة إلى قوتها من النوم ، متشوقة نحوه . . . » [4] ويسند ظني ويقويه تعليل علم النفس الحديث لظهور الإلهام : « أما ظهور الإلهام بعد النور ، أو بعد فترة من الراحة النفسية . . . وإلى أن تلاشي الانتباه يحرر التفكير من بعض الآراء الطفيلية التي قد تكون عقداً تعوق التفكير في سيره . . . » [5] .

---

(١) يرى سبندر أن محركات الشعر جزء من التركيز أكثر مما هو سبب من أسبابه ، وينقل عن أحدهم أن « رغبته في التدخين حين يكتب ناشئة عن حاجة وليس من باعث ، لكي يوجه ضمن قناة محددة ما يتسرب من انتاجه بعيداً عن كتابته . . . » نظم الشعر ١٣٠ (الترجمة العربية) .

(٢) شفيق جبري : أنا والشعر ٦٢ .

(٣) أسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٥٥ .

(٤) العمدة ٢٠٨ .

(٥) يوسف مراد : مبادىء علم النفس ٢٥٢ ، وتوفيق الطويل : أسس الفلسفة ٤٠٠ .

ثانياً : خلق القصيدة ومراحله

صعوبة الشعر :

الإنتاج أو الإنشاء واحد من ثلاث ملكات تحتل دولة الأدب فيما يقول آبركرمبي [١] . لكنه ليس ثمة قواعد دقيقة ونهائية ترشد إلى ابتكار الأدب أو إلى كيفية الاستمتاع به . والنقد ـ أي نقد ـ عاجز عن إيجاد هاتين الملكتين عند الناس إذا لم يكن لهما وجود من قبل [٢] .

ينظر النقاد المعاصرون إلى قضية إنتاج الشعر ونظمه وإبداعه نظرة حيطة وحذر يظللها شيء من الإجلال والإكبار ، وهي نظرة لها أهميتها ومداها ، لأن جل هؤلاء النقاد شعراء عرفوا الشعر جيداً ، ولأن أقوالهم نتاج تجارب طويلة ومعاناة عملية وخبرات كثيرة في دروب الشعر ومضايقه وسهوله وحزونه .

يرى ستوفر Stuffer الناقد الأمريكي المعاصر إن الشعر كله معقد ، وتعقيده على درجات [٣] ، أما القصيدة فمثل الانسان ، لها شجرة نسب ، وهي مهمة ، لا بسبب أسلافها ، بل بسبب انفرادها [٤] . والقصيدة ليست أكثر من محاولة تبلور مثالي لتجربة ما ، تمثل من حيث « الكيف » حياة مضنية شاقة ، وتتطلب من حيث « الكم » سنوات من التفكير والاستعداد والمران [٥] .

ويرى سبندر أن القصيدة رحلة مخيفة وجهد مؤلم لتركيز الخيال ، وأن الكلمات وسيلة صعبة الاستعمال جداً ، لأن الشاعر حين ينظم قصيدة يجابه شخصيته وجهاً

---

(١) قواعد النقد الأدبي ٤ .
(٢) المرجع السابق ٥ .
(٣) Stauffer, Donald : The Nature of Poetry P. 155
(٤) Ibid, P. 154
(٥) Ibid, P. 158

لوجه ، وربما ينفق أياماً ليقول شيئاً بوضوح ، فيجد أنه قد عبر عنه ببلادة [١] . إن نظم الشعر عند سبندر يستلزم من الشاعر اهتماماً خاصاً ، ويتطلب بعض المزايا المتعلقة بالسمع والنظر والتخيل والذاكرة وغيرها [٢] .

وتتجلى صعوبة الشعر عند الناقد الأمريكي (بتر فيريك Peter Viereck) الذي يرى أن الشعر ليس سهلاً ، لأنه يعبر عن الصراع النفسي والمعاناة والجهد . الشعر صعب لأنه يصور صراعاً كاملاً بين الشاعر والمؤثرات التي تثيره للابداع ، وبين أوزان الشعر وكلماته التي يصب فيها هذا الصراع . ثم يستشهد بقول (روبرت وارن Robert Penn Warren) : إن الشاعر شبيه بخبير في المصارعة اليابانية ينتصر على خصمه بشل مقاومته . وبعبارة أخرى فإن القصيدة حركة تنتهي بسكون ، ولكنها إذا كانت حركة لا تجد مقاومة في طريقها فإنها تكون حركة غير ذات فائدة وجدوى إذ لا بد أن تصور القصيدة هذا الصراع وهذه المقاومة لتكون قصيدة جيدة » [٣] .

ويرى (يونج) أن عملية الخلق الفني ستظل إلى الأبد تروغ عن حيز الفهم الإنساني [٤] . تؤيده في هذا الناقدة اليزابيث درو إلى حد كبير ، وترى أن أي قدر من الدراسة لأوراق الشاعر أو مسوداته لا يتعدى سطح الموضوع [٥] . ويذكر مكليش أن كثيرين يؤمنون بأن المرء إذا حاول أن يتتبع ماهية الخلق الشعري ـ محض محاولة فقط ـ فهذا منه عمل أحمق ، أو ما هو أدهى من ذلك [٦] .

وليس ببعيد عن آراء الأجانب هذه ما يذهب إليه علي أدهم من أن مسألة الخلق الفني في الأدب ليست من المسائل الواضحة التي يمكن الإحاطة بها أو إخضاعها لأساليب البحث العلمي ، بل هي مسألة يكتنفها الخفاء ويحفها الإبهام . فليس سهلاً تحديدها أو الإلمام بها ، لأن الخلق الفني في الأدب كالخلق في الحياة ، غامض سرّه ، خافٍ شأنه [٧] .

---

(١) و(٢) سبندر : نظم الشعر ١٤٣ ـ الترجمة العربية ، ومارك ستورد: أسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٥٦ و٣٣٧ .

(٣) محمود السمرة : مقالات في النقد الأدبي ٣٣ نقلاً عن :
Donoghue, Denis: Poetry and the new Con — Servatism.
The London Magazine, April 1955

(٤) و(٥) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٦ .

(٦) مكليش : الشعر والتجربة ١٤ .

(٧) على هامش الأدب والنقد ١٥٦ .

إنه لطريف حقاً أن يلتقي النقدان القديم والحديث حول القول بصعوبة نظم الشعر وإنشاء القصائد . كان الأصمعي يقول « فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب »[1] . وكان إدريس بن سليمان بن أبي حفصة أخو الشاعر مروان بن أبي حفصة يقول : « قول الشعر أشد من قضم الحجارة على من يعلمه »[2] . ونقل ابن رشيق : وقيل : « عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر . ويقال : إن الشعر كالبحر أهون ما يكون على الجاهل ، أهول ما يكون على العالم . وأتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته »[3] .

لقد أدرك القدماء ، شعراء ونقاداً ، أن الشعر ليس شيئاً هيناً ، حتى على الشعراء أنفسهم ، وليس ساذجاً بسيطاً كما يظن كثيرون . أدركوا هذا قبل أن يقول به المحدثون ، لكن هذه الحقيقة ، وغيرها من الحقائق الأخرى ، غامت عن أعين الدارسين المعاصرين الذين يذهبون إلى أن القدماء اكتفوا بنسبة الإبداع الفني إلى الشياطين أو الآلهة في حين درسه المحدثون من نواحٍ عدة . يقول عبد الرزاق حميدة : « وفي الحق أن الإبداع الفني عملية معقدة ، اكتفى القدماء بنسبتها إلى الشياطين أو الآلهة . أما المحدثون فدرسوها من حيث القيام بها ، وما يسبقها من استعداد لها ، وما يدفع إليها من دوافع نفسية داخلية مباشرة أو سابقة ، وما يبعث عليها من بواعث خارجية تثير النفس وتحملها عليها . ثم درسوا مدى استجابة النفس لهذه البواعث ، واختلاف الشاعر أو الفنان في وقت عنه في الآخر ، واختلاف الفنانين كل عن الآخر فيها »[4] .

ولست في حاجة بعد الذي قدمت عن الطبع والاستعداد ، وعن الدوافع والبواعث واختلافها من شاعر لآخر ، وما تخلل هذه الأمور من مسائل وقضايا في النقد القديم ، إلى ضرب الأمثلة وسوق الشواهد للرد على هذه التهمة التي ينقضها من أساسها كل ما تقدم من كلام في القسم الأول من هذا الفصل .

---

(١) اعجاز القرآن ٢٠٣ .

(٢) أبو أحمد العسكري : المصون في الأدب ١٣ . ثم لاحظ قول شفيق جبري : « صعوبة الشعر لا يعرفها إلا الذي يعانيها » (أنا والشعر ٨٩) .

(٣) العمدة ١ : ١١٧ .

(٤) شياطين الشعراء ١٨٥ .

كيفية خلق القصيدة :

على الرغم من إيمان قدامى الشعراء والنقاد العرب بصعوبة نظم القصائد وتعقيده إيماناً بقربهم من الالتقاء بوجهات النظر الحديثة ، فقد انفرد نفر منهم ـ وكلهم شعراء ولو أن الشعر ليس مما يعرفون به في الدرجة الأولى ـ بالحديث عن كيفية نظم القصيدة وخلقها . كان ابن طباطبا أقدمهم تناولاً للموضوع وأكثرهم إحاطة به . يقول « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً ، وأعدَّ له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته ، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسِلْكاً جامعاً لما تشتت منها ، ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته ، فيستقصي انتقاده ، ويرمّ ما وهى منه ، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية ، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني ، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول ، نقلها إلى المختار الذي هو أحسن ، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه ، وطلب لمعناه قافية تشاكله . ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يفوّف وشيه بأحسن التفويف ويسديه وينيره ، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه ، وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان ، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها ، وكذلك الشاعر . . . » [1] .

ويقول أبو هلال العسكري : « وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك ، وأخطرها على قلبك ، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها ، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى ، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك ، ولأن تعلو الكلال فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزّاً فجاً ومتجعداً جلفاً . فإذا عملت القصيدة فهذبها ونقحها بإلقاء ما غثَّ من أبياتها ، ورثّ ورذل ، والاقتصار على ما حَسُن وفخم ، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه ، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع

(١) عيار الشعر ٥ ـ ٦ .

عواديها وأعجازها » [1] .

وليس لابن رشيق شيء كثير في الموضوع غير قوله « والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته ، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة ، ولا أقدر عليه بل أصنع القسم الأول على ما أريده ، ثم ألتمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك ، فأبني عليه القسم الثاني ، أفعل ذلك كما يفعل من يبني البيت على القافية [2] ، ولم أرَ ذلك بمخل علي ، ولا يزيحني عن مرادي ، ولا يغير عليّ شيئاً من لفظ القسم الأول ، إلا في الندرة التي لا يُعتد بها ، أو على جهة التنقيح المفرط » [3] .

وجمع أسامة بن منقذ شيئاً مما قال سابقوه في الموضوع فقال : « وليكتب ـ أي الشاعر ـ كل معنى يسنح ، وكل لفظ يعرض ، وليترنم بالشعر وهو يصنعه فإنه يعينه عليه . . . واعمل الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر ، ثم انظمه في الآخر ، وحصّل المبدأ أو المقطع والخروج ، فهو أصعب ما في القصيدة ، وميّز في فكرك محطّ الريضة ، ومصبّ القصيدة ، فإنه أسهل عليك ، وأشعرها أولاً ، وهذبها أخيراً » [4] .

أما ابن خلدون فلم يأت بجديد ، وهو على عادته يلخص وينقل عن السابقين في مجال الأدب . فليس جديداً إذاً أن يطالب ببناء البيت على القافية من أول صوغه ، وبناء الكلام عليها إلى آخره ، وليس جديداً أن يطالب بنظم القصيدة بيتاً بيتاً ، وأن يطالب الشاعر بمراجعة شعره بالنقد والتنقيح [5] .

ولنتفحص الآن نصوص أولئك النقاد في الخلق الشعري ونظم القصيدة ، وليكن تركيزنا على ابن طباطبا لاتضاح المسألة عنده أكثر من الآخرين الذين ربما أفادوا منه وتأثروا به ، وإن جمع بعضهم إلى ذلك حصيلة تجربته الشعرية الخاصة . لكنه لا بد قبل هذا من الإشارة إلى أمرين وردا في هذه النصوص :

الأول : قول أبي هلال « ولأن تعلو الكلام فتأخذه من فوق . . . ومتجعداً جلفاً »

---

(١) كتاب الصناعتين ١٣٩ . وتتضارع : تتشابه .

(٢) كان أبو تمام يتبع هذا النهج . يقول ابن رشيق : « وكان أبو تمام ينصب القافية للبيت ، ليعلق الأعجاز بالصدور وذلك هو التصدير في الشعر ، ولا يأتي به كثيراً إلا شاعر متصنع كحبيب » (العمدة ١ : ٢٠٩) .

(٣) العمدة ١ : ٢١٠ . (٤) البديع في نقد الشعر ٢٩٥ .

(٥) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٧ .

مضافاً إليه ما أورده ابن رشيق إذ قال « وكانوا يقولون ، ليكن الشعر تحت حكمك ، ولا تكن تحت حكمه »[1]. هذا المفهوم القديم في ضرورة تحكم الشاعر بالقصيدة والسيطرة عليها قريب جداً من مفهوم « بودلير » الذي يقول : « على الشاعر أن . . . يخضع الشعر بدلاً من أن يخضع له ، بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر ، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها »[2]. فالرأيان القديم والحديث ـ على ما في القديم من خفاء ـ يتفقان في ضرورة السيطرة على القصيدة ، وعدم الاستسلام التام للإنفعالات الوجدانية ، وقبول كل ما يرد على الذهن . ولهذا علاقة كبرى بدور العقل في عملية الخلق الشعري ، التي يؤمن بها نفر من النقاد المحدثين فيما سيأتي .

أما الأمر الآخر : فقول أسامة بن منقذ « وليترنم ـ أي الشاعر ـ بالشعر وهو يصنعه ، فإنه يعينه عليه » . مضافاً إليه ما نقله ابن رشيق من قبل إذ قال « وقيل مقود الشعر الغناء به» وذكر عن أبي الطيب أن متشرفاً تشرف عليه وهو يصنع قصيدته التي أولها : * جللاً كما بي فليكُ التبريح[3]* وهو يتغنى ويصنع فإذا توقف بعض التوقف رجع بالإنشاد من أول القصيدة إلى حيث انتهى منها »[4] .

الحقيقة أن الدعوة إلى الترنم والغناء في خلال النظم قديمة عند العرب ، والشعراء منهم خاصة ، وقول حسان بن ثابت التالي ذائع مشهور :

تغنَّ بالشعر إمَّا كنت قائله ... إن الغِنَاء لهذا الشعر مضمار

أما الالتفات إلى العلاقة بين الترنم والغناء والنظم فناحية نفسية مهمة تدفع إلى الاستمرار في القول بحماسة واستغراق ، وإحاطة الشاعر نفسه بجوٍّ منغوم خاص وكأنه لا يشعر في هذا الوقت إلا بوجوده هو . وهذا هو الواقع فعلاً فيما يتضح من وصف بعض الشعراء المعاصرين أحوالهم في أثناء النظم . يقول عادل الغضبان : « وكلما استقام لي مقطع أو عدة أبيات أعدتها على سمعي بصوت عال فيه شيء من الغناء ، فأرى في ذلك

---

(١) العمدة ١ : ٢١١ .

(٢) غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٣٧٦ .

(٣) تمام البيت : * أغذاء ذا الرشأ الأغنُّ الشيحُ ؟ * وهو مطلع قصيدة مدح بها المتنبي مساور بن محمد الرومي (شرح ديوان المتنبي ـ لليازجي ـ ١ : ٦٠ ـ ٦٤) .

(٤) العمدة ١ : ٢١٢ .

لذة للسمع وشحذاً للقريحة[1]. ويقول أحمد رامي : « أنا لا أكتب الشعر أبداً ، بل أغنيه ، أكون في حجرة منفرداً وغالباً في جو مظلم بعض الشيء ، وعندئذ أغنيه في خلوتي هذه ، وبذلك يظهر الشعر »[2]. ويخبّر رضا صافي أنه كان حين يتوقف عند بيت في خلال النظم يرجع إلى القصيدة من أولها ويقرؤها بصوت مرتفع وبلهجة إلقاء حتى يصل إلى حيث وقف ، وغالباً ما كان يأتيه البيت الذي وقف عنده ، وإلاّ أعاد القراءة من جديد ، وهكذا كان يفعل حين الفراغ من مقطع والانتقال إلى آخر[3]. وقبل هؤلاء جميعاً كان حافظ إبراهيم يعيد كل بيت على سمعه منغّماً بعد الفراغ منه[4].

ومن الأجانب ، يعول سبندر على الغناءِ في الشعر كثيراً ، ويعدّه هو والإلهام ميزتين نهائيتين له لا تقبلان التنقيص ، حتى إنه يعود بأهمية الغناء للشاعر إلى ما قبل التفكير في القصيدة ، لأن الغناء هو « الموسيقى التي تتخذها القصيدة قبل أن يفكر بها الشاعر ، بل هو رقم شاغر للشاعر ، هو دوماً في شعور الناظم في حالة انتظار لبذرة الإخصاب »[5].

إن كيفية خلق القصيدة ونظمها التي وصفها ابن طباطبا والنقاد الآخرون ليست أكثر من « عملية » خلق صناعي في أكثر مراحلها[6]، وقد أشار هو نفسه إلى هذا لمّا شبّه الشاعر بالنّساج والنقّاش وناظم الجوهر ، ولا تثريب ، لأن هذا المفهوم يتفق هو ومفهوم الصنعة الذي كان سائداً في الأدب العربي ، والذي كانت عنايته تتصرف إلى الشكل أكثر من المحتوى[7]. فضلاً عن هذا ، فإن مفاهيم أولئك النقاد وآخرين غيرهم تثير عدداً من المسائل الهامة التي ما زالت محل نظر وموضع اختلاف بين النقاد ، وهي ما نعرض له فيما يلي :

أول ما نفتقده في النصوص السالفة فقط عدم اعتراف أصحابها بالإلهام أو ما يشير إلى معناه ومفهومه[8]ـ لا نقصد بهذا المصطلح المعاصر نفسه ، ولا تعميم الأمر على النقد

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٣٢ .

(٢) المرجع السابق ٢٣٣ . (٣) المرجع السابق ٢٢٥ .

(٤) محمد صبري : خليل مطران ـ أروع ما كتب ـ ١١٦ وأحمد أمين : النقد الأدبي ٢٥٨ .

(٥) نظم الشعر ١٤٢ ـ ١٤٣ وأسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٥٥ .

(٦) يراجع أيضاً : مصطفى هدارة ، مقالات في النقد الأدبي ١٧٤ .

(٧) يراجع أيضاً : عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ٢١٨ ـ ٢٢٠ .

(٨) يعلق مصطفى هدّارة على نص ابن طباطبا في بناء القصيدة بقوله « وأيُّ قارىء عادي لهذه العبارات يدرك لأول وهلة أن عملية الخلق الفني هذه التي يتحدث عنها ابن طباطبا إنما هي عملية خلق صناعي . وربما كان لفظ « الخلق » مبالغاً فيه بالنسبة لما تضمنته من تلفيق وترقيع للمعاني والألفاظ =

القديم كله ـ أو مايدل على « حالة الترقب المضطرب الخيال » فيما يسميها ألفرد نورث هوايتهد[1] (١٧١٥ ـ ١٧٨٥ م) أو « لحظة البزوغ » فيما يسميها أحمد رامي ، أو حتى ما يشير إلى الانفعال . فالشعر لا يمكن أن يوجد دون انفعال أو حركة للنفس تنظم حركة الكلام ، والقصيدة ـ فيما يقول كلوديل ـ ليست عدّة ساعة تنظم من الخارج ، حتى العقل نفسه لا يقوم بوظيفته تماماً إلا تحت دافع الرغبة الملحة[2]، وأياً يكن الجنين الذي تبدأ منه حادثة أو عاطفة ، فإن الموضوع المتصل به لا يمكن أن يقوم في فراغ ، بل يتوالد وينتشر في نفس الشاعر ويجعله في حالة الترقب التي قال بها هوايتهد[3].

مع هذا فإننا لا نعدم أن نجد عند القدماء إشارات إلى مفهوم الإلهام المعاصر قد تعدّل الظن السائد لدى جمهرة من المعاصرين من أن العرب عرفوا الإلهام وعبروا عنه بالشياطين تارة ، وبالجن طوراً ، فقط[5]. فحين قيل لبشار بن برد : « بم فُقْت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ » قال : « لأني لم أقبل كل ما تورده عليّ قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري . ونظرت إلى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ، ولطائف التشبيهات فسرت إليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سيرها ، وانتقيت حُرَّها ، وكشفت عن حقائقها . . . »[5].

= والقوافي . كما أن ابن طباطبا لا يعترف بأي شيء اسمه الإلهام ، فهو يريد من الشاعر أن « يمخض » المعنى في فكره نثراً ، والشاعر الحق لا يفكر نثراً قط . . . » (مقالات في النقد الأدبي ١٧٤) .

(١) اليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٧ .

(٢) عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوروبي المعاصر ١١٦ .

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٨ .

(٤) ممن يذهب هذا المذهب : عبد الحميد يونس (الأسس الفنية للنقد الأدبي ٧٦ ـ ٧٧) وعبد الرازق حميده في كتابه « شياطين الشعراء » . ومنشأ هذا المذهب ـ فيما أعتقد ـ الأخبار والروايات المتناثرة في كتب الأدب القديمة منسوبة إلى الشعراء في الموضوع ، التي نجد كثيراً منها في : « جمهرة أشعار العرب » للقرشي (٤٠ ـ ٥٥) ؛ وفي « الأغاني » وغيرهما من المصادر القديمة ، وفي « بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب » (٢ : ٣٦٥ ـ ٣٦٩) للألوسي ، و« الأصول الفنية للأدب » (١٧٦ ـ ١٨٤) لعبد الحميد حسن ، من المراجع الحديثة .

من هنا جاءت دراسة عبد الرازق حميدة عن « شياطين الشعراء » ودراسة نهاد توفيق نعمة عن « الجن في الأدب العربي ». وما دمنا في هذا الصدد ،فلست أرى مانعاً في الأخذ بما يذهب إليه « شارل لالو» من أن « الشيطان وربة الشعر والآلهة هي أسماء خرافية للاشعور ، وأن كلّ نشاط استطيقى شديد له جذوره الممتدة تحت عتبة الشعور ، والتي تتضح في الحماس والانجذاب غير المقصود . . . وفي الإلهام والعبقرية الدافعة الملحة التي تأتي للفنان الخالق حسب هواها ويحتار في تفسيرها » (مبادىء علم الجمال ٧٦ . ترجمة مصطفى ماهر) .

(٥) زهر الآداب ١ : ١١٠ والعمد ٢٥ : ٢٣٩.

إن هذا النص يكشف عن إدراك صاحبه ـ ولو إلى حد ـ لمفهوم الإلهام ، وإن لم يعرف عند القدامى بهذا الإسم ، وعن إدراكه لدور العقل في العمل الشعري وما يصاحبه من جهد وتعب ومشاق ، إلى جانب الطبع والقريحة . بذا يكون القدماء قد أدركوا مسألة من أكبر المسائل التي تتباين فيها اتجاهات النقد الحديث ، لأنه ما زالت قائمة في الأذهان مشكلة « الشعر المحض » التي أثارها القس الفرنسي « بريمون » عام ١٩٢٧ م ، والتي تتلخص في أن الشعر عمل « الملكة الشعرية » ولا يقوم إلا على « الإلهام »[١]. ويتفق مع هذا الرأي مفهوم عدد من فلاسفة الجمال الذين يرجعون مصدر العبقرية عند الفنان إلى الإلهام فيما يسميه الشعراء ، أو الكشف والإشراق والحدس فيما يسميه الصوفية . وهذا يعني أن طبيعة بعض الناس مهيأة لتلقي الإلهام الذي يهبط فجأة بلا مقدمات تسلم إليه ، وكأنهم يريدون أن يقولوا إن طبيعة هؤلاء الناس ذات قدرة خارقة على الإبداع ، ترجع إلى شعور مباغت غير مسبوق بتفكير عقلي أو غيره[٢]. إن هذه الفكرة التي ترجع الشعر إلى قدرة وراء قدرة الإنسان لا سلطان للشعراء عليها ما زالت ماثلة وسائدة[٣].

لقد نسي أولئك جميعاً أن الإلهام ليس وارداً شيطانياً يهجم على ذهن الشاعر دون اعداد سابق وتهيؤ أصيل ؛ إنه يحتاج إلى تربة صالحة ينمو فيها في مرحلة الإفراخ أو التكوين ـ كما سمتها الباحثة كاترين باتريك ـ وهذه التربة ليست سوى قراءات الشاعر الكثيرة ، وتأملاته المختزنة في الذاكرة التي يشبهها هنري جيمس بالبئر العميقة للذاكرة اللاشعورية[٤].

القصيدة ليست كلها إلهاماً وليس الإلهام انتظاراً لهبة الوحي ، أو شيئاً خارجياً يتلقاه الشاعر والمبتدع كما يتلقى الهبة ، بل لا بد له من تربة ينمو فيها ، وفترة تحضير تسبقه ، ولا بد من إشباع الذهن بكل ما يدور حول الموضوع . وقد تمتد مرحلة الإشباع إلى سنوات قبل أن يبزغ فجر الإلهام . وربما نسي أو تناسى كثير من الشعراء والفنانين ، وهم يتحدثون عن إلهاماتهم السريعة ، أن يشيروا إلى محاولاتهم الشاقة وقراءاتهم

---

(١) عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوروبي المعاصر ١١٤ .

(٢) توفيق الطويل : أسس الفلسفة ٣٩٧ .

(٣) Konmare, Dalls: Stolen Fire, A study of Genius. p. 123

و: Downey, June, E. : Creative Imagination, p. 168

(٤) مصطفى هدّارة : مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٥٢ . نقلاً عن : Edwards, W.A. : plagiarism, p. 56.

ومشاهداتهم وتأملاتهم وما عانوه في أثناء النظم رَفْعاً لأقدارهم ، وحرصاً على ألا يطلعوا العامة على الوسائل التي يلجأون إليها ، وإيهاماً للآخرين من أنهم ينظمون عفو الخاطر في نوع من النشوة[١] .

يؤكد ما نحن فيه اعتراف الشاعر المصري المعاصر محمد الأسمر الذي يرى أن الشعر لا يستقيم أمره للشاعر إلا إذا كملت لديه أدواته وأهمها الشعور الصادق والقدرة على صياغته في الألفاظ المتخيرة ، والذي يشبه حال الشاعر في معاناته للشعر بالمرأة التي تلد ، مؤكداً أن الشعراء يعانون في صياغة الشعر ما يرهقهم ، وأنه هو نفسه عانى كثيراً من الانفعالات إلى حد كان يدفعه إلى محاولة اقتضاب القصيدة والفكاك منها ، لكن بلا جدوى[٢] .

لقد آمن ابن طباطبا وغيره إيماناً مسرفاً بمسألة الصناعة في القصيدة ـ فيما يتضح في النصوص السالفة ـ وغاب عنهم إدراك الإلهام الذي وعاه بشار ، إلى جانب قوله وقولهم أيضاً بدور العقل وما يجب بذله من جهد وتعب في أثناء النظم . وهذا الأخير مفهوم عريض واتجاه واسع يطالعنا كثيراً في النقد الحديث ، فالناقد الفرنسي كلوديل[٣] لا يشك في وجود الملكة الشعرية وصلتها القوية بالخيال ، ولا ينكر في الوقت نفسه دور العقل في الخلق الشعوري ، لأن العمل الفني ثمرة تعاون الخيال مع الرغبة الملحة[٤]. وبالعقل يصبح الشاعر قادراً على تكوين منظر محكم وعالم باطن تحكم أجزاءه كلها علاقات عضوية ونسب لا تنحلُّ عُراها . والإلهام وحده لا يقدم غير صورة ناقصة ورؤيا غامضة ونداء خافت[٥]. إلى مثل هذا ذهب « ديلان توماس » في وصفه لنظم القصيدة بأنه « عملية يشترك فيها الجسم والعقل ، وترمي إلى بناء حجرة من الألفاظ تامة التماسك ، لتحفظ جانباً من الأسباب والقوى الحقيقية للعقل والجسم المبدعين . وأرى أن الدافع الشعري والإلهام ليسا إلا حلول الطاقة فجأة على نحو مادّي غالباً في القدرة الإنشائية

---

(١) يوسف مراد : مبادىء علم النفس العام ٢٥٠ ـ ٢٥٣ وتوفيق الطويل : أسس الفلسفة ٤٠٠ وغنيمي هلال . النقد الأدبي ٣٧٥ نقلاً عن : E.A. Poe: Trois Manifestes, pp. 57 - 58

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٢٩ .

(٣) عرض لهذا في كتابه « تأملات في الشعر » الذي صدر عام ١٩٦٣ ، وضمنه رسالة إلى القس « بريمون » صاحب نظرية « الشعر المحض » .

(٤) في الشعر الأوروبي المعاصر ١١٤ .

(٥) المرجع السابق ١١٧ .

الصناعيّة »[1] . غير أن (شلي) يذهب إلى أن العقل عند الخلق الفني يصبح فحمة خامدة وأن الإلهام نفسه يأخذ في الزوال حالما تبدأ « عملية » النظم ، وأن الشعر مهما يبلغ من مراتب الجودة فليس إلا ظلاً باهتاً لإحساس الشاعر الأول[2] .

لقد عرف كثير من النقاد والشعراء الأجانب هذه الثنائية في الخلق الشعري ، أي الإلهام والصناعة . فقد نادى بن جونسون Ben Jonson بإخضاع الملكة المبدعة لسلطان الصناعة ، والعمل عن تدبر ودراية وعرفان ؛ وهذا هو مثله الأعلى في الشعر[3] . وذهب شلي[4] Shelley وإدجار ألن بو[5] E.A. Poe وأندريه جيد[6] إلى أن الفن عرق وجهد شاق . وكان كيتس Keats ـ كما يستشف من مسودات قصائده ـ يبذل جهداً كبيراً[7] وألحّ (كولردج) على أن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها دون الصنعة والجهد الواعي[8] ، وذهب سبندر إلى أن كل شيء في الشعر ـ فيما عدا الإلهام ـ عمل ، سواء كان في عملية واحدة سريعة أم في عملية بطيئة على مراحل . أما الإلهام عنده فبداية القصيدة وهدفها النهائي ، إنه الفكرة التي تهبط على عقل الشاعر ، والفكرة النهائية التي ينجزها أخيراً على شكل ألفاظ ، وبين البداية هذه وقَصَب السَبْق هذا يوجد السباق الشاق والكدّ والعرق[9] . وذهب (بول فاليري) إلى أن الله أو الطبيعة يمنحان الشاعر بيتاً من الشعر ، أما بقية القصيدة فعليه هو أن يكتشفها لنفسه[10].

ويعارض العقليون موقف مدرسة الإلهام ويرون أن العبقرية في الفن لا تتعارض مع العقل مطلقاً بمذهب (دي لاكروا) إلى أن الخلق الفني لا يقوم على ما يشبه الوجد

---

(١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٥ .

(٢) Allen, W: Writers on writing. pp.56 - 57, و :
J.T: Dictionary of world literary Terms,: p.228.

(٣) آبر كرمبي : قواعد النقد الأدبي ١٦٣ .

(٤) Allen, W. writers on writing, p.52.

(٥) الأسس النفسية للإبداع الفني ٤٦ .

(٦) زكريا إبراهيم : مقال (من هو الفنان) مجلة العربي المشار إليها سابقاً ص ٢٨ .

(٧) Ridley, M.R. Keat's Craftsmanship, p.96 ff.

(٨) مصطفى بدوي : كولردج ٩٤ .

(٩) Spender S .: The making of a poem, p.52.
ونظم الشعر ١٣٥ (الترجمة العربية) وأسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٤٥ .

(١٠) Spender, S. : The making of a poem o.53
ونظم الشعر ١٣٥ (الترجمة العربية) وأسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٤٦ .

الصوفي أو الحدس الديني أو الإشراق الإلهي ، وأنه ليس اجتراراً شعورياً كما ادعى شوبنهاور ، بل هو صنعة وجهد بالغ واع ، وتمثل ناقد ، وليس في مقدور الذاكرة أو الذكاء أو الخيال إنتاج أي عمل فني دون تدخل الجهد[1] .

بقي أن يقال إن لعدد من الدارسين والنقاد العرب المعاصرين آراء لا تخرج عما تقدم من آراء النقاد والشعراء الأجانب في هذا الموضوع[2] . لكننا نعود إلى ابن طباطبا وأضرابه لنرى أن عدم إشارتهم إلى الإلهام أو ما يدل عليه لها نظير في النقد الحديث : يرى « وليم موريس » أن الحديث عن الإلهام من سخف القول وأنه « ليس هناك شيء اسمه الإلهام ، والمسألة مسألة صناعة لا غير »[3] . ويقول « جيرارد مانلي هوبكنز » : « لا شيء يبقى طويلاً سوى الخلق الرائع »[4] . ويقول المثال الفرنسي رودان Rodin في حديثه إلى شباب الفنانين « لا تعتمدوا على الإلهام ، فإن الإلهام أكذوبة ، أو وهم لا حقيقة له ! وأما الصفات التي لا بدّ للفنان من أن يتصف بها فهي الحكمة ، والانتباه والإخلاص والإرادة . وإذن فحسبكم أن تضطلعوا بأداء عملكم بروح العامل النزيه الشريف »[5] .

وليس بعيداً أن يكون المرحوم محمد مندور قد تأثر بهذه الدعوة واعتنقها بحماسة شديدة ، يقول « أنا لا أؤمن بشيء اسمه الإلهام والوحي والعبقرية ، وإنما أعرف التثقيف وإبداع الصناعة ، ونقد ما نكتب والجهد وطول المران . . . »[6] . ويقول: « الخلق الفني والنشاط النقدي كلاهما صناعة كسائر الصناعات لا بد فيها من روية وإمعان وتسلسل وإحكام حلقات »[7] . ويقول « ويبدأ الشاعر في الجهد الذي لا يستقيم شعر بدونه . الشعر صناعة ، جيدها ما أحكم حتى اختفى ، الشعر طبع ودوافع وإرادة وجهد وصناعة »[8] .

---

(١) محمد علي أبو ريان : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ١١٠ .

(٢) من هؤلاء : طه حسين (حافظ وشوقي ١١٩ ـ ١٢٠) ويوسف خليف (ديوانه نداء القمم ـ المقدمة ٢٨) وإبراهيم أنيس (موسيقى الشعر ١٨٧) وصلاح عبد الصبور (قراءة جديدة لشعرنا القديم ١٣ ـ ١٥) وعبد الفتاح الديدي (الخيال الحركي في الأدب النقدي ١١٧ ـ ١٢٣) وزكريا إبراهيم (من هو الفنان ، مقال في مجلة العربي تقدمت الإشارة إليه) .

(٣) و(٤) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٥ .

(٥) زكريا إبراهيم : من هو الفنان (المقال السابق) .

(٦) و(٧) في الميزان الجديد ١٣٠ .

(٨) في الميزان الجديد ١٤٨ ثم انظر: النقد المنهجي عند العرب ٣٥ ـ ٣٧ .

إن مسألة الإلهام والصناعة في الشعر والفنون الأخرى قديمة جداً ، ترجع إلى ديمقريط وأفلاطون وأرسطو . فقد نقل عن ديمقريط أن الشعر لا يتأتى بغير الجنون ، وقال أفلاطون إنه ضرب من الهذيان . وتعد محاورة (إيون Ion) أوسع عرض في العالم القديم للفكرة التي تذهب إلى أن الشعر إلهام خالص[1] . وظل الأمر كذلك إلى أن شنّ هوراس حملة على تلك المفاهيم وقال : « إن الشاعر المجنون كالأجرب ، أو المريض بالصفراء ، أو المجذوب . . . » . ويقال إن التحدي قد جاء من الاسكندرية أصلاً ، فسمعه الرومان واستأنسوا به فصارت لهم في أوائل العصر الأغسطي مدرسة تردده . لقد رفض الاسكندريون مفهوم اليونانيين للشعر وقالوا بأن الشعر فن له أسراره ولا جدوى للإلهام بغير الفن والجهد ، بل ذهب بعضهم إلى أن الشعر مجهود كبير جبار لا أثر للوحي فيه[2] .

ولما أطلّ عصر النهضة أضيف إلى الإلهام ضرورة العمل والجهد . وقد غلبت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسي إذ كانت فلسفة أرسطو وأفكاره هي السائدة لدى الكلاسيين ، ولما جاء الرومانسيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد فأضحى الإلهام واللاشعور منابع الشعر الأصيل[3] .

أنواع القصيدة :

يمكن أن يقال ، استناداً إلى تجارب بعض الشعراء المعاصرين خاصة وإلى ما يستشف من أقوال بعض القدماء ، إن ثمة نوعين من القصائد : قصائد آتية هي بنت ساعتها وحينها ، وقصائد ذات موضوعات وتجارب تختمر في الذهن وتبقى مركوزة فيه إلى أن يحين وقت ولادتها فتظهر إلى النور .

يقول عادل الغضبان : « القصائد التي يقذفها الخاطر إلى النور نوعان : نوع هو ابن ساعته أو ابن ليلته ، ويتمثل في القصائد التي يقذفها الخاطر على أثر حادث يهزّ

---

(١) مناهج النقد الأدبي ١٣ ومحمد صقر خفاجة : النقد الأدبي عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون) ٩١ ـ ٩٨ . ولويس عوض : نصوص النقد الأدبي (اليونان) ١ : ١٣ ـ ٣١ .

(٢) يراجع في هذا الموضوع المقدمة التي كتبها لويس عوض لترجمته فن الشعر لهوراس ص ٥١ ـ ٥٥ . وقد عرض شبلي في معجمه لمسألة الإلهام (Inspiration) من أفلاطون حتى الوقت الحاضر :
Shipley, J.T. Dictionary of world Literary Terms, pp. 227-229.

(٣) غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٣٧٥ وزكريا ابراهيم : من هو الفنان (المقال السابق) .

النفس ، أو لوحة من جمال تتملى منها العين ، أو انفعال تدور حركاته في الفؤاد . . وأغلب هذه القصائد تتسم بسمة التدفق وتحمل في جوانبها صوراً طبيعية لا كلفة فيها ولا تعمل ، لأن الطبع فيها يكون مشغولاً بالإبانة عن الشعور والإحساس دون تلمس توافر (التزويق)[1] والتجميل . ونوع يستعد له الخاطر بعد تفكير ويكون له فسحة في الوقت لابراز مكنوناته . . . »[2] . ويقول أحمد رامي : « . . يحدث أحياناً أن تبزغ عندي قصيدة وأتجه إلى نظمها في لحظة سريعة دون أن تسبقها فكرة مختمرة . . . »[3].

لست أرى ما يمنع في قبول ما يقوله الشاعران المعاصران عن تجربة تؤيدها تجارب كثيرة لغيرهما من الشعراء ، ويؤيدها واقع الشعر في أعصاره المختلفة . غير أن مصطفى سويف الذي قام بتحليل عدد من إجابات الشعراء المعاصرين ـ ومنهم الغضبان ورامي ـ ليستعين بها في تحليل عملية الابداع والكشف عنها ، ينكر النوع الأول من القصائد . وربما اعتمد في هذا على أغلبية الإجابات التي لم تشر إلى القصائد الآنية . يقول « كل الإجابات التي بين أيدينا تكشف عن أنه ما من قصيدة أبدعها الشاعر إلا ولها ماض في نفسه ، حتى القصائد التي اختلط أمرها على (رامي) و(الغضبان) ، قصائد اللحظة الحاضرة كما يسميانها ، يسري عليها هذا الرأي أيضاً . . . »[4] ، فضلاً عن اعتماده على الباحثة السيكولوجية (سيجارنك) في تجاربها على تذكر الأعمال التامة والفرق بينه وبين تذكر الأعمال الناقصة ، وعلى ما جاء به سبندر من موازنة بين موقفه من الشعر وموقف أودن Audon الشاعر الانكليزي المعاصر من حيث نوع تذكرهما الذي هو صريح عند الأول ، وخفي عند الآخر ، وكأن تذكره خلق له من جديد . ويفيد الباحث من هذه الأمور وغيرها فيعلل « ماضي القصيدة » بأنه تجربة يشترك فيها (الأنا) ككل ، وأن القصيدة ليست إلا التقاء التجربة الحاضرة بالتجربة الماضية وبعث لها[5] . ويمثل على هذا بقوله : « قد أشهد منظراً أو أسمع حديثاً أو أتلقى نبأ ، فتترك هذه الأمور آثاراً مختلفة تبعاً للموقف . ومن المحقق أن موت أحد أصدقائي يترك لديّ أثراً أعمق بكثير من موت شخص غريب ، بمعنى أنه يمس أعماقاً في (الأنا) لا يمسها هذا الحديث الأخير ، ويترك في هذه الأعماق توترات تدفعني إلى خفضها كيما أعود إلى نوع من الاتزان ، ويظهر أثر

(١) في الكتاب (التذوق). لعله خطأ مطبعي.
(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٣١ .
(٣) المرجع السابق ٢٣٤ .
(٤) المرجع السابق ٢٧١ .
(٥) المرجع السابق ٢٧١ ـ ٢٧٨ .

ذلك في كل مظاهر اللوعة والأسى » . هذا التعليل قد يصدق أحياناً ، لكنه لا يصدق في كل حين على كل القصائد الآنية ، لأن صاحبها نفسه يقول « من أواخر ما نظمت من الشعر قصيدة عنوانها (الضحية) . . . وقد اخترت أن أجعلها موضوعاً للإجابة ، لأن صورها مجملة عاشت في نفسي ، قبل الكتابة ، طويلاً . . . »[٢] . كما يستشهد بقصيدة رضا صافي في اليتامى التي تحدث عنها الشاعر في إجابته ، وهي ليست من القصائد الآنية أيضاً ، لأن الشاعر كان يعد نفسه لأن يقول شيئاً في حفلة الميتم الإسلامي بحمص الذي كان يشترك بإدارته والإشراف عليه[٣] .

وأستطيع أن أزعم الآن أن القصائد التي تحدث النقاد القدماء ، الذين أثبتنا أقوالهم عن كيفية نظمها هي من النوع الثاني . لكنه مع هذا لا نعدم أن نجد بينهم من عرف القصائد الآنية وأشار إليها إشارة ليست صريحة واضحة وضوح المفهوم المعاصر وإن كانت تتفق معه . نتبين هذا عند ابن رشيق وحازم القرطاجني. إذ فرق الأول في حديثه عن «البديهة» و«الإرتجال» في الشعر بين المصطلحين بقوله « البديهة عند كثير من الموسومين بعلم هذه الصناعة ـ الشعر ـ في بلدنا ، أو من أهل عصرنا هي الارتجال ، وليست به . لأن البديهة فيها الفكرة والتأبد، والارتجال ما كان انهماراً وتدفقاً لا يتوقف قائله »[٤] . واضح من هذا أن ابن رشيق يفرق بين نوعين من القصائد : قصائد مرتجلة آنية ، هي بنت ساعتها ، وأخرى فيها الفكرة والإمعان تأتي بعد اختمار موضوعاتها ودورانها في نفس الشاعر. وهو بهذا لا يختلف عن الغضبان ورامي. أما حازم فعلى الرغم من تأخره زمنياً عن ابن رشيق ، فإنه لم يفرق بين البديهة والارتجال ، بل عدّهما شيئاً واحداً ، لكنه فرق بين الارتجال والروية حين ذهب إلى أن « مآخذ القول في الارتجال قريبة سهلة لكون ضيق الوقت يمنع من بُعْد المذهب في ذلك » ؛ أما الروية فعلى العكس تماماً[٤] . يدعم استنتاجنا ما استشهد به ابن رشيق نفسه من قصائد آنية مرتجلة . منها قصيدة الفرزدق التي قالها مباشرة بعد أن دفع إليه سليمان بن عبد الملك أسيراً من الروم ليقتله ، فدسّ إليه بعض بني عبس سيفاً كهاماً . نبا حين ضرب به الفرزدق ؛ فضحك سليمان . فقال الفرزدق ارتجالاً يعتذر لنفسه . قصيدته التي مطلعها :

---

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢١٢ .
(٢) المرجع السابق ٢٢٠ ـ ٢٢٢ .
(٣) العمدة ١ : ١٨٩ .
(٤) منهاج البلغاء ٢١٣ ـ ٢١٤ .

فـإن يكُ سيفٌ خان أو قَدَرٌ أبى لتأخير نَفْسٍ، حَيْنُها غيرُ شاهدِ[1]

وثمة ناحية أخرى يمكن أن نفيد منها في بحث القدماء عن البديهة والروية والارتجال ، هي أن تقسيمات ابن رشيق وحازم تقترب إلى حدٍّ من تقسيمات بعض الأجانب لأنواع الإبداع الفني[2] . يصنف دي لاكروا[3] De La croix الإبداع الفني في أربعة أنواع : الإبداع المفاجىء ، والإبداع البطيء ، والإبداع اليقظ الشعور ، والإبداع الخاضع لحكم العادة . وهذا التصنيف يقوم على أساس قدرة الفنان على التعبير في صورة منسقة[4] . إن الأنواع الثلاثة الأولى ، عند دي لاكروا ، تتفق في مفهوماتها مع ما عناه القدماء بالارتجال والبديهة والروية ، فقد كان ابن رشيق يفضل الروية على النوعين الآخرين ، لأن الإبداع فيها يكون أكثر نضجاً ، بدليل استشهاده بقول ابن الرومي :

نار الروية نارٌ جِدُّ منضجةٍ وللبديهة نَارٌ ذاتُ تلويحِ
وقد يُفَضِّلُها قومٌ لسرعتها لكنها سرعةٌ تمضي مع الريحِ

ويقول ابن المعتز[5] :

والقول بعد الفكر يُؤْمَنُ زَيْغُه شَتَّانَ بين رويّةٍ ، وبديع

مراحل خلق القصيدة :

أيتم خلق القصيدة مرة واحدة أم على مراحل ؟ للإجابة عن هذا السؤال لا بد من استنطاق النقدين الحديث والقديم ، ففي النقد المعاصر تجد أن لكل من الإتجاهين من

---

(١) العمدة ١ : ١٩٠ . ومن القصائد التي ذكرها من هذا النوع أيضاً ، معلقة الحارث بن حلزة ، وقصيدة عبيد بن الأبرص .

(٢) عرض عبدالرؤوف مخلوف لأنواع الابداع عند علماء النفس ودي لاكروا ، وقال بمعرفة ابن رشيق لها في حدود البديهة والروية والارتجال ثم قال : « فهل نسرف على الحقيقة إذا قلنا ان ابن رشيق بحديثه في الابداع الفني والبديهة والارتجال سبق الدكتور مصطفى سويف « غير أن » كل ما بين ابن رشيق والدكتور سويف إنما هو ما بين العصرين من اتساع أفق المعرفة وتفتح صور ومناهج للدراسات لم تكن على عهد ابن رشيق ، ولكنه لمّح لها ووضع بذورها . . وحسبه أن يكون فتح الباب » (ابن رشيق ١٣٣ - ١٤٠) .

(٣) مصور فرنسي (١٧٩٩ - ١٨٦٣م) .

(٤) الأسس النفسية للإبداع الفني ٩١ .

(٥) العمدة ١ : ١٩٣ .

يتبناه ، لكن النقد القديم ، لا نكاد نعثر فيه على غير ما يؤيد الاتجاه السائد وهو أن القصيدة لا ترى النور إلا بعد مراحل ، باستثناء القصائد المرتجلة التي لم يعرها القدماء اهتماماً كبيراً ، فيما عدا ابن رشيق وحازم القرطاجني .

أولاً ، في النقد الحديث :

في النقد المعاصر إتجاهان ، أحدهما يرى أن القصيدة تخلق مرة واحدة[1] ، والآخر يقول بالمراحل .

الإتجاه الأول ينشعب إلى قسمين :

قسم يرى صعوبة إدراك ماهية القصيدة حتى يمكن التخطيط لها والسعي وراءها . يقول مكليش : « إذا أراد امرؤ أن يصيد أسداً فأول ما يبدأ به ، افتراضه وجود أسد كسماع زئير الأسد في الليل ، وافتراس ولد أو ثور . . وهذا هو الحال في السعى وراء الشعر ، فالمرأ يبدأ بافتراض وجود شيء اسمه الشعر ، ثم يسعى ليستكشفه ، ولكن الفرق بين المسعيين هو أن المرء يعرف سلفاً كيف تكون هيئة الأسد عندما يواجهه ، بينما يرى أن الغاية جميعها في سعي المرء وراء الشعر هي أن يكتشف عندما يتوصل إليه ، ماهية القصيدة . . . »[2] .

أما القسم الآخر ، فيرى أن القصيدة وأي عمل فني آخر وحدة متواصلة . يقول عبد الحميد يونس : « الإبداع الفني وحدة متواصلة لا تنقطع ولا تنقسم ، مهما يطل إمتدادها في الزمان والمكان جميعاً »[3]

أما الاتجاه الآخر الذي يقول بالمراحل فنجد له أمثلة عند جراهام والاس Graham wallace والباحثة كاترين باتريك Catharine Patrick وسبندر Spender من الأجانب ، وعند صلاح عبد الصبور من العرب. فلقد عرض والاس لعملية الخلق في

---

(١) يرى بروكلمان أن القصائد الطوال لا يتم نظمها دفعة واحدة وفي وقت واحد ، ويستشهد بالمعلقات مثلاً. (تاريخ الأدب العربي ١ : ٦١).

(٢) الشعر والتجربة ١١ .

(٣) الأسس الفنية للنقد الأدبي ٤٩ .

العلم والفن وصنفها في أربع مراحل[1] :

١ ـ مرحلة الإعداد (preparation) التي يدرس فيها الفنان مشكلته من جميع نواحيها.

٢ ـ مرحلة التفريخ (in-cubation) وهي فترة ركود وراحة ، وفترة مهمة جداً للتمهيد لفترة الكشف التالية لها.

٣ ـ مرحلة الكشف أو « ظهور الفكرة السعيدة » التي تقترن بأحداث نفسية ، وهي تقابل ما يسمى بالكشف (illumination) عند الصوفية .

٤ ـ مرحلة التحقيق (verification) وتكون في مجال التفكير العلمي.

وترى كاترين باتريك أن الإبداع يمر بأربع مراحل أيضاً:[2]

١ ـ مرحلة الإستعداد أو التأهب.

٢ ـ مرحلة الإفراخ التي تبرز فيها فكرة عامة أو حال شعرية (Mood)

٣ ـ مرحلة تبلور الفكرة السابقة.

٤ ـ مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها.

وميّز سبندر بين نوعين من التركيز تمييزاً واضحاً ، أحدهما فوري كامل والآخر بطيء لا يتم إلا على مراحل . وصرح أنه لا يستطيع التركيز الفوري على الشعر ، مثله في ذلك مثل كثير من الشعراء الذين ينظمون على مراحل متحسسين طريقهم من مسودة إلى أخرى حتى يصلوا نهائياً ، وبعد مراجعات كثيرة، إلى نتيجة بعيدة جداً عن المسودات الأولى . غير أن ثمة قسماً آخر من الشعراء ينظم قصائده بسرعة بحيث لا تحتاج إلى مراجعة بعد الانتهاء منها . وقد طبق المفهومين على الموسيقى فمثل بموزارت للقسم الأول ، وبيتهوفن للقسم الآخر.[3]

---

(١) توفيق الطويل : أسس الفلسفة ٤٠٠ ـ ٤٠١.

(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٨٧ نقلا عن أكثر من بحث للباحثة باتريك في هذا المجال.

(٣) Spender, S; The making of a poem, pp 48-49.

ونظم الشعر ١٣١ (الترجمة العربية)، وأسس النقد الأدبي الحديث ١ : ٣٤٠ ـ ٣٤١.

ويعرض صلاح عبد الصبور للمسألة فيتحدث عن خلق القصيدة ، وأظن أنه لم يكتف بتجربته شاعراً حسب . فربما أفاد من الدراسات والبحوث السابقة وإن حاول أن ينحو بالموضوع نحواً فلسفياً صوفياً ، ويتحدث عنه بلغة المتصوفة ومصطلحاتهم . فهو يرى أن خلق القصيدة يمر بثلاث مراحل[1] :

١ ـ القصيدة كوارد[2] حين يرد إلى الغرض مطلع القصيدة ، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة ـ على حد تعبيره ـ لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها . وقد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة في أي مكان . وقد يفتح الوارد للشاعر سبيلاً إلى خلق قصيدة ، وهنا يبدأ الحمل بالقصيدة كما يقول . هذه المرحلة عند صلاح قريبة جداً في مفهومها بفترة الالهام وبزوغ فجره التي سبق الحديث عنها . وربما تعمد الشاعر الابتعاد عن هذا الإصطلاح ليلبس فكرته ثوب الجدة بعد أن قال إن « كلمة الوارد أدق دلالة من كلمة الحدس كما يستعملها فيلسوف كبرجسون » .

٢ ـ القصيدة كفعل يلي الوارد وينبع منه ، أو مرحلة « التلوين والتمكين » باصطلاح الصوفية . وهنا يحاول الشاعر تسوية القصيدة فيدفع نفسه إلى رحلة مضنية[3] في طريق قلقة تحتاج إلى كثير من الجهد في الإرتقاء أو الانتقال من حال إلى حال ، لأن ثمة منبعاً يحاول الشاعر أن يصل إليه من خلال رحلته المضنية . والشاعر الموفق هو الذي يستطيع أن يتقدم خطوات نحو المنبع حتى يصل إليه .

٣ ـ مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه وقبل خوض رحلة التلوين والتمكين . الشاعر في هذه المرحلة يقطع الحوار ليبدأ المحاكمة ـ محاكمة نفسه في عمله بعد أن يقرأ قصيدته ليرى ما فيها من محاسن وعيوب ليبدأ عملية التنقيح والتهذيب التي يتم بها التشكيل النهائي للقصيدة .

ولست أدري لماذا لم يسمِّ عبد الصبور هذه المرحلة الأخيرة بمرحلة التنقيح الذي لا يبتعد عن مفهوم « عودته » في شيء . لكن الشاعر الناقد أراد أن يضفي على مفهومه مسحة صوفية ويخلع عليه ثوب الجدة والغرابة أيضاً .

---

(٢) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر ٩ ـ ١٨ .

(٣) الوارد إصطلاح صوفي ، وهو ما يرد على القلوب بعد البادي أو الباده الذي يعد مقدمة الوارد وفاتح طريقه . والفرق بين الوارد والباده أن للأول فعلاً ليس للآخر مثله .

(٤) وازن مفهوم عبد الصبور هذا بما تقدم من آراء ستوفر وسبندر في وصف القصيدة بأنها رحلة مخيفة تمثل حياة شاقة .

ثانياً ، في النقد القديم

تتضح فكرة المراحل في القصيدة فيما نقلنا من نصوص لابن طباطبا وغيره ، وعند حازم القرطاجني أيضاً كما سيجيء ، بشكل واسع جلي . بذا يلتقي نقدنا القديم ، في الغالب ، باتجاه واسع في النقد الحديث حول القول بمراحل خلق القصيدة وإن كانا يختلفان في طبيعة المراحل وعددها ، وفي السبل المؤدية إليها ، وهذا أمر بديهي تقتضيه طبيعة كل من النقدين وظروفهما لا في هذه المسألة حسب ، وإنما في مسائل أخرى كثيرة .

ويمكن أن يقال اعتماداً على نصوص القدماء السالفة ، وما عند حازم القرطاجني أيضاً ، إن للقصيدة في النقد القديم مراحل أربعا :

١ ـ مرحلة التفكير والاعداد :

وهي مرحلة التحضير ورسم مخطط ذهني للقصيدة ، ويمكن أن توضع في مقابل المرحلة الأولى في تقسيمات والاس وباتريك السابقة . وتتضح هذه المرحلة إتضاحاً تاماً عند ابن طباطبا وأبي هلال العسكري . أما حازم فقد فصّل فيها القول تفصيلاً استمد أكثره من تأثره العميق بأرسطو والفكر اليوناني .

يستشف من كلام القدماء ، إيمانهم بضرورة توفر موضوع سابق وتجربة سابقة في ذهن الشاعر . إن اتضاح الفكرة والتجربة في نفس الشاعر والوقوف على أجزائها بفكره وترتيبها قبل التفكير في الكتابة من شروط الشاعر الحق عند إدجار ألن بو[١] . ويرى وردزورث Wordsworth أن الشاعر إذا أحسن اختيار موضوعه فإن الفرصة وحدها ومنطق النفس وأحوالها ستلهمه ضروباً من التعبير يقوم بعضها على الفن البلاغي قياماً لا تكلف فيه ، وإن الشعر الجيد بأسره ما كان فيض المشاعر القوية من تلقاء نفسها . لهذا كان ينظر إلى موضوعه ويطيل التفكير العميق فيه لأن « فكر الانسان يشكل مجرى شعوره المتدفق المتصل ويأخذ بزمامه ، وكان يقول « إن القصائد التي تستحق شيئاً من التقدير ، مهما اختلف موضوعها لم ينظمها قط إلا رجل ، فضلاً عما أوتيه من حسٍّ مرهف ممتاز ، قد أطال التفكير وغاص إلى أعماقه »[٢] .

---

(١) غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٣٨٤ نقلاً عن : Poe, E.A.: Trois Mainfestes, P. 56.

(٢) ورد زورث : مقدمة « الحكايات الغنائية Lyrical Ballads» ترجمة زكي نجيب محمود في كتابه « قشور ولباب» ص ٩ ـ ١٠ وترجمة عبد الحكيم حسان في آخر ترجمته لـ «سيرة أدبية» ٤٣٤ ـ ٤٣٥ . ثم انظر، محمد خلف الله : من الوجهة النفسية ٨١ ـ ٨٣ (الطبعة الثانية).

وقد أكد الشعراء المعاصرون خليل مردم[1] وبهجة الأثري[2] ، ومحمد مجذوب[3] ، وأحمد رامي أن موضوع القصيدة وصورها بتجربتها يعيش في النفس قبل الكتابة ، وقد تطول مدته ، فتأتي بعد ذلك ، كما يقول رامى « لحظة معينة تكون بمثابة فرصة لبزوغ أو لظهور هذه الفكرة التي ظلت مختمرة من زمن »[4] . وقد تكون هذه اللحظة هي لحظة الإلهام نفسها . ويقول رامي أيضاً « أنا لا أفهم أن يقال أن القصيدة تبزغ وقت النظم فحسب ، بل على العكس من ذلك إن بعض القصائد تعيش معي فكرتها عدة سنوات قبل أن أنظمها . أنظر مثلاً : (رق الحبيب وواعدني يوم) إن هذه القصيدة ظلت في نفسي فكرتها سبع سنوات وأخيراً نظمتها عندما حانت فرصة معينة[5] » .

لقد نادى ابن طباطبا بنثر الفكرة نثراً، وهذا هو الفارق الوحيد بينه وبين أبي هلال، إن أثر الفكرة ليس من طبع الشاعر الحق وصفته، الشاعر الذي أزرى به ابن طباطبا وجعله كطالب أو متعلم لغة أجنبية مبتدىء لا يعرف بَعْدُ استعمالاتها ومصطلحاتها ورموزها، وعندما يريد أن يقول شيئاً يترجمه ترجمة من لغته إلى اللغة الأخرى. لكن ابن طباطبا ليس نسيج وحده في هذا الرأي، فقد ذهب بوب A. Pope وجونسون بعده بمئات السنين إلى أن القصيدة هي وضع مادة قابلة للنثر في نظم بارع سار[6] . الشاعر الحق « لا يقرر أفكاره منثورة ثم يضعها في الصورة الموسيقية الخاصة ، كما أنه لا يختار قوافيه وأوزانه أولاً ثم يبحث عن موضوع ينتظمها . فالقصيدة كائن جوهره تكامله ، وليس أي جزء منفصل عنه[7] . ويمكن أن يتخذ هذا الرأي رداً على ابن طباطبا وغيره من القائلين بإعداد الألفاظ والقوافي والأوزان المناسبة للمعاني والأفكار التي يريد النظم فيها . وقد تساءل أحمد بدوي أيضاً « ولست أدري . إن كان اختيار الوزن والقافية مما يدخل في اختيار الأديب ، أو أن ذلك مما ينطق به لسانه ؟ »[8] . وأحسن إجابة يمكن اختيارها عن سؤال بدوي قول الشاعر محمد مجذوب « . . وهكذا القول في بحر

---

(١) الأسس النفسية للابداع الفني ٢١٢ .
(٢) المرجع السابق ٢١٥ .
(٣) المرجع السابق ٢٢٦ .
(٤) المرجع السابق ٢٣٤ .
(٥) المرجع السابق ٢٣٣ .
(٦) مناهج النقد الأدبي ١٥٥ .
(٧) محمد محمد عناني : النقد التحليلي ١١٥ .
(٨) أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ١١٠ .

القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتنعاً بأن اختيارهما إنما يرجع إلى عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر »[١] .

لكنه من الحق أن نقرر أن لعبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ) مذهباً لا يختلف عن مذهب المحدثين في هذه القضية . يقول « إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكراً في ترتيب الألفاظ ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني وتابعة لها ، ولاحقة بها ، وأن العلم بمواقع المعاني في النفي علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها .[٢] » ويقول « إن اللفظ تبع للمعنى في النظم ، وأن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس »[٣] ويقول « وأنت إن أردت الحق لا تطلب اللفظ بحال ، وإنما تطلب المعنى ، وإذا ظفرت بالمعنى ، فاللفظ معك وإزاء ناظرك »[٤]. فهل ثمة فرق بين أقوال عبد القاهر وما يذهب إليه وردزورث ؟ وهل ثمة فرق بين عبد القاهر أيضاً وما يذهب اليه الشاعر المصري المعاصر محمد الأسمر من أن المعاني نفسها هي التي تبحث عن ألفاظها اللائقة بها ، وكأنها أسراب طائرة ، كل يبحث عن وكره ، فاذا وجده استقر به المطاف ، وإلا ظل محلقاً أو يهتدي إليه[٥] ؟ .

ويذهب أحمد رامي أيضاً إلى أن الخاطر يجلب الخاطر ، والفكرة تجلب الفكرة ، وإلاّ كان الشعراء حدادين أو نجارين . ويذكر أن ليس عنده هو نموذج يصفف له الألفاظ تصفيفاً معيناً ، فقد تأتي عبارة بعبارة ، وفكرة بفكرة ، وخاصة في القصائد الآتية[٦] . ولم يختلف الشاعر خليل مردم عن الأسمر ورامي فيما ذهب إليه[٧] .

إن مفهوم أولئك النقاد القدماء يلح علينا أن نشير إلى مسألة مهمة في إبداع القصيدة وخلقها ، بل في الابداع الفني عامة . لمّا يتفق الدارسون والنقاد على رأي فيها . هي مسألة التلقائية والارادية في الابداع .

لكل من التلقائية والارادية معتنقون وأنصار . فمدارس التحليل النفسي أقرب ما

---

(١) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٢٧ .
(٢) دلائل الاعجاز ٣٨ .
(٣) المصدر السابق ٣٩ .
(٤) المصدر السابق ٤٢ .
(٥) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٢٨ ـ ٢٣٠ .
(٦) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٣٥ .
(٧) المرجع السابق ٢١٣ .

تكون إلى القول بالتلقائية[1] . أما الارادية فمن القائلين بها ، مثلاً : دي لاكروا ، وكولنجوود وريتشاردز[2] . وثمة اتجاه يجمع بينهما . يقول هيجل « إن العمل الفني يؤلف بين عناصر عقلية وعناصر حسية ، ومن ثم فإن الفنان يستعين بعقل إيجابي نشط ، وحساسية حية عميقة . وبدون التأمل . . . يعجز الفنان عن السيطرة على موضوعه[3] . يدعم هذا ما يذهب إليه محمد بهجة الأثري من أن القصيدة كانت تتطور بعيداً عن متناول قدرته ، لكنه كان يمارس عملية السيطرة في عملية التطور وفق مشيئته ورغبته[4] .

أما نقادنا القدماء فهم ـ فيما تحمل نصوصهم ـ أقرب إلى الارادية منهم إلى التلقائية ، وإن وجد بينهم من جمع بينهما من مثل بشار بن برد فيما تقدم .

مهما يكن الأمر فإن الباحثين والشعراء الذين تنبهوا للجانبين التلقائي والارادي أصدق وأدق شهادة ممن تنبهوا إلى واحد منهما . وليس ابن طباطبا وأمثاله بدعاً بين زمرة النقاد والشعراء فها هو ذا إدجار ألن بو بعدهم بمئات السنين يذهب إلى أن خلق القصيدة إرادي من أوله إلى آخره ، يحسب فيه الشاعر حساباً لكل صغيرة وكبيرة ، ويرتب كل خطواته عن وعي وإدراك كاملين[5] .

وهذه المرحلة واضحة تماماً عند حازم القرطاجني الذي دعا إلى وضع مخطط ومنهاج للقصيدة في ذهن الشاعر قبل نظمها . يقول[6] : « إن للمخيلين في التخييلات التي يحتاجون إليها في صناعتهم أحوالاً ثمانية ، لكل واحدة منها في زمان مزاولة النظم مرتبة لا تتعداها :

---

(١) كشف أستاذنا الدكتور حسين نصار من خلال أعمال طه حسين : « خصام ونقد » و « الحب الضائع » و « المعذبون في الأرض » عن إيمانه بتلقائية الابداع الفني لا إراديته . لأن طه حسين يرى أن الابداع لا يستجيب للأديب كلما دعاه . وينبغي أن يكون الأديب نفسه على أهبة لاجابة الأدب حين يدعوه . ويرى أيضاً أن بين الأدب والأديب فنوناً من الخصام والعناد يعرفها الأدباء المطبوعون (الابداع الفني عند طه حسين . (مقال) ، مجلة الشهر ، العدد (٢٢) السنة الثالثة ـ تموز ١٩٦٠ م ، ص ١٨ ـ ٢١ .

(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ١٨٢ ـ ١٨٣ .

(٣) المرجع السابق ١٨٤ .

(٤) المرجع السابق ٢١٥ .

(٥) الأسس النفسية للابداع الفني ١٨٤ نقلاً عن :
Poe, E.A .: The Poetical works of E.A. poe.

(٦) منهاج البلغاء ١٠٩ ـ ١١١ .

الحال الأولى : يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه أو إيراد أكثرها . . .

الحال الثانية : أن يتخيل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها ويستمريها على مهايعها . . .

الحال الثالثة : أن يتخيل ترتيب المعاني في تلك الأساليب ، ومن أهم هذه التخيلات موضع التخلص والاستطراد .

الحال الرابعة : أن يتخيل تشكل تلك المعاني وقيامها في الخاطر في عبارات تليق بها ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبنى الروي عليه . وفي هذه الحال أيضاً يجب أن يلاحظ ما يحق أن يجعل مبدأ ومفتتحا للكلام ، وربما لحظ في هذه الحال موضع التخلص والاستطراد . فهذه أربع أحوال في التخاييل الكلية . . .

والحال الخامسة : أن يشرع الشاعر في تخيل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر .

والحال السادسة : أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له . وذلك يكون بتخيل أمور ترجع إلى المعنى من جهة حسن الوضع والاقترانات والنسب الواقعة بين بعض أجزاء المعنى وبعض ، وبأشياء خارجة عنه مما يقترن به ، ويكون عوناً له على تحصيل المعنى المقصود به .

والحال السابعة : أن يتخيل لما يريد أن يضمنه في كل مقدار من الوزن الذي قصد عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب بعد أن يخيل في تلك العبارات ما يكون محسناً لموقعها من النفرس .

الحال الثامنة : أن يتخيل في الموضوع الذي تقصر فيه عبارة المعنى في الاستيلاء على جملة المقدار المقفى معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى ، وتكون عبارة المعنى الملحق طبقاً لسد الثلبة التي لم يكن لعبارة الملحق به وفاء بها .

فعلى هذا النحو من الانتقال أصل منشأ الشعر وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات وإن كانت لا تتحصل إلا

بملاحظتها ولو مخالسة . . . . على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج ، تارة ينسج بُرْداً من يومه ، وتارة حلة من عامه ، ولكل قيمته » .

ويلخص حازم هذه المرحلة في مكان آخر ، فيقول ، بعد أن ينقل وصية أبي تمام للبحتري : « إن الناظم إذا اعتمد ما أمره به أبو تمام . . . . فحقيق عليه إذا قصد الروية أن يحضر مقصده في خياله وذهنه ، والمعاني التي هي عمدة له بالنسبة إلى غرضه ومقعده ، ويتخيلها تتبعاً بالفكر في عبارات بدد ، ثم يلحظ ما وقع في جميع تلك العبارات أو أكثرها طرفاً أو مهيئاً لأن يصير طرفاً من الكلم المتماثلة المقاطع الصالحة لأن تقع في بناء قافية واحدة . ثم يضع الوزن والروي بحسبها لتكون قوافيه متمكنة تابعة للمعاني لا متبوعة لها ، ثم يقسم المعاني والعبارات على الفصول ويبدأ منها بما يليق بمقصد أن يبدأ به ، ثم يتبعه من الفصول بما يليق به أن يتبعه به . ويستمر هكذا في الفصول فصلاً فصلاً . . . »[1] . وقد أطلق حازم على هذه المرحلة اسم : « موطن قبل الشروع في النظم » يكون الغناء فيه لقوة التخيل[2] التي نقلناها .

فهل يستطيع الشاعر أن يضع منهجاً خاصاً ـ ولو ذهنياً ـ ؟ وهل يستطيع أن يتصور القصيدة تصوراً كاملاً كذلك الذي عند ابن طباطبا وحازم خاصة ؟ إن عالم القصيدة أرحب مما تصوره الناقدان . قد يستطيع الشاعر ، بعد أن تختمر فكرته ويتضح موضوعها في ذهنه ، أن يتصور قصيدته تصوراً عاماً لا تفصيلياً ، لكنه ، على أية حال ، لن يكون التصور النهائي فيما يبدو من تجارب وأقوال الشعراء المعاصرين الذين اعتمدنا عليهم كثيراً . غير أن لأحد الشعراء المعاصرين تجربة تقترب مما نص عليه ابن طباطبا وأبو هلال وأضرابهما . إنه ـ كالقدماء ـ من القائلين بالتفتيش عن البحر والقافية ، يقول : « فأول ما يعترض الشاعر من المصاعب في قول قصيدة من قصائده ، إنما هو الاهتداء إلى البحر الذي يناسب معاني هذه القصيدة ، فإذا اهتدى إلى هذا البحر لزمه أن يفتش عن القافية . . . ثم إذا اجتمع للشاعر البحر والقافية أخذ يحوم حول المطلع ، وقد يقضي وقتاً غير قصير قبل الظفر بهذا المطلع ، فاذا ظفر به ملك السبيل فاستطاع أن يخوض موضوعه وقد ذلل له ذلك . . . والبحر والقافية والمطلع ، هذه هي الأمور التي تشغل فكر الشاعر قبل كل شيء ، ولا يبلغها إلا بعد قليل أو كثير من الجهد وقد يكون هذا الجهد جاهداً في

---

(١) منهاج البلغاء ٢٠٤ .

(٢) المصدر السابق ٢١٤ .

بعض الأحيان . . . »[1] .

مهما يكن الأمر ، فالشاعر لا يستطيع أن يضع منهجاً خاصاً مفصلاً حاوياً كل كبيرة وصغيرة لقصيدة ما ، كأن يعد لها الألفاظ المناسبة ، والقوافي الموافقة ، والأوزان الملائمة ، شأنه شأن النجار يعد المواد اللازمة لما يريد صنعه قبل الشروع . حتى إذا وضع الشاعر مخططاً ، فهل تتيسر له فرص النجاح الكامل ؟ لا أعتقد ذلك، لأن الفكرة ـ فيما يقول رامي ـ تجر الفكرة والخاطر يجلب الخاطر . ويقول الشاعر السوري المعاصر رضا صافي « . . . ولم أكن فكرت بمنهج خاص للقصيدة أو وضعت لها مخططاً . . وحينما أحاول ترتيب الخطة أو وضع المخطط لا أستطيع تحقيق ما رتبت ولا تنفيذ ما رسمت ، بل يجمح بي القول ، فاذا أنا أنظم شيئاً لم أكن قد فكرت به قبل مجلسي للكتابة . .[2] .

٢ ـ مرحلة الشروع في النظم :

أو « موطن في حال الشروع » فيما يسميها حازم ، يكون الغناء فيه للقوة الناظمة ، يعينها حفظ اللغة وحسن التصرف[3] . وأكثر ما تتضح هذه المرحلة عند ابن طباطبا وحازم ، إذ لم يشر إليها أبو هلال ، ولا ابن رشيق . أما أسامة بن منقذ فاكتفى بقوله « وأشعرها ـ أي القصيدة ـ أولاً . . . » ولم يبين كيف يكون هذا الاشعار .

وتقابل هذه المرحلة عند القدماء المرحلة الرابعة في تقسيمات باتريك ، مرحلة نسج الفكرة وتفصيلها ، ومرحلة التلوين والتمكين عند صلاح عبد الصبور .

تقوم طريقة ابن طباطبا في هذه المرحلة على إثبات كل بيت موافق لمعنى يخطر على بال الشاعر إثباتاً عشوائياً ، إذ ليس مهماً أن يراعي ما قبله وما بعده من أبيات ، بل المهم أن ينظم أبياتاً كيفما اتفق له ذلك . أما حازم فيقول بعد حديثه الموجز عن المرحلة الأولى : « ثم يشرع ـ أي الشاعر ـ في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتشرة فيصيرها موزونة إما بأن يبدل فيها كلمة مكان كلمة مرادفة لها ، أو بأن يزيد في الكلام ما تكون لزيادته فائدة فيه ، أو بأن ينقص منه ما لا يخل به ، أو بأن يعدل من بعض تصاريف الكلمة إلى بعضها ، أو بأن يقدم بعض الكلام ويؤخر بعضاً ، أو بأن يرتكب في الكلام

---

(١) شفيق جبري : أنا والشعر ٨٩ .
(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٢٠ .
(٣) منهاج البلغاء ٢١٤ .

أكثر من واحد من هذه الوجوه »[1] .

وتدعو طريقة ابن طباطبا إلى طرح السؤال التالي : هل يبدع الشاعر القصيدة بيتاً بيتاً ؟ تشير بعض التجارب الحديثة في عملية الابداع ، وتدل نتائج بعض الاستخبارات والاستبارات ، على أن الشاعر لا يبدع القصيدة بيتاً بيتاً ، بل يبدعها قسماً قسماً ، أو وثبة وثبة عند كثيرين من الشعراء . من هنا كانت الوثبةوحدة القصيدة عند بعض الشعراء المعاصرين ، وليس البيت مثلما كان الأمر عند أكثر نقاد العرب القدامى[2] . وقد تكون وحدة البيت قد جاءت عن هذا التصور لنظم القصيدة إلى جانب أسباب أخرى سيأتي الكلام عليها .

إن المرحلتين السابقتين لا تختلفان كثيراً عن أي مرحلتين يمر بهما أي عمل صناعي وهما ، مرحلة التصميم ، ومرحلة التنفيذ . يعرف الصانع في الأولى ما سيصنعه معرفة تفصيلية تامة ، ويركز اهتمامه في الأخرى على الوسائل دون الغايات ، ويعمل على تهيئة الأجزاء ليلائم بينها حتى تتخذ الشكل الذي حدده في المرحلة الأولى[3] .

٣ ـ مرحلة التأليف والتنسيق :

أي مرحلة جمع شمل الأبيات ولمّ شتاتها . هذه المرحلة لا تتضح إلاّ عند ابن طباطبا ، ويشير إليها حازم إشارة عابرة ويسميها « موطن عند الفراغ » يبحث فيه الشاعر عمّا هو راجع إلى النظم ، ويكون الغناء فيه للقوة الملاحظة في كل نحو من الأنحاء التي يمكن أن يتغير الكلام إليها[4] .

يدعو ابن طباطبا في هذه المرحلة إلى لمِّ شتات الأبيات والتأليف بينها تأليفاً يساعد على تسلسل معانيها وارتباط بعضها ببعض . قد نفهم من هذا أن ناقدنا القديم يطلب إلى الشاعر أن يصنع صنعاً لقصيدته شيئاً من الوحدة بعد الفراغ من نظمها مهلهلة مبعثرة الأبيات . يقول : « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه ، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل

---

(١) المصدر السابق ٢٠٤ .
(٢) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٥٨ و ٢٨٥ أيضاً .
(٣) عبد الحميد يونس : الأسس الفنية للنقد الأدبي ٤٨ .
(٤) منهاج البلغاء ٢١٤ ..

بين ما قد ابتدأ صنعه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه . . . كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجر بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ »[1] .

٤ ـ مرحلة التنقيح :

التنقيح قديم جداً في دنيا الأدب عامة والشعر خاصة ، ومذهب عام في أكثر آداب الأمم . ينقل عن هوراس قوله : « ازدروا قصيدة لم تتناولها الأيام الطوال والاصلاح المتوالي بالصقل عشرات المرات ، ولم تهذب كظفير قصّ قصاً محكماً »[2] . ويؤثر عن الشاعر والأديب الفرنسي المعاصر (بول فاليري) أن الشعراء وأصحاب الفن في العصور القديمة كانوا ينقحون آثارهم ويهذبونها ، ينقصون ويضيفون ، ويلائمون بين الأجزاء ، مبتغين الكمال ما وجدوا إليه سبيلاً[3] .

أما أدبنا العربي القديم ، فان الشعر فيه قد عرف التنقيح منذ أقدم عصوره ، فها هو ذا امرؤ القيس يقول[4] :

أذود القوافي عني ذياداً ... ذياد غُلام جريءٍ جَرَادا
فلما كَثُرْن وعنينَه ... تخير منهن شتى جياداً
فأعزل مَرْجانها جانباً ... وآخذ من دُرِّها المستجادا

وأمر مدرسة الشعر المحكك في الجاهلية ، مدرسة زهير والحطيئة وأضرابهما معروف مشهور ، وهي المدرسة التي يقول فيها كعب بن زهير مفتخراً[5] :

فَمَنْ للقوافي شانها من يحُوكها ... إذا ما ثوى كعبٌ وفوّز جَرْوَل[6]؟
نقول فلا نعيا بشيء نقوله ... ومِنْ قائليها من يُسيء ويُجْمِلُ

---

(١) عيار الشعر ١٢٤ .
(٢) فن الشعر ٦٦ .
(٣) طه حسين : فصول في الأدب والنقد ١٩٤ . الطبعة الرابعة ١٩٦٩ م .
(٤) ديوان امرىء القيس ٩٠ (صادر ١٩٥٨ م) ، والعمدة ١ : ٢٠٠ .
(٥) شرح ديوان كعب بن زهير ٥٩ ـ ٦٠ (طبعة دار الكتب) . وقد أخذت أيضاً بالروايات التي في : طبقات ابن سلام ٨٨ والأغاني ٢ : ١٦٥ (طبعة دار الكتب) .
(٦) شانها: جاء بها شائنة أي معيبة. ثوى وفوّز: مات. جرول: اسم الحطيئة.

نثقفها حتى تلينَ مُتونها فيقْصُرُ عنها كل ما يُتَمثّل[1]
كفيتك لا تلقى من الناس شاعراً تنخّل منها مثلَ ما تتنخّل[2]

ثم استمر تنقيح الشعر وتهذيب القصائد بعد الجاهلية مذهباً لأكثر الشعراء ؛ فمن العصر الأموي ، كان الأخطل[3] ، ومن مخضرمي الدولتين كان مروان بن أبي حفصة[4] ، وابن المولى[5] . ومن العصر العباسي كان يحيى بن علي المنجم[6] ، وأبو نواس[7] ، وأبو تمام[8] ، وابن الرومي[9] ، على سبيل المثال .

أما نقدنا القديم ، فمما لا شك فيه أن النقاد وغير النقاد أيضاً ، لفتت أنظارهم مسألة التنقيح هذه عند الشعراء فتلقفوها وكانت لهم فيها آراء ومذاهب نستطيع أن نصنفهم بموجبها في فريقين : أحدهما ـ وهو الغالب ـ يرى التنقيح ضرورة لا بد منها ، وهو يضم النقاد القائلين بنظرية المراحل في القصيدة وآخرين وغيرهم . والآخر يعده تكلفاً وتصنعاً .

ولقد أشار نقاد القسم الأول إلى ضرورة هذه المرحلة وأهميتها في نصوصهم السالفة إلا ابن رشيق الذي لم يذكرها في نصه السابق ، بل ذكرها في مكان آخر فقال « ولا يكون الشاعر حاذقاً مجوّداً حتى يتفقد شعره ، ويعيد فيه نظره ، فيسقط رديه ، ويثبت جيده ، ويكون سمحاً بالركيك منه ، مطرحاً له ، راغباً عنه »[10].

لكن حازماً شذَّ عن هذا الإجماع ، لأنه فيما يتضح لنا لا يعد التنقيح مرحلة أصيلة من مراحل خلق القصيدة وإبداعها ، إذ لم يسلكها ـ أي المرحلة ـ في المواطن التي طالب الشاعر المروي بها ، بل جعلها مستقلة تالية لنظم القصيدة ، وهو ما نميل إليه ، لأن الشاعر في هذه المرحلة يكون قد أنهى مرحلة الحوار مع نفسه ومشاعره وعقله وتجربته

(١) يتمثل : يُضرْب مثلاً . يقال : تمثل هذا البيت ، وتمثل به .
(٢) تنخل : اصطفى واختار وانتخب .
(٣) الموشم ١٢٩ والأغاني ٨ : ٢٨٦ (طبعة بيروت)
(٤) طبقات ابن المعتز ٤٥ .
(٥) الأغاني ٣ : ٢٨٨ (طبعة بيروت) .
(٦) العمدة ٢ : ١٠٥ .
(٧) كتاب الصناعتين ١٤١ والعمدة ١ : ١٠١ .
(٨) المثل السائر ١ : ٤١٣ . وفي شعره إشارات إلى التنقيح والتهذيب .
(٩) راجع في تنقيح ابن الرومي ، العقاد : ابن الرومي حياته من شعره ٣٣٨ .
(١٠) العمدة ١ : ٢٠٠ .

بتعبير صلاح عبد الصبور .

المرحلة التي انفرد حازم بها مرحلة متراخية عن زمان القول أو « موطن بعد ذلك متراخ ، عن زمان القول يبحث فيه عن معانٍ خارجة عما وقع في النظم لتكمل بها المعاني الواقعة في النظم وتستوفي بها أركان الأغراض ويكمل التئام المقاصد » . والغناء في هذه المرحلة للقوة المستقصية الملتفتة[1] .

ويمكن أن ينضاف ما تحدث عنه حازم في هذا الموطن إلى مرحلة التهذيب ويحسب في عدادها ، لأن الشاعر يستطيع أن يضيف فيها شيئاً إلى قصيدته أو ينقص شيئاً إذا ما عَنَّ له خاطر جديد في موضوع القصيدة وفكرتها . ومع هذا فقد حدّد الناقد نفسه مرحلة التهذيب ـ وإن لم يسمها ـ حين قال « وبعد استقصاء وجوه المباحث في هذه المواطن الأربعة[2]. وكمال انتظام القصيدة المرواة قد يعرضها الناظم على نفسه ، فيظهر له بعرضها أمور كانت قد خفيت عنه من إلحاقات وإبدالات وتغييرات وحذف . . . »[3]

أمّا القسم الآخر ، فمنهم الجاحظ الذي يبدو أنه كان يقصر التهذيب على قصيدة المدح فقط ، وليس كذلك . يقول : « ومن تكسب بعشره والتمس صلات الأشراف والقادة ، وجوائز الملوك والسادة في قصائد السِّماطين ، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل ، لم يجدْ بُدّاً من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما ، فإذا قالوا غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود »[4]. وتلقف أحد المعاصرين هذه الفكرة الجاحظية ـ وإن لم يشر إلى ذلك ـ فعلل بها تنقيح الشعر عند القدماء . وعند مدرسة زهير خاصة ، تعليلاً لا يخرج عما قال الجاحظ في شيء[5]. ومن نقاد هذا القسم أيضاً القاضي الجرجاني وابن شهيد الأندلسي[6]. فالتنقيح عند القاضي واجب تنسَدُّ به طرق الطعن ، وتنقطع ألسن العيب عن القصيدة إلى حد كبير .

أما الفريق الآخر فهم النقاد الذين يعدون التنقيح تكلفاً والشعراء المنقحين متكلفين

---

(١) منهاج البلغاء ٢١٤ .

(٢) المواطن الأربعة هي : موطن قبل الشروع في النظم ، وموطن في حال الشروع ، وموطن عند الفراغ ، وموطن بعد ذلك متراخٍ عن زمان القول .

(٣) منهاج البلغاء ٢١٥ .

(٤) البيان والتبين ٢ : ١٣ ـ ١٤ .

(٥) عبد الرازق حميدة : شياطين العشراء ١٠٢ .

(٦) رسالة التوابع والزوابع ١٣٦ ـ ١٣٧ .

غير مطبوعين . نقل عن أبي عمرو بن العلاء أنه قال « زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، لأنهم نقحوه ، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين »[1].

وكان الأصمعي يعجب بشعر بشار بن برد ويقول : « كان مطبوعاً لا يكلف طبعه شيئاً متعذراً ، لا كمن يقول البيت ويحككه أياماً » وكان يشبه بشاراً بالأعشى أبي بصير . وبالنابغة الذبياني ؛ ويشبه مروان بن أبي حفصة بزهير والحطيئة ويقول عنه « هو متكلف »[2]، لأنه كان ينقح شعره . وامتدّ حكم الأصمعي إلى كل من نقح شعره من الشعراء ، فقال « زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جود في جمع شعره ، ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة[3] » . وكان ليزيد المهلبي رأي مماثل لرأي أبي عمرو والأصمعي ، إذ روي عنه أنه قال « وكان مروان بن أبي حفصة ينقح الشعر ويحككه ولم يكن مطبوعاً »[4]

ويبدو أن ابن قتيبة أفاد من الآراء السابقة وتبنّاها ، مما أدى إلى تبلور مفاهيم هذا الفريق عنده أكثر من غيره ، لأنه قسم الشعراء اعتماداً على مسألة التهذيب إلى متكلف ومطبوع . فالمتكلف من « قوَّم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر بعد النظر ، كزهير والحطيئة »[5]؛ والمطبوع من « سمح بالشعر واقتدر على القوافي وأراك في صدر بيته عجزه ، وفي فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشي الغريزة . . . »[6].

لكنه غاب عن ابن قتيبة وغيره من أصحاب مذهبه أن تنقيح القصيدة مرحلة متأخرة من مراحلها لا علاقة لها بالنظم ، لأنها لا تأتي إلا بعد الفراغ من القصيدة وتمامها غالباً ، ولأن الشاعر لا يعمد إلى التنقيح إلا بعد ذلك أيضاً ، وربما بعد فترة ليست قصيرة ، لا بعد الانتهاء من القصيدة مباشرة .

---

(١) الوساطة ٤١٣ ـ ٤١٥ .
(٢) الشعر والشعراء ١ : ٨ و١٤٤ وإعجاز القرآن ١٢٣ .
(٣) الأغاني ٣ : ١٤٣ (بيروت) .
(٤) البيان والتبيين ٢ : ١٣ .
(٥) الموشح ٢٢٨ .
(٦) الشعر والشعراء ١ : ٧٨ .
(٧) المصدر السابق ١ : ٩٠ .

ليس للتنقيح دخل في تقسيم الشعراء إلى متكلفين ومطبوعين ، لأن التنقيح لا يتنافى مع الطبع ولا يلغيه . فالطبع أساس الشعر وأصله ، وبه قال القدماء أنفسهم وفيهم ابن قتيبة نفسه . وقد أدرك بعض القدماء شيئاً مما نذهب إليه ، بذكر الجاحظ أن العرب كانوا يسمون القصائد المنقحة : الحوليات ، والمقلدات ، والمنقحات ، والمحكمات ليصير قائلها فحلاً خنذيذاً ، وشاعراً مفلقا »[1]. والفحل الخنذيذ هو التام وأول طبقات الشعراء الأربع عند القدماء[2] ويعلل الجاحظ التهذيب تعليلاً لا ينمّ عن إتهام بالتكلف وعدم الطبع . يقول « ومن شعراء العرب من كان يدعُ القصيدة تمكث عنده حولاً كريتاً (كاملاً) ، وزمناً طويلاً ، يردد فيه نظره ، ويجيل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه ، إتهاماً لعقله ، وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زماماً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه »[3]. وبعبارة أخرى ، فقد كانوا يراجعون أنفسهم وينقدونها على حد قول ييتس Yeats.

واستمر ابن رشيق في طريق الجاحظ نفسها بشيء من التوسع وتطوير الفكرة ، يقول « ومن الشعراء مطبوع ومصنوع ، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار ، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم ، فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين . لكنه وقع منه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل ، لكن بطباع القوم عفواً ، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل ، بعد أن عرفوا وجه اختياره على غيره ، حتى صنع زهير الحوليات على وجه التنقيح والتثقيف . يصنع القصيدة ثم يكرر نظره فيها خوفاً من التعقب ، بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة وليلة . . . والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجانس أو تطابق أو تقابل ، فتترك لفظة للفظة ؛ أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، وإتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي وتلاحم الكلام بعضه ببعض[4]» .

ولم يقصر القدماء التنقيح على الشعب حسب ، إنما كانوا يرونه ضرورة من ضرورات التأنق والتجويد في الأدب عامة[5]. يقول الحموي صاحب الخزانة : « فإن

---

(١) البيان والتبيين ٢ : ٩.

(٢) البيان والتبيين ٢ : ٩ والثلاث الأخرى هي : طبقات الشاعر المفلق والشاعر فقط ، والشعرور.

(٣) المصدر السابق ٢ : ٩.

(٤) العمدة ١ : ١٢٩.

(٥) العمدة ١ : ٢٠٠ والجامع الكبير ٢١ و٣٢ وابن أبي الإصبع : تحرير التحبير ٤٠١ .

الكلام إذا كان موصوفاً بالمهذب ، منعوتاً بالمنقح ، علتْ رتبته ، وإن كانت معانيه غير مبتكرة[1] » .

وإذا ما انتقلنا إلى النقد الحديث الأجنبي والعربي في مسألة التنقيح ، فلا إخالنا نعثر فيه على جديد يمكن أن يضاف إلى ما فيها عند نقادنا القدامى . ففي النقد الأجنبي ، كان يقال عن الشاعر الإنكليزي كيتس John Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١ م) - وهو من أكبر شعراء الإنجليز الرومانسيين في القرن التاسع عشر - مثلما كان يقال عن زهير بن أبي سلمى ؛ لأن كيتس فرغ من قصيدته « عشية عيد القديس آجنس The Eve. of st. Agnes في أوائل أبريل (نيسان) عام ١٨١٩ م ثم عاد إليها بالنظر والتنقيح في سبتمبر (أيلول) من العام نفسه باعترافه هو[2]. وكان بن جونسون يطلب إلى الشعراء ألا يتخلوا عن الجهد والتنقيح ، لأنهما من خصائص الشاعر الناجح[3]. وكان ييتس ينقح شعره ولا يأبه بالنقاد الذين كانوا يأخذون عليه ذلك ، يقول[4] :

أولئك الأصدقاء الذين يرون أنني أرتكب خطأ

كلّما نقحت قصائدي وراجعتها

لا يدركون حقيقة الأمر

وهي أنني أراجع نفسي وأنقحها

لقد كان عندهم إذن فريق من النقاد يعيبون التنقيح ، كما كان يفعل ابن قتيبة وأضرابه من نقادنا القدماء . يؤيد هذا قرل كولردج « إن أخذ الشعر بالتنقيح الشديد والتعمل - شأن الطلاب المبتدئين - يؤدي به إلى السخف »[5] .

وكان بول فاليري حريصاً على هذه السنة الفنية القديمة في التنقيح التي تحدَّث عنها في بعض أعماله النثرية والشعرية ؛ قيل إن صديقه « جاك ريفير » الأديب الفرنسي ، دخل عليه ذات مساء من عام ١٩٢٠ م ، فرأى أمامه صوراً مختلفة لقصيدةٍ كان ينشئها هي « المقبرة البحرية » التي شغلت الفرنسيين ثلاثة أعوام متتالية (١٩٢٧ - ١٩٢٩ م) بين

---

(١) خزانة الأدب ٢٣٥ .

(٢) Ridley, M.R.: Keat's Craftsmanship, p. 16.

(٣) مناهج النقد الأدبي ٢٧٦ .

(٤) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٨ ،

(٥) مصطفى هدارة : مقالات في النقد الأدبي ٥٣ .

معجب وساخط ، والتي ترجمت فيما بعد إلى الاسبانية والانكليزية والالمانية ، ومن الغريب أنها ترجمت شعراً إلى الفرنسية ذاتها أيضاً[1] .

أما في الأدب العربي الحديث ، فما أكثر الشعراء المنقحين ، من مثل : البارودي[2] واسماعيل صبري[3] والزهاوي[4] ، وشفيق جبري الذي لم يكن ينتظر حتى يفرغ من القصيدة فينقحها مرة واحدة ، بل كان ينقح كل مقطع عند الفراغ منه ، وبعد أن تنتظم المقاطع في قصيدة واحدة ، يعاود النظر فيها ، ويظل بين تنقيح وتعديل إلى أن يتوثق منها[5] . ومنهم نزار قباني الذي عاد فنقح في كثير من قصائد أول دواوينه « قالت لي السمراء » في طبعته الثانية بعد ثلاثة عشر عاماً من طبعته الأولى[6] ، ومنهم الشاعران : رضا صافي[7] وعبد الرحمن الشرقاوي[8] . وأما نقادنا المعاصرون فلم يضيفوا شيئاً إلى مفاهيم القدماء في الموضوع . فمثلما لم يقصر القدماء التنقيح على الشعر وحده ، يقول طه حسين « فقانون التجويد الأدبي ليس مقصوراً على الشعر وحده ، بل هو يتناول الشعر والنثر جميعاً . . . يتناول الفن كله »[9] . ولم يضيفوا شيئاً إلى ما قال الجاحظ وابن رشيق في تبرير التنقيح وأهميته في القصيدة ، وإن يكن للمعاصرين من فضل ، فليس أكثر من التوسع في التعليل والاطناب فيه ، يقول طه حسين أيضاً « . . . . وليس معنى هذا أن الشاعر المتكلف المتصنع المحتال كما أفهمه أنا ، وكما فهمه الحطيئة وأمثاله ، ليس مطبوعاً ولا مرسلاً نفسه على سجيتها ، لأنه يريد أن يرسلها على سجيتها ، وهو ينتهي إلى الاجادة بعد البحث والدرس ، وبعد التحقيق ، وبعد الاجتهاد الطويل في اختيار الجيد وإسقاط الرديء، ثم الاجتهاد الطويل بعد ذلك في اختيار أجود الجيد وإسقاط ما عداه ، هو رقيب نفسه قبل أن يراقبه غيره ، وهو ناقد فنه قبل أن ينقده غيره . . »[10]. ولقد وهم

---

(١) طه حسين : فصول في الأدب والنقد ١٩٤ ـ ١٩٩ .

(٢) شوقي ضيف : فصول في الشعر ونقده ٢٧٦ وعبد الحي دياب : التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد ٢٨ .

(٣) محمد صبري : خليل مطران ـ أروع ما كتب ـ ١١٤ .

(٤) عبد المجيد الرشودي : الزهاوي ـ دراسات ونصوص ـ ٣٠ و٣٢ .

(٥) أنا والشعر ٩٣ و١٠٢ .

(٦) أحمد كمال زكي : نقد (دراسة وتطبيق) ١١١ .

(٧) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٢٥ .

(٨) المرجع السابق ٢٥٤ .

(٩) حديث الأربعاء ١ : ١٣٥ .

(١٠) حديث الأربعاء ١ : ١٣٤ ومن حديث الشعر والنثر ٥٣ .

عبد الرزاق حميدة ـ وإن عد التنقيح أمراً طبيعياً يتفق مع حاجة كل إنتاج إلى التهذيب ـ لما رأى أن فكرة التنقيح تلغي فكرة الإلهام التي تقابلها في رأيه فكرة شياطين الشعراء عند القدامى [1] . فالواقع غير ذلك ، لأن نظم القصيدة ـ فيما تقدم ـ عملية تتعاون فيها التلقائية والارادية .

ومن المعاصرين من يتفق في مفهومه لتنقيح القصيدة وتهذيبها مع فريق النقاد القدماء الذين غضوا من قيمة الشعراء المنقحين وشعرهم ، إن لم يكونوا استمراراً لابن قتيبة وأضرابه من الرواة والعلماء . يقول ناصر الدين الأسد : « . . . هذا الشعر الذي يتكلف صاحبه تكلفاً بعد جهد ومشقة ، لا يرتجله ارتجالاً ، ولا ينساب منه عن طبع وفي يسر وسماحة ، وإنما يقول البيت أو الأبيات ، ثم يطويها إلى أن توافيه أبيات أخرى يضمها إلى سابقاتها . فاذا ما اكتملت له القصيدة طواها كلها ، وأخذ يعيد فيها نظره . . . ذلك هو الشعر الحولي المحكك » [2] .

وهكذا يكون نقدنا القديم قد أدرك أهمية مرحلة التنقيح في القصيدة قبل النقد الحديث الأجنبي والعربي ؛ وليس من المبالغة أن يقال إن هذين النقدين لم يضيفا شيئاً إلى ما في نقدنا العربي القديم .

أهمية مرحلة التنقيح :

لم يكن عبثاً أن يعول أكثر القدماء على هذه المرحلة مثلما هو الشأن عند المحدثين أيضاً ، فهي في الواقع مرحلة مراجعة واعية للقصيدة ، ينقد فيها الشاعر نفسه في قصيدته من كل النواحي . إنها مرحلة مهمة للشاعر والقصيدة معاً .

وفي استطاعة الشاعر بعد أن يستكمل قصيدته أن يفيد من هذه المرحلة ، ويتخلص من كل ما قد يقع فيها من عيوب نص القدماء على تجنبها والابتعاد عنها ، سواء ما يتعلق منها بالوزن والقافية . ـ وهنا تكمن أهمية معرفة الشاعر بعلمي العروض والقوافي ـ . أم ما يتعلق بالألفاظ والمعاني ، أم بأسلوب القصيدة ولغتها وتناسق أجزائها وغير هذا من الأمور المرتبطة بأركان القصيدة وهيكلها ، وهي أمور سيأتي الكلام عليها مفصلاً في موضعه . غير أن ثمة مسألة لا مكان لها في تلك الأمور ومواطنها ، لأنها

---

(١) شياطين الشعراء ١٧٣ .

(٢) مصادر الشعر الجاهلي ١١٨ (الطبعة الأولى ١٩٥٦م).

تتداخل في أكثرها، نرى أن نعرض لها هنا ، لأن هذا المكان هو مكانها المناسب، وهي من صميم مرحلة التنقيح ، تلكم هي الضرورات الشعرية .

الضرورات الشعرية :

قد يضطر الشاعر إلى أن يرتكب في قصيدته ضرورة أو أكثر من الضرورات الشعرية التي عرض لها القدماء ، وهي كثيرة لغوية ونحوية وعروضية .

يرجع وجود الضرورات في الشعر العربي إلى العصر الجاهلي ، ويرجع التنبه إلى بعضها إلى تلك الفترة أيضاً . فقصة الالتفات إلى ما عرف فيما بعد بالاقواء على لسان إحدى المغنيات في بيت النابغة الذبياني :

زعم البوارحُ أنّ رحلتنا غداً وبذاك خبّرنا الغرابُ الأسودُ

مشهورة معروفة . غير أنه لما بدأ عصر جمع التراث القديم وتدوينه وبعد أن وضع الخليل بن أحمد أصول علم العروض وقواعده ، أخذت تتكشف للعلماء من لغويين ونحويين وغيرهم وفيهم الخليل نفسه أشياء في بعض ما أثر عن القدماء من شعر خارجة عن أصولهم وقواعدهم في اللغة والنحو العروض والقافية ، بادروا إلى تسجيل أكثرها والاشارة إليه ، ملتمساً أكثرهم العذر للشعراء فيها ، وأطلقوا عليها اسم الضرورات الشعرية ، لأن الشعر يضطر الشاعر إليها اضطراراً لا حول له فيه ولا قوة ، في خلال النظم .

لم يقتصر البحث في الضرورات على العلماء ، إنما شارك فيها النقاد أيضاً مشاركة جادة . والبحث في هذه القضية يكشف عن انقسام القدماء فيها إلى فئات ثلاث : الأولى ، وأكثرها من علماء النحو واللغة والعروض ، تجيز الضرورات الشعرية إجازة مطلقة لا تحفظ فيها ، ولا احتراس ، ولا استثناء ، معتمدة الشعر الجاهلي اعتماداً كاملاً ، مقتدية به في مذهبها ، إذ لم يكن عندها فرق في هذا بين قدماء الشعراء ومحدثيهم ، فما وقع للقدماء جائز للمحدثين أيضاً .

وربما كان الخليل بن أحمد أقدم أعضاء هذه الفئة ، فقد كان يجيز للشاعر ما لا يجيز لغيره من إطلاق المعنى وتقييده ، وتصريف اللفظ وتعقيده ، ومدّ مقصوره ، وقصر ممدوده ، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته[1] . وتابعه أبو حاتم مضيفاً جواز حذف

(١) المحاسن والمساوىء ٢ : ٩٦ وزهر الآداب ٢ : ٦٣٣ .

الكلمة ما لم تلتبس بأخرى ، كقولهم « فل » من « فلان » و « حم » من « حمام »[1] .

وشارك فيها أبو الفتح عثمان بن جني وأبو علي الفارسي ، فكان للأخير فيها كلام مفصل مستفيض . ذكر ابن جني أنه سأل أبا علي الفارسي عن الضرورات الشعرية ، فأجابه : « كما جاز أن نقيس منثورنا على منثورهم ـ أي القدماء ـ يجوز لنا أن نقيس شعرنا على شعرهم . فما أجازته الضرورة لهم أجازته لنا ، وما حظرته عليهم حظرته علينا . وإذا كان كذلك فما كان من أحسن ضروراتهم فليكن من أحسن ضروراتنا ، وما كان من أقبحها عندهم ، فليكن من أقبحها عندنا ، وما بين ذلك ، بين ذلك »[2] . لقد أجاز أبو علي الضرورات في الشعر ، مثلما وقعت في الشعر الجاهلي حسنة وقبيحة وما بينهما ، ورفض اعتراضاً تخيله لمعترض مفاده : لماذا نتابع الجاهليين في الضرورات ، وقد كانوا لا يترسلون في عمل شعرهم ترسل المحدثين ، ولا يتأتون فيه ، ولا ينقد عليهم ، وإنما كان أكثره ارتجالاً . فضرورتهم أقوى من ضرورة المحدثين ، وعذرهم فيها أوسع ؟ يفنّد أبو علي هذا الاعتراض بالحجج التالية :

١ ـ ليس جميع الشعر القديم مرتجلاً ، إنما كان في الشعراء من يحكم صنعته ويصبر عليها ويستشهد بزهير بن أبي سلمى ورجال مدرسته ، ويتعداهم إلى العصر الاسلامي فيستشهد بأقوال عدد من الشعراء من مثل ذي الرمة وعدي بن الرقاع وسويد بن كراع في تثقيف الشعر وتجنب عيوبه عن وعي في مرحلة التثقيف ، خاصة عيوب القافية فيما سيأتي في بحث القافية .

٢ ـ في المحدثين من يسرع العمل أيضاً ، ولا يستوقف فكره أو يتعتع خاطره .

٣ ـ لم ينكر أحد من العلماء من مثل أبي عمرو بن العلاء ورهطه على المحدثين مجيء الضرورات من قصر ممدود وصرف ما لا ينصرف في شعرهم ، على كثرتها أحياناً .

والثانية تجيز أكثر الضرورات وتمانع في بعضها . ومن هؤلاء ابن قتيبة الدينوري وأبو العباس المبرّد .

فقد أجاز ابن قتيبة ـ عند الضرورة ـ قصر الممدود وصرف ما لا ينصرف ، غير أنّه مانع في مدّ المقصور ومنع المنصرف من الصرف . ولم يعب على الشاعر ترك الهمزة من

---

(١) العقد الفريد (طرائف الشعراء) ٢ : ٥ (المسلسل رقم ٢٤).
(٢) الخصائص ١ : ٣٢٣ ـ ٣٢٨.

المهموز لأنه كثير واسع ، ولم يجز له أن يهمز غير المهموز[1] . وعد من عيوب الاعراب أن يسكن الشاعر ما كان ينبغي له أن يحركه ، من مثل قول لبيد :

تراّك أمكنـةٍ إذا لم أرْضَها أو (يعتلـقْ) بعض النفوس حِمَامُها

لأن (أو) هنا بمنزلة « حتى »[2] .

أما المبرد ، فلم يعرض في الضرورات إلاّ للمقصور والممدود فقط ، فأجاز قصر الممدود ، ومنع مد المقصور ، لأن قبل آخر الممدود ألفاً زائدة ، فإذا احتاج الشاعر حذفها لهذا السبب فقط ، فيكون قد ردّ الشيء إلى أصله ، لكنه إن مد المقصور زاد في الشيء ما ليس منه[3] .

أما الفئة الثالثة والأخيرة فترفض فكرة الضرورات وتدعو إلى تجنب ارتكابها وإن جاءت فيها رخصة من أهل العربية . وهنا تكمن أهمية مرحلة التنقيح . من نقاد هذه الفئة : ابن طباطبا ، وأبو هلال العسكري ، وابن خلدون . طلب ابن طباطبا إلى شعراء عصره ألا يضعوا في نفوسهم أن « الشعر موضع اضطرار » وأنهم يسلكون سبيل من كان قبلهم ، ويحتجون بالأبيات التي عيبت على قائليها ، فليس يقتدى بالمسيء ، بل يقتدى بالمحسن[4] .

أما أبو هلال العسكري فرفض الضرورات بشدة لأنها « قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه[5] . وعلل استعمال القدماء لها بعدم علمهم بقباحتها ، ولأن بعضهم كان صاحب بداية ، والبداية مزلة ، ولأن أشعارهم لم تكن تنقد عليهم ، إذ لو كانت تنقد لتجنبوها[6] . وأما ابن خلدون ، فدعا إلى استعمال الكلام الخالص من الضرورات ، لأنها تنزل الكلام عن طبقة البلاغة ، ولأن أئمة اللسان ـ بتعبيره هو ـ حظروها على المولد الذي هو في سعةٍ بالعدول عنها إلى الطريقة المثلى[7] . قد تكون هذه أول مرة يخرج فيها ابن خلدون عن جادة أكثر القدماء ، وإن كان موافقاً لبعض من سبقه ، لأن في أئمة

(١) الشعر والشعراء (بيروت) ١ : ٤٤ ـ ٤٥ .
(٢) المصدر السابق ١ : ٤٢ .
(٣) الكامل ١ : ١٨٦ .
(٤) عيار الشعر ٩ ـ ١٠ .
(٥) كتاب الصناعتين ١٥٠ ـ ١٥١ .
(٦) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٧ .
(٧) العمدة ٢ : ٢٦٩ ـ ٢٨٠ .

اللسان كثيرين ممن أباحوا الضرورات كلها ، ومنهم من أباح شيئاً منها ، ومن عاب المحدثين في ارتكابها ، وأظن ظناً أن ابن خلدون لو تقصى أقوال كل أئمة اللسان ـ فيما سمّاهم ـ لكان له في الضرورات رأي آخر .

ويمكن أن نسلك في هذه الفئة أيضاً ناقدين آخرين هما ، ابن وهب الكاتب ، وابن رشيق القيرواني ، وإن كانا أقل حدة في إنكار الضرورات من أبي هلال ؛ مجاراة منهما ـ فيما أرجح ـ للمتقدمين من اللغويين والنحويين فيما يظهر من أقوالهم . فالأول يعد كل ما أجازه مَنْ قبله من الضرورات عيباً ، لكنه يرى أنها على من « استعمل البديهة وقال الشعر على الهاجس والخاطر السجية أقل عيباً منها على من استعمل الروية والتفكير وكرر النظر والتدبير »[1] . وهذا حق لأن القصيدة المرتجلة لا مجال فيها للتثقيف وإعادة النظر .

أما ابن رشيق فيعترف أنه « لا خير في الضرورة » مع أنه يذكر ما يجوز للشاعر استعماله إذا اضطر إليه ، وهو في هذا لا يختلف عمن تقدموه في شيء ، لكنه يرى أيضاً أن « بعضها أسهل من بعض ، ومنها ما يسمع عن العرب ولا يعمل به ، لأنهم أتوا به على جبلتهم ، والمولد المحدث قد عرف أنه عيب ، ودخوله في العيب يلزمه إياه » . ثم يأخذ الناقد في بيان المسألة بالتفصيل ، متطرقاً إلى آراء النحويين من بصريين وكوفيين في بعض الضرورات ، ومستشهداً بأمثلة كثيرة عليها[2] .

كان ذلك موقف القدماء بفئاتهم الثلاث من الضرورات ، فما موقف المعاصرين ؟ ليس للمعاصرين شيء كثير في الموضوع ، حتى ما نجده لا يختلف عن مذاهب القدماء في شيء . فكما رحبت فئة من القدامى بالضرورات وأجازتها في الشعر عامة دون تحديد بالأعصار والأزمان ، نجد محمود شكري الآلوسي قد تبنى الفكرة تبنياً مطلقاً ولم يضف إلى القدماء شيئاً حين نقل أقوالهم بحذافيرها وخاصة ما جاء عن الضرورات في « خصائص » ابن جني[3] .

وينادى مصطفى السحرتي ، في ظلال الضرورات ، بنظام الألفاظ الحر ، وهو عدم التقيد بالأسلوب النحوي الجامد في تركيب العبارة ، بمعنى أن يباح في الشعر ما لا يباح في النثر ، كأن يأتي الفعل بعد الفاعل أو المفعول ؛ كما هي الحال في اللغة اللاتينية ،

---

(٣) الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر ١٠ ـ ١٣ ومواطن أخرى من الكتاب .

أو يأتي الضمير قبل الاسم إذا دلّ عليه . وهكذا تدور الألفاظ دوراناً حراً غير مقيد »[1] . هذه الفكرة التي تأثر فيها السحرتي بجلبرت موراي[2] ، لا إخالها جديدة ، فكثيراً ما أجاز النحويون واللغويون القدماء أشياء منها ، إذا دعت الحاجة إليها ، وتقديراً لأهمية الفعل أو الفاعل أو المفعول وغيرها .

وترفض نازك الملائكة فكرة الضرورات من أساسها مثلما رفضها ابن طباطبا وصاحب الصناعتين وابن خلدون من قبل ، وتقول « نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية 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 ويبعده عن روحية العصر »[3] .

---

(١) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٨٥.

(٢) Murray, G: The classical Tradition in poetry P. 170.

(٣) قضايا الشعر المعاصر ٢٩٦ .

الفصل الثاني

أركان القصيدة

أولاً : اللفظ والمعنى

اللفظ والمعنى ركنان مهمان من أركان القصيدة ، بل ركن واحد ـ بمفهومنا المعاصر ـ لارتباط الشكل والمضمون ارتباطاً لا تنفصم عراه . إن قضية اللفظ والمعنى من أعقد القضايا النقدية القديمة ، وأكثرها اضطراباً على الرغم من عناية النقاد بها واستئثارها بثلاثٍ من قواعد عمود الشعر المعروفة : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ ، ومشاكلة اللفظ للمعنى[1] .

لقد عرض القدامى للقضية في الأدب عامة ، لكنها انعكست على الشعر انعكاساً واسعاً ، إذ أدخلها بعضهم في منهج القصيدة وكيفية نظمها فيما تقدم ، وهو ما يدعو إلى تناولها تناولاً شاملاً في ضوء النقد الحديث .

مذاهب النقاد في اللفظ والمعنى :

تفاوتت مذاهب النقاد في القضية تفاوتاً كبيراً نستطيع أن نصنفهم بموجبه إلى أكثر من أنصار للفظ وأنصار للمعنى كما هو شائع في الدراسات المعاصرة .

أولاً :

فئة لا تركز على المعنى ، لكنها لا تهتم في المقابل باللفظ وحده . وعن هذه الفئة انشعب أنصار اللفظ، والجاحظ من أبرز أعضاء هذه الفئة، بل رئيسها . يقول: «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية ، وممتدة إلى غير نهاية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ، ومحصلة محدودة[2] » . على هذا الأساس بنى نظريته

(١) المرزوقي: مقدمة شرح ديوان الحماسة ١ : ٩.
(٢) البيان والتبيين ١ : ٧٦.

المعروفة « . . والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك . فإن الشعر صناعة (أو صياغة) وضرب من النسج ، وجنس من التصوير »[1] .

إذا ما أردنا أن نفسر ما قصد إليه الجاحظ الذي لا ينحاز إلى الألفاظ وحدها على أية حال ، فلن نقول فيه أكثر مما قاله الناقد القديم عبد القاهر الجرجاني الذي سبق المعاصرين في توضيحه وتأويله بعد أن بين فهم الناس له قديماً . يقول « إعلم أنه لما كان الغلط الذي دخل على الناس في حديث اللفظ كالداء الذي يسري في العروق ، ويفسد مزاج البدن . . . وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة ، فقالوا إنه ليس إلاّ المعنى واللفظ ولا ثالث ، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر . . . ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء في ما نسبوا فيه الفضيلة إلى اللفظ على ظاهره ، وأبوا أن ينظروا في الأوصاف التي أتبعوها نسبتهم الفضيلة إلى اللفظ ، مثل قولهم : لفظ متمكن غير قلق ولا نابٍ به موضعه . . . فيعلموا أنهم لم يوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف ، ولكن جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا : اللفظ وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى والخاصة التي حدثت فيه ويعنون الذي عناه الجاحظ . . (نص الجاحظ السابق) . . . ، وليس كون هذا مرادهم بحيث كان ينبغي أن يخفى هذا الخفاء ويشتبه هذا الاشتباه ، ولكن إذا تعاطى الشيء غير أهله ، وتولى الأمر غير البصير به ، أعضل الداء . . . . ، ولو لم يكن من الدليل على أنهم لم ينحلوا اللفظ الفضيلة وهم يريدونه نفسه ، وعلى الحقيقة إلا واحد وهو وصفهم له بأنه يزين المعنى ، وأنه حلي له ، لكان فيه الكفاية ، وذلك أن الألفاظ أدلةٌ على المعاني وليس للدليل إلاّ أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه . . »[2] .

يبدو أن شوقي ضيف وقع على تفسير عبد القاهر هذا فتبناه دونما أية إشارة . يقول « وتعريفه ـ أي الجاحظ ـ للشعر على هذا النحو يدل على أنه كان يدخل التصوير وما يطوى فيه من أخيلة في الصياغة واللفظ ، وقد يكون في ذلك ما يخفف حدة الظن بأنه قدّم الألفاظ من حيث هي ألفاظ على المعاني ، إنما كان يريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ ، إذ أدخل فيه الأخيلة والتصوير . وكأنما أحس في عمق أن المعاني وحدها لا

---

(١) الحيوان ٣ : ١٣١ ـ ١٣٢ .

(٢) دلائل الاعجاز ١١ ـ ٣١٢ .

تكوّن الكلام البليغ . . . »[1] .

ولمّا لم يكن فهم الناس لِما ذهب إليه الجاحظ دقيقاً ، كما كشف عبد القاهر ، كثر أنصار اللفظ كثرة مفرطة بعد الجاحظ حتى قال ابن رشيق « أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى . سمعت بعض الحذاق يقول : قال العلماء : اللفظ أغلى من المعنى ثمناً ، وأعظم قيمة وأعزّ مطلباً . فان المعاني موجودة في طباع الناس ؛ يستوي الجاهل فيها والحاذق ، ولكن العمل على جودة الألفاظ ، وحسن السبك وصحة التأليف »[2] . ويظهر هذا واضحاً عند ابن خلدون الذي يقول « إعلم أن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ ، لا في المعاني ، وإنما المعاني تَبَعٌ لها وهي أصل ، فالصانع الذي يحاول ملكة الكلام في النظم والنثر إنما يحاولها في الألفاظ بحفظ أمثالها من كلام العرب ، ليكثر استعماله وجريه على لسانه[3] .

ثانياً :

فئة تقول بالترابط التام بين اللفظ والمعنى . فقدامة بن جعفر ، وإن لم تشغله قضية اللفظ والمعنى ما شغلت غيره ، لا يكاد يبين تفضيله للفظ أو المعنى . ويلوح لنا أنه نظر إليها نظرة فيها شيء من نظرة أرسطو إلى وحدة العمل الأدبي ، لأنه عالجها متصلة بغيرها من أركان القصيدة الأخرى وهما الوزن والقافية وائتلافهما معاً .

وقدامة ، وإن أفرد نعت كل ركن من هذه الأركان على حدة ، لم يقصر الجودة على واحد بعينه ، بل رآها فيها مؤتلفة ومجتمعة . ومن هنا يجيء الحكم على القصيدة بالجودة أو الرداءة ، يقول « ولما كان لكل واحد من هذه الثمانية (اللفظ والمعنى والوزن والقافية وصور ائتلافها معاً) صفات يمدح بها ، وأحوال يعاب من أجلها وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لاحقين للشعر ، إذ كان ليس يخرج شيء منه عنها . . . ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشعر كان في نهاية الجودة ، ونعقب ذلك بذكر العيوب ، ليكون أيضاً مجموع ذلك إذا اجتمع في شعر كان في نهاية الرداءة . .[4] . إن قدامة يهتم بالصياغة وجودة القصيدة فنياً ـ بتعبيرنا اليوم ـ على العكس من ابن قتيبة الذي كان يقوم فهمه للمعنى أكثر

---

(١) البلاغة تطور وتاريخ ٥٢ .
(٢) العمدة ١ : ١٢٧ .
(٣) المقدمة ٤ : ١٣٠٢
(٤) نقد الشعر ٢٢ ـ ٢٥ .

ما يقوم على الفكرة متضمنة حكمة أو جانباً أخلاقياً . يقول قدامة « ... إن المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه . إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنىً كان من الرفعة والضعة ، والرفث ، والنزاهة .. وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة »[1] . ودافع قدامة بشدة ، وفقاً لهذا عن قول امرىء القيس :

فمثلكِ حبلى قد طرقت ومرضعٍ فألهيتُها عن ذي تمائمَ مُحْوِلِ

وأمثاله ، وذهب إلى أن فحاشة المعنى في نفسه لا تزيل جودة الشعر فيه[2] . ويمكن أن نسلك الآمدي والقاضي الجرجاني في هذه الفئة ، مستثنين طريقتهما في السرقات التي قامت على تتبعها في المعاني والألفاظ منفصلين . يقول القاضي « وأقل الناس حظّاً في هذه الصناعة (الشعر) . من اقتصر في اختياره ونفيه ، وفي استجادته واستسقاطه ، على سلامة الوزن وإقامة الاعراب وأداء اللغة ... ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها ، ولا يستبر ما بينها من نسب ، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب ولا يرى اللفظ إلاّ ما أدى إليه المعنى ، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض[3] . أما الآمدي ، فقد ركز على أهمية صحة المعنى وصحة التأليف معاً « فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى . فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه[4] .

وتتضح مسألة ارتباط الركنين معاً عند الآمدي في قوله « ينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره ... وحسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً ... وذلك مذهب البحتري ... وإذا جاء لطيف المعاني في غير بلاغة ولا سبك جيد ولا لفظ حسن ، كان ذلك مثل الطراز الجيد على الثوب الخَلِق ، أو نفث العبير على خد الجارية القبيحة الوجه »[5] .

---

(١) المصدر السابق ١٧ ـ ١٨ .
(٢) المصدر السابق ١٩ .
(٣) الوساطة ٤١٣ .
(٤) الموازنة ٣٨٣ .
(٥) المصدر السابق ٣٨١ .

ونظر الباقلاني إلى اللفظ والمعنى نظرة ترابط لا انفصام ، فاللفظ عنده جزء من النظم يتبع المعنى ويسير في ركابه ، وهو أداة التعبير[1] .

يقول « إن الكلام موضوع للابانة عن الأغراض التي في النفوس . وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد ، وأوضح في الابانة عن المعنى المطلوب . . . »[2] . ويقول « وإذا كان الكلام إنما يفيد الابانة عن الأغراض القائمة في النفوس التي لا يمكن التوصل إليها بأنفسها ، وهي محتاجة إلى ما يعبر عنها ، فما أقرب تصويرها ، وأظهر في كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم في الابانة عن المراد وأشد تحقيقاً في الايضاح عن المطلب، وأعجب في وصفه وأرشق في تصرفه . وأبرع في نظمه ، كان أولى وأحق بأن يكون شريفاً»[3] .

ومن هذه الفئة ابن رشيق الذي عالج وإن لم يتضح لنا شيء من هذا عنده في كيفية نظم القصيدة التي عرض لها بإيجاز ، قضية اللفظ والمعنى في موضع مستقل من « عمدته » في ضوء آراء غيره ممن كانوا ينتصرون إلى اللفظ أو المعنى ، وفي ضوء مذاهب عدد من الشعراء أيضاً . ويتضح أنه فحص تلك الآراء والمذاهب فحصاً ، جيداً واستخلص منها رأياً يقوم على الارتباط التام بين اللفظ والمعنى لا يلمح فيه أثر لتناقض أو تردد أو انحياز لأيٍّ من الجانبين[4]. فاللفظ جسم ، روحه المعنى وارتباطه به ارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه ، كما يعرض لبعض الأجسام من العاهات من غير أن تذهب الروح ، كذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ نصيب كبير من ذلك كالذي يعرض

---

(١) لاحظ هذا زغلول سلام أيضا، وعدّه اقترابا من آراء النقاد المعاصرين في اللفظ (أثر القرآن في تطور النقد العربي ٢٩٩).

(٢) إعجاز القرآن ١١٧ .

(٣) ذكر ابن رشيق أن من الشعراء من كان يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله وكده وغايته ، ومنهم من كان يذهب إلى فخامة الكلام وجزالته مثل بشار. ومنهم من كان صاحب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى إلا قليلاً ، من مثل ابن هانىء الأندلسي . ومنهم من كان يُعنى بسهولة اللفظ من مثل أبي العتاهية والعباس بن الأحنف ومنهم من كان يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته من مثل ابن الرومي والمتنبي (العمدة ١ : ١٢٤ - ١٢٦).

(٤) لاحظ هذا أيضاً: شوقي ضيف: (في النقد الأدبي ١٦٣) ومصطفى هدارة (مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٠٠). وشذّ عنه عبد الرؤوف مخلوف الذي يرى أن ابن رشيق أقرب إلى القول بأهمية المعنى (ابن رشيق ١٠٣) والذي كان تفضيله لجانب المعنى على اللفظ انتصاراً لصاحبه ابن رشيق كما توهم (ابن رشيق ١١٠)

للأجسام من مرض بمرض الأرواح[1] . ولست أشك في أن صاحب العمدة أفاد كثيراً ، بل اعتمد على ما أورد من نُقول في تكوين رأيه الذي لا يختلف في جوهره عما نقله عن بعضهم إذ قال : « وبعضهم ـ وأظنه ابن وكيع ـ مثّل المعنى بالصورة ، واللفظ بالكُسْوة ، فإذا لم تقابل الصورة الحسناء بما يشاكلها ويليق بها من اللباس فقد بخست حقها ، وتضاءلت في عين مبصرها »[2] .

ويعدُّ عبد القاهر الجرجاني أكبر ممثلي هذه الفئة ، بل رئيسها ، وهو إلى ذلك أكثر نقاد العرب قاطبة تناولاً للقضية ، وأدقهم لها فهماً لا يكاد يختلف عن فهم النقد الحديث في شيء . ولقد قاد البحث في إعجاز القرآن الكريم الجرجاني إلى هذا ، فكان انتباهه إلى أهمية البناء والتركيب الذي لا يكون في المعنى وحده أو في اللفظ وحده ، بل فيهما معاً .

قامت القضية عند عبد القاهر إذن على أساس من محور « النظم » ، وهو توخي معاني النحو في معاني الكلم « وأمر النظم في أنه ليس شيئاً غير توخي معاني النحو فيما بين الكلم ، وإنك ترتب المعاني أولاً في نفسك ، ثم تحدد على ترتيبها الألفاظ »[3] . ويذكر عبد القاهر أن الناس قبله كانوا يجهلون مذهبه هذا فقال : « اعلم أنك لن ترى عجباً أعجب من الذي عليه الناس في أمر النظم . . . وسبب ذلك أنهم أول شيء عدموا العلم به نفسه (أي النظم) من حيث حسبوه شيئاً غير توخي معاني النحو ، وجعله يكون في الألفاظ دون المعاني »[4] .

ولما كان النظم عند عبد القاهر يقوم على عنصري اللفظ والمعنى ، فقد ربط بينهما ربطاً محكماً . وله في الألفاظ مذهب غاية في الطرافة والأهمية وحسن الفهم . فهو يذهب إلى أنه مهما أوتيت الألفاظ مفردة من أوصاف فليست مقصودة لذاتها ، حتى إذا كان ذلك فإن الأمر لا يعدو الناحية الشكلية التي تؤثر في تأليف اللفظة مع قريناتها في التركيب الذي يحرص عليه ناقدنا كثيراً ، يقول « فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ ، فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف

---

(١) العمدة ١ : ١٢٤ .
(٢) المصدر السابق ١ : ١٢٧ .
(٣) دلائل الإعجاز ٢٩٥ ثم ٢٣٥ و٢٤٠ و٢٦٩ أيضاً .
(٤) المصدر السابق ٣٥٥ .

وإلى ظاهر الوضع اللغوي ، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده ، وفضل يقتدح العقل من زناده . وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ من غير شرك في المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه فلا يكان يعدو نمطاً واحداً ، وهو أن تكون اللفظة مما يتعارفه الناس في استعمالهم ، ويتداولونه في زمانهم ، ولا يكون وحشياً ، أو عامياً سخيفاً »[1] .

لا يكاد يبين عند عبد القاهر ترجيح المعنى على اللفظ ، أو أنه كان يحاول أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى فيما يذهب محمد خلف الله[2] . كيف يصح هذا وعبد القاهر نفسه يقول « محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه . » دليل هذا عنده « أننا لو فضلنا خاتماً على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فصَّه أنفس لم يكن ذلك تفضيلاً له من حيث هو خاتم . كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتاً على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلاً له من حيث هو شعر وكلام . وهذا قاطع فاعرفه »[3] . ثم كيف يكون هذا وعبد القاهر نفسه يقول أيضاً « . . . وعلم أن الداء الدوي الذي أعيى أمره في هذا الباب : غلط من قدم الشعر بمعناه ، وأقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ـ ان هو أعطى ـ إلا ما فضل عن المعنى ، يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام إلا معناه ؟ . . . واعلم أنا وإن كنا إذا اتبعنا العرف والعادة وما يهجس في الضمير ، وما عليه العامة أرانا ذلك أن الصواب معهم ، وأن التعويل ينبغي أن يكون على المعنى ، وأنه الذي لا يسوغ القول بخلافه . فإن الأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وإلى ما عليه المحصلون »[4] .

إنّ نظرية عبد القاهر تقوم على التآزر التام بين اللفظ والمعنى[5] . وهذا لا يتأتى إلا بتبعية الألفاظ للمعاني وهو لا يعني الترجيح ، لأن أحد الأمرين لا يقوم إلا بالآخر ، فهما

---

(١) أسرار البلاغة ٩ .

(٢) من الوجهة النفسية ١١٣ (الطبعة الثانية) .

(٣) دلائل الاعجاز ١٦٨ .

(٤) المصدر السابق ١٦٥ ـ ١٦٦ .

(٥) يؤيد زعمنا بنظرية التلاحم عند عبد القاهر ما يقوله طه حسين : « ثم ينتهي به ـ أي عبد القاهر ـ البحث إلى أن الجمال ليس في اللفظ ولا في المعنى ، وإنما هو في نظم الكلام » (البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ـ مقدمة نقد النثر ص ٣٠) ؛ وما يقوله شكري عياد « فعبد القاهر إذاً ـ بعد أن قرر أن الألفاظ لا تنفك عن المعاني ، وأنه من الخطأ تصور بلاغة أو فصاحة في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ـ قد ربط بين اللفظ والمعنى في الشعر ربطاً أحكم حين جعلهما بمنزلة المادة والصورة ، بمنزلة الجسد والروح » (كتاب أرسطوطاليس في الشعر ٢٥٢ ـ الدراسة) .

صنوان وشريكان في الأهمية . وقد راح عبد القاهر يدعم نظريته بأدلة كثيرة في نواحٍ شتّى . فليس غريباً ، والحال هذه ، أن نجده على خلاف السواد الأعظم من البلاغيين في مفهومه للفصاحة التي لا تكون عنده في اللفظ مقطوعاً عن الكلام الذي هو فيه ، ناهيك عن أن الفصاحة والبلاغة وما يجري في طريقهما من أوصاف ترجع إلى المعاني وإلى ما يدل عليه بالألفاظ دون الألفاظ نفسها[1] . كان عبد القاهر يدرك أن كثيرين سيخالفونه في هذا المفهوم ويعترضون عليه ، فافترض الاعتراض وأجاب عنه « إن غرضنا من قولنا : إن الفصاحة تكون في المعنى أن المزية التي من أجلها استحق اللفظ الوصف بأنه فصيح عائدة في الحقيقة إلى معناه ، ولو قيل أنها تكون فيه دون معناه ، لكان ينبغي إذا قلنا في اللفظة : إنها فصيحة ، وأن تكون تلك الفصاحة واجبة لها بكل حال ، ومعلوم أن الأمر بخلاف ذلك ، فإنا نرى اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضع ونراها بعينها فيما لا يحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليل ولا كثير . . . وجملة الأمر أنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه ، ولكننا نوجبها لها موصولة بغيرها ، ومعلقاً معناها بما يليها » . واستشهد على هذا بقوله تعالى « واشتعل الرأس شيباً » فذهب إلى أن « اشتعل » في أعلى مرتبة من الفصاحة التي لم توجب لها وحدها ، لكن موصولاً بها « الرأس » معرفاً بالألف واللام ، ومقروناً إليها « الشيب » منكّراً منصوباً[2] .

والتفت في هذه المسألة أيضاً إلى المحسنات البديعية من جناس وسجع وغيرها[3] ، وذهب إلى أن ما يعطيها من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى[4] . وقال إنك لا تجد تجنيساً مقبولاً ولا سجعاً حسناً حتى يكون المعنى هو الذي استدعاه وطلبه ، من هنا كان أحلى تجنيس وأحق بالحسن ما وقع من غير قصد من المتكلم لاجتلابه ، وتأهب لطلبه[5] . والتفت إلى الاستعارة أيضاً ، وذهب إلى أن اللفظ لا يعار إلا بعد إعارة المعنى[6] .

ويؤكد عبد القاهر تبعية الألفاظ للمعاني لإحداث التآزر والترابط في النظم الذي

---

(١) دلائل الإعجاز ١٧٠ ـ ١٧١ .
(٢) دلائل الاعجاز ٢٦١ ـ ٢٦٢ .
(٣) يذهب شوقي ضيف هذا المذهب في المحسنات البديعية ، وفي الفصاحة والبلاغة ، لكنه لا يشير إلى عبد القاهر (في النقد الأدبي ١٦٤ ـ ١٦٥) .
(٤) أسرار البلاغة ١٣ .
(٥) المصدر السابق ١٥ .
(٦) دلائل الاعجاز ٢٨١ .

قامت عليه نظريته فيقول : « الألفاظ خدم المعاني ، والمصرفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها ، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشيء عن جهته ، وأحاله عن طبيعته »[1]. ويقول « وليت شعري ، هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ، وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها ، أو ليست هي سمات لها ، وأوضاعاً قد وضعت لتدل عليها ؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في صور النفس ؟ إن جاز ذلك أن تكون أسامي الأشياء قد وضعت قبل أن عرفت الأشياء وقبل أن كانت »[2]. من هنا كان هجوم عبد القاهر على أنصار اللفظ . يقول « ثم ترى الذين لهجوا بأمر اللفظ قد أبوا إلا أن يجعلوا النظم في الألفاظ ، فترى الرجل منهم يرى ويعلم أن الإنسان لا يستطيع أن يجيء بالألفاظ مرتبة إلا من بعد أن يفكر في المعاني ويرتبها في نفسه . . . »[3]. ويعزو الناقد التباس الأمر عند اللفظين إلى حال السامع حين يلقى عليه القول ، فيقول « واعلم أنه إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع ، فإذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه ظن ، لذلك ، أن المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها . . . . وذلك أنه لو كانت المعاني تبعاً للألفاظ في ترتيبها ، لكان محالاً أن تتغير المعاني والألفاظ لم تزل على ترتيبها ، فلما رأيت المعاني قد جاز فيها التغير من غير أن تتغير الألفاظ وتزول عن أماكنها ، علمنا أن الألفاظ هي التابعة والمعاني هي المتبوعة »[4].

ومن الأدلة التي تؤكد أن عبد القاهر لم يقصد بتبعية الألفاظ للمعاني إلا تأكيد الترابط بينهما ، التفاته إلى صنيع ابن قتيبه الذي فصل بين اللفظ والمعنى . فقد عرض عبد القاهر لمذهب ابن قتيبة ونقده ليثبت لمن اتبعوه زيفه وبطلانه ؛ لأن أكثر الناس ـ فيما يفهم من كلام عبد القاهر ـ كانوا على مذهب ابن قتيبة واللفظين . يقول عبد القاهر « والذي صاروا له كذلك : أنهم حين رأوهم (يقصد ابن قتيبة واللفظيين) يفردون اللفظ عن المعنى ويجعلون له حسناً على حدة ، ورأوهم قد قسموا الشعر فقالوا . . . . (يذكر تقسيمات ابن قتيبة) . . ظنوا أن للفظ حيث هو لفظ حُسْناً ومزية ونبلاً وشرفاً ، وأن الأوصاف التي نحلوها إياها هي أوصاف على الصحة ، وذهبوا عما قدمنا شرحه من أن

---

(١) أسرار البلاغة ١٣ .
(٢) دلائل الاعجاز ٢٧١ .
(٣) المصدر السابق ٢٩٥ .
(٤) المصدر السابق ٢٤٢ .

لهم في ذلك رأياً وتدبيراً ، وهو أن يفصلوا بين المعنى الذي هو الغرض وبين الصورة التي يخرج فيها ، فنسبوا ما كان من الحسن والمزية في صورة المعنى إلى اللفظ ، ووصفوه في ذلك بأوصاف هي تخبر عن أنفسها أنها ليست له ، كقولهم : إنه حلى المعنى ، وإنه كالوشي عليه ، وإنه قد (أكسب)[1] المعنى دلاً وشكلاً . . . »[2] ونلاحظ أن عبد القاهر انتبه في هذا النص إلى الصورة . ويطالعنا هذا الفهم للمادة والصورة أو المضمون والشكل ـ حسب المفهوم الحديث ـ في أمكنة أخرى عند عبد القاهر ، يقول « اعلم أنه لما كان الغلط الذي دخل على الناس في حديث اللفظ كالداء الذي يسري في العروق ، ويفسد مزاج البدن . . . وقد علمنا أن أصل الفساد وسبب الآفة هو ذهابهم عن أن من شأن المعاني أن تختلف عليها الصور وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون . . . فإن جهلهم بذلك من حالها هو الذي أغواهم واستهواهم ، وورطهم فيما تورطوا فيه من الجهالات وأداهم إلى التعلق بالمحالات ، وذلك أنهم لما جهلوا شأن الصورة ووضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا على قاعدة ، فقالوا إنه ليس إلا المعنى واللفظ ولا ثالث ، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلامين فضيلة لا تكون للآخر . ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة ، وأن لا يكون لها مرجع من حيث (زعموا أن ذلك)[3] يؤدي إلى التناقض . . . ولما أقروا هذا في نفوسهم حملوا كلام العلماء . . . . (النص الذي نقلناه قبلاً) » .

هكذا فهم عبد القاهر الصورة بأنها الهيئة التي يخرج فيها المعنى ، وهو مفهوم لا يخرج عن مفهوم الناقد المعاصر هربرت ريد H. Read الذي يعرِّف الشكل بأنه الهيئة التي يتخذها العمل الفني ولا فرق في ذلك بين التمثال أو الصورة أو القصيدة . فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً ، هو هيئة العمل الفني[4] .

إن مفهوم عبد القاهر للفظ والمعنى لا يخرج عن مفهوم كروتشه الذي يقول « إن المضمون والصورة يجب أن يُميزا في الفن ، لكن لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الفنية ، أعني الوحدة ، لا الوحدة المجردة

---

(١) في الأصل : (كسب) .
(٢) دلائل الاعجاز ٢٣٧ .
(٣) في الأصل : (من حيث أن ذلك زعموا) .
(٤) تعريف الفن ١١ (ترجمة ابراهيم إمام وزميله) .

الميتة ، بل الوحدة العيانية الحيّة »[1] . ويقول كروتشه أيضاً : « فسيان إذن أن نعد الفن مضموناً أو صورة شريطة أن يكون من المفهوم دائماً أن المضمون قد برز في صورة وأن الصورة ممثلة بالمضمون »[2] . وإن مفهوم هذه الفئة ، وعبد القاهر خاصة ، قريب جداً من فكرة الشكل العضوي في النقد الحديث ، وهي فكرة تعني اعتماد جميع أجزاء العمل الأدبي ومكوناته على بعضها إعتماداً كلياً وارتباطها ارتباطاً وثيقاً يقضي على ثنائية اللفظ والمعنى[3] . ولو كان مفهوم الشكل العضوي متبلوراً عند القدامى تبلوره عند عبد القاهر ـ ولو في حدود الجملة والتركيب ـ لما وجدناهم يضطربون هذا الإضطراب بشأن اللفظ والمعنى .

ثم إن إدراك عبد القاهر لوظيفة الألفاظ هو إدراك ريتشاردز عينه . يقول « مما لا شك فيه أن وظيفة الألفاظ هي التعبير عن المعاني التي خلقها العقل ، ومن هنا تأتي ضرورة تعقل اللغة والإلمام بقيمها المعنوية[4] .

ولا يفوتنا أن نشير إلى أن حازماً القرطاجني انتبه إلى ارتباط اللفظ والمعنى ، وهو يتحدث عن تحسين هيآت العبارات يقول « . . وأن يكون اللفظ طبقاً للمعنى تابعاً له ، جارية للعبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة »[5] .

ثالثاً :

فئة تنتصر للمعنى ، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه . وكان حق هذه الفئة أن نتحدث عنها بعد الفئة الأولى ، غير أن ما نراه من تأثر بعض أفرادها بالفئة الثانية وعبد القاهر خاصة هو الذي أملى هذا التأخير إلى هذا الموضع .

لقد كان المرزوقي يوجب الفضل للمعنى في أكثر الأحوال . يقول « فلما . . . كان

---

(١) المجمل في فلسفة الفن ٥٥ .
(٢) المرجع السابق ٥٦ .
(٣) مصطفى بدوي : كولردج ٩٥ .
(٤) الشعر بين نقاد ثلاثة ١٥٧ .
(٥) منهاج البلغاء ٢٢٣ . ولم تشغل هذه المسألة اهتمام حازم كثيراً كما لاحظ شكري عياد بحق (كتاب ارسطوطاليس في الشعر ٢٥٦) وكما وصل إلينا من كتابه . ومن يدري فلعله يكون عالجها في القسم الأول المفقود بدليل إشارات كثيرة نبه إليها المحقق أكثر من مرة (انظر ، هامش ٢٢٢ من الكتاب مثلاً) .

الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل في أكثر الأحوال في المعنى ، وأن يبلغ الشاعر في تلطيفه ، والأخذ من حواشيه ، حتى يتسع اللفظ له ، فيؤديه ـ على غموضه وخفائه ـ حداً يصير المدرك له والمشرف عليه ، كالفائز بذخيرة اغتنمها والظافر بدفينة استخرجها »[1] .

وكان ابن شرف القيرواني (ت ٤٦٠ هـ) معاصر عبد القاهر يرى أن « من الشعر ما يملأ لفظه المسامع ، ويرد على السامع منه قعاقع ، فلا ترعك شماخة مبناه ، وانظر إلى ما في سكناه من معناه ، فان كان في البيت ساكن ، فتلك المحاسن ، وإن كان خالياً فاعدده جسماً بالياً ، وكذلك إذا سمعت ألفاظاً مستعملة ، وكلمات مبتذلة فلا تعجل باستضعافها ، حتى ترى ما في أضعافها ، فكم من معنى عجيب في لفظ غريب . والمعاني هي الأرواح والألفاظ هي الأشباح ، فإن حَسُنا فذلك الحظ الممدوح وإن قبح أحدهما فلا يكن الروح »[2] .

وكان ابن الأثير ـ فيما أرى ـ من أكبر المتأثرين بعبد القاهر الجرجاني في قضية اللفظ والمعنى ، بدليل قوله الذي لا يخرج في شيء عن عبد القاهر ، يقول ابن الأثير : « فإن رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظهم وحسنوها ورققوا حواشيها ، وصقلوا أطرافها ، فلا تظن أن العناية إذ ذاك إنما هي بألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني ، ونظير ذلك إبراز صورة الحسناء في الحلل الموشية والأثواب المحبرة »[3] . ويقول : « فالعرب إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها . فالألفاظ إذاً خدم للمعاني ، والمخدوم لا شك أشرف من الخادم »[4] . ويكرر هذا المفهوم فيقول بعبارة أصرح : « إن المعاني أشرف من الألفاظ »[5] . ثم يورد الأدلة التالية :

١ ـ لو جردت الألفاظ من دلالتها على المعاني ، لما كان شيء منها أحق بالتقديم من شيء .

٢ ـ إن النظم والنثر يُسْتعان عليهما بتدقيق الفكرة وكثرة الروية والتدبر ، وهذا

---

(١) مقدمة ديوان الحماسة ١ : ١٨ ـ ١٩ .
(٢) أعلام الكلام ٣٧ ـ ٢٨ . الطبعة الأولى ١٩٢٦م.
(٣) المثل السائر ١ : ٣٥٣ .
(٤) المصدر السابق ١ : ٣٥٥ .
(٥) الجامع الكبير ٦٩ .

يكون في المعنى دون اللفظ ، لأن اللفظ يكون معروفاً عند أرباب صناعة التأليف دائراً فيما بينهم . أما الذي تخرج فيه الصنعة وتقع فيه الصياغة فهو المعنى الذي تفاوت فيه الشعراء والمؤلفون .

بيد أن ابن الأثير لم ينسَ الاهتمام بالألفاظ وأخذها بالعناية والرعاية والتنقيح ، لأنه يقول : « وعليك بتنقيح الألفاظ وتحسينها ، فإن . . الأشعار البارعة لم تعمل لافهام المعاني فقط . لأنه لو قصد بها الافهام فقط لكان الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد في الافهام ، وإنما عملت الأشعار لأجل الاتيان ببداعة اللفظ وإحكام صنعته ، ولسنا نعنى بذلك أن يجعل المؤلف همته مقصورة على تجويد الألفاظ ، ويهمل المعاني المنوطة تحتها ، وإنما المعنى به أن تكون المعاني المقصورة ذات ألفاظ حسنة رائقة . . . واعلم أن المعنى هو عماد اللفظ ، واللفظ هو زينة المعنى ، والمعاني بمنزلة الأرواح ، والألفاظ بمنزلة الأجساد . فأول ما يجب على المتكلم أن لا يؤلف كلامه من ألفاظ رديئة ، ثم إن ألفه من ألفاظ جيدة حسنة ، فإنه لا يكون لها مزية ورونق إلا بايداعها معنى شريفاً واضحاً ، لأن الألفاظ لا تراد لنفسها ، وإنما تجعل دلالة على المعاني ، فاذا عدمت الذي يراد منها لم يعتدَّ لها بالأوصاف التي تكون لها »[1] .

هذا النص لا يكشف اهتمام ابن الأثير بالألفاظ إلى جانب المعاني فقط، إنما يدعو إلى الاهتمام بالاثنين معاً دعوة جوهرها ما لاحظناه عند ابن رشيق وعبد القاهر ، غير أن ابن الأثير يقول في مؤلف آخر : « . . . ولا بد للشعراء من التوارد عليها (أي المعاني) ، لكن يبقى هنا التفاوت في القُمُص التي تلبس من الألفاظ ، فالفضل بينهم إنما يكون في ذلك لا في غيره »[2] . وهكذا فقد جمع ابن الأثير الآراء في المسألة من أطرافها جميعاً .

وثمة ناقد وبلاغي آخر يلوح لنا تأثره بعبد القاهر والنسج على منواله ، هو العلوي اليمني (ت ٧٤٩ هـ) الذي أصر إصراراً شديداً على تبعية الألفاظ للمعاني ، وراح يعلل رأيه تعليلاً فلسفياً منطقياً في ضوء فهمه لمذهب عبد القاهر . إنه لم يشر إلى هذا صراحة ، لكن قوله الآتي يكشف عنه . يقول « . . . فاعلم أن الذي عليه أهل التحقيق أن الألفاظ تابعة للمعاني ، وقد صار صائرون إلى أن المعاني تابعة للألفاظ ، والذي أوقعهم في هذا

---

(١) الجامع الكبير ٢١ ـ ٢٢ ونلاحظ أن بين هذا النص ونص لأبي هلال العسكري نذكره فيما بعد ، تشابهاً كبيراً .

(٢) الاستدراك ٩ .

الوهم وقرر عندهم هذا الخيال ، هو أنهم لما رأوا المعاني لا يرسخ معقولها في الأفئدة إلاّ بعد أن تخرق الألفاظ قراطيس أسماعهم ، فتوهموا من أجل ذلك أنها تابعة للألفاظ »[1] .

فاذا ما وازنا بين هذا النص ونص عبد القاهر « إن نظر ناظر في شأن المعاني والألفاظ إلى حال السامع ، فاذا رأى المعاني تقع في نفسه من بعد وقوع الألفاظ في سمعه ، ظن لذلك أن المعاني تبع للألفاظ في ترتيبها » يتحقق لنا تحققاً لا يقبل الشك تأثر العلوي بعبد القاهر وانحيازه إلى جانب المعنى إنحيازاً لا هوادة فيه وإن حاول أن يضفي مسحة فلسفية على حججه وأدلته التالية[2] :

١ ـ أن المعاني منها ما يكون معنى واحداً ، ثم توضع له ألفاظ كثيرة تدل عليه ، فلو كانت المعاني تابعة للألفاظ لكان يلزم إذا كانت الألفاظ مختلفة أن تكون المعاني مختلفة أيضاً . فلما كان المعنى واحداً والألفاظ متغايرة بطل ما قالوه .

٢ ـ أن المعاني لا نهاية لها والألفاظ متناهية ، وما يكون بغير نهاية لا يكون تابعاً لما له نهاية ، وإنما كانت الألفاظ متناهية لأنها داخلة في الوجود ، وكل ما دخله الوجود من المكونات فله نهاية . وإنما كانت المعاني بلا نهاية ، لأنها غير موجودة ، وإنما هي حاصلة في الذهن .

رابعاً :

فئة متناقضة مترددة ، يمثلها أبو هلال العسكري بجدارة . وقد يكون مرجع هذا نقله عن سابقيه وحيرته في اتباع مذهب بعينه[3] . الأمر الذي لا نستطيع بسببه أن نسلكه في جانب اللفظ أو المعنى أو غيرهما[4] .

---

(١) الطراز ٢ : ١٥٠ .

(٢) الطراز ٢ : ١٥٠ ـ ١٥١ .

(٣) راجع في تأثر العسكري بسابقيه في هذا الموضوع : النقد المنهجي عند العرب ٣١٤ .

(٤) ممن لاحظ تناقض أبي هلال أيضاً : أنيس المقدسي (مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربي ١٠) ، وشكري عياد (كتاب الشعر لأرسطو طاليس ٢٣٩) . غير أن مصطفى هدارة عدّ العسكري من أكبر المؤيدين لمدرسة الجاحظ التي تتعصب للألفاظ وسلكه فيها ، لكنه عاد والتفت إلى تناقض أبي هلال في ختام حديثه عنه . (مشكلة السرقات في النقد العربي ١٩٩ ـ ٢٠٠) . وممن سلك أبا هلال في مدرسة الجاحظ اللفظية أيضاً ولم ينتبه إلى تناقضه : أحمد أمين (النقد الأدبي ٧٣) ، وإبراهيم سلامة (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٢٥٩ ـ ٢٦٧) وعبد الحميد يونس (الأسس الفنية للنقد الأدبي ٤٢) ، وبدوي طبانة (قضية اللفظ والمعنى مقال ـ مجلة الأقلام . السنة الأولى . العدد (٦) . شباط ١٩٦٥ . ص ٨٥ ـ ٩٢) .

أول ما يطالعنا عند أبي هلال ترديده لمفهوم الجاحظ ، يقول « وليس الشأن في إيراد المعاني ، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي ، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه ، وحسنه وبهائه ، ونزاهته ونقائه ، وكثرة طلاوته ومائه مع صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف ، وليس يطلب من المعنى إلاّ أن يكون صواباً ، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه[1] . ويستمر صاحبنا في دعوته القائمة على تحسين اللفظ وفضله ، فيحاول أن يسرد أدلة تسند رأيه ، يقول :

« . . . ومن الدليل على أن مدار البلاغة على تحسين اللفظ . . . أن الاشعار الرائقة ما عملت لافهام المعاني فقط ، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الافهام ، وإنما يدل حسن الكلام ، وإحكام صنعته ، ورونق الفاظه ، وجودة مطالعه ، وحسن مقاطعه ، وبديع باديه ، وغريب مبانيه على فضل قائله ، وفهم منشئه وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني . . . ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة ، والخطيب في الخطبة ، والشاعر في القصيدة ، يبالغون في تجويدها ويغلون في ترتيبها ، ليدلوا على براعتهم وحذقهم بصناعتهم ، ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كداً كثيراً ، وأسقطوا عن أنفسهم تعباً طويلاً[2] » . ويأتي بأدلة أخرى من الشعر ، فيرى أن الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً وسلسلاً سهلاً ومعناه وسطاً ، دخل في جملة الجيد . ويستشهد على هذا بالأبيات المشهورة (ولمّا قضينا من منىً . . .) ويرى أنه ليس تحت ألفاظها كبير معنى . وإذا كان المعنى صواباً ، واللفظ بارداً وفاتراً ، كان مستهجناً ملفوظاً ، مثل أبيات أبي العتاهية .

مات واللهِ سعيد بن وهبِ ... رحم الله سعيد بن وهبِ
يا أبا عثمانَ أبكيْتَ عيني ... يا أبا عثمان أوجَعْتَ قلبي[3]

غير أن أبا هلال لم يلتزم برأيه في الانتصار إلى جانب اللفظ ، بل عدل عنه فقال « إن الكلام ألفاظ تشتمل على معانٍ تدل عليها ويعبر عنها ، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ ، لأن المدار بَعْدُ على إصابة المعنى ، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان ، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ، ومرتبة إحداهما على

(١) كتاب الصناعتين ٥٧ ـ ٥٨ .
(٢) المصدر السابق ٥٨ ـ ٥٩ . وهذا هو النص الذي قلنا إن ابن الأثير قد تأثر به .
(٣) المصدر السابق ٥٩ ـ ٦٠ .

الأخرى معروفة »[1] . وقال « ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سخف معناه ، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه على وضوح المغزى وظهور المقصد »[2] .

خامساً :

فئة تفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً لا يبين منه ترجيح لأحدهما على الآخر . ورأس هذه الفئة ابن قتيبة الذي يقسم الشعر إلى أربعة أضرب[3] :

١ ـ ضرب حسن لفظه وجاد معناه ، مثل قول أبي ذؤيب الهذلي :

والنفس راغبةٌ إذا رغَّبْتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع

٢ ـ ضرب حسن لفظه وجاد ، فإذا فتشته لم تجد فائدة في المعنى ، مثل قول جرير :

بان الخليط ولو طوِّعت ما بانا ... وقطَّعوا من حبال الوصل أقرانا
إن العيون التي في طَرْفها حَوَرٌ ... قتلننا ثم لم يُحْيين قَتْلانا
يَصْرَعن ذا اللب حتى لا حِرَاك به ... وهُنَّ أضعف خلق الله إنسانا

٣ ـ ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه ، مثل قول لبيد بن ربيعة :

ما عاتبَ المرء الكريم كنفسه ... والمرءُ يُصْلِحُه الجليسُ الصالح

٤ ـ ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه ، مثل قول الخليل بن أحمد :

إن الخليل تصدَّعْ ... فَطِرْ بدائك أوقَعْ
لولا جَوارٍ حِسَانٌ ... حورُ المدامع أربعْ :
أمُّ البنين وأسما ... ءُ والرَّبابُ وبَوْزَع
لَقُلْتُ للراحل ارحل ... إذا بَدا لَكَ أوْ دَعْ

هذا التقسيم ، على ما فيه من دقة ومنطقية[4] ، يظل ذوقياً يختلف من ناقد إلى آخر ،

---

(١) كتاب الصناعتين ٦٩ .
(٢) المصدر السابق ٦٠ .
(٣) الشعر والشعراء ١ : ٦٤ ـ ٧٠ .
(٤) طه حسين : في الأدب الجاهلي ٣١٢ .

لما نجده من اختلاف أحكام النقاد على الأبيات المشهورة التي استشهد بها ابن قتيبة على الضرب الثاني من تقسيماته[1] :

ولما قضينا من مِنىً كلَّ حاجةٍ ومسَّح بالأركان من هو ماسِحُ
وشُدّت على دُهْم المهاري رِحَالُنا ولم ينظرِ الغادي الذي هو رائحُ[2]
أخذنا بأطرافِ الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المطيِّ الأباطح

لا نستطيع من تقسيمات ابن قتيبة وأمثلته عليها أن نرجح بأي الأمرين كان اهتمامه أكثر[3] ؛ لكننا نستطيع أن نفهم ما قصد إليه من حقيقتهما فهماً يؤكد انفصالهما عنده . فقد كان ـ فيما يستشف من أمثلته ـ يريد باللفظ جماله الشكلي وتكوينه الصوتي والموسيقي ، وحسن إيقاعه في السمع ، وعذوبة وقعه على الأذن . أما المعنى فتؤكد أمثلته أن المعنى الحسن عنده ما كان يتضمن حكمة أو مثلاً أو فكرة أخلاقية أو ما يمت إلى هذه الأمور بصلة[4] . هذه النظرة تقرب ناقدنا القديم من نقاد القرن الثامن عشر من الأجانب الذين كانوا أخلاقيين بالمعنى السطحي للكلمة ، لأنهم كانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم في صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك ، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة الخلقي أو ما قد يستشف منها من درس أخلاقي ، فإذا لم يتضح فيها شيء من هذا حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، وهذا واضح في نقد الدكتور (جونسون) لأعمال شكسبير[5] .

---

(١) نظر ابن طباطبا إلى الأبيات ولم يزد على أن قال عن المعنى إنه « مستوفى على قدر مراد الشاعر » (عيار الشعر ٨٤) . ولم يختلف رأي أبي هلال العسكري والباقلاني فيها عن رأي ابن قتيبة . يقول الأول « ليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى ، وهي رائعة معجبة » (كتاب الصناعتين ٥٩) ، ويعد الثاني الأبيات من « الشعر الحسن ، الذي يحلو لفظه ، وتقل فوائده » ويرى في ألفاظها أنها « بديعة المطالع والمقاطع ، حلوة المجاني والمواقع ، قليلة المعاني والفوائد » (اعجاز القرآن ٢٢١ ـ ٢٢٢) .
أما عبد القاهر الجرجاني فأعجب بها إعجاباً كبيراً وحللها تحليلاً دقيقاً مترابطاً في ضوء قوله « ليس هذا بقياس الشعر الموصوف بحسن اللفظ ، وإن كان لا يبعد أن يتخيله من لا ينعم النظر ، ولا يتم التدبر ، بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة بعض المعاني الحكمية والتشبيهية بعضاً ، وازدياد الحسن منها بأن يجامع شكل منها شكلاً » . (أسرار البلاغة ٢٧ ـ ٣١) .
(٢) أدهم : أسود .
(٣) يرى مصطفى هدارة أن اهتمام ابن قتيبة بالمعنى كان أكثر من اهتمامه باللفظ (مشكلة السرقات ١٩٧) ، ويرى إحسان عباس أنه ذهب « مذهب التسوية » (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١٠٧) .
(٤) راجع أيضاً : زكي العشماوي : من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ٢٧٩ ـ ٢٨٠ .
(٥) مصطفى بدوي : كولردج ٧٥ .

ويمكن أن نسلك ابن طباطبا العلوي في هذه الفئة ، وهو الناقد الوحيد الذي صرح في وضوح بفكرة اللفظ والمعنى في نظم القصيدة ، وصاحب فكرة مخض المعنى نثراً وإعداد اللفظ المناسب له . فليس غريباً إذاً أن تنال المسألة كثيراً من عنايته . وهو وإن كان يرى أن « للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها ، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه ، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه »[1] . فقد كان يعوّل في الشعر على صحة المعنى وصوابه ، وجزالة الألفاظ وحسنها[2] . وابن طباطبا كابن قتيبة في الفصل بين اللفظ والمعنى ، وليس بعيداً أنه تأثر به في تقسيمه الشعر على أساس اللفظ والمعنى ، لأن تقسيمات ابن طباطبا لا تختلف في جوهرها عن تقسيمات ابن قتيبة . فمن تقسيمات ابن طباطبا : ضرب حسن اللفظ واهي المعنى، وضرب صحيح المعنى رثّ الكسوة ، وآخر صحيح المعنى بارعه، حسن المعرض، بهي الكسوة، رقيق اللفظ[3] .

* * *

والنتيجة أن مذاهب نقادنا القدامى في اللفظ والمعنى ـ فضلاً عما تخلل بعضها من تفصيل وزيادة وتوضيح ، وكشف عما يتمشى منها مع النقد الحديث ـ لا تكاد تخرج عن الدائرة التي رسمها عمود الشعر للمسألة[4] من حيث « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته » ، والأمر فيها متروك للذوق وحده ، لأن عيار المعنى « أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب ، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء ، مستأنساً بقرائنه خرج وافياً ، وإلا انتقص بمقدار شوبه ووحشته » . وأما عيار اللفظ فهو « الطبع والرواية والاستعمال فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها ، فهو المختار المستقيم ، وهذا في مفرداته وجملته مراعىً ، لأن اللفظة تستكرم بانفرادها ، فاذا

---

(١) عيار الشعر ٨.

(٢) المصدر السابق ١٥ و١٦ أيضا.

(٣) المصدر السابق ٨٣ ـ ٩٥.

(٤) يبدو أن المرزوقي أفاد من القاضي الجرجاني في جمع قواعد عمود الشعر ، التي ذكر القاضي أربعاً منها هي الأربعة الأولى من قواعد المرزوقي. (الوساطة ٣٥) . كان هذا رأيي قبل أكثر من عشر سنوات ، ولكنني أقول الآن أن المرزوقي اعتمد في تدوين قواعد العمود ومعاييرها على جلّ تراثنا النقدي قبله وفي عصره. ولقد أثبت هذا في بحثي «أصول عمود الشعر في قواعده ومعاييرها»، وهو جزء من كتابي « قضايا في النقد والشعر » الذي سيصدر عن دار الأندلس ببيروت .

ضامّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً »[1] . وأما عيار مشاكلة اللفظ للمعنى . « . . . فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض ، لا جفاء في خلالها ولا نبو ، ولا زيادة فيها ولا قصور ، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني : قد جعل الأخص للأخص ، والأخس للأخس ، فهوالبريء من العيب »[2] .

الألفاظ مفردة :

ويجرنا عيار اللفظ في « مفرداته وجملته » في عمود الشعر إلى التعرض لمذاهب النقاد في الألفاظ مفردة ـ ولكن في إيجاز ـ . وقد قيض الله لها ابن سنان الخفاجي الذي جمع شروط النقاد فيها وحصرها في ثمانية ، إذا خلت اللفظ منها كانت فصيحة مقبولة[3] .

يطالعنا أكثر هذه الشروط متفرقاً منثوراً في كتب النقد العربي القديم في أحاديث النقاد عن بيت أو أبيات من الشعر ، وما أكثر ما يلقانا من نعوت للألفاظ من مثل : هذه اللفظة « ساقطة عامية » وتلك « غريبة وحشية » وأخرى « قريبة مخارج الحروف » وغير هذا[4] . من هنا كانت مطالبة النقاد بدقة تخير الألفاظ وإبدال بعضها ببعض إبدالاً يلتئم الكلام به ، وهذا هو أحسن نعوته وأزين صفاته . عبد القاهر الجرجاني خير من كتب في الألفاظ مفردة ، من القدامى ، ومذهبه فيها لا يزيد عليه النقد الحديث في شيء . عقد ناقدنا للألفاظ المفردة فصلاً خاصاً لخصه هو نفسه فقال : « إن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ولا من حيث هي كلم مفردة ، وإن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك ، مما لا تعلق له بصريح اللفظ » وضرب أمثلة شعرية أثبت فيها أن الكلمة تروق وتؤنس في موضع ، وتثقل وتوحش في آخر . من هذا لفظة « الأخدع » في بيت الصمة بن عبد الله بن طفيل :

تلفتُ نحو الحيّ ، حتى وجدتني ... وجِعْتُ من الاصغاء لِيتاً وأَخْدَعا

وفي بيت البحتري :

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ١ : ٩.

(٢) المصدر السابق ١ : ١١

(٣) سر الفصاحة ٦٦ ـ ١٠١ والجامع الكبير ٣٤ ـ ٦٣.

(٤) راجع : نقد الشعر ٢٦ وما بعدها ، وكتاب الصناعتين ٦٠ و١٤٨ وإعجاز القرآن ١١٧ وأسرار البلاغة ٩ والاستدراك ٥٩ ومنهاج البلغاء ٢٢٢ ـ ٢٢٥ ومقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٨.

وإنـي ، وإن بلّغْتني شرف الغنى وأعتقت من رقِّ المطامع أخدعي

فقد جاءت اللفظة في البيتين حسنة لطيفة ، في حين جاءت هي نفسها ثقيلة ، فيها من التنغيص والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة ـ على حد قوله ـ في بيت أبي تمام :

يا دهـر قوِّم من أخدعيك فقد أضججتَ هذا الأنام من خُرُقِك

وبعد أن أورد أمثلة أخرى قال « فلو كانت الكلمة إذا حسنت ، حسنت من حيث هي لفظ ، وإذا استحقت المزية والشرف استحقت ذلك في ذاتها وعلى انفرادها ، دون أن يكون السبب في ذلك حالها مع أخواتها المجاورة لها في النظم لما اختلف بها الحال ، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبدا »[1] . وقال « . . . والألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ، ويعمد بها إلى وجه دون وجه من التركيب والترتيب »[2] .

فهل يضيف تشارلتون جديداً في حديثه الطويل عن الألفاظ حين يرى أن السحر والفتنة فيها ليست من خصائصها منفردة ، وأنها في المعجم جثث هوامد ، وهياكل جامدة ، ورموز لأفكار ، فإذا سلكت في الكلام تصبح جزءاً حياً من مجرى الحياة أو قطعة منها يكسوها اللحم ، وتجري فيها الدماء ، وما لحمها ودماؤها إلا الصور والمشاعر التي تحركها في الأذهان وتثيرها في القلوب[3] ؟ . وحسب ناقدنا القديم أيضاً أنه سبق ريتشاردز الذي يرى أن معنى أية لفظة لا يمكن أن يتحدد إلاّ من علاقتها بما يجاورها من ألفاظ[4] ، وأنه لا يمكننا أن نفعل شيئاً بالألفاظ مفردة ، ففي استطاعة اللفظ الواحد أن يعطينا جملة من المعاني المختلفة إذا استخدم في أكثر من سياق ، فإن لكل سياق وضعه الخاص به ، ومن ثم يختلف معنى الكلمة الواحدة باختلاف السياق الذي ترد فيه ، وأن أية كلمة لا يمكن الحكم عليها بالجودة أو الرداءة أو بأي حكم آخر وهي معزولة أو

---

(١) دلائل الإعجاز ٣٠ ـ ٣٤ .

(٢) أسرار البلاغة ٨ .

(٣) فنون الأدب ٤ ـ ١٠ .

(٤) a) Richards, I. A.: The philosophy of Rhetoric pp. 69 - 70.
b) Zitner, Sheldon,P:The practice of criticism, pp. 238-239 (Articl «The Interactions of words..) by; Richards, I.A.

منفردة[1] .

وحسب ناقدنا الجرجاني أيضاً أنه قال بهذا قبل الناقد الأمريكي « سبنجارن » الذي يذهب إلى أن العبرة ليست في الألفاظ مفردة ، بل فيها مركبة ، وإن الحكم على الأثر الأدبي يقوم على أداء العبارة للمعنى المراد[2] .

وهكذا فطن عبد القاهر إلى منهج لغوي في دلالات الألفاظ لا يختلف عنه المنهج الغربي الحديث الذي يرى أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ ، بل هي مجموعة من العلاقات بين الوحدات التعبيرية ، والذي كان العالم السويسري فردناند دي سوسير (المتوفى عام ١٩١٣ م) من أبرز رواده[3] .

نتائج وملاحظات :

لا بدّ لنا ، بعد الفراغ من عرض قضية اللفظ والمعنى كما تجلت في نقدنا القديم ، من تسجيل ما اهتدينا إليه من نتائج ، فضلاً عما عَنَّ لنا في خلال الكلام :

أولاً :

ليس غريباً أن يكون اهتمام النقد القديم بالقضية كبيراً ، لأنها قضية عالمية ـ إن جاز التعبير ـ وجدت ، مذ كان ثمة أدب ، وما زالت ، وإن كان وجودها في نقدنا واهتمام النقاد بها لا يكاد يدانيه نقد . وقد يعود هذا إلى أنهم عالجوها في نطاق الجملة أو البيت أو المقطوعة في الوقت الذي لم يكن فيه مفهوم الالتحام التام بين اللفظ والمعنى في شكل عضوي واضحاً في أذهان أكثرهم .

ثانياً :

ما زالت هذه القضية تشغل النقاد الأجانب مثلما شغلت نقادنا القدامى .

---

(١) — Richards, I. A.: The philosophy of Rhetoric p. 48, 55
وانظر أيضاً: Zitner. S.P.: The practice of Criticism, p. 237
Articl «The Interactions of words» by Richards.

(٢) زكي نجيب محمود: قشور ولباب ١٢٠ .

(٣) يراجع : النقد المنهجي عند العرب ٣٢٦ ـ ٣٣١ والنقد التحليلي ١٠٧ ـ ١٠٩ .

فالأجانب ينقسمون فيها إلى قسمين بارزين : الأول ينتصر للألفاظ ليس غير ، والآخر ينتصر للمعاني وحدها . فممن ينتصرون للألفاظ ـ وهم كثرة تفوق الفريق الآخر ـ : (مالارميه) الفرنسي الذي كان يقول إن الشعر يتألف من ألفاظ لا من أفكار[1] ، وفلوبير الذي يرى أن المهم في العمل الأدبي صناعة الفنان ومهارته وليس المضمون[2] .

أما فريق المعاني ، فمنهم الناقد الانكليزي ماثيو آرنولد Matthew Arnold (١٨٢٢ ـ ١٨٨٨) الذي يرى أن الفكرة « هي كل شيء بالنسبة للشعر ، والباقي عالم من الوهم ، الوهم الرفيع »[3] . إن انقسام النقاد الأجانب بهذا الشكل الأكثر صرامة وانحيازاً لجانب دون آخر من نقادنا القدامى شجع على القول بالتقارب الشديد بين النقد الكلامي الأوربي ومثيله العربي في قضية اللفظ والمعنى[4] .

ثالثاً :

نستطيع ، من الأمرين السابقين ، أن نرفض ـ في ثقة ـ ما عَنَّ لعدد من الدارسين والنقاد العرب المعاصرين من تفسيرات للمسألة ، أفصح بعضهم عنها ولمّح إليها آخرون تلميحاً . يرى شكري عياد أن الخصومة حول اللفظ والمعنى ما كانت لتشتد هذه الشدة لو لم تغذها دوافع إعتقادية وأخرى سياسية واجتماعية[5] ، لكنه لم يخض في بحث هذه الدوافع ولم يكشف عن قصده بوضوح ، مثلما صرح بدوي طبانه الذي يرجعها إلى خلاف عنصري شعبي ، مستنداً إلى أن أكثر من تشيعوا للمعاني كانوا من غير العرب ممن لم يتفانوا في العروبة أو تتلاشى فيها عصبيتهم[6] . وهو الرأي الذي نادى به إبراهيم سلامة من قبل[7] .

ويتضح شيء من هذا عند سهير القلماوي التي تعد التنافس بين الموالي والعرب

(١) مكليش : الشعر والتجربة ٢٣ .
(٢) راجع : مصطفى هدّارة ، مشكلة السرقات في النقد العربي ٢٣٤ .
(٣) مقالات في النقد ٢٠ . ترجمة علي جمال الدين عزة .
(٤) ماهر حسن فهمي : المذاهب النقدية .
(٥) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ٢٤٨ . ويذكر شكري عياد أن أستاذه المرحوم أمين الخولي نبّهه إلى نشأة مشكلة اللفظ والمعنى في جوديني .
(٦) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية ١٣٢ (الطبعة الثانية) .
(٧) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٦٨ .

عاملاً خطيراً من عوامل تعميق الاتجاه نحو اللفظ والجزئية في النقد العربي ، لأن العرب - فيما تقول - لم يكن لديهم من عوامل الافتخار أمام الفرس وما كان لهم من حضارة ، سوى القرآن الكريم الذي نزل بلسان عربي مبين ، وبيانهم الذي ما كان يمكن أن يضغط على المعنى . وتستشهد بعبارة الجاحظ المعروفة في المعاني[1] . ويميل زغلول سلام إلى شيء من هذا أيضاً حين يرى أن الاهتمام بالمعنى مرده إلى المولدين لتقصيرهم في جانب اللفظ عن القدماء ، ومن ثم تبعهم الأعاجم . ويحاول هذا الدارس تأكيد إصرار عبد القاهر على المعنى دون اللفظ ، ومحاولته إرجاع كل فضيلة إلى المعنى[2] .

ويذهب شوقي ضيف - وكأنه قد نسي تفسير عبد القاهر لمراد الجاحظ - إلى أن الجاحظ ربما كان يرفع من شأن اللفظ في كتبه ويحتج له احتجاجاً قوياً طوراً من آرائه ، وتارة بما كان يعرض من آراء غيره ، تعصباً للعرب ولغتهم وأدبهم ، ليرد على ما كان يدّعيه الأعاجم والأجانب من كثرة معانيهم بالقياس إلى معاني العرب القدماء[3] .

رابعاً :

الحقيقة أنه يصعب إرجاع المسألة إلى الشعوبية أو التنافس بين العرب والموالي لأن نقدنا القديم لم ينفرد بها وحده ، بل هي قضية عامة في الآداب الأخرى ، ولأن من العرب من انحاز إلى جانب المعنى كالعلوي صاحب الطراز وغيره . حريٌّ بنا إذن أن نفسر الظاهرة تفسيراً من واقع أدبنا وواقع نقادنا القدامى فنقول :

كان البحث في إعجاز القرآن الكريم من أكبر العوامل التي غذّت الصراع حول هذه القضية ، إذ راح أكثر النقاد من مختلف الاتجاهات يتساءلون عن سر الإعجاز : أفي لفظ القرآن أم في معناه[4] ؟ ثمّ تسرب التساؤل إلى الأدب ، وكان من أهم نتائجه نشوء نظرية العلاقات أو النظم عند عبد القاهر[5] .

---

(١) مؤثرات دامغة في نقدنا القديم (مقال تقدمت الإشارة اليه) .
(٢) تاريخ النقد العربي ٢ : ١٥٦ .
(٣) في النقد الأدبي ١٦١ .
(٤) راجع أيضا : مشكلة السرقات في النقد العربي ١٩٥ (هامش) ، والأسس الجمالية في النقد العربي ٣٠٠ .
(٥) راجع أيضاً : مؤثرات دامغة في نقدنا القديم (المقال السابق ١٩) ومحمد نايل : نظرية العلاقات بين عبد القاهر والنقد الغربي ١٠ .

ومن الأسباب ما كان من أمر الاهتمام بالرواية وانشغال النقاد من علماء ورواة ولغويين بالنقد اللفظي في حدود الكلمة والجزء والمعنى من حيث المناسبة والمنافرة والاستحسان والاستهجان مما يلقانا كثيراً في النقد القديم . وقد ذكر عبد القاهر عن الجاحظ أنه قال وهو يذكر رواة الأخبار « ورأيت عامتهم ـ فقد طالت مشاهدتي لهم ـ وهم لا يقفون إلا على الألفاظ المتخيرة والمعاني المنتخبة والمخارج السهلة والديباجة الكريمة ، وعلى الطبع المتمكن ، وعلى السبك الجيد ، وعلى كل كلام له ماء ورونق »[1] .

وكان للبحث في الفصاحة والبلاغة ، وحصرهما عند أكثر النقاد والبلاغيين في اللفظ والمعنى أثر كبير في تعميق المسألة في نفوس الشعراء والنقاد على حد سواء . كما كان لما نشأ من صراع وجدل ولغط حول مذهبي أبي تمام والبحتري دخل كبير فيها ، لأن أكثر ما وجه من نقد إليهما كان يخص الألفاظ والمعاني . ففي « موازنة » الآمدي صفحات كثيرة عن أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى وما يتصل بهما . وكان لموضوع السرقات أثر بعيد في تثبيت قضية اللفظ والمعنى ، لمّا راح النقاد يبحثون عن سرقات المعاني طوراً ، وسرقات الألفاظ تارة .

إن هذه القضية قضية اللفظ والمعنى قديماً تشبه قضية « الشكل والمضمون » أو « الصورة والمحتوى » الحديثة . ويظهر هذا واضحاً في نصوص لقدامة وعبد القاهر . فقد مرّ قول قدامة « المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة » ، وقول عبد القاهر : « من أن لهم في ذلك رأياً وتدبيراً ، وهو أن يفصلوا بين المعنى الذي هو الغرض وبين الصورة التي يخرج فيها » . ويقول عبد القاهر أيضاً « ومعلوم أن سبيل الكلام (الألفاظ) سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه ، كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار »[2] .

وهكذا وضع عبد القاهر مشكلة اللفظ والمعنى وضعاً جديداً ، وحدد المراد بكل منهما بحيث يفهم منها أنها « الشكل والمادة » أو « الصورة والمحتوى » . وموقف عبد القاهر ـ على هذا الوضع ـ مطابق تماماً لموقف ابن سينا . فالمعاني مادة الشعر ، وقد تكون

---

(١) دلائل الإعجاز ١٦٥ .

(٢) دلائل الإعجاز ١٦٧ ـ ١٦٨ .

شريفة أو لا تكون .الأمر الذي لا يؤثر في قيمة الكلام من حيث هو شعر ، وإن كان يؤثر في نظرتنا إليه . وعبد القاهر ـ على هذا الأساس ـ أميل إلى رأي ابن سينا من رأي قدامة الذي لا يرى لشرف المعنى أو خسته اعتباراً ما في جودة الشعر[١] .

وإذا ما راعينا أن الشكل ـ في أحد معانيه ـ هو الجسم الخارجي ، والمضمون هو الاتجاهات الخلقية والنفسية للشاعر[٢] ، نجد ـ في ضوء ما تكشف لنا عند النقاد ـ تطابقاً كبيراً بين المفهومين القديم والحديث ؛ ونجد أن أنصار اللفظ من القدماء لا يختلفون عن أنصار الشكل ـ وهم الكلاسيون ـ من المحدثين ، وأن أنصار المعنى القدماء لا يختلفون عن أنصار المضمون ـ وهم الرومانسيون ـ المحدثين .

مهما يكن الأمر ، فلا تثريب على نقدنا القديم ، لأن التعبد للشكل ما زال المظهر الأكبر للنقد العربي المعاصر ، أمّا ما يلمح من تركيز الاهتمام بالشكل والمضمون في وحدة عضوية فما زال ضعيف النمو[٣] .

أما النقاد القدامى الذين لم يفصلوا بين اللفظ والمعنى فهم يتفقون ـ في حدود مفاهيمهم وأزمانهم ـ مع أحدث المذاهب النقدية التي تعد العمل الفني وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل أو مضمون[٤] . وعرف شكري عياد لعبد القاهر أنه « قد ربط بين اللفظ والمعنى في الشعر ربطاً أحكم . . . حين جعلهما بمنزلة المادة والصورة ، بمنزلة الجسد والروح » ، في حين نجد بعض المعاصرين ممن عاشوا في بدايات هذا القرن وكان لهم اطلاع على النقد الأجنبي لا يكادون يضيفون جديداً إلى ما جاء به عبد القاهر ، بل لا يصلون إلى مستوى فهمه الدقيق للمسألة . يقول روحي الخالدي (ت ١٩١٣ م) : « والأصل في الكلام للمعاني لا للألفاظ ، لأن اللفظ قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما يصوره في نفسه ، ويشكله في قلبه من المعاني ، فينقل بذلك مقصوده للسامع أو القارىء حتى يعمله كأنه يشاهده . وحيث كان المعنى سابقاً للفظ وجب أن تكون الألفاظ تابعة للمعاني وخادمة لها ، وليس المعنى تابعاً للفظ »[٥] .

---

(١) شكري عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر ٢٥١ .
(٢) إحسان عباس: فن الشعر ١٩٠ ـ ١٩٢ وشوقي ضيف: في النقد الأدبي ١٦٦ .
(٣) إحسان عباس: فن الشعر ٢٠٠ ـ ٢٠١ .
(٤) محمد عناني: النقد التحليلي ٨٥ ـ ٨٦ وشوقي ضيف: في النقد الأدبي ١٦٢ .
(٥) تاريخ علم الادب عند الإفرنج والعرب ٣١ .

إنه ليصعب التعميم إذن بأن النظرية النقدية عند العرب تعلي من مقام اللفظ على المعنى أو الشكل على المضمون[1] ، لكنه لا ينكر أن مفهوم عمود الشعر يعلي من قيمة الشكل كثيراً[2] .

سادساً :

كان طبيعياً وبديهياً بعد أن تفاوتت آراء القدامى في اللفظ والمعنى أن نجد من بينهم من يفصل بينها سواء في نقده للقصيدة ، أم في وصفه لكيفية نظمها . من هنا جاءت فكرة ابن طباطبا ودعوته إلى مخض المعنى في النفس نثراً ، وإعداد الألفاظ والقافية والوزن المناسب له قبل شروع النظم ، وقوله أيضاً : « وإذا قد قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسداً وروحاً ، فجسده النطق وروحه معناه ، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة ، مقبولة حسنة . . . فيحسه جسماً ويحققه روحاً ، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى . . . »[3] . وقد سبق أن بينا أن فكرة الاعداد ، بالنحو الذي عند ابن طباطبا ، ليست في مقدور الشاعر الحق . فالألفاظ تترى تلقائياً بعد وضوح الفكرة ونضج التجربة ، وقد وعى عبد القاهر الجرجاني هذا جيداً فجاءت آراؤه فيه متمشية مع مفاهيم أغلب النقاد والشعراء المحدثين من أجانب وعرب . ونضيف إليها آراء بعض النقاد الفرنسيين في خلق القصيدة أيضاً . يقول شارل نودييه Nodier « إن الكلمة ثمرة للفكرة ، فمتى نضجت الفكرة سقطت كما تسقط الثمرة الناضجة ، ولكنها تسقط على كلمتها »[4] . ويقول جوبير Joubert : « وعندما تصل الفكرة إلى تمامها تصيح بكلمتها »[5] . ولأحد الدارسين المعاصرين ممن يرفضون فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى في الخلق الشعري رأى جدير بالتقدير والاهتمام ؛ فها هو ذا ابراهيم سلامة يهاجم الفكرة كما هاجمها عبد القاهر من قبل ، فيقول وهو يتحدث عن أبي هلال العسكري ـ وإن لم ينتبه إلى تناقضه كما بينا ـ : « ولكن الذي نأخذه عليه وعلى من عمد إلى الفصل بين اللفظ والمعنى مجافاة هؤلاء للحركة العقلية التي يحس بها الأديب إذا كتب أو شعر . إن الأديب لا يقف أمام المعاني وحدها ، ولا أمام الألفاظ وحدها ، يختار المعاني ثم يختار لها الألفاظ الملائمة لها . فالتفكير في اللفظ والمعنى تفكير جُمْلي يفكر فيه الأديب مرة واحدة وبحركة

---

(١) إحسان عباس : فن الشعر ٤٦ .

(٢) المرجع السابق ٤٨ .

(٣) عيار الشعر ١٢١ ـ ١٢٢ .

(٤و٥) ابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٧٩ .

عقلية واحدة . فاذا رتب المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً ، وإذا تحددت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتداعيها ، هذا الترابطوهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حس الأديب ، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة لها خطابة ، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعرًا . . . »[1] . ولله در عبد القاهر حين يذهب إلى أن الاختصاص في الترتيب « يقع في الألفاظ مرتباً على المعاني المرتبة في النفس المنتظمة فيها على قضية العقل »[2] .

الذين فصلوا بين اللفظ والمعنى كانوا ينظرون إلى الأشكال مستقلة عن مضامينها ؛ فاهتموا ببلاغة الألفاظ وقيمتها ، وباصابة المعاني ، وضرورة احتوائها على أفكار وقيم أخلاقية أو ما إلى ذلك . وربما كان هذا نفسه عاملاً من عوامل الفصل بين اللفظ والمعنى[3] . وعلى هذا الأساس جاءت تقسيمات ابن قتيبة وابن طباطبا للشعر .

هذا المفهوم للمضمون يلفت الانتباه إلى دوران نقاد العرب القدامى حول ما نعرفه اليوم بنظريتي (الفن للفن) و (الفن للمجتمع) . فعند التطبيق نلاحظ أن ابن قتيبة قريب جداً من أصحاب نظرية الفن للمجتمع ، ولكن بشكل أضيق . وأمثلته التي استشهد بها على تقسيماته للشعر دليل على هذا . أما مفهوم « الفن للفن » فنجد شيئاً منه عند قدامة والقاضي الجرجاني ، لأن قدامة كان يهتم بالاجادة الفنية في القصيدة أيا كان موضوعها ، ويذهب إلى أن « المعاني كلها معرضة للشاعر ، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه . . وعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان . . . أن يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك إلى النهاية المطلوبة . . . » . أما القاضي فيتضح المفهوم عنده في حديثه عن أبي نواس ، يقول « فلو كانت الديانة عاراً على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبي نواس من الدواوين ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات »[4] .

ومهما يكن ، فابن طباطبا وأمثاله ممن يذهبون إلى اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني التي يريدون النظم فيها ليسوا بدعاً في دنيا النقد . فها هو ذا فاليري يرى أن الشاعر

---

(١) المرجع السابق ٢٦٢ .
(٢) أسرار البلاغة ٩ .
(٣) النقد التحليلي ١٢٠ .
(٤) الوساطة ٦٤ وممن نحا هذا المنحى قبله الأصمعي والصولي وغيرهما .

الموهوب من يختار اللفظة الصالحة لإحداث الرعشة النفسية وإحياء العاطفة الشعرية[1] . وقد عرفنا شيئاً من هذا عند الشاعر السوري المعاصر شفيق جبري فيما مضى . غير أن هذا المذهب يرفضه كثيرون من المعاصرين ولا يرونه صحيحاً . يقول الياس أبو شبكة : « إن الشاعر الحقيقي لا طاقة له على اختيار اللفظة . فله من شعوره الزاخر ما يصرفه عن هذه الألهية ، وعندي أن الشعر ينزل مرتدياً ثوبه الكامل ؛ وهذا الثوب جزء من الشعور لا يتجزأ ،وقدر ما تكون ثقافة الشاعر من الرقي والذوق الموسيقي في روحه يكون البيان راقياً في شعره »[2] .

ثانياً : لغة القصيدة وأسلوبها :

لغة القصيدة :

في النقد القديم إشارات تقفنا على مسائل نقدية هامة في لغة القصيدة خاصة ولغة الشعر عامة ، أولها ما يطلع علينا به ابن رشيق من أنه « للشعراء ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها، سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها ، إلاّ أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي ، فيستعمله في الندرة ، وعلى سبيل الخطرة ، كما فعل الأعشى قديماً ، وأبو نواس حديثاً ، فلا بأس بذلك »[3] . يشير هذا النص قضيتين نقديتين : إحداهما لغة الشعر ولغة النثر ؛ والأخرى استعمال كلمات ومصطلحات خارجة عن موضوع القصيدة كالألفاظ الأعجمية وغيرها بقدر ولأسباب لا تخرج عن التظرف والتلمح . ففي القضية الأولى ، لا يكاد يتضح مراد ابن رشيق بالألفاظ المعروفة والأمثلة المألوفة التي لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، أهي ألفاظ المتقدمين في قصائدهم وشعرهم ، أم هي شيء آخر ؟ أغلب الظن ، بل الأرجح أنه صح لدى النقاد القدماء أن ثمة ألفاظاً تصلح للشعر ولا تصلح للنثر وبالعكس . فقد كان دعبل الخزاعي يعيب شعر أبي تمام ويقول « ما جعله الله من الشعراء ، بل شعره بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالشعر »

(١) الياس أبو شبكة : مقدمة ديوان أفاعي الفردوس ١١ .
(٢) نفسه .
(٣) العمدة ١ : ١٢٨ .

ولم يدخله في كتابه المؤلف في الشعراء[1] وكان القاضي الجرجاني يعيب على المتنبي استعماله اسم الاشارة « ذا » كثيراً في شعره ، من مثل قوله :

قد بلغتَ الذي أردتَ من البرِّ ... ومن حَقِّ « ذا » الشريف عليكا
وإذا لم تَسِرْ إلى الدار في وَقـ ... ـتك « ذا » خِفْتُ أن تسير إليكا

وقوله :

من « ذا » الذي حُرِم الليوث كماله ... يُنْسي الفريسة خوفه بجماله

ويقول : « وهو أكثر الشعراء استعمالاً (لذا) التي هي للاشارة ، وهي ضعيفة في صنعة الشعر ، دالة على التكلف . . . ولو تصفحت شعره لوجدت فيه أضعاف ما ذكرت من هذه الاشارة ، وأنت لا تجد منها في عدة دواوين جاهلية حرفاً ، والمحدثون أكثر استعانة بها ، في الفرط والندرة ، أو على سبيل الغلط والفلتة »[2] .

ويرى ابن الأثير أن كلمة « مشمخر » في قول البحتري التالي ، تصلح للشعر دون النثر :

مُشْمَخِرٌّ تعلو له شُرُفات ... رُفِعَتْ في رؤوس رَضْوى وقُدْسِ

ويورد أمثلة كثيرة على الغريب الحسن الذي يسوِّغ استعماله في الشعر دون النثر[3].

نلاحظ في هذه القضية أن موقف القاضي الجرجاني لم يخل من نظرة إلى القدماء في لغة شعرهم ، في حين نجد ابن قتيبة يطلب إلى الشعراء المحدثين ربما أول مرة ـ ألا يتبعوا المتقدمين في استعمال وحشي الكلام ، واللغة القليلة في العرب ، من مثل قول النمر بن تولب اليشكري :

لها أشارير من لحمٍ تُتَمِّرُه ... من الثعالي ووَخْزٍ من أرانيها[4]

يريد من « أرانبها » . وغير هذا مما ذكر[5] .

---

(١) الموازنة ١ : ١٩ .
(٢) الوساطة ٩٥ ـ ٩٧ وثمة أمثلة أخرى أيضاً ، وانظر يتيمة الدهر ١ : ١٧٩ ـ ١٨٠ .
(٣) المثل السائر ١ : ١٦٦ وما بعدها .
(٤) أشارير : جمع اشرارة وهي القديد المشرور . الثعالي : الثعالب .
(٥) الشعر والشعراء ١ : ٤٥ ـ ٤٦ .

والتفت نقادنا القدماء في لغة القصيدة إلى قضية ذات شأن في النقد الأجنبي ، والانكليزي خاصة ، لأن نقاد الانكليز كثيراً ما يقولون : إن هذا اللفظ ليس شعرياً Unpoetical [1] .

لقد كان القدماء يرون أن المختار من الكلام هو الذي يكون سهلاً جزلاً لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحوشية ، كقول المتنبي :

أين البطاريق والحَلْف الذي حلفوا بمَفْرِقِ المَلْك، والزعم الذي زعموا

الذي وُصف بأنه « قبيح جداً » ، وإنما سَمع قَولَ العامة : حلف برأسه ، فأراد أن يقول مثله ، فلم يستوِ له. فقال : بمفرق الملك[2] . معنى هذا أنهم كانوا يرغبون أن تظل لغة القصيدة في منأى عن الشعبية التي بدأت مبكرة منذ العصر الأموي[3] ، وشاعت شيوعاً كبيراً في القرن الثاني الهجري ، والعصر العباسي عامة[4] .

ولهذا المذهب القديم نظير في النقد الحديث[5] ، وإن يكن ثمة فريق من المعاصرين يطالب باقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية تأثراً بالشاعر والناقد الانكليزي ت . س . إليوت وغيره من النقاد ، وهو أمر لا يعنينا التفصيل فيه هنا[6] .

النقد الأجنبي مختلف في قضية لغة الشعر ، يتجلى هذا الاختلاف في موقف كل من الشاعرين الناقدين[7] ورد زورث Wordsworth (١٧٧٠ - ١٨٥٠ م) الذي لا يرى أي فرق بين لغة الشعر ولغة النثر ؛ وكولردج Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤ م) الذي يؤمن بأن للشعر لغة خاصة[8] ، وهذا مذهب يتبناه ويعد من أكبر دعاته ، ويخالف فيه وردزورث

---

(١) طه حسين وآخرون : التوجيه الأدبي ١٣٨ .

(٢) كتاب الصناعتين ١٤٩ .

(٣) شوقي ضيف : التطور والتجديد في الشعر الأموي ٢٦٣ .

(٤) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٦٠ - ٣٦٤ -الطبعة الثانية ، دار الأندلس - بيروت ١٩٨١

(٥) يوسف خليف : مقدمة ديوان نداء القمم ٢٧ .

(٦) يمكن أن يعد محمد النويهي أكثر نقادنا المعاصرين حماسة لهذه المسألة التي يعرضها في كتابيه : « قضية الشعر الجديد » (الفصل الثاني ٣٩ - ٧٢) و« الشعر الجاهلي - منهج في دراسته وتقويمه » .

(٧) عالج محمد خلف الله أحمد هذه القضية عند الشاعرين الناقدين الانكليزيين معالجة وافية (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده ٧٢ - ٩٩) .

(٨) راجع مقدمة ديوانه Lyrical Ballads التي ترجمها زكي نجيب محمود بعنوان « مقدمة الحكايات الغنائية » في كتابه « قشور ولباب » ؛ وعبد الحكيم حسان بعنوان « الأقاصيص الشعرية الوجدانية » في آخر ترجمته لـ « سيرة أدبية » لكولردج .

مخالفة تامة وينكر حججه ويفندها تنفيداً كاملاً[1] . ومما يقوله : «إن النثر نفسه ، على الأقل في كل الأعمال الجدلية وذات الأجزاء المترابطة ، يختلف وينبغي أن يختلف عن لغة الحديث تماماً ، كما ينبغي أن تختلف القراءة عن الحديث . . . فمن الممكن أن يفترض بطبيعة الحال أن لا بدّ أن يكون هناك اختلاف بين تناسق التأليف الشعري ، وبين تناسق النثر أعظم مما يتوقع أن يميز بين النثر وبين الحديث العادي »[2] .

والشعر عند مؤيدي هذا المذهب ومعتنقيه من نقادنا المعاصرين ليس عَرْضاً ـ أيّ عرض ـ للأفكار ، ولا هو تسجيلاً ـ مجرد تسجيل ـ لها ، لكنه عرض جميل ، وتسجيل له وسائله الخاصة . فخصوصية اللغة مقوم أساس من مقوماته ، إذ لولا ذلك لانهارت الحواجز بين لغة الفن ولغة الحياة ، وهي حواجز طبيعية أصيلة من الخير للفن أن تظل قائمة[3] .

وأرى أن مثل هذه الأفكار الحديثة كانت تدور في أذهان نقادنا القدامى ـ وإن لم ينصوا عليها في صراحة ـ لما قالوا بلغة للشعر غير لغة النثر . لأنه لا يعقل أن تصدر آراؤهم فيها صدوراً اعتباطياً لا أساس له .

وفي إزاء هذا نجد تشارلتن يسير في الاتجاه نفسه الذي سار فيه ورد زورث ، فيرى أنه من أفحش الخطأ أن يظن أن لفظة تصلح للنثر ولا تصلح للشعر . فالعبرة بما تحوى اللفظة من مكنون شعري ، وبما تحويه في موضعها الذي يختاره لها الشاعر من خواطر ومشاعر . إن جمال الألفاظ الخارجي جمال تافه إذا ما قيس بالجمال الباطني الحقيقي ، جمال اللفظ أن يؤدي ما أريد له أن يؤديه أداء كاملاً مليئاً بالقوة والحياة[4] .

وينبغي أن نذكر هنا أن عبد القاهر الجرجاني ـ فيما أثبتنا له من نصوص تؤكد أهمية الألفاظ في أداء المعاني باقترانها بما يلائمها لا بمفردها ـ كان يدرك هذا المفهوم إدراكاً تاماً واعياً . كما أن غير عبد القاهر من النقاد طالبوا بترتيب الألفاظ ترتيباً صحيحاً ، يقدّم ما يحسن تقديمه ، ويؤخر ما يحسن تأخيره ، إلاّ إذا اضطر الشاعرَ وزنٌ أو قافية[5] ، وأن توضع الكلمة مع أختها ، وتقرن بلفقها ، ولا يكون ما بين ذلك حشو يستغنى عنه ويتم

(١) سيرة أدبية ٢٨٧ ـ ٢٩٦ .
(٢) المرجع السابق ٢٩٠ ـ ٢٩١ .
(٣) يوسف خليف : مقدمة نداء القمم ٢٧ .
(٤) فنون الأدب ١٧ .
(٥) كتاب الصناعتين ١٥٢ والعمدة ١ : ٣٦٠ .

الكلام دونه[1] .

ومن النقاد القدماء من كان يميل ويفضل أن تخرج القصائد خروج النثر سهولة وانتظاماً . يقول ابن طباطبا العلوي : « فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني الحسنة الرصف ، السلسة الألفاظ ، التي قد خرجت خروج النثر سهولة وانتظاماً ، فلا استكراه في قوافيها ، ولا تكلف في معانيها . . . قول زهير :

سئمت تكاليف الحياة ومن يَعِشْ ثمانين حَوْلاً ، لا أبا لك يسأمِ
رأيت المنايا خَبْط عشواءَ من تُصِبْ تُمِتْهُ ، ومن تُخْطىء يعمّر فيهرم

(الأبيات)

ثم يستشهد بأمثلة أخرى لأبي ذؤيب الهذلي ، والنمر بن تولب ، وعنترة بن شداد ، والأسود بن يعفر ، والخنساء ، وغيرهم من شعراء العصور التالية[2] . ويقول أبو هلال العسكري : « والمنظوم الجيد ما خرج مخرج المنثور في سلاسته ، وسهولته واستوائه ، وقلة ضروراته ، ومن ذلك قول بعض المحدثين[3] (لم يذكر اسمه) :

وقوفُكَ تَحْتَ ظلال السيوف أقرَّ الخلافةَ في دَارها
كأنك مطلَّع في القلوب إذا ما تناجَتْ بأسرارها
فكرّاتُ طَرْفك مَرْدودةٌ إليك بغامض أخْبارها
وفي راحتيك الردَى والندى وكلتاهما طَوْعُ مُمْتارِها
وأقضية الليل محتومةٌ وأنت منفِّذُ أقْدارها

هذا المذهب العربي القديم قريب من مذهب وردزورث الذي يرى أنه « يستحيل أن يكون ثمة فارق جوهري بين لغتي الشعر والنثر » . لأن لغة قدر كبير من كل قصيدة جيدة بما في ذلك أرقى القصائد ، لا بد ـ اللهم إلا فيما يتصل بالوزن ـ أن لا تختلف في أي جانب من جوانبها عن لغة النثر الجيد ، ليس هذا حسب ، إنما أروع الأجزاء في أحسن القصائد ما جرت في لغتها مجرى النثر إذا أجيدت كتابته وأن ألفاظ الشعر الأعظم من روائع

(١) كتاب الصناعتين ١٤١ ـ ١٤٦ .
(٢) عيار الشعر ٤٩ ـ ٦٧ .
(٣) كتاب الصناعتين ١٦٥ ـ ١٦٦ .

الأشعار لا تختلف عن ألفاظ النثر الجيد في شيء[1] .

أما القضية الأخرى فنجد فيها أقوالاً وحولها كلاماً عند النقاد قبل ابن رشيق وعند معاصريه أيضاً . فقد وقف الجاحظ قبل ابن رشيق عند استعمال بعض مصطلحات علم الكلام في الشعر من أمثلة وجدها عند أبي نواس وغيره[2] ، فاستنكرها ولم يجزها إلا حيث « عجزت الأسماء عن اتساع المعاني » ؛ وإن كان يستحسنها ـ كما استحسنها ابن رشيق بعده ـ على سبيل التطرف والتملح . يقول « وقد تحسن أيضاً ألفاظ المتكلمين في مثل شعر أبي نواس ، وفي كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح »[3] .

وذهب ابن سنان معاصر ابن رشيق إلى أن من وضع الالفاظ من مواضعها عدم استعمال ألفاظ المتكلمين والنحويين ومعانيهم ، والألفاظ التي تختص بأهل المهن والعلوم ، لأن الانسان إذا خاض في علم وتكلم في صناعة وجب عليه أن يستعمل ألفاظ أهل ذلك العلم[4] . وأحسب أن هذا قيد ثقيل على الشاعر حين لا يسمح له باستعمال ألفاظ أخرى إذا ما احتاج اليها وتطلبها موضوع قصيدته ، وقد يكون غير عامد حتى إلى التملح والتظرف الذي أجازوه . وهذا القيد لا يتفق ـ على الأقل ـ مع الشروط الكثيرة التي حددها النقاد القدامى ـ وفيهم ابن رشيق وابن سنان ـ لما يعرف اليوم بثقافة الشاعر وإلمامه بمعارف عصره المختلفة مما يؤدي بالضرورة وفي كثير من الأحيان إلى مثل تلك الاستعمالات إذا ما احتيج إليها . وأعتقد أن ابن الأثير كان يدرك ما نقصد إليه وهو يرد على ابن سنان . قال « أما قوله ـ أي ابن سنان ـ إنه يجب على الانسان إذا خاض في علم أو تكلم في صناعة أن يستعمل ألفاظ أهل العلم وأصحاب تلك الصناعة فهذا مسلّم إليه ، ولكنه شذّ عنه أن صناعة المنظوم والمنثور مستمدة من كل علم وكل صناعة لأنها موضوعة على الخوض في كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ولا حاصر يحصره »[5] .

ومن النقاد من كان يرى أن اللغة في القصيدة يجب أن تكون متجانسة ، ومن نوع واحد ، يقول ابن طباطبا « وكذلك الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام

---

(١) مقدمة «Lyrical Ballads» ١٦ و١٧ ترجمة زكي نجيب محمود و(ص ٤٣٩ ـ ٤٤٠) من «سيرة أدبية» ترجمة عبد الحكيم حسان.

(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٦٩ ـ ٣٧٠.

(٣) البيان والتبيين ١ : ١٤١ ؛

(٤) سر الفصاحة ١٩٥ .

(٥) المثل السائر ٢ : ٣٥٤ ـ ٣٥٩.

البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولّد ، وإذا أتى بلفظة غريبة اتبعها أخواتها ، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة ، الصعبة القيادة[1] . لكنهم كانوا يؤمنون بأن لغة أية قصيدة يجب أن تتناسب مع موضوعها . يقول قدامة بن جعفر في قصيدة الغزل « ولما كان المذهب في الغزل ، إنما هو الرقة واللطافة والشكل والدماثة ، كان مما يحتاج فيه أن تكون الألفاظ لطيفة مستعذبة ، مقبولة غير مستكرهة ، فاذا كانت جاسية مستوخمة كان ذلك عيباً ، إلاّ أنه لما لم يكن عيباً على الاطلاق ، وأمكن أن يكون حسناً ، إذا كان يحتاج إلى الخشونة في مواضع مثل ذكر البسالة والنجدة واليأس ، والمرهبة ، كان أحق المواضع التي يكون فيها عيباً الغزل لمنافرته تلك الأحوال »[2] . ويستمر ابن رشيق في هذا الاتجاه[3] فيقول عن قصيدة المدح « وسبيل الشاعر إذا مدح ملكاً أن يسلك طريقة الايضاح . . . وأن يجعل معانيه جزلة ، وألفاظه نقية ، غير مبتذلة سوقية[4] » .

وثمّة جانب لغوي واسع من جوانب القصيدة ، شارك فيه النقاد من مختلف الاتجاهات واهتم به اللغويون والنحويون خاصة اهتماماً كبيراً ، إذ كانوا يتتبعون أغلاط الشعراء النحوية واللغوية ، واستعمالهم لدلالات الألفاظ تتبعاً يدل على اهتمامهم بسلامة القصيدة سلامة تامة في هذه الوجوه . ومن هنا تبرز أهمية ما اشترطوه في الشعر من علم بالنحو واللغة ومعرفة بهما . فمن المآخذ اللغوية ما أخذ على المتنبي في استعمال « جائد » في قوله :

فِدىً مَنْ على الغبراء أوّلهم أنا ... لهذا الأبيِّ الماجد (الجائد) القَرْمِ

وقيل له أنه لم يحك عن العرب « الجائد » ، بل المحكي « رجل جواد ، وفرس جواد ، ومطر جواد »[5] .

وفي باب اللغة أيضاً ، كان النحويون لا يقرون الشعراء ولا يقبلون منهم أن يجيئوا باستعمالات لا تعرفها اللغة ، كالذي طعنه الأخفش أو سيبويه ـ على اختلاف في الرواية ـ على بشار بن برد في استعمال « الوجلى » و « الغزلى » وقال : « لم يسمع من الوجل

---

(١) عيار الشعر ٦ .
(٢) نقد الشعر ٢٢٤ ـ ٢٢٥ ثم انظر : الوساطة ١٨ أيضاً .
(٣) العمدة ٢ : ١١٦ .
(٤) المصدر السابق ٢ : ١٢٨ .
(٥) يتيمة الدهر ١ : ١٧١ .

والغزل (فعلى) ، وإنما قاسهما بشار ، وليس هذا مما يقاس ، إنما يعمل فيه بالسماع »[1] .

ومن المآخذ النحوية لفظة (ناقع) في قول النابغة :

فَبِتُّ كأني ساوَرَتْني ضئيلةٌ من الرُّقْشِ في أنيابها السُّمُّ (ناقعُ)[2]

والصواب أن يقول « ناقعاً » لأنها تقع حالاً[3] .

ومن المآخذ في الاستعمال ودلالات الألفاظ على المعاني ما عيب على المتلمس في قوله :

وقد أتناسى الهمَّ عند احتضاره بناجٍ عليه الصيعريةُ مُكْدَمِ[4]

إذ استعمل « الصيعرية » سمة للفحل من الجمال ، وهي للناقة ، فقال طَرَفة بن العبد « استنوق الجمل »[5] .

وهكذا انتبه نقادنا القدامى إلى أن سلامة اللغة من شروط جمالية القصيدة ، وهو ما تتبناه نازك الملائكة في الشعر المعاصر ، وتجأر من صدود النقاد عن نقد القصائد لغوياً وإهمال هذه الناحية إهمالاً كبيراً[6] . وقد مارست هي نفسها شيئاً منه في كتابها « قضايا الشعر المعاصر » وفي دراستها عن الشاعر علي محمود طه[7] . ولم يهمل أحمد الشايب ، قبل نازك الملائكة ، هذه الأمور التي سماها بالجزئيات ، وأكّد الاهتمام بها لأنها تعين على فهم عقل الأديب وتاريخ أفكاره في أثناء كتابة قصيدته أو مقاله أو كتابه[8] .

وكان « پوالو » يعير الناحية اللغوية من صحة عبارة وسلامة تركيب اهتماماً كبيراً .

---

(١) الموشح ٢٢٣ والأغاني ٣ : ٢٠٩ ـ ٢١٠ ويراجع مقالنا « بشار بن برد واللغة » (مجلة الإخاء . السنة العاشرة، العدد ١٧٩ ـ ١٦ أيلول ١٩٧٠م، ص ٣٨ وهو مدرج في كتابي : قضايا في النقد والشعر) .

(٢) ساورتني : واثبتني . ضئيلة : دقيقة ، قليلة اللحم . الرقشاء : الحية التي فيها نقط سود وبيض . الناقع : الثابت .

(٣) الموشح ٣٩ وراجع ما أخذ على الفرزدق ٩٠ ـ ٩٤ .

(٤) المكدم : الشديد ، القوي .

(٥) الشعر والشعراء ١ : ١٨٣ والموشح ٦٩ ويراجع في المزيد من أغلاط الشعراء : الوساطة ٤ ـ ١٥ .

(٦) قضايا الشعر المعاصر ٢٨٩ ـ ٣٠٠ .

(٧) شعر علي محمود طه ٢١٦ ـ ٢٢٣ .

(٨) أصول النقد الأدبي ١٤٧ .

يقول « أول واجب عليك أن تلاحظ فيما تكتب اللغة الصحيحة ، وأن تراعي القواعد المقررة بل المقدسة . . . إن الأديب إذا لم يكن مالكاً للغة فهو ملحد في الأدب »[١] .

أسلوب القصيدة :

عرّف النقاد العرب الأسلوب تعريفاً لا يختلف عن التعريف المعاصر في شيء[٢] ؛ فقالوا إنه « الضرب من النظم والطريقة فيه »[٣] ، وإنه المنوال الذي ينسج فيه التراكيب أو القالب الذي يفرغ فيه[٤] .

وأدرك القدامى أيضاً أن ثمة نوعين من القصائد شخصية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن مكنونات نفسه وشؤونه وتجاربه الخاصة ؛ وغيريَّة عامة لا يتحدث فيها عن نفسه . وعرفوا أن لكل نوع أسلوباً خاصاً « فشعر الشاعر لنفسه ومراده وأمور ذاته ـ من فرح وغزل ومكاتبة ومجون وخمرية وما أشبه ذلك ـ غير شعره في قصائد الحفل التي يقوم بها بين السماطين . . . »[٥] . ثم أن أسلوب الشاعر في قصيدة غزل يختلف عنه في قصيدة هجاء . وذهبوا إلى أن أول ما يحتاج إليه الشاعر « حسن التأتي والسياسة ، وعلم مقاصد القول ، فإن نسب ذلّ وخضع ، وإن مدح أطرى وأسمع ، وإن هجا أخلّ (أو أقلّ) وأوجع ، وإن فخر خبّ ووضع ، وإن عاتب خفض ورفع ، وإن استعطف حنّ ورجع . . . »[٦] .

وطلب النقاد إلى الشعراء أن يراعوا في قصائدهم أموراً معينة وملاحظ خاصة حين أوجبوا على الشاعر أن يتجنب في المدح والعتاب المعاني التي يتطير منها ويستشنع سماعها : وهذا ، في رأيي ، جزء من مراعاة المقام أو مطابقة الكلام لمقتضى الحال الأمر الذي ألحّ عليه القدماء كثيراً . فقد عابوا على أبي نواس قوله :

سلامٌ على الدنيا ، إذا ما فقدتم بني بَرمكٍ ، من رائحين وغادي[٧]

---

(١) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٣٩ نقلاً عن بوالو: الفن الشعري «L'art Poétique» نقلاً عن: Genung: The Working of Rhetoric, p. 16.

(٢) أحمد الشايب: الأسلوب ٤٤ .

(٣) دلائل الاعجاز ٣٠٥ .

(٤) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٠ .

(٥و٦) العمدة ١ : ١٩٩ .

(٧) كتاب الصناعتين ١٤٦ وثمة أمثلة أخرى.

وحين طلبوا إليه أيضاً ألاّ يذكر في قصائد الغزل اسماً بغيضاً . فقد عابوا على جرير استعمال (بوزع) في قوله :

وتقول بَوْزعُ قد دببتَ على العصا هَـلاَّ هزئـتِ بغيرنـا يا بَوْزعُ[1] .

ونظر القاضي الجرجاني إلى أسلوب القصيدة نظرة متأنية حين بيّن أن القصيدة ليست في سلامة الوزن والاعراب وأداء اللغة حسب ؛ إنما هي أيضاً في ترتيبها وعدم اضطراب نظمها وسوء تأليفها وهلهلة نسجها[2] . وطالب بأن يكون أسلوب الشاعر في القصيدة الواحدة متساوق النسق ، متقارباً ؛ لأنه أخذ على أبي تمّام وغيره من أن أحدهم « بينا هو مسترسل في طريقته ، وجارٍ على عادته ، حتى يختلجه الطبع الحضري ، فيعدل به متسهلاً ، ويرمي بالبيت الخنث ، فاذا أنشد في خلال القصيدة وجد قلقاً بينها ، نافراً عنها ، وإذا أضيف إلى ما وراءه وأمامه تضاعفت سهولته فصارت ركاكة . وربما افتتح الكلمة وهو يجري على طبعه ، فينظم أحسن عقد ويختال في مثل الروضة الأنيقة حتى تعارضه تلك العادة السيئة ، فيتسنم أوعر طريق ، ويتعسف أخشن مركب ، فيطمس تلك المحاسن ، ويمحو طلاوة ما قد قدم كما فعل أبو تمام في كثير من شعره ، ومنه قوله :

لو حارَ مُرْتـادُ المنية لم يجِدْ إلا الفـراقَ على النفـوس دليلا
قالوا : الرَّحيلُ . فما شككت بأنها نفسي من الـدنيا تريد رحيلا
الصبر أجمل غـير أن تَلَذُّذاً في الحـب أحرى أن يكون جميلا
أتظنني أجـد السـبيل إلى العزا وجـد الحمامُ إذاً إليَّ سبيلا !
رَدُّ الجموحِ الصعب أسهلُ مطلباً مـن رَدِّ دَمْع قد أصاب مسيلا
ذكَرتْـكُمُ الأنواءُ ذِكرِيَ بعضكُمْ فبـكَتْ عليكم بُكرةً وأَصيلا
إني تأملـتُ النـوى فوجدتُها سيفـاً على أهل الهوى مسلولا[3]

ثم عدل عن النسيب فقال :

لو جاز سلطانُ القُنُـوع وحُكْمُهُ في الخَلْـق ما كان القليلُ قليلا
من كانَ مرعـى عَزْمـه وهُمومه رَوْضُ الأماني لم يزل مَهْزولا

---

(١) المصدر السابق ١٥٢ .
(٢) الوساطة ٤١٣ .
(٣) في الديوان : سيفاً عليَّ مع الهوى مسلولا . (٣ : ٦٧) .

فهو كما تراه يعرض عليك هذا الديباج الخسرواني ، والوشي المنمنم ، حتى يقول :

لله دَرُّكَ أيُّ مَعْبر قفْرةٍ لا يُوحِشُ ابن البَيْضَةِ الإجفيلا[1]
أَوَما تراها ،لا تراها ،هِزَّةً تشْأى العيونَ ،تَعَجْرُفاً وذَميلا[2]

فنغص عليك تلك اللذة ، وأحدث في نشاطك فترة (فتورا) ، وهذه الطريقة أحد ما نعي على أبي الطيب »[3] . والتفت الثعالبي إلى التفاوت في نسج القصيدة الواحدة وطريقتها في عدد من قصائد المتنبي أيضاً[4] .

وحاول القاضي بما أتبع نصّه من تفسيرات أن يوضح ما قصد إليه توضيحاً كاملاً كيلا يلتبس الأمر على الشعراء والنقاد ، وكيلا يفسر مذهبه تفسيرات أُخر فقال « فلا تظننَّ أني أريد بالسمح السهل ، الضعيف الركيك ، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث ؛ بل أريد النمط الأوسط ما ارتفع عن الساقط السوقي ، وانحط عن البدوي الوحشي . . . »[5] ؛ ثم قال ليدفع ما قد يكون شبهة أخرى : « ولا آمرك باجراء أنواع الشعر كله مجرىً واحداً ، ولا أن تذهب بجميعه مذهب بعضه ، بل أرى لك أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني ، فلا يكن غزلك كافتخارك ، ولا مديحك كوعيدك ، ولا هجاؤك كاستبطائك ولا هزلك بمنزلة جدك ، ولا تعريفك مثل تصريحك . بل ترتب كلاًّ مرتبته ، وتوفيه حقه ، فتلطف إذا تغزلت ، وتفخم إذا افتخرت ، وتتصرف للمديح تصرف مواقعه ، فإن المدح بالشجاعة واليأس يتميز عن المدح باللباقة والظرف ، ووصف الحرب والسلاح ليس كوصف المجلس والمدام فلكل واحد من الأمرين نهج هو أملك به أو طريق لا يشاركه الآخر فيه . . . »[6] .

---

(١) الأجفل : ذكر النعام، يجفل من كل شيء . ابن البيضة : الظليم .
(٢) تشأى : تسبق . التعجرف والذميل : الإسراع في السير. وفي الديوان :
* أو ما تراها، ما تراها هِزّة *
(٣) الوساطة ٢٢ ـ ٢٣ .
(٤) يتيمة الدهر ١ : ١٦٣ ـ ١٦٩ .
(٥) لما قسم أحمد أحمد بدوي أساليب العرب إلى أربعة أقسام: الجزل والسهل، والسوقي والحوشي ، لم يفطن إلى القاضي الجرجاني الذي جمعها في هذا النص ، بل راح يتلمسها عند نفر من النقاد بعد القاضي من مثل أبي هلال العسكري وابن رشيق وابن خلدون ، غير ناس ، بعض المتقدمين في أمثلتهم واستشهاداتهم . وعلى أية حال ، فإن صنيعه يغني عن إعادة الكلام في هذه الأقسام الأربعة . (أسس النقد الأدبي عند العرب ٤٩٧ ـ ٥٠٢) .
(٦) الوساطة ٢٤

ولست أرى ـ بعد هذا ـ فيما قاله ابن رشيق ما يختلف على كلام القاضي في جوهره ، وربما تأثر ابن رشيق بالقاضي واقتدى.

ومما يستحق الذكر أن أحمد الشايب لما عرض لاختلاف أساليب الشعر لم يخرج عن الأسس التي حددها القدامى سوى أنه أفرد لأسلوب كل غرض من أغراض الشعر حديثاً خاصاً ، فصّل فيه القول ، وضرب له الأمثلة الكثيرة ، أما الجوهر فمادته من عند القدماء[1] .

وكان أبو هلال العسكري لا يحب للشاعر أن يسير على طريق واحدة ويتبع أسلوباً واحداً في شعره وشتى أنواع قصائده ، لأن التصرف في وجوه الشعر أبلغ[2] . وكان يرى أن المقدم من الشعراء هو المستولي على الشعر من جميع جهاته ، المتمكن من جميع أنواعه ، الذي يتصرف في المعاني فيورد في شعره في كل قصيدة خلاف ما يورده في الأخرى . وبهذا مال إلى تفضيل النقاد لجرير على الفرزدق ، ولأبي نواس على مسلم بن الوليد[3] .

ويستشهد أبو هلال بقول جرير :

طرَقتك صائدةُ القلوب وليس ذا ... وقتَ الزيارة ، فارجعي بسلامِ
تُجْري السِّواك على أغرَّ كأنه ... بَرَدٌ تحدَّر من مُتونِ غَمامِ

ويقول « فانظر إلى رقة هذا الكلام » ؛ ثم يقول الشاعر نفسه أيضاً :

وابن اللبون إذا ما لزَّ في قَرَنٍ ... لم يستطعْ صَوْلَة البُزْلِ القناعيسِ

ويقول « فانظر إلى صلابة هذا الكلام »[4] .

أما الأسلوب في القصيدة الواحدة ، فنظر إليه أبو هلال نظرة تختلف عن نظرة القاضي الجرجاني حين قال « ولا تكاد القصيدة تستوي أبياتها في حسن التأليف ، ولا بد أن تتخالف »[5] ، واستشهد بعبيد بن الأبرص في قصيدته :

---

(١) الأسلوب (الفصل الثالث ٧٣ ـ ٩٢) . لكن محمد يوسف نجم يقول عن « الأسلوب » عامة : « ويبدو أن المؤلف الذي كان رائداً في هذا الموضوع اضطر إلى الاستعانة بما كتبه الغربيون إلى أقصى الحدود ، واعتمد بوجه خاص على كتاب «Practical Rhetoric» تأليف جون جنونج John Genung إذ نثر مادته في الكتاب وأتى بأمثلة وشواهد عربية لتوضيحها » (الأدب العربي في آثار الدارسين ٣٥٥) .

(٢) كتاب الصناعتين ٢٤ ـ ٢٧ .

(٣) المصدر السابق ٢٤ .

(٤ و ٥) كتاب الصناعتين ١٦٦ ـ ١٦٧ .

وقــد علا لِمَّتي شيبٌ فودّعني ... منه الغواني ودَاعَ الصَّــارم القالي
وقــد أسَلّي همومي حــين تحضُرُني ... بجسْرةٍ كعَــلاَة القَــيْن شِملال[1]
زيّافــةٍ بقَتُــودِ الرَّحْــلِ ناجيَةٍ ... تَفْــري الهجــيرَ بتبغيلٍ وإرْقالِ[2]

وفيها :

تحتــي مسوّمَةٌ جرداءُ عِجْلِزَةٌ ... كالسَّهمْ أرسلَهُ من كَفِّهِ الغالي[3]
والشيْبُ شَــيْنٌ لمن أرسى بساحته ... لله دَرُّ سوادِ اللِمّــةِ الخالي

يقول عن هذه الأبيات « فهذا نظم حسن وتأليف مختار » ويرى أن في القصيدة « ما هو رديء لا خير فيه » كقول الشاعر :

بان الشَّبــابُ فآلى لا يُلِــمُّ بنا ... واحْتَــلَّ بي من مشيبٍ كلَّ محْلاَل

وقوله :

فَبِــتُّ أُلعبُها طوراً وتُلْعِبني ... ثــم انصرفتُ ،وهي مني على بال[4]

يعلق على البيتين بقوله « قوله : واحتـل بي . . . . (المصراع) بغيض خارج عن طريقة الاستعمال ، وأبغض منه قوله « وهي مني على بال » .

ومن القصيدة :

وكبشٍ ملمومــةٍ بادٍ نَواجِذُها ... شهبــاء ذات سرابيل وأبطال[5]
أوجرتُ جُفْرته خِرْصا فمَالَ به ... كما انثنى خَضَدٌ من ناعم الضال[6]

ينقد العسكري هذين البيتين فيأخذ على الشاعر في الأول استعمال كلمة « سرابيل »

---

(١) الجسرة: الناقة الطويلة الضخمة. العلاة: السندان. القين: الحدّاد. وشبهت الناقة بالعلاة لصلابتها . الشملال: الخفيفة السريعة.

(٢) الزيافة : الناقة المختالة. القتود (بفتح القاف) : خشب الرحل : التبغيل والإرقال : ضربان من السير .

(٣) المسومة : المعلمة بعلامة . العجلزة : الصلبة . الغالي : الذي يغلو بسهمه أي يباعد به في الرمي.

(٤) ألعبها: ألعب المرأة، جعلها تلعب، أو جاءها بما تلعب به.

(٥) الملمومة : الكتيبة المجتمعة المضموم بعضها إلى بعض. الكبش : هنا رئيسها.

(٦) وجره الرمح: طعنه به في فيه . الجفرة : وسط كل شيء ومعظمه. الخرص: سنان الرمح . الخضد: ما قطع من عود رطب. الضال: السدر البري. والمخضود منه الذي قطع شوكه .

ـ أي الدروع ـ ويرى أنه لو وضع « السيوف » مكانها لكان أجود . لكن ناقدنا نسي أن الوزن لا يستقيم في هذه الحال . أما البيت الآخر فوصف أبو هلال عجزه بأنه « أكثر ماء » من صدره . وهذا الاصطلاح يتردد عند القدماء بكثرة ، وليس يدرى ماذا كانوا يعنون به بدقة ، لكنني أميل إلى تفسيره بكثرة البهجة والرشاقة والطلاوة والعذوبة ، والبعد عن الخشونة ، لا أنه يقابل ما نعنيه اليوم بقوة العاطفة في الكلام فيما يذهب أحد المعاصرين[1] ، أو أن الشعر الذي « لا ماء فيه » هوالذي « لا إيقاع فيه » فيما يرى آخر[2] ، فالعسكري نفسه يقول : « ومن تمام حسن الرصف أن يخرج الكلام مخرجا يكون له فيه طلاوة وماء »[3] ؛ ويقول : « والكلام إذا خرج في غير تكلف وكدّ وشدة تفكر وتعمل كان سلساً سهلاً ، وكان له ماء ورواء ورقراق»[4] .

ويستشهد أبو هلال بأمثلة أخرى من قصائد بدا له فيها عدم اضطرادها على نسق واحد ، وخروج الشعراء عن جادة واحدة . لكنه وجد العذر للقدماء من الشعراء في عدم استواء القصائد على نمط واحد في التأليف والأسلوب، لأنه لم يكن ينتقد عليهم، وكانوا يسامحون أنفسهم في الاساءة[5] .

وعرض الآمدي لصحة التأليف في القصيدة فرآها أقوى دعائمها بعد صحة المعنى ، وكان يقول « كل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه »[6] . وصحة التأليف عنده ألا يقع في القصيدة خلل ولا اضطراب ، وهو شرط من شروط أربعة لا تجود ولا تستحكم الصناعات إلا بها ، كان الآمدي قد سمعها ـ فيما قال ـ عن شيوخ أهل العلم بالشعر[7] .

---

(١) أحمد أحمد بدوي : أسس النقد الأدبي عند العرب ٦٥٧ .

(٢) صفاء خلوصي : ملاحظات حول موسيقى الشعر العربي : (مقال) مجلة المجلة القاهرية . العدد ١٣٥ ـ أيلول ١٩٦٩م ص ٩٢ ـ ٩٣ .

(٣) كتاب الصناعتين ١٧٠ .

(٤) المصدر السابق ١٧١ .

(٥) المصدر نفسه ١٦٨ ـ ١٧٠ .

(٦) الموازنة ٣٨٣ .

(٧) الموازنة ٣٨١ ـ ٣٨٢ ، والشروط الثلاثة الأخرى هي : جودة الآلة ، وإصابة الغرض ، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص ولا زيادة . والشروط الأربعة جميعاً تقابل ، فيما يذكره الآمدي عن الأوائل (واضح أنه يقصد فلاسفة اليونان) ، ما يلي : العلة الهيولانية ، والعلة الصورية ، والعلة الفاعلة ، والعلة التامية ، ويقابلها في الشعر عند الآمدي على التوالي : الآلة (الألفاظ للشاعر والخطيب) ، إصابة الغرض ، صحة التأليف ، وتمام الصنعة .

وعرض النقاد للبديع في أسلوب القصيدة فاستطرفوا ما جاء منه نحو « البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد ، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل ، وصدق حسّه ، وصفاء خاطره ، فأما إذا كثر ذلك ، فهو عيب يشهد بخلاف الطبع ، وإيثار الكلفة ، وليس يتجه البتة أن يأتي من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد . . . »[1] . وعلى هذا الأساس وازن ابن رشيق بين أساليب القدامى والمحدثين من الشعراء في استعمال البديع وغاية كل منهما في ذلك ، واتخذ من الموازنة أساساً في التمييز بين المطبوع والمصنوع (المتكلف) من الشعر إذ قال « والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق ، فتترك لفظة للفظة ، أو معنى لمعنى كما يفعل المحدثون ، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته ، وبسط المعنى وإبرازه ، واتقان بنية الشعر ، وإحكام عقد القوافي ، وتلاحم الكلام بعضه ببعض »[2] .

حازم القرطاجني وأسلوب القصيدة :

حازم القرطاجني أكثر القدماء اهتماماً بالأسلوب وأوسعهم عليه كلاماً . فالاشارات التي تقدمت عند سابقيه من النقاد في ضرورة اختلاف الأساليب في القصائد باختلاف موضوعاتها ، والتي تتفق مع ما ينادي به النقد الحديث الذي يعد مواءمة الصياغة لموضوع القصيدة أهم عنصر من عناصرها[3] ، تلقفها حازم وفصّل القول فيها[4] . فطريقة المدح يجب فيها السمو بكل طبقة من الممدوحين إلى ما يجب لها من الأوصاف ، وإعطاء كلٍّ حقّه من ذلك ، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة فخمة ، وأن يكون نظمه متيناً ، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة . فأما الغزل فيحتاج أن يكون عذب الألفاظ حسن السبك ، حلو المعاني ؛ أما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل ، مبكي المعاني ، مثيراً للتباريح ، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة . فأما الفخر فجار مجرى المدح . وأما الاعتذارات والمعاتبات والاستعطافات وما إليها ، فملاك الأمر فيها التلطف والإثلاج إلى المعنى بها بالطريق التي يراها الشاعر مناسبة ومؤثرة . أما التهاني فيجب أن تعتمد فيها المعاني السارة والأوصاف المستطابة ، وأن يستكثر فيها من

---

(١) العمدة ١ : ١٣٠ .

(٢) المصدر السابق ١ : ١٢٩ .

(٣) مصطفى السحرتي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٤٥ نقلاً عن :
Hollingworth: A Premier of Literary critcism.

(٤) منهاج البلغاء ٣٥١ - ٣٥٣ .

التيمن للمهنأ ، وأن يحذر فيها مما قد يوقع في نفسه شيئاً وأما الهجاء فطريقه أن يقصد فيه ما يؤلم المهجو ويجزعه .

ولم يكتف حازم بهذا ، إنما راح يتحدث عن أسلوب الشعر في جدّه وهزله ، وما يختص بكل قسم وما يسوغ له من الآخر ، متأثراً بسقراط الذي نقل عنه حازم بعض آرائه[1] ، وربما بأرسطو الذي لا يخلو « فن شعره » من شيء في الأمر[2] .

أما ما يجب في طريقة الجد فألا ينحرف الشاعر إلى طريقة الهزل « كبير انحراف أولا ينحرف إلى ذلك بالجملة » وأن تتجنب الجهات المختصة بالهزل عامة ، وأن « يتحفظ بالنظم الجدي من أن يكون التأليف فيه على صيغة تأليف قد اشتهر وقوعه في طريق هزلية » . وجملة الأمر ألا يتعرض في الطريقة الجدية إلى « منحى الهزل ـ ولو باشارة ـ إلا حيث يليق ذلك بالحال والموطن ، فيتصور إذ ذاك التعرض إلى ما خف من الهزل » .

ومما يختص الطريقة الجديدة أيضاً ، أن يتجنب فيها الساقط من الألفاظ والمولد ويقتصر فيها على العربي المحض ، وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في كلامهم ، ويجب في معانيها ألا تكون مما يشين ذكره ، ولا يسقط من مروءة المتكلم ، أما عباراتها فيجب أن تتحرى فيها المتانة والرصانة .

وأما ما يجب في طريقة الهزل ، فأن تكون النفس في كلامها مُسِفَّةً إلى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا « تقف دون أقصى ما يوقع الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ،وألا تطرح ما له باطن هزلي وإن كان له ظاهر جدي ، وأن ترد مَا يفهم منه الجد إلى ما يفهم منه الهزل . . . » . ومما يجب فيها أيضاً أن تتحرى في عباراتها الرشاقة ، واستعمال العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة ككثير من ألفاظ الشطّار والمتماجنين وأهل المهن والعوام والنساء والصبيان على الوجه المناسب للموضوع . ويستدل على هذا بشعر أبي نواس الذي لم ينقد عليه للياقته بالموضوع الذي جاء فيه . أما ما تأخذه كل من

---

(١) المصدر نفسه ٣٣٠.

(٢) لاحظ محقق المنهاج شيئاً من هذا فقال : « وقد ركز نظرياته ـ أي حازم ـ في هذا الباب على أصول وقواعد فنية بلاغية ، ورجع في بعضها إلى الأخذ بمقالات الحكماء المتقدمين أمثال سقراط. . . » (مقدمة المحقق ١٠٨) . ومما يستحق الذكر هنا أيضاً أن ابن سنان الخفاجي قبل حازم قد أشار ، في سرعة وهو يتحدث عن الالفاظ ، إلى ضرورة مراعاتها في طريقتي الجد والهزل (سر الفصاحة ١٩٩) .

الطريقتين من الأخرى ، فتأخذ طريقة الجد من طريقة الهزل المعاني التي في ذكرها إطراب وبسط للنفوس في بعض المواضع ، وتشاركها في أن ينحى بعباراتها نحو الرشاقة في المواضع التي يحسن فيها ذلك ، أو أنها ـ أي طريقة الجد ـ تأخذ من الأخرى هذا لأن الأولى به أولى وأليق .

وأما ما تأخذه طريقة الهزل من طريقة الجد ، فالمعاني التي ليس فيها تعرض للقدح فيها ، وجميع ما يتعلق بها من عبارات وجهات تجعل بساطاً ومقدمة للهزل ، وقد تأخذ من معانيها أيضاً ما يقدح فيه ، لكن على جهة حكايتها والرد عليها والتفنيد لها بعد التقرير ، وتأخذ منها أيضاً إيراد بعض المعاني العلمية على نحو من الاحالة عليها ببعض معاني الهزل بها ، من مثل قول أبي نواس :

إنْ زارني يوماً على خلوة ... أو زُرْتُه في موضعٍ خال
قمت له رفعاً على الابتدا ... وقام لي نصباً على الحال

وتشارك طريقة الهزل طريقة الجد في الأخذ بطرف من المتانة ، أو يكون هذا مما تأخذه منها لأن الجدية به أليق[1] .

ثم يقول حازم « فهذه قوانين مقنعة فيما يتعلق بالطريقة الجدية ، وما يتعلق بالطريقة الهزلية وما يتعلق بهما معاً . ومعرفتها أكيدة في صناعة النقد والبصيرة بطرق الكلام . . . فإنه إذا أريد الحكم بين شاعرين متماجنين أيهما أشعر ، أو بين جاد وماجن أيهما أمضى في طريقته وأبرع فيها ، لم يكن بد من معرفة هذه القوانين في الطريقتين . . »[2] .

الأسلوب التعبيري والأسلوب التقريري :

يفرق النقد الحديث بين نوعين من الأسلوب الأدبي ، أحدهما تعبيري ، والآخر تقريري . يقدم الشاعر في الأول تجربته تاركاً للآخرين استشفاف ما فيها من أفكار وأهداف ، وما يختلج في نفس صاحبها من عواطف وأحاسيس وانفعالات . أما الأسلوب التقريري الخطابي ، فيقدم فيه الشاعر تجربته تقديماً تقريرياً مباشراً ، بحيث تفهم في سرعة ، ولا يجد القارىء معاناة في البحث عن أفكار الشاعر ومراميه واستخلاصها من قصيدته . والأسلوب الأول هو المفضل في النقد الحديث .

(١) منهاج البلغاء ٣٢٨ ـ ٣٣٥ .
(٢) المصدر السابق ٣٣٥ .

لقد وعى حازم هذين النوعين من الأساليب في أماكن متفرقة من « منهاجه » في مجال الكلام على ما تقوم به كل من صنعتي الشعر والخطابة[1] . يقول « وكما أن في الشعراء من يجعل أكثر معانيه وألفاظه مخيلة لا يعرج على الاقناع الخطابي إلا في القليل من المواضع ، وفيهم من يقصد الاقناع في كثير من معانيه . . . ، فكذلك في الشعراء أيضاً من يجعل أكثر أبياته وما تتضمنه الفصول بالجملة مخيلة ، ولا يستعمل الاقناع إلا في القليل منها ، ومنهم من يستعمل الاقناع في كثير من الأبيات التي تتضمنها فصول القصيدة . وقد كان أبو الطيب يعتمد هذا كثيراً ويحسن وضع البيت الاقناعي من الأبيات المخيلة . . . فكان لكلامه أحسن موقع في النفوس بذلك ، ويجب أن يعتمد مذهب أبي الطيب في ذلك فإنه حسن »[2] . ويفهم من هذا النص أن الأساليب القديمة لم تكن تقريرية محضة أو تعبيرية خالصة : ويفهم منه أيضاً أن حازماً نفسه لا يريد الأسلوب خطابياً محضاً ، أو تعبيرياً خالصاً لتفضيله أسلوب المتنبي الذي كان يستعمل الاقناع في كثير من الأبيات التي تتضمنها فصول القصيدة .

ولم يكن حازم يمانع في أن يوشح الأسلوب التعبيري بالتقريري أو العكس ، لأن « صناعة الشعر تستعمل يسيراً من الأقوال الشعرية لتعضد المحاكاة في هذه بالاقناع ، والاقناع في تلك بالمحاكاة ، وإنما يعاب الشاعر إذا أكثر أقاويله أو قارب مساواة الباقي بزيادة قليلة أو نقص خطابية » .[3]

وهذا المفهوم يتردد أيضاً في مواطن أخرى[4] ، لكن حازماً يرى مع هذا أنه إن « ساوى بعض الناس بين المخيلات والمقنعات في كلتا الصناعتين ، أو هام حول مساوات المخيلات بالمقنعات في الشعر ، أو مساوات المقنعات بالمخيلات في الخطابة ، كان قد أفرط في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلاً فيه . . . فان جاوز حد التساوي في كلتيهما . . . كان قد أخرج كلتا الصناعتين عن طريقتهما . . . »[5] . ويرى أيضاً أن تكون الأقاويل المقنعة في الشعر تابعة لأقاويل مخيلة ، مؤكدة لمعانيها ، مناسبة لها ، وكذلك الأمر في الأقاويل المخيلة في الخطابة[6] .

---

(١) المصدر السابق ٦٢ - ٧١ .
(٢) منهاج البلغاء ٢٩٣ .
(٣) نفسه ٢٩٣ .
(٤) المصدر السابق ٣٤٧ ، ٣٥٨ ، ٣٦١ .
(٥و٦) المصدر السابق ٣٦٢ .

ثالثاً : الموسيقى

الوزن :

الوزن والقافية ركنان أساسان من أركان القصيدة العربية ، أو قاعدتان لا يمكن أن يقوم بناؤها إلاّ عليهما[1] . وهما حجر الأساس في موسيقاها الخارجية التي يقيسها العروض وحده[2] . والوزن أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة[3] . وللوزن إيقاع يطرب الفهم لصوابه ، وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه[4] .

إن التزام نقاد العرب القدامى بالوزن والقافية والتمسك بهما ركنين من أركان القصيدة أمر له نظيره في النقد الأجنبي الحديث . فاللغات الأوروبية الحديثة لم تعد تكتفي بالموسيقى الداخلية للقصيدة ، إنما تضيف إليها ما تولده القافية ـ على اختلافها ـ من موسيقى[5] .

كان نيتشه الفيلسوف والشاعر الألماني يقدر جانب الوزن الموسيقي في الشعر أكثر من سائر الجوانب ، ويفضل الشاعر الرائع الرنين ، الفائق الايقاع ، المسيطر على مادة الأوزان . وكانت أعظم مناقب الشاعر عنده أن تكون قصائده سلاسل من الأناشيد الصالحة للترقيص[6] . وعرف (شوبنهور) أهمية الوزن والقافية وتأثيرهما في تحريك الخيال ، فضلاً عن أنهما وسيلتان لاثارة الانتباه حين متابعة سماع الأنشاد[7] . ورأى الشاعر الالماني (برتولت برشت) أن التزام اوزان الشعر الأصلية الراسخة ، والأخذ بقدر من القوافي شرطان لا غنى عنهما في تسمية الكلام شعراً[8] . وقد سار في اتجاه برشت

---

(١) يوسف خليف : مقدمة ديوان نداء القمم ١٥ .

(٢) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٧٨ نقلاً عن :
Lamborn, Greening: Rudiments of Criticism, Chap. 11.

(٣) العمدة ١ : ١٣٤ .

(٤) عيار الشعر ١٥ .

(٥) محمد مندور : الأدب وفنونه ٣٤ .

(٦) عبد الرحمن بدوي : في الشعر الأوربي المعاصر ١٣٢ .

(٧) المرجع السابق ١٣٦ .

(٨) المرجع السابق ٢١١ ـ ٢١٣ . وتوفي برشت في ١٤ آب ١٩٥٦م.

هذا الشاعر الألماني أدريان تورل Turel أيضاً[1] .

ومن غير الشعراء والنقاد الألمان ، أكد ريتشاردز أهمية الوزن والقافية في قوله « والوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن . ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً . وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه »[2] . وذهب أيضاً إلى أن للوزن وظائف أخرى أكثر من هذه ، إذ ليس غريباً أن يكون قد استعمل عاملاً من عوامل التخدير أو التنويم منذ القدم إذ استعمل استعمالاً خاصاً عن طريق التخدير والتنويم[3] ، لا عن طريق الدهشة أو المفاجأة في آثار الوزن فيما رأى كولردج[4] ، الذي يرى أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر الذي يكون ناقصاً معيباً بدونه ، لأن الشعر ارتبط بالوزن زمناً طويلاً وبسبب المناسبة الخاصة بينهما أيا كانت الأشياء الأخرى التي تضاف إلى الوزن ، لا بد من أن يشتركا معاً في خاصية ما[5] . إن « الوزن بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه .. الخميرة ، لا تساوي شيئاً ، ومسيخة المذاق في ذاتها ، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب »[6] . ويذهب ييتس Yeats إلى أن الوزن يخلق في الذهن حالة من الغيبوبة اليقظة[7] .

وثمة نقاد أجانب آخرون يرون أهمية الوزن في الشعر من مثل : هاوسمان A. E. Housman وسوينبورن A. C. Swinburne وسوراس Suarés[8] .

أما في نقدنا الحديث ، فيقف طه حسين في مقدمة النقاد القائلين بضرورة الوزن في الشعر في مواطن متعددة من تواليفه . يقول « الركن الثالث الذي لا بد للكلام أن يستوفيه

---

(١) المرجع السابق ٢١٣ - ٢١٤ . وتوفي تورل في ٢٩ تموز ١٩٥٧م .
(٢) مبادىء النقد الأدبي ١٩٤ .
(٣) المرجع السابق ١٩٩ .
(٤) سيرة أدبية ٢٩٦ ومبادىء النقد الأدبي ١٩٨ ومصطفى بدوي: كولردج ١٧٦ .
(٥) سيرة أدبية ٣٠٢ .
(٦) سيرة أدبية ٢٩٧ .
(٧) مبادىء النقد الأدبي ١٩٩ .
(٨) الأسس النفسية للإبداع الفني ١٦ - ١٧ .

ليكون شعراً هو الوزن »[1] ويقول : « وإذن فنحن نستطيع أن نعرف الشعر آمنين بأنه الكلام المقيد بالوزن والقافية والذي يقصد به الجمال الفني »[2] . ويتبنى محمد النويهي آراء ت .س. اليوت في الوزن ، التي تقوم على تأكيد أهمية الوزن وضرورته في الشعر ، وترفض التحرر منه ؛ لأن الشاعر الحق لا يسعى إلى التحرر من الوزن ، فهذا دأب الشاعر الرديء . والوزن ليس شيئاً زائداً يمكن الاستغناء عنه ، وليس مجرد شكل خارجي يكسب الشعر زينة ورونقاً ، بل إنه يختص بالشعر الذي يختص بالعاطفة الانسانية إذا كانت في حالة زائدة الشدة ، وهو يتناول أقوى العواطف وأكبرها حدة وأكثرها اهتزازاً ، والاهتزاز هو السمة الأولى للعاطفة والوزن معاً[3] .

اختيار الوزن والصلة بينه وبين موضوع القصيدة:

أول ما يلفت النظر في الأوزان القضية التي يطرحها السؤال التالي : هل اختيار وزن قصيدة ما ، في مقدور الشاعر نفسه ؟ من النقاد القدامى كابن طباطبا وأبي هلال العسكري من يجيب بنعم ، وقد تقدم هذا . أما غيرهما فلا نجد عندهم شيئاً في هذه القضية ، وهو ما نستطيع أن نتخذ منه رداً على ما ذهب اليه أحمد أحمد بدوي : « فقد رأوا ـ النقاد القدماء ـ ذلك (اختيار الوزن والقافية) في مقدور الشاعر وطاقته . فليس الوزن مما يفرض عليه فرضاً ، ولا هو بالخارج على حدود إرادته[4] . إن عدم تعرض النقاد ـ فيما عدا ابن طباطبا والعسكري ـ للمسألة ، قد يحمل في إحدى دلالاته أنهم لم يكونوا يرون ذلك حقاً ، لأن غالبيتهم ـ وفيهم ابن طباطبا نفسه ـ لم يروا معرفة العروض ودراسته ضرورية للشاعر إلا للأسباب التي تقدم ذكرها ، فلا يعقل ، والحال هذه ، أن يطالبوا الشاعر بإعداد الوزن ، وهم الذين لم يطالبوه بضرورة معرفة العروض . يقول ابن رشيق أيضاً : « والمطبوع مستغنٍ بطبعه عن معرفة الأوزان وأسمائها وعللها ، لنبو ذوقه عن المزاحف منها والمستكره . والضعيف محتاج إلى معرفة شيء من ذلك ، يعينه على ما يحاوله من هذا الشأن »[5] . إن صح زعمنا هذا ـ فضلاً عما في الفصل الأول ـ نستطيع أن نزعم أيضاً أن النقاد كانوا يدركون ـ وإن لم يصرحوا ـ أثر المعاناة النفسية ، وكانوا

---

(١) التوجيه الأدبي ١٤٣ .
(٢) في الأدب الجاهلي ٣١٢ .
(٣) قضية الشعر الجديد ٢٨ ـ ٣٠ و٣٧ أيضاً .
(٤) أسس النقد الأدبي عند العرب ٣٣٢ .
(٥) العمدة ١ : ١٣٤ .

يدركون أن الشاعر الحقيقي لا طاقة له ولا حول في اختيار الوزن . وهذا يتفق مع ما تذهب إليه جمهرة من النقاد والشعراء المعاصرين من أن الشعر يصنع نفسه بنفسه بعد أن ينضج موضوع القصيدة وتختمر تجربتها ، وإلاّ تحول الشعر من تجربة شعورية إلى تجربة مادية صرفة يعد الشاعر كل شيء فيها إعداداً[1] .

ويقود اختيار الوزن إلى قضية العلاقة بين الوزن وموضوع القصيدة ؛ وهي من أعقد القضايا النقدية التي لمّا يستقر النقد فيها على رأي أو قرار .

يدل استقراء النقد القديم على أن إبن طباطبا العلوي وأبا هلال العسكري وقفا عند هذه القضية ونصّا في وضوح على الربط بين وزن القصيدة وموضوعها في نصيهما اللذين أثبتناهما فيما مضى ، قبل أن يتأثر فيها بأرسطو شراح « فن شعره » من الفلاسفة الاسلاميين ، وحازم القرطاجني من بعدهم . وقد فطن شكري عياد إلى ما جاء عند أبي هلال[2] ، وغاب عنه ما جاء عند ابن طباطبا قبله ، إذ قال « أما سائر النقاد العرب القدماء ـ غير حازم القرطاجني ـ فلا تكاد تجد لهم كلاماً عن العلاقة بين الأوزان والمعاني[3] .

أما الخليل بن أحمد نفسه ، فلا نكاد نعثر له على ما يدل على أنه انتبه للقضية ، لأن كل ما وصل الينا عنه لا يعدو إجابة شكلية عن أسباب تسمية بحور الشعر بأسمائها التي أطلقها عليها[4] . ذكر عن الأخفش أنه قال « سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض : لِمَ سميّت الطويل طويلاً ؟ قال : لأنه طال بتمام أجزائه ، قلت : فالبسيط ؟ قال : لأنه انبسط عن مدى الطويل . . قلت : فالكامل ؟ قال : لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره من الشعر . قلت : فالهزج ؟ قال : لأنه يضطرب . . . قلت : فالسريع ؟ قال : لأنه يسرع على اللسان . قلت : فالمنسرح ؟ قال : لانسراحه وسهولته ، قلت : فالخفيف ؟ قال : لأنه أخف السباعيات . . . وهكذا في سائر البحور[5] . ولم أعثر على

---

(١) أنظر أيضاً: أحمد كمال زكي، شعر الهذليين ٢٣٥ .

(٢) موسيقى الشعر العربي ١٢٣ .

(٣) المرجع السابق ١٣٥ .

(٤) يرى شكري عياد أيضاً أن سبب تسمية الخليل بحور الشعر بأسمائها المختلفة لا يخرج عن الوصف الظاهري للأصوات التي يتألف منها كل بحر (موسيقى الشعر العربي ١٣٣) . وهذا الرأي يدعم ردّنا على عز الدين إسماعيل .

(٥) العمدة ١ : ١٣٦ وشذرات الذهب ١ : ٢٧٦ ـ ٢٧٧ .

شيء غير هذا للخليل ؛ ولست أدري علام اعتمد عز الدين اسماعيل في قوله « ومحاولة الخليل في الربط بين بعض الأغراض الشعرية وبعض الأوزان معروفة »[1] ، وقوله « وهناك فكرة قديمة ترجع إلى واضع العروض العربي نفسه الخليل بن أحمد ، شاعت واستفاضت ! . . . . هذه الفكرة تذهب إلى تحديد طابع نفسي لكل وزن أو مجموعة من الأوزان الشعرية فبعض الأوزان يتفق وحالة الحزن ، وبعضها يتفق وحالة البهجة ، وما إلى ذلك من أحوال النفس[2] .

أين عثر عز الدين اسماعيل على محاولة الخليل وفكرته القديمة ؟ ولم لم يذكر المصدر الذي وجدهما فيه ؟[3] . لكنه إن كان يقصد تعليل الخليل الشكلي الساذج لأسماء البحور ، فأنّى استطاع أن يفهم ربط الخليل بين الأغراض والأوزان ؟ وأنّى هو الطابع النفسي الذي يفهم من تسميات الخليل للأوزان ؟ أغرب من هذا ما يذهب إليه الدارس نفسه « . . . ، بل نجد ارسطو يتكلم في مسألة وقف عندها العلماء العرب وتشابهت وجهة نظرهم فيها معه ، وهي مسألة اختيار الأوزان الشعرية . فأرسطو يربط بين الأوزان والأنواع الأدبية (ينقل نصاً لارسطو ننقله بعد قليل) . . . ؛ والنقاد العرب كانوا يسمون ذلك في عمود الشعر تخير لذيذ الوزن ، ومحاولة الخليل في الربط . . . . »[4] .

لست أدري من يعني عز الدين اسماعيل بالعلماء العرب الذين تشابهت وجهات نظرهم مع أرسطو في المسألة ؟ ! هل يقصد ابن طباطبا وأبا هلال العسكري ؟ لا أظن هذا ، لأنني لا أكاد أتبين من كلام الناقد ما يدل على أنه التفت إلى ما جاء عند الناقدين القديمين أو أنه كان يقصدهما على الأقل . فلو وقع على شيء فيه لذكره وأثبته بلا توانٍ ؛ لأنه ـ دون شك ـ كان يبحث عن دليل وحجة فلم يفلح في الاهتداء إلى شيء ، مما جعله ينسب إلى الخليل أشياءَ لا وجود لها عنده .

أما الخليل بن أحمد فلم يصل إلينا عنه شيء في المسألة ، فإذا كان الناقد يقصد ما قاله الخليل فيما ناقشناه فيه قبل قليل ، فذا وَهْم لا أساس له من واقع ؛ حتى حازم

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٩٩ .

(٢) التفسير النفسي للأدب ٥٨ ـ ٥٩ والشعر العربي المعاصر ٥٤ .

(٣) فضلاً عن بحثي المضني في محاولة العثور على شيء مما ذكر عز الدين اسماعيل ، فقد تفضل أستاذي الدكتور حسين نصّار ووضع بين يديّ كل ما لديه من بطاقات تتعلق بالخليل بن أحمد جمعها من مظان كثيرة لتكون مادة كتاب يصدره عن الخليل ، لكنني لم أجد فيها شيئاً عما نحن في صدده .

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٩٩ .

القرطاجني الذي وقف عند المسألة طويلاً ، لم يقف بمحض ما هداه اليه تفكيره ، بل كان تابعاً فيها لأرسطو ، أما مباشرة . وإما غير مباشرة عن طريق الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا « فن الشعر » لأرسطو وحاول بعضهم تطبيق مفاهيمه على الشعر العربي .

لكن كيف فهم عز الدين اسماعيل أن عبارة « تخير لذيذ الوزن » في عمود الشعر تعني الربط بين الأوزان والموضوعات كالذي عند أرسطو ، والمرزوقي نفسه يقول « وإنما قلنا على تخير من لذيذ الوزن ، لأن لذيذه يطرب الطبع لايقاعه ، ويمازجه بصفائه ، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه ، واعتدال نظومه »[1] ؟ ! إن مفهوم لذيذ الوزن في النقد القديم ـ فضلاً عما قال المرزوقي ـ لا يخرج عن أن يكون سهل العروض[2] ، معتدله[3] ، وأن يركب الشاعر فيه مستعمل الأعاريض ووطيئها ، ويأتي بألطفها موقعاً ، وأخفها مستمعاً ، وأن يتجنب العويص والمستكره[4] . فأين هذا كله مما يراه عز الدين اسماعيل أيضاً في تفسير ما ذهب إليه المروزقي ؟ يقول « فهو ـ أي المرزوقي ـ . . . يتكلم في تخير الوزن اللذيذ ، وعبارة تخير الوزن[5] هذه هي صدى الفكرة القائلة إن أغراض الشعر لا تناسبها كل البحور ، وإنما تناسب بعض البحور وبعض الأغراض فالوزن اللذيذ المتخير إذاً هو ما ناسب الغرض ، كأنهم يفترضون حقاً أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع »[6] .

لكن لماذا لم يعرض أكثر النقاد القدامى للقضية ؟ لا أعتقد أننا نستطيع أن نجيب بدقة ؛ ولكن لا بأس في أن نفترض ـ في ضوء ما تقدم ـ بضعة افتراضات : فربما لم تكن المسألة من أساسها لافتة للانتباه ، خاصة أن غالبية النقاد ـ فيما تبين ـ لم تقل بإعداد الوزن إعداداً ونظم القصيدة عليه . وهذا يدعم ما يقال بأن القصيدة تختمر في ذهن الشاعر وتولد بأفكارها وألفاظها ووزنها وقافيتها ، وهو ما يتمشى مع طبيعة القصائد الجاهلية التي لم يكن أصحابها يعرفون العروض ـ إن صح هذا ـ . غير أن كل ما يشيع الآن من آراء وأفكار عن صلاحية وزن ما لموضوع ما ليس أكثر من استنتاجات جاءت

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ١ : ١٠ .
(٢) نقد الشعر ٣٤ .
(٣) عيار الشعر ١٥ و١٦ أيضاً .
(٤) العمدة ١ : ١٤٠ .
(٥) لاحظ التحوير في عبارة المرزوقي .
(٦) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٧٤ ـ ٣٧٥ .

بعد دراسة الشعر واستقراء موضوعاته وأوزانه إلى حد ما . هي إذن نتائج لا قواعد وأسس .

وربما كانت هناك معوقات شغلت النقاد عن الخوض في القضية ، من مثل ما يشير إليه شكري عياد من أن قضية اللفظ والمعنى لم يكن فيها محل لمناقشة الصلة بين الوزن والمعنى ، حتى أنه يستغرب كيف غابت عن قدامة بن جعفر وهو من أكبر المتأثرين بأرسطو ، الذي أكد هذه الصلة تأكيداً تاماً » وكيف غابت عن ابن سنان الخفاجي وقد اهتم بالنواحي الصوتية كثيراً[١] . وإنني لأستغرب مع شكري عياد أيضاً كيف أغفلها قدامة وهو من الذين لم تشغلهم قضية اللفظ والمعنى مثلما شغلت أكثر القدماء . لقد نظر قدامة إلى أركان القصيدة نظرة كلية في إطار ائتلافها معاً ، ولم يزد في ائتلاف المعنى والوزن على أن قال « أن تكون المعاني مستوفاة ، لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ، ولا إلى الزيادة فيها عليه ، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ، ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته »[٢] .

لقد عرض أرسطو للصلة بين الأوزان وأنواع الشعر في حديثه عن الملحمة ، فقال « والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أن امرءاً استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع . . . . أما الوزن الأيامبي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة : فأحدهما أنسب للرقص ، والآخر أنسب للفعل »[٣] .

من هنا تنبه الفلاسفة المسلمون ـ سواء في شروحهم لمؤلف أرسطو ، أم في مؤلفاتهم على قريه ـ إلى ما جاء عنده ، فقال ابن سينا « واليونانيون كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر ، وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حدة »[٤] . وقال ابن رشد : « ومن تمامه (الوزن) أن يكون مناسباً للغرض فربّ وزنٍ يناسب غرضاً ولا يناسب غرضاً آخر[٥] . وقال « ومن التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة »[٦] . وذكر الفارابي أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد

---

(١) موسيقى الشعر العربي ١٣٥ . (٢) نقد الشعر ١٩٠ .

(٣) أرسطو: فن الشعر ٦٨ (ترجمة عبد الرحمن بدوي) .

(٤) الشعر (من الشفاء) ٢٩ ثم ٣١ أيضاً.

(٥) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس ٢١١ (منشور مع فن الشعر) .

(٦) المصدر السابق ٢٣٢ .

عند أمة أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة (إلى عهده) . وفي هذا دليل على أن العرب نقاداً وشعراء ـ باستثناء من ذكرنا ـ لم ينتبهوا إلى الصلة بين الوزن والموضوع لأن « . . . جل الشعراء في الأمم الماضية والحاضرة الذين بلغنا أخبارهم خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزناً معلوماً، إلا اليونان فقط، فإنهم جعلوا لكل نوع من أنواع الشعر نوعاً من أنواع الوزن . . . فأما غيرهم من الأمم والطوائف فقد يقولون المدائح بأوزان كثيرة مما يقولون بها الأهاجي إما بكلّها وإما بأكثرها، ولم يضبطوا هذا الباب على ما ضبطه اليونانيون»[1] .وجاء حازم القرطاجني فانتبه إلى القضية ووقف عندها مقتدياً إما بأرسطو واليونانيين، وإما بابن سينا وغيره، فيما يتضح من أقوال حازم نفسه[2]؛ وراح يطبق ما عرفه على الشعر العربي تطبيقاً أوسع وأشمل مما قام به إبن سينا وابن رشد والفارابي، وفي ذهنه أن تباين الموضوعات لا بد أن يصاحبه تباين في الأوزان، لأنه . «لما كانت أغراض الشعر شتّى، وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة وما يقصد به الهزل والرشاقة؛ ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيلها للنفوس. فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد . . .[3]، وراح بعد هذه النظرية العامة التي لم يبتكرها، يتحدث عن خصائص كل وزن وعن درجات استعمال الأوزان[4]. وليس بعيداً عمّا عند حازم ما قام به إبراهيم أنيس من إحصاء لاستعمالات الأوزان في الشعر القديم[5]، وما قام به عبدالله الطيب المجذوب في الجزء الأول من كتابه «المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها» وهو من أشد المعاصرين اعتناقاً للقضية وأكثرهم لها حماسة، وقد حاول أن يثبتها بشتى الوسائل والأساليب في أثناء كلامه على الأوزان وخصائصها، مع مراعاة ما بين ابراهيم أنيس وعبدالله الطيب من بَوْنٍ في المقدمات والنتائج.

غير أن القضية عند القرطاجني لم تكن على قدر كبير من التخصيص ؛ فهو لم يذكر

(١) الفارابي: رسالة في قوانين صناعة الشعر ١٥٢ وانظر: ١٥٢ ـ ١٥٥ أيضاً (منشورة مع فن الشعر) .
(٢) منهاج البلغاء ٢٦٦ .
(٣) منهاج البلغاء ٢٦٦ و٢٠٥ أيضاً.
(٤) المصدر السابق ٢٦٨ ـ ٢٧٠ .
(٥) موسيقى الشعر ١٨٩ ـ ١٩٩ .

مثلاً ، الموضوعات التي يناسبها كل وزن من الأوزان ، بل اكتفى بالاشارة إلى ذلك وترك للشعراء حرية اختيار الأوزان المناسبة لقصائدهم .

وإذا ما نظرنا إلى القضية عند المعاصرين فلا نجد إلا أفراداً وقفوا عند حيرة الشاعر في اختيار البحر ، لإيمانهم بأن لكل فكر من الأفكار بحراً خاصاً[1] ، ونجد نفراً لا يختلفون عن آراء حازم القرطاجني في شيء ، إن لم يكونوا تأثروا به أو بالمنبع الذي استقى منه .أما الغالبية العظمى فبين رافض لفكرة الربط بين الوزن والموضوع ، وصاحب رأي آخر قد يكون أقرب الآراء صواباً ودقة . فمن الفئة التي تربط ربطاً وثيقاً بين الوزن والموضوع ، متأثرة بالالياذة والتقاليد اليونانية ، سليمان البستاني[2] ، وأحمد أمين[3] ، وعبد الله الطيب المجذوب الذي عالج القضية وفي ذهنه ما كان في ذهن حازم من أن اختلاف أوزان الشعر يعني بالضرورة اختلاف الموضوعات ، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد[4] .

أما الفئة التي ترفض الفكرة ، على أساس من استقراء موضوعات الشعر أو بعضها فمنها : ابراهيم أنيس[5] ، ومحمد غنيمي هلال[6] ، ومصطفى هدارة[7] ، وشكري عياد[8] ، وشوقي ضيف[9] ، ومحمد مندور[10]، وعز الدين اسماعيل[11] وصاحب هذا البحث[12] . ومن بين هؤلاء من يرد على البستاني أو على عبدالله الطيب.

ولعل من الأقرب للصواب ، إن لم يكن الصواب نفسه ، أن نربط بين العاطفة والوزن وهو مذهب عدد من النقاد الأجانب ؛ يرى هازلت أن ثمة علاقة قريبة بين

---

(١) أنظر مثلاً : شفيق جبري ، أنا والشعر ٨٨.
(٢) مقدمة الإلياذة ٩١ ـ ٩٤.
(٣) النقد الأدبي ٩٠.
(٤) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١ : ٧٤.
(٥) موسيقى الشعر ١٧٧ ـ ١٧٨.
(٦) النقد الأدبي الحديث ٥٣٩.
(٧) اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري ٥٣٩.
(٨) موسيقى الشعر العربي ١٨ ـ ١٩.
(٩) في النقد الأدبي ١٥٢.
(١٠) الأدب وفنونه ٥٧.
(١١) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٧٥.
(١٢ اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٤١ ـ ٣٤٢.

الموسيقى والعاطفة العميقة الجذور في الشعر[1] ، ويرى ريتشاردز إستحالة فصل الايقاع أو الوزن عن التأثيرات العاطفية[2] . ويرى دي لاكروا أن الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصور والموسيقى اللفظية وتنسيق القالب الشعري[3] .

ولهذه الفكرة ، التي تربط بين العاطفة والوزن ، صدىً عند بعض دارسينا المعاصرين ، يقول إبراهيم أنيس « نستطيع ونحن مطمئنون أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه . فاذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالأنفعال النفسي وتطلّب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة التنفس وازدياد النبضات القلبية[4] » . ويذهب محمد النويهي إلى أن الاختلاف يكون في درجة العاطفة[5] ، مستدلاً باستعمال بشار بن برد لبحر المنسرح في قصيدتين مختلفتين : رائيته المشهورة (قد لامني في خليلتي عمر . . .) ، والقصيدة التي قالها بعد أن منعه المهدي عن الغزل ، والتي منها :

والله لولا رضا الخليفة ما أعطيت ضيماً عليّ في شجن

ومع أن هذه القضية ما زالت محلّ إختلاف بين النقاد والدارسين ، فإن القصيدة تظل تجربة وفكرة تخرج إلى النور كاملة بوزنها وقافيتها وسائر أركانها بعد أن يكتمل نموها ويتم نضجها في نفس الشاعر بحيث لا تحتاج بعد ذلك إلا إلى التنقيح الذي لا مناص للشاعر من أن ينقد فيه قصيدته لتقويم ما قد تحتاج إليه من تقويم في أجزائها . أما أن يحاول الشاعر ويترصد للبحث عن وزن وقافية أو شكل يصب فيه أفكاره ليخرج بقصيدة ما فليس من الشعر في شيء ، لأنه « ذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعراً لا يحدد لنفسه بحراً بعينه ، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه ، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان »[6] . ولأن القصيدة الحقة أو المشروعة ـ فيما يقول كولردج ـ

---

(١) Hazlit, William: Lectures on the English poets, p. 12.

(٢) مبادىء النقد الأدبي ١٩٧ .

(٣) الأسس النفسية للإبداع الفني ١٦ نقلاً عن :
Delacroix, H. Psychologie de L'Art, p. 106

(٤) موسيقى الشعر ١٧٧ .

(٥) راجع للنويهي : الشعر الجاهلي ١ : ٦١ وشخصية بشار ١٧٢ ، ٢٦٦ و٢٦٧

(٦) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٧٦ . وعز الدين إسماعيل متأثر بالناقد الأمريكي ستوفر الذي يربط بين الإيقاع والحالة النفسية ؛ وهو ما أقامه عز الدين اسماعيل دليلاً على هدم فكرة الربط بين الوزن =

هي التأليف الذي يكون فيه للقافية والوزن صلة عضوية بالعمل كله ، هي عمل تتآز
أجزاؤه ويفسر أحدها الآخر وينسجم كل منها ويتساند في نطاق التناسب مع أهداف
التنسيق العروضي وآثاره المعروفة[1] . ويقول كولردج « فاذا كان ثمة من . . . يدعو كل
تأليف قصيدة ، سواء كانت مقفاة أو موزونة أو كلا الأمرين معاً ، فانني أدع رأيه دو
نقاش »[2] .

الوزن المنشود في النقد القديم :

اهتم النقاد بشروط معينة في الوزن وعولوا عليها كثيراً » فقد أصرّ قدامة بر
جعفر ، فيما مضى ، على أن يكون الوزن سهل العروض ؛ وألح ابن طباطبا عل
اعتداله ؛ وأراد ابن رشيق من الشاعر أن يركب مستعمل الأعاريض ، ويأتي بألطفه
موقعاً وأخفها مستمعاً ، ويتجنب العويص والمستكره لأنهما يشغلانه ويمسكان مر
عنانه ، ويوهنان قواه ويخرجانه عن قصده .

لقد كره النقاد ، بل رفضوا أن تخرج القصائد في أوزانها عن عروض الخليل ، إ
عاب أبو هلال العسكري على الأصمعي اختياره قصيدة المرقّش :

هل بالديار أن تجيب صَمَمْ لـو أن حيّاً ناطقـاً كلّم

لأنها غير مستقيمة الوزن ولا مونقة (معجبة) الروي ، ولا سلسة اللفظ ، و
جيدة السبك ، ولا متلائمة النسج[3] . وعدّ أبو العلاء المعري قصيدة عبيد بن الأبرص :

* أقفر من أهله ملحوب[4] *

وقصيدة عدي بن زيد :

قد حان أن تصحـو لو تُقْصِرْ وقـد أتـى لما عَهِـدْتُ عُصُرْ

= والموضوع عند العرب .

(١) ديتش : مناهج النقد الأدبي ١٥٩ و١٦٢

(٢) ديتش : المرجع السابق ١٥٩ .

(١) كتاب الصناعتين ٣ ورسالة الغفران ٣٣٨ (الطبعة الثالثة) .

(٤) يقول ابن رشيق عن هذه القصيدة « فإنها كادت تكون كلاماً غير موزون بعلة ولا غيرها حتى قال بعض
الناس : إنها خطبة ارتجلها فاتزن له أكثرها (العمدة ١ : ١٤٠) وانظر : سر الفصاحة ٢٢٥ ـ ٢٢٦ .

من القصائد المختلفة الوزن ، غير الموافقة لمذهب الخليل[1] .

وأخذ الثعالبي على المتنبي خروجه عن بحر الطويل في قوله :

تفكُّرُه عِلْمٌ ، ومنطقهُ حكْمٌ وباطنه دينٌ ، وظاهره ظَرْفُ

وقال « قد خرج فيه عن الوزن ، لأنه لم يجيء عن العرب (مفاعيلن) في عروض الطويل غير مصرّع ، وإنما جاء (مفاعلن) » . وذكر قول الصاحب بن عباد « ونحن نحاكمه - أي المتنبي - إلى كل شعر للقدماء والمحدثين على بحر الطويل فما نجد له على خطئه مساعداً »[2] . وقال التبريزي بخروج « نونية » سلمى بن ربيعة :

إنْ شِواءً ونَشْوةً وخَبَبَ البازل الأموّن

على عروض الخليل وعلى ما وضعه سعيد بن مسعدة أيضاً[3] .

ويلوح لنا ، من هذا إلزام النقاد القدامى الشعراء بالتقيد بعروض الخليل ، حتى إذا ما خرج الشاعر عنه قليلاً أو غير في إحدى التفعيلات عدوه خارجاً على العروض وحاكموه أمام محكمة الشعر الذي لم ينحرف قيد أنملة عن عروض الخليل .

ويمكننا أن نفسرّ به إهمال النقاد وعدم التفاتهم إلى المحاولات التي خرج فيها عدد من الشعراء على عروض الخليل في اشعار لا نجدها مذكورة في كتب النقد أو كتب الأدب العامة ، بل نجد إشارات إلى أولئك الشعراء الذين لا ندري لم خرجوا على العروض المألوف : ألرتابته أم لأشياء أخرى ؟! إن المعلومات القليلة التي لدينا لا تكاد تفي بما يجيب عن هذا السؤال ، وقد لاحظ غوستاف غرنباوم أن محاولات كثيرة لابتكار أوزان جديدة لم تقع ، وحيث وقعت المحاولة لم تصادف أية استجابة[4] .

يذكر أن عبد الله بن هارون بن السميدع البصري العروضي كان يقول أوزاناً غريبة عن العروض ، فنحا رزين العروضي[5] . (ت ٢٤٧ هـ) نحوه ، حتى قيل إن كثيراً من شعره يخرج عن العروض[6] . لكن أين هو هذا الكثير ؟ . وكان أبو العتاهية

(١) الفصول والغايات ١ : ١٣١ .
(٢) يتيمة الدهر ١ : ١٧٣ واحتكام الثعالبي إلى الصاحب في المتنبي مسألة فيها نظر!!
(٣) التبريزي : شرح ديوان الحماسة ٣ : ٨٣
(٤) دراسات في الأدب العربي ١٤٥ .
(٥) معجم الأدباء ١١ : ١٣٨ - ١٣٩
(٦) تاريخ بغداد ٨ : ٤٣٦

يخرج على العروض أيضاً[1] ، وفيه يقول المسعودي : « وله أشعار خرج فيها عن العروض مثل قوله :

همَّ القاضي بيتٌ يُطْرِب قال القاضي لما عُوتبْ :
ما في الدنيا إلا مذنب هذا عذر القاضي واقلب

وزنه فعلن فعلن أربع مرات ، وقد قال قوم : إن العرب لم تقل على وزن هذا شعراً ، ولا ذكره الخليل ولا غيره من العروضيين »[2] . ويقول المسعودي أيضاً « وقد زاد جماعة من الشعراء على الخليل بن أحمد في العروض : من ذلك المديد ، وهو ثلاثة أعاريض وستة ضروب عند الخليل ، وفيه عروض رابع وضربان محدثان ، فالضرب الأول من العروض الرابعة المحدثة قول الشاعر :

مَنْ لعينٍ لا تنام دَمْعُها سَحٌّ سَجَام

والضرب الثاني من العروض الرابعة المحدثة قول الشاعر :

يا لبكرٍ لا تَنُوا ليس ذا حينَ ونا

وغير ذلك مما قد تكلموا فيه ، وذكروه في هذا المعنى من الزيادات . . . »[3] ويعدّ من هذا القبيل ما يذكره ابن قتيبة من أن أبا حاتم أنشده عن أبي عبيدة قصيدة في اثني عشر بيتاً مطلعها :

ذاك وقد أذعر الوحوشا بصَلْت الخَدِّ رَحب كبَانُه مُجْفَرْ[4]
طويلُ خمسٍ ، قصير أربعة عريضُ سِتٍّ ، مقلِّصٌ حشْوَرْ[5]

وقال أبو عبيدة « لا أعرف قائل هذا الشعر ، وعروضه لا يخُرَّج » . قال أبو حاتم : « أحسبه لعبد الغفار الخزاعي »[6] .

غير أنّ النقد القديم لم يسمح لمثل تلك المحاولات أن تنمو أو تستمر ، وفي هذا

---

(١) طبقات ابن المعتز ٢٢٩ والشعر والشعراء ٢ : ٧٩١ والأغاني ٤ : ١٣ .
(٢) + (٣) مروج الذهب ٤ : ٣٩
(٤) اللبان : الصدر . المجفر : وسع الجُفْرة ، وهي من الفرس وسطه .
(٥) حشور : منتفخ الجنبين .
(٦) عيون الأخبار ١ : ١٥٧ ـ ١٥٨ وراجع فيه المقصود بالمذكور في الأبيات .

دليل آخر على إلزام النقاد الشعراء بالتقيد بالشكل الموسيقي للقصيدة العربية ، التي استمد الخليل منها مبادىء علم العروض وأوزانه وقواعده ، مثلما أصروا على إلزامهم نهج القصيدة القديمة التي فضلوها على سائر أنماط الشعر الأخرى .

الزحافات :

ليس عجباً أن يهمل النقاد الأشعار التي خرج فيها أصحابها على العروض ، حين نرى أنهم يقفون موقفاً متشدداً من « الزحافات » التي وقعت للشعراء في قصائد على أوزان الخليل نفسها . لكننا لا نجد عندهم أسباباً معقولة لهذا الموقف . قيل إن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قيل في البيت فإذا توالى وكثر في القصيدة سَمُج . وقد عُلّل استحسانه تعليلاً ساذجاً : « هذا من القَبَل والحَوَل اللَّثغ في الجارية قد يشتهى القليل منه ، الخفيف . . . وإن اشتد . . . هجن وسمج »[1] . وكان يونس بن حبيب يعد الزحاف أهون عيوب الشعر ، لأن نقص الجزء عن سائر الأجزاء ينكره السمع ويثقل على اللسان . والأجزاء تختلف ، منها ما نقصانه أخفى ، ومنها ما نقصانه أشنع . فمن النوع الخفي قول خالد بن زهير الهذلي :

لعلك إمّا أمُّ عمروٍ تبدلتْ ... سواكَ خليلاً شاتمى تستخيرها

فهذا مزاحف في كاف « سواك » وهو خفي ، ويكون أشنع إذا قيل المصراع الثاني على الشكل التالي : *خليلاً سواك شاتمي تستخيرها*[2] . وعرض الآمدي لشيء من زحافات أبي تمام في مثل قوله :

وأنت بمصرٍ غايتي، وقرابتي ... بها ، وبنو أبيك فيها بنو أبي

وقوله :

كساك من الأنوار أبيضُ ناصع ... وأصفر فاقع وأحمر ساطع

فقد حذف الشاعر « النون » من آخر « فعولن » كلها ، وحذف الياء « من » « مفاعيلن » التي هي في المصراع الثاني من كل منهما ، وهذا هو القبض ، وهو حسن

(١) طبقات ابن سلام ٥٨ وسر الفصاحة ٢٢٦ .

(٣) طبقات ابن سلام ٥٧ ونقد الشعر ٢٠٨ والعمدة ١ : ١٣٩ . ومعنى تستخيرها: تستعطفها حتى تعود اليك .

جائز إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد قبيح جداً . وأورد الآمدي أم
أخرى من شعر أبي تمام في البسيط والمنسرح وعلق قائلاً : « وهذه الزحافات جائزة
الشعر غير منكرة إذا قلّت ، فأما إذا جاءت في بيت واحد في أكثر أجزائه فإن هذا في نه
القبح ، ويكون بالكلام المنثور أشبه منه بالشعر الموزون »[1] . ثم نقل ما قيل عن دع
الخزاعي وغيره « إن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم لك
ما فيه من زحاف »[2] .

وكان ابن رشيق لا يميل إلى أن يرتكب الشعراء الزحاف إلا ما خفّ منه وخفي
لأنه لم يكن إلا رخصة أتت بها العرب عند الضرورة، وهو على أية حال يهجن الش
ويذهب برونقه[3] .

لقد نظر النقاد إذن إلى الزحافات في نطاق العروض الموروث في البيت أو البي
فاستحسنوه إذا قلّ وعابوه إذا كثر دون أن يبدوا أسباباً ذات قيمة . فهم لم ينظروا
الزحافات نظرة شاملة في إطار القصيدة وبنيتها العامة وتركيبها الداخلي ، خاصة أ
كانت ترد طبيعية لا يد لأكثر الشعراء فيها . من هذا المنظار يمكن أن نعد الزحاف تنويع
موسيقى القصيدة يخفف من سطوة النغمات ذاتها التي تتردد في اطار الوزن الواحد
أول القصيدة إلى آخرها . ولربما كان شيء من هذا في ذهن الآمدي ، وهو يتحدث
بيت أبي تمام :

يقـول فيسمـع ويمشي فيسرع ويضرب في ذات الإله فيوجه

إذ قال « فحذف النون من (فعولن) الأول ، والياء من (مفاعيلن) التي تلي
ومن فعولن التي هي في أول المصراع الثاني ، وذلك كله يسمى مقبوضاً ، وهو
الزحاف الحسن الجائز ، إلا أنه إذا جاء على التوالي والكثرة في البيت الواحد ق
جداً »[4] .

وفي تعليل يونس بن حبيب السابق شيء من التفات إلى الناحية الموسيق
القصيدة ، وإن يكن التفاتاً سلبياً يسبب تفاوتاً نغمياً خافياً أم بارزاً . معنى هذ

---

(١) الموازنة ٢٦٩ ـ ٢٧١ .
(٢) المصدر السابق ٢٦٩ .
(٣) العمدة ١ : ١٥٠ ـ ١٥١ .
(٤) الموازنة ٢٧٠ .

الزحاف ، عنده ، يحدث تصدعاً في النغمة الرئيسة التي مصدرها الوزن . وهذا مخالف تماماً لفهم بعض المعاصرين[1] لطبيعة الزحاف ودوره في القصيدة : يقول شوقي ضيف « وقد فتح الخليل أبواب الزحاف في العروض ليعدّل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكأن هذه الزحافات خروق في الرُّقُم الموسيقية وضعها الخليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء »[2] . وهذا يشي باستحسان الخليل وغيره من النقاد للزحاف ، والسماح به إذا كان قليلا ، لكننا لا نستطيع أن نجرؤ على القول بالتفات الخليل إلى الايقاع الذي يرى فيه « ستوفر » أنه لا يتناسب مع الوزن دائماً . وهو ما يضطر الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسية الموضوعة للايقاع ، يعدّل فيها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفر للقصيدة عنصر الايقاع ، وهو تعديل كان يستحبه الخليل وغيره من القدماء بشرط أن يكون قليلاً[3] .

الترصيع :

إن غاب عن النقاد أن يلتفتوا إلى ما قد يكون في الزحاف القليل من تنويع في موسيقى القصيدة ، فلم يغب عن بعضهم أن يدرك شيئاً منه في نوع آخر من الوزن سمّوه « الترصيع » وهو أن يتوخى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف كقول ليلى الأخيلية :

وقد كان مرهوبَ السِّنانِ وبيِّن اللـ ـسانِ ومجذامَ السُّرى غيرَ فاتر[4]

والترصيع ـ كما قالوا ـ لا يحسن في كل موضع ، ولا يصلح لكل حال ، ولا يحمد إذا تواتر واتصل في القصيدة لدلالته على التكلف والتعمل ، بل يحسن إذا اتفق له في البيت موضع يليق به[5] . وقد يكون في شرط قلته عندهم التفات إلى ما يضفيه هذا القليل من تنويع في موسيقى القصيدة ، ولو كان كثيراً لتسبب في نغمة أخرى بارزة تترى فيها .

---

(١) يرى صفاء خلوصي أن الشعراء « جاءوا بالزحافات والعلل للعناية بالايقاع وتجميل الوزن . . فالزحاف المعتدل في الشعر بمثابة الملح في الطعام ، فهو حلية لا مَعَرّة » (ملاحظات حول موسيقى الشعر العربي ـ مقال تقدمت الاشارة اليه) .

(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٧٤ .

(٣) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٧٥ .

(٤) السنان : حديدة الرمح . مجذام السرى : قاطع السرى .

(٥) نقد الشعر ٣٨ ـ ٤٧ وكتاب الصناعتين ٣٧٧ وسر الفصاحة ٢٢٣ .

التصريع :

التصريع من الأمور التي لفتت انتباه النقاد في القصيدة في بحثهم للوزن . و
تصيير مقطع (آخر) المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها[1] أو
كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته[2] .

كان النقاد يرون ضرورة التصريع ولزومه ، لأنه مذهب الشعراء المطبوع
المجيدين ، ولأن بنية الشعر إنما هو التسجيع والتقفية . فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً ع
كان أدخل في باب الشعر[3] . وعولوا على أهميته في مطلع القصيدة لأنه يميز بين الابت
وغيره ، ويفهم منه قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها[4] ، ولأن له في أوائل القص
طلاوة وموقعاً من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة . أما إذا أتت القافية على
مقطع المصراع الأول فهو « التجميع » الذي يخلف ظن النفس في القافية[5] . والتج
أكثر عيباً من الاكفاء السناد في القوافي ، أو « هو دونهما في الكراهية جداً » بتعبير ا
رشيق الذي كان يعد الشاعر الذي لا يصرِّع قصيدته كالمسور الداخل من غير باب .

ومن أمثلة التجميع قول جميل بن معمر :

يا بَثْـنُ إنـك قد ملـكت فأسجحي وخـذي بحظـك من كريم واصل[6]

والتصريع عند النقاد دليلُ قدرة الشاعر ، وسعة فصاحته ، واقتداره في بلاغته[7] .
رأى قدامة هذا أيضاً ، ولكن حين يصرع الشاعر أبياتاً أخرى من القصيدة غير الب
الأول كما كان يفعل امرؤ القيس وغيره[8] . وهذا أمر أجازه ابن رشيق عند خر
الشاعر من قصة إلى قصة أو من وصف شيء إلى وصف شيء آخر فيأتي بالتصريع إخ
بذلك ؛ وهو عنده « دليل على قوة الطبع ، وكثرة المادة ، إلا أنه إذا كثر في القصيدة

---

(١) نقد الشعر ٥١ .
(٢) العمدة ١ : ١٧٣ .
(٣) نقد الشعر ٦٠ .
(٤) سر الفصاحة ٢٢٢ .
(٥) منهاج البلغاء ٢٨٣ .
(٦) العمدة ١ : ١٧٧ .
(٧) الجامع الكبير ٢٥٥ والطراز ٣ : ٣٣ ـ ٣٨ . ويبدو أن العلوي متأثر بابن الأثير في « التصريع » عام
كما يبدو أن ابن الأثير نفسه قد نقل عن ابن سنان الخفاجي .
(٨) نقد الشعر ٥١ ـ ٥٨ .

على التكلف ، إلا من المتقدمين[1] » .

ليس غريباً أن يقال أن نقاد الفرس تأثروا بالنقد العربي ـ وهو ما نميل إليه ـ حين سموا التصريع في غير البيت الأول « تجديد المطلع » وكأن الشاعر يبدأ قصيدته بداية جديدة . قالوا « أكثر ما يكون تجديد المطلع في الانتقال من موضوع إلى آخر ، من غزل إلى مدح وبالعكس ، أو في مواضيع أخرى من مثل شعر الوصف والأخلاق والشكوى وأمثالها . إنّ تجديد المطلع أوسع وأكثر تنوعاً من حسن التخلص »[2] .

نقادنا القدامى مجمعون على استحسان قلة التصريع في القصيدة ، مثلما هو الأمر في الترصيع والتجنيس ، لأن كثرته دليل التكلف والتصنع[3] . ورأى بعضهم أن التصريع بكلمتين مختلفتين أحسن منه بكلمة واحدة وأوقع[4] . فمن الأول قول امرىء القيس :

أفاطمُ مهلاً بعض هذا التدلل ..... فأجملي
ألا أيها .... انجلي ..... بأمثلِ

ومن الآخر قول عبيد بن الأبرص :

فكلُّ ذي غيبةٍ يؤوب وغائب الموت لا يؤوب

لا نستطيع أن نخرج من التصريع أيضاً بنتيجة قاطعة عما كان يدور في أذهان النقاد من آراء وأفكار لمّا استحسنوا قلته في القصيدة ، غير تلك التعليلات التي تدور في حلبة المطبوع والمصنوع أو الطبع والتكلف ، وغير عبارات لا يفهم منها إلا التحسين الشكلي . فأكثرهم على أن « ما يحسن منه (التصريع) ما قلّ وجرى مجرى اللمعة واللمحة ، وكان كالطراز في الثوب »[5] . أما الالتفات إلى الناحية الموسيقية فشيء لا نكاد نتبينه في كلامهم على التصريع ، وإن كنا نستشفه استشفافاً لربطهم إيّاه بالتقفية ـ اللهم إلا ما ورد عند حازم من إشارة إلى ما للتصريع من طلاوة في أول القصيدة .

وليس نقدنا الحديث بأكثر حظاً من القديم في هذا الموضوع المهمل اهمالاً تاماً سوى لمحة لأحمد بدوي في بحثه عن البحتري الذي كان ـ فيما يقول ـ يأتي بأكثر قصائده مصرّعة

(١) العمدة ١ : ١٧٤ .
(٢) جلال الدين همايي . صناعات أدبي ١٧٤ ـ ١٧٥ (بالفارسية) .
(٣) العمدة ١ : ١٧٤ وسر الفصاحة ١٨٠ والجامع الكبير ٢٥٥ والطراز ٣ : ٣٢
(٤) الجامع الكبير ٢٥٥ .
(٥) العمدة ١ : ١٧٤ وسر الفصاحة ١٨٠ والجامع الكبير ٢٥٥ والطراز ٣ : ٣٢ .

المطلع ، والذي كان يأتي التصريع عنده مرتين أو أكثر في بعض القصائد مما ساعد على منح شعره الجمال الموسيقي الذي عرف به[1] .

القافية، اختيارها والصلة بينها وبين موضوع القصيدة:

القافية ركن آخر من أركان القصيدة في بنائها وموسيقاها في النقد القديم ؛ والوزن مشتمل عليها وجالب لها ضرورة فيما يقول ابن رشيق . وهي ، إلى ذلك ، شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر الذي لا يسمى شعراً حتى يكون له وزن وقافية[2] . هذه النظرة القديمة للقافية لا تختلف عنها نظرة المعاصرين الذين يعدون القافية عنصراً أساساً ومهماً في بناء القصيدة ، وتوجيهها[3] ؛ ويركزون على أهميتها الموسيقية . فهي ليست إلاّ « عدة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية ، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة »[4] .

وليست القافية وقفاً على الشعر العربي ، بل هي عامة عند أكثر الأمم وإن كانت غالبة عند العرب . يقول كوترل Cotterill « ويبدو أن القافية طريق طبيعية من طرق التعبير الموسيقي عند كثير من الأمم ؛ فهي كثيرة غالبة في الشعر العربي »[5] . ويرى شوبنهور أن الوزن والقافية من الوسائل الفعالة جداً التي يستعين بها الشعر في تحقيق غايته ، لما لهما من أثر في تحريك الخيال[6] .

ويعترضنا في القافية ما اعترضنا في الأوزان ، وهو اختيارها في قصيدة ما ، أيكون عن طريق الشاعر أم تلقائياً يفرضه جو القصيدة ووزنها وانفعالات الشاعر بها حين تتاح

---

(١) حياة البحتري وفنه ٢١٤ .

(٢) العمدة ١ : ١٥١ ورأي ابن رشيق هذا رأي الناقد الألماني برشت عينه الذي نقلناه في مستهل الحديث في الوزن.

(٣) هادي الحمداني : القافية ودورها في التوجيه الشعري ـ مقال ـ مجلة الأقلام. العدد (٧)، السنة الرابعة ـ آذار ١٩٦٨م، ص ٢٩ ـ ٣١ .

(٤) ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٤٦ ، وانظر زغلول سلام: تاريخ النقد العربي ١ : ٤٠ .

(٥) نجيب البهبيتي: تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ٨٨ نقلاً عن:
Cotterill; An Introduction to the study of poetry, p. 78.
ويذهب محمود مصطفى إلى أن القافية التزام شديد لم تشترطه لغة غير العربية(أهدى سبيل إلى علمي الخليل ١٣٥).

(٦) في الشعر الأوربي المعاصر ١٣٦ .

الفرصة لولادتها بعد أن كانت مجرد أفكار تعيش في ذهن الشاعر ؟

من عناصر الإجابة عن السؤال نرى أن نثبت ما جمعه ابن رشيق لنفر من الشعراء في الموضوع :

ذكر أن أبا تمام كان ينصب القافية للبيت ، ليعلق الأعجاز بالصدور ، وذلك هو التصدير في الشعر ولا يأتي به إلاّ شاعر متصنع كحبيب ونظرائه[1] . وذكر أن من الشعراء من كان ينصب قافية بعينها لبيت من الشعر مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لا يعدو بها ذلك الموضع إلاّ انحلّ عنه نظم أبياته[2] ؛ وهذا ، فيما يقول ابن رشيق نفسه « عيب في الصنعة شديد ، ونقص بيِّن ، لأنه ـ الشاعر ـ يصير محصوراً على شيء واحد بعينه ، مضيقاً عليه ، وداخلاً تحت حكم القافية . وكانوا يقولون : ليكن الشعر تحت حكمك ، ولا تكن تحت حكمه »[3] . وسبق أن عالجت هذا الأمر في « خلق القصيدة » وكشفت عن التقاء بعض القدامى في فهمه مع النقد الحديث .

وذكر ابن رشيق أيضاً أن من الشعراء من إذا أخذ في « صنعة الشعر » كتب من القوافي ما يصلح للوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ، ومساعد معانيه ، وما وافقها ، وأطرح ما سوى ذلك ، إلاّ أنه لا بد أن يجمعها ليعيد فيها نظره ، وهذا الذي عليه حذاق[4] القوم . وقد يفهم من كلام ابن رشيق أن كتابة القوافي بهذا الشكل لا تكون إلا بعد انبعاث القافية أولّ مرة ومعرفتها في القصيدة . لكنه لمن عجب أن نجد ابن رشيق يقول « والصواب أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته » مأخوذاً بما عرض من طرائق الشعراء التي عاب أكثرها ؛ في حين أنه هو نفسه لم يكن يجد ذلك في طبعه جملة ، وما كان يقدر عليه ، بل كان يصنع القسيم الأول على ما يريده ، ثم يلتمس في نفسه ما يليق من القوافي بعد ذلك ، فيبنى عليه القسيم الثاني[5] .

غير أن ابن رشيق لم يكن الوحيد ، بين القدامى ، الذي استصوب فكرة إعداد القافية وبناء القصيدة عليها وفاقاً لما عرف عن بعض الشعراء . فقد سبقه ابن طباطبا وأبو هلال العسكري اللذان يختلفان عنه في أنه تتضح عندهما بجلاء فكرة الربط بين موضوع

(١) العمدة ١ : ٢٠٩ .
(٢) المصدر السابق ١ : ٢١٠ .
(٣) المصدر السابق ١ : ٢١١ .
(٤) العمدة ١ : ٢١١ .
(٥) المصدر السابق ١ : ٢١٠ .

القصيدة ووزنها وقافيتها مما لا وجود له عند ابن رشيق .

وجاء ابن خلدون بعد ابن رشيق ليقول ما قال سابقوه في بناء البيت على القافية . وقد تقدم هذا جميعه .

وتناول حازم القرطاجني الأمر وفصّل فيه ، ولسنا ندري أكان التفت إلى ما عند ابن رشيق أم لا ؟ ! ذهب حازم إلى أن للشعراء في بناء الشعر مذهبين[1] :

أحدهما : بناء البيت على القافية وهو المختار عنده كابن رشيق تماماً . وفضيلة هذا المذهب في رأيه أنه يتأتى للشاعر فيه حسن النظم لكون الملاءمة بين أوائل الأبيات وما تقدمها متأتية له في أكثر الأمر ، لأنه إذا « وضع المعنى في القافية أو ما يلي القافية وحاول أن يقابله ويجعل بازائه في الصدر معنى على واحد من هذه الأنحاء لم يبعد عليه أن يجد في المعانى ما يكون له علقة بمعنى القافية وانتساب اليه من بعض هذه الجهات ، وعلقة بما تقدم من معنى البيت الذي قبله » . ويفضل حازم في هذا المذهب أن يبني البيت بأسره لا أكثره على القافية لما في الأخير من التكلف الكثير .

والآخر : بناء القوافي على الأبيات . يرى حازم أن صاحب هذا المذهب « وإن وسّع على نفسه أولاً ، في كونه يختار ما يضعه في صدر بيته ويبني عليه كلامه مما له علقة بما تقدم ، فقد ضيق على نفسه بكونه لا يمكن أن يقابل المعنى المتقدم من المعاني المتناظرات إلا بما مقطع عبارته وصيغتها موافقة للروي ، أو بما يمكن أن يوصل لما يصلح للروي بالصيغة والمقطع ، والأول معوز جداً ، والثاني قريب منه في العوز . . » .

ويوازن حازم بين المذهبين فيرى أن بناء الأعجاز على الصدور أصعب شيء بالنسبة إلى وضع التقابل (تقابل المعاني) الذي يكون أسهل شيء في المذهب الآخر لأن « وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطعه حرفاً معيناً في صيغة معينة أعز من وجود مناظر أو صلة لمناظر ملتزم أن يكون مقطعها حرفاً معيناً ، بل لا نسبة لأحدهما إلى الآخر في اليسر والعوز والكثرة والقلة » .

لقد نقلنا قبل قليل عن ابن رشيق أنه هو نفسه لم يكن يبني البيت على القافية ، بل كان « يلتمس في نفسه ما يليق من القوافي » ليبني عليها القسم الثاني من الأبيات بعد أن يصنع القسم الأول على ما يريد .

---

(١) منهاج البلغاء ٢٧٨ ـ ٢٨٢ .

هذا المفهوم قريب من مفهوم بعض المعاصرين للعلاقة بين الفكرة والقافية التي تقوم على الارتباط الباطني عند الشاعر الالماني شوبنهور الذي « يشترط . . أن تتوثق العلاقة بين الفكرة والقافية وأن ترتبطا ارتباطاً باطنياً . أما إذا بحثنا عن الأفكار من أجل القوافي فإنه ينشأ عن ذلك شعر أجوف الرنين ، وإذا بحثنا بعناء ومشقة عن القوافي من أجل الأفكار ، فإنه ينشأ عن ذلك شعر متكلف مغتصب لا تطرب له الأذن ولا يتحرك به الخيال . أما إذا تتابعت الأفكار في تسلسل طبيعي مسترسل على إيقاع الكلمات وتناغم القوافي ، فإنه يكون للغة الشعر تأثير السحر . وسهولة القوافي ومجيؤها بصورة طبيعية لا تكلف فيها يكفلان السلامة التامة والتوازن الباطن في الأفكار ، وهذا من شأنه أن يعطي القصيدة قدرة فائقة على التأثير في الخيال . إن للأفكار قوافي باطنة ، كما أن للألفاظ التي تعبر عن الأفكار قوافي ظاهرة ، ولا بد أن يتوافر في الأفكار المعبر عنها في الشعر قوافيها الملائمة باطناً »[1] .

وقريب من الارتباط الباطني بين القافية والفكرة ما عرف عند القدامى بـ « الارصاد »[2] الذي نشأ عن فكرة بناء البيت على القافية ، ففهمه بعض النقاد فهماً جيداً يقوم على ارصاد القافية في النفس بحيث تجيء طبيعية مناسبة بعد القسم الأول كالذي أشار إليه ابن رشيق أيضاً . يصف ابن الأثير الارصاد بأنه لطيف المأخذ ، دقيق الصنعة ، وهو « أن يبنى الشاعر البيت على قافية أرصدها له أي أعدها في نفسه ، فإذا أنشد صدر البيت عرف ما يأتي به في قافيته ، وذلك من محاسن التأليف لأن خير الكلام ما دل بعضه على بعض »[3] . ومن الارصاد قول النابغة :

فداءٌ لامرىءٍ ، سارتْ إليه ... بعذْرَةَ ربِّها ، عمي وخالي[4]
ولو كفى اليمين بَغَتْكَ خوفاً ... لأفْرَدْتُ اليمينَ عن الشمال

لقد دار ابن الأثير ، في فهمه للارصاد ، حول مفهوم الارتباط الباطني التلقائي بين

---

(١) في الشعر الأوربي المعاصر ١٣٨ .
(٢) هكذا سماّه ابن الأثير ، وسماه قدامة بن جعفر وأبو هلال العسكري « توشيحا » (نقد الشعر ١٩١ وكتاب الصناعتين ٣٨٢ - ٣٨٤) .
(٣) الجامع الكبير ٢٣٨ والمثل السائر ٢ : ٣٤٨ . ويقول ابن سنان « . . . وأن المختار منها - أي القوافي - ما كان متمكناً يدل الكلام عليه ، وإذا أنشد صدر البيت عرفت قافيته ، كما قال ابن نباته في وصف قصيدته :

خذها إذا أنشدت للقوم من طرب ... صدورها علمت منها قوافيها

(٤) بعذرة ربها : بمعذرة ربها (سر الفصاحة ٢١٠)

الفكرة والقافية ، في حين نجد في المعاصرين من يخرّج الارصاد على أنه تمهيد متعمد للقافية ، يتعمده الشاعر « تعمداً واضحاً ، وليس كما يزعم بعض النقاد من أن ذلك يأتي بصورة عفوية وبوحي من وحي ، ولذلك فهو ـ الشاعر ـ يختار نوع القافية المناسبة لغرضه الشعري كي ينسجم مع ما في ذهنه من معان »[١] .

ومن نقادنا المعاصرين الذين يذهبون إلى الربط بين القافية والموضوع كالقدماء تماماً : سليمان البستاني[٢] ، ومحمد النويهي[٣] . أما المرحوم غنيمي هلال فلاحظ أن ليس ثمة قاعدة تربط القافية بموضوع القصيدة ، كما أن ليس قاعدة تربط بحرها بموضوعها[٤] .

وهكذا تطالعنا من جديد فكرة الربط المتعمد بين موضوع القصيدة وقافيتها عند المعاصرين . ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل نجد منهم من يجعل من الشاعر صياداً ، أول ما يعترضه من المصاعب في القصيدة الاهتداء إلى بحرها انطلاقاً من أن لكل موضوع بحراً يناسبه ، فإذا اهتدى إلى البحر لزمه بعد ذلك أن يفتش عن القافية تفتيشاً[٥] .

الخروج على القافية الموحدة :

اهتم القدماء بالقافية كثيراً وطلبوا إلى الشعراء تحسينها والاهتمام بها ، وبصّروهم بعيوبها ومحاسنها مباشرة ، وعن طريق ما وجهوه فيها من نقد إلى كثيرين منهم . فقد ذهب شبيب بن شيبة إلى أن حظّ جودة القافية ـ وإن كانت كلمة واحدة ـ أرفع من حظ سائر البيت[٦] ودعا بشر بن المعتمر إلى أن تحل القافية في مركزها وفي نصابها وألا تكون قلقة ولا نافرة ، مغتصبة[٧] . وطالب قدامة بن جعفر أن « تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج »[٨] . أما أبو هلال العسكري فيوجه الشاعر فيها بقوله : « وينبغي أن . . . تركب

(١) هادي الحمداني : القافية ودورها في التوجيه الشعري (المقال المشار إليه سابقاً) .
(٢) مقدمة الإلياذه ٩٧ .
(٣) الشعر الجاهلي ١ : ٦٣ .
(٤) النقد الأدبي الحديث ٤٧٧ .
(٥) شفيق جبري : أنا والشعر ٨٩ .
(٦) البيان والتبيين ١ : ١١٢
(٧) المصدر السابق ١ : ١٣٨
(٨) نقد الشعر ٥١

قافية تطيعك في استيفائك له ـ أي الموضوع ـ »[1] . وجاء حازم القرطاجني فجمع شروط القافية في أربعة : التمكن ، وصحة الوضع ، والتمام أو عدمه ، وموقعها في النفس ؛ وتحدث عنها[2] . ثم اشترط شرطاً يخص مقاطع القوافي ، فقال : « والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الروي في كل قافية من الشعر حرفاً واحداً بعينه ، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه . وقد وقع ذلك لبعض من لا يحفل به من العرب الذين كانت بضاعتهم في الشعر مزجاة »[3] . يفهم من هذا أن حازماً كان يعارض في شدة أن يأتي الشاعر بحرفين متقاربي الجرس في القافية الموحدة ، فماذا نتصور موقفه ـ والحال هذه ـ من تعدد القوافي في القصيدة الواحدة أو في عدد من الأبيات ؟

ويدل البحث في مسألة تعدد القوافي والخروج على القافية الموحدة في القصيدة عند القدماء على أمثلة قليلة[4] ، ربما كان ثمة غيرها ، لأن ابن رشيق يشير إلى اختلاف القوافي من غير المخمسات ويعدها عيوباً في التقفية[5] ، ولم يذكر منها إلا أبياتاً لأبي نواس قيل إنه قالها إرتجالاً تلبية لرغبة الخليفة الأمين[6] :

ولقد قلت للمليحة قولى ... من بعيد لمن يحبك : (إشارة قبلة)
فأشارت بمِعْصم ثم قالت ... من بعيدٍ خلاف قولي: (إشارة لالا)
فتنفَّسْتُ ساعةً ثم إني ... قلت للبغل عند ذلك: (إشارة امش)

وقد يعود سبب قلتها إلى إهمال النقاد أنفسهم لتلك المحاولات ، وإن سجل بعضهم شيئاً منها غير ما تقدم ، وغير ما اهتدى إليه أحمد أحمد بدوي . أنشد أبو عبيدة لامرأة من خثعم عشقت رجلاً من عقيل[7] :

فليتَ سماكياً يحارُ رَبابُه ... يُقَاد إلى أهل الغَضا بزمام[8]
فيشرب منه جَحْوش ويشيمه ... بعيني قطاميّ أغرَّ يماني[9]

---

(١) كتاب الصناعتين ١٤٧
(٢) منهاج البلغاء ٢٧١
(٣) المصدر السابق ٢٧٢ .
(٤) يقول أحمد بدوي « إن مؤرخي الأدب العربي لم ينقلوا لنا من هذا القبيل شيئاً، وكل ما عثرت عليه في كتب الأدب لا يتعدى هذين النموذجين ـ أبيات أبي نواس أعلاه ، وأبيات أوردها الباقلاني غير منسوبة لأحد ، سأذكرها فيما بعد ـ » (أسس النقد الأدبي عند العرب ٣٥٨) .
(٥) العمدة ١ : ١٣٤
(٦) المصدر السابق ١ : ٣١٠

وأنشد لابنة أبي مسافع ، وقد قتل أبوها يوم بدر وهو يحمي جيفة أبي جهل[1] :

فما ليثُ غريفٍ ذو أظافيرَ وأقدامِ[2]
كحيٍّ إذ تلاقَوْا و وجوه القوم أقران
وأنت الطاعنُ النَّجْلا ءَ منها مُزْبدٌ آنِ
وبالكفِّ حُسامٌ صا رمٌ أبيضُ خَذَّام
وقد ترْحَل بالركب وما نحن بصحبانِ

وأورد الباقلاني أبياتاً لم ينسبها إلى أحد ، هي[3] :

ربَّ أخٍ كنتُ به مغتبطاً أشُدُّ كفي بُعرا صُحْبَتِهِ
تمسُّكاً مني بالودّ ولا أحسبه يزهد في ذي أملِ
تمسُّكاً منيَ بالودِّ ولا أحسبه يغير العهد ولا
يحول عنه أبداً فخابَ فيه أملي

وذكر المرحوم العقاد نماذج أخرى قديمة لم تلتزم فيها القافية الواحدة ، منها قول أحدهم[4] .

ألا هل ترى إنْ لم تكن أمُّ مالكٍ بمُلْك يدي إن الكفاء قليل
رأى من رفيقَيْه جَفاءً وغِلْظةً إذا قام يبتاع القلوص ذميم
فقال :أقِلاّ واتركا الرَّحْل إنني بمهلكة والعاقبات بدور

---

(١) الموشح ١٨ . وذكر ابن منظور البيت الأول فقط لأم خالد الخثعمية (اللسان ـ غضا) .
(٢) الرباب : السحاب الأبيض ، وقيل هو السحاب ، واحدته ربابه
الغضا : نبات الرمل ، له هدب كهدب الأرطي وأهل الفضا أهل نجد لكثرته هناك . سماكي : نسبة إلى السماك وهو نجم معروف ، وهما سماكان رامح وأعزل . الرامح لا نَوْءَ له والأعزل من كواكب الأنواء وهو إلى جهة الجنوب ، وهما في برج الميزان .
(٣) الجحوش : الغلام السمين ، وقيل هو الصبي قبل أن يشتد . يشيم : شام السحاب والبرق شيماً ، نظر إليه أين يقصد وأين يمطر ، وقيل : هو النظر إليهما من بعيد .
(٤) الموشح ١٩ .
(٥) الغريف والغريفة : الشجر الملتف ، وقيل الأجمة من البردى والحلفا والقصب .
(٦) إعجاز القرآن ٥٦ .
(٧) مطالعات في الكتب والحياة ٤١٨ (الطبعة الثالثة بيروت ١٩٦٦م) ولم يشر العقاد إلى المصادر التي نقل عنها .

فبينـاه يشرى رحله قال قائل : لمن جَمَلٌ رَخْو المِلاَطِ نجيب[1] ؟

وقال العقاد ، وكأنه لم ينتبه إلى ما جاء عند حازم أو غيره من النقاد الذين سلكوا مثل هذه الأشعار في عيوب القافية : « وما كانت العرب تنكر القافية المرسلة كما نتوهم »[2] . والذي يبدو أنهم كانوا ينكرونها ، لإهمالهم تلك المحاولات فيها ، وسلكها في عيوب القافية ، ولحملة حازم الشديدة على الشعراء الذين أتوا بحرفين متقاربي الجرس ، لا الخارجين على القافية الواحدة ، وإن لم يذكر أحداً منهم .

وأياً يكن نصيب هذه النماذج من الجودة والرداءة فإنها ـ باستثناء ما ذكر الباقلاني ـ كافية للرد على من يقول : « ولا نعرف أحداً منهم ـ الشعراء ـ شكا من ذلك (اشتراط الوزن والقافية) أو تبرم به أو حاول الخروج عليه ، لا في جاهلية ولا إسلام حتى كان العصر العباسي »[3] ، أما في العصر العباسي فقيل أن أول من كسر قيود القافية بشار وأبو العتاهية[4] ، ومن ثم تتالت المزدوجات وغيرها .

لم تشغل هذه المسألة إذاً النقاد كثيراً ، لأننا لا نجد لهم فيها شيئاً ، قد يعني هذا أنهم لم يروا في القافية الموحدة قيداً مثلما تذهب جمهرة الدارسين والنقاد والشعراء المعاصرين من السائرين غرباً بعد أن رأوا الشعر الأجنبي على قوافٍ متعددة وقد نسوا أو تناسوا أن « لغتهم ـ أي الأجانب ـ ضيقة قليلة الألفاظ لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة ، على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغته واستفاضة ألفاظها أكبر نصيب وأوفى مددٍ على تعدد قوافيه والتزام الحرف فيها . ومن الغريب أنهم مع توسعهم في القافية بكثرة تغيرها وعدم التزامها وجواز تكرارها نجدهم أكثر الناس شكوى من صعوبتها ، وقلة الظفر بالمحكم المتين منها ، حتى أن فولتير نفسه . . . كان يتظلم منها ويسميها النير الثقيل ، وإن بوالو لما امتدح موليير الشاعر والروائي الشهير ، قال : (علمني يا موليير أين تجد القافية) . . . »[5] .

ولكن لماذا أهمل كل النقاد القدامى محاولات الخروج على القافية الموحدة؟ أوجدوا

---

(١) الملاط: الجنب. وقيل المنكب والكتف.
(٢) مطالعات في الكتب والحياة ٤١٧ .
(٣) محمود مصطفى: أهدى سبيل إلى علمي الخليل ١٣٥ .
(٤) المرجع السابق ١٣٦ .
(٥) نجيب الحداد: مقابلة بين الشعر العربي والشعر الافرنجي (مختارات المنفلوطي ١٣٢) .

في هذا خروجاً على التقليد المعروف في القصيدة الجاهلية لا يستحق الاهتمام والعناية ، أو كانوا يضعون في حسابهم موسيقى القصيدة الخارجية ، بعد أن وجدناهم لا يقبلون من الزحافات إلا القليل في البيت أو البيتين ؟ لا استبعد هذا الأخير ، فإن كان كذلك فهو موافق لما يذهب إليه العقاد : « ولا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية . . . والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الالغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر . . . فانتظام القافية متعة موسيقية تخف إليها الآذان ، وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يحيد بالسمع عن طريقه الذي اطرد عليه . . . إنما المتوسط بين المتعة والايذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الازدواج والتسميط وما إليهما من النغمات التي تتطلبها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع . فالأذن تملّ النغمة الواحدة حين تتكسر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة ، فاذ تجددت القافية على نمط منسوق ذهبت بالملل من التكرار ونشطت بالسمع إلى الاصغاء الطويل ، ولو تمادى عدد الأبيات إلى المئات والألوف»[1].

عيوب القافية :

ومن مظاهر اهتمام النقد القديم بالقافية ، ما يلقانا فيه من كلام كثير في عيوبها ومآخذ على الشعراء فيها . ومن مجيء هذه العيوب عند الشعراء ، وخاصة عدم مناسبة الكلمة التي منها القافية للمعنى الذي يريده الشعر ، نستطيع أن نضيف دليلاً جديداً على أن أمر القافية ليس بيد الشاعر ، لأنه لو كان كذلك لتجنب الشعراء عيوبها التي لم يستطع بعضهم تجنبها حتى في مرحلة التهذيب ، من مثل قول مزرد (يزيد بن ضرار أخو الشماخ)[2] :

فما رقد الوالدان حتى رأيتَهُ ... على البَكْرِ يمريه بساقٍ وحافرِ

فقد أراد أن يقول بساقٍ وقدم ، فلما لم تطاوعه القافية استعمل كلمة « حافر » .

(١) يسألونك ٨٨ ـ ٩٠ . الطبعة الثالثة ـ بيروت ١٩٦٨م.

(٢) أسرار البلاغة ٤٣ . والبكر: الفتى من الإبل يمريه: من مريت الفرس إذا استخرجت ما عنده من الجري.

ومثل هذا في الشعر كثير[1] .

وعدّ أبو هلال العسكري من عيوب القافية ما سماّه «القافية المستدعاة» التي لا تفيد معنى ، بل تأتي ليستوي بها الروي فقط ، كقول ابن الرومي[2] :

ألا ربما سؤتُ الغيور وساءني ... وبات كلانا من أخيه على وَحْرِ
وقبَّلْتُ أفواهاً عِذاباً كأنها ... ينابيعُ خمرٍ حُصِّبتْ لؤلؤ البحرِ

فنسبة اللؤلؤ إلى البحر لا فائدة فيه إلا إقامة الروي ، لأن اللؤلؤ لا يكون في غير البحر . على العكس من هذا ما عرف عند العسكري بـ « الايغال »[3] وعند الغانمي بـ « التبليغ » طوراً و « الاشباع » تارة ، وهما عند ابن الأثير سواء ، لا فرق بينهما بحال من الأحوال[4] . مثال هذا قول امرىء القيس :

كأن عيونَ الوحش حولَ خبائنا ... وأَرْحُلنا الجَزْعُ الذي لم يُثَقَّبِ

إذ أتى بالبيت كاملاً قبل القافية ، فلما جاء بها بلغ الأمد الأقصى في التأكيد ، وهي زيادة حسنة .

وثمة عيوب أخطر من تلك ، أجمع النقاد على تجنبها في القصيدة ، وإن اختلفوا في أسماء بعضها ، وهو أمر لا يعنينا هنا[5] . وهذه العيوب : الإقواء ، والإكفاء ، والايطاء ، والسناد وكلها معروفة[6] مما يجعلنا لا نتعرض لها إلاّ بقدر .

فالايطاء ، وهو تكرير لفظ القافية بالمعنى نفسه ، لا يكون إيطاء عند أحد من العلماء والنقاد سوى الخليل بن أحمد[7] إذا اتفقت الكلمتان في القافية واختلف معناهما .

---

(١) راجع : قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ١٩٥ ـ ١٩٦ واتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٥٠ ـ ٣٥٧ .
(٢) كتاب الصناعتين ٤٥٠ ـ ٤٥١ .
(٣) المصدر السابق ٣٨٠ ـ ٣٨١ .
(٤) الجامع الكبير ٢٤٠ ـ ٢٤١ وابن الأثير هو الذي ذكر اصطلاحي الغانمي .
(٥) من هذا الاختلاف أن ابن سلام (طبقات الشعراء ٥٩) وابن قتيبة خلطا بين الإكفاء والإقواء وأطلقاهما على شيء واحد ؛ وأن أبا هلال سمى « السناد » توجيهاً (كتاب الصناعتين ١٥١) .
(٦) راجع : طبقات ابن سلام ٥٨ ـ ٦٠ والشعر والشعراء ١ : ٩٥ ـ ٩٧ وكتاب الصناعتين ١٥١ والعمدة ١ : ١٦٥ ـ ١٧٦ وسر الفصاحة ٢١٧ ـ ٢٢٠ .
(٧) العمدة ١ : ١٧٠ .

كما أنه كلما تباعد كان أخف ، وكذلك إذا خرج الشاعر من غرض إلى آخر[1] . لكن ابن سلام انفرد بعدم السماح للمولدين من الشعراء بالإقواء والإيطاء لأنهم عرفوا عيوبهما .

ولمّا كان التفات النقد إلى هذه العيوب مبكراً فقد استجاب عدد كبير من الشعراء لارشادات النقاد فيها ، حين راحوا يهتمون بتنقيح قصائدهم ليتخلصوا مما كان يقع فيها من تلك العيوب مفاخرين بذلك . ويبدو أن تلك التنقية كانت تتم في مرحلة التهذيب على ما يظهر من أقوال الشعراء . وفي هذا دليل آخر على أنه لم يكن للشعراء ، في الغالب ، سلطان كبير على القافية في خلال النظم . قال ذو الرمة [2] :

وشعرٍ قد أرِقْتُ له طريفٍ ... أجَنِّبُه المُسانِدَ والمُحالا

وقال جرير[3] :

فلا إقواء إذا مَرِسَ القوافي ... بأفْواهِ الرواة ولا سِنَادا

وقال عدي بن الرقاع[4] :

وقصيدةٍ قد بِتُّ أجمعُ بينها ... حتى أُقوِّم مَيْلَهَا وسنَادها
نظر المثقف إلى كعوب قناته ... حتى يُقيم ثِقافه منآدها

وثمة شيء سمّوه « التضمين » . لكن قدامة بن جعفر انفرد وسمّاه « المبتور »[5] ولم يسلكه في عيوب القافية ، بل سلكه في عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً[6] . والتضمين أن يفتقر بيت إلى بيت ، أو تتعلق القافية أو لفظة مما قبلها بما بعدها[7] ، كقول الشاعر :

---

(١) المصدر السابق ١ : ١٦٩ .
(٢) و(٣) الموشح ١٢ وانظر أمثلة أخرى أيضاً ١٢ ـ ١٣ .
(٤) الموشح ١٣ والشعر والشعراء ١ : ٧٨ و٢ : ٦١٩ .
(٥) ويدخل فيه ما يسمّيه المظفر العلوى « المتابعة » ومن شواهده قول زياد الأعجم :
يالَ لكيز دعوةً غيرَ ندِمْ ... أعَنَزيٌّ سبّني ثَمَّت لمْ
يُلْطم ولم يُجْدَعْ ولم يُخْضَبْ بدَمْ
(نضرة الإغريض ١٨٦)
(٦) نقد الشعر ٢٥٣ ـ ٢٥٤
(٧) البرهان في وجوه البيان ١٤٦ والموشح ٢٤ وكتاب الصناعتين ٣٦ والعمدة ١ : ١٧١ ومنهاج البلغاء ٢٧٦ .

كأنَّ القلبَ ليلَة قيل يُغْدى بليلي العامريةِ أو يُراحُ
قطـاةٌ عزَّهـا شرَكٌ فباتتْ تجُاذِبُهُ وقد علِقَ الجناحُ

التضمين[1] عيب عند أكثر النقاد . نقول أكثر لأن ابن الأثير لم يعده عيباً ، لأنه « إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني ، فليس ذلك بسبب يوجب عيباً ، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر ، وبين الفقرتين من الكلام المنثور في تعلق إحداهما بالأخرى »[2] ؛ ولأن المرزباني ذكر عن علي بن هارون قوله في بيتي امريء القيس :

وتعـرف فيه من أبيه شمائلاً ومن خاله ومن يزيد ومن حجر
سماحةَ ذا وبرَّ ذا ووفاء ذا ونائل ذا إذا صحا وإذا سكر

« فليس ذا بمعيبٍ عندهم وإن كان مضمّناً لأن التضمين لم يحلل قافية البيت الأول مثل قوله : (إني شهدت لهم . . .)[3] . . . وهذا عند نقاد الشعر يسمى « الاقتضاء » أن يكون في الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول »[4] .

إن انفراد ابن الأثير وغيره من القائلين بالاقتضاء لا يختلف عن مذهب الغربيين الذين يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ جميعاً بأن يجعلوا الفاعل قافية للبيت الأول ، ويضعوا مفعوله في أول البيت الثاني بحيث يضطر القارىء ألا يقف عند القافية ـ بل يصلها بما بعدها ، وهو مذهب أنشأه (فكتور هوجو) وعليه أكثر شعرائهم اليوم[5] . ومن أمثلته ما جاء عند شكسبير في مكبث[6] . وشعرنا العربي الحديث لا يخلو

---

(١) قد تكون إشارة الصحيفة الهندية إلى التضمين « واعلم أن حق المعنى أن يكون الاسم . . . ، ولا يكون الاسم فاضلاً . . . ولا مضمّناً » (البيان والتبيين ١ : ٩٣ وكتاب الصناعتين ٢٠) . أول إشارة إليه في نقدنا العربي ، وقد تكون مصدر نقدنا الأول فيه .

(٢) المثل السائر ٢ : ٣٤٢ والجامع الكبير ٢٣٢ .

(٣) أراد النابغة الذبياني في قوله :

وهـم وردوا الجِفار على تميـم وهـم أصحـابُ يوم عكاظ أني
شهـدت ـ لهم مواطِن صالحات أتينهم بحسن الـودِّ مني

[الجفَّار : ماء لبني تميم]

(٤) الموشح ٣٨

(٥) نجيب الحداد : مقابلة بين الشعر العربي والشعر الافرنجي (مختارات المنفلوطي ١٣١) .

(٦) من هذا قوله : Macb .: Methought I heared a voice cry: sleep no more! =

من التضمين أيضاً[1] .

لم تكن القافية والاهتمام بها سبباً فريداً في عدّ التضمين عيباً ، إنما شارك في سبب آخر طغى على عقلية أكثر النقاد وتحكم فيهم لاعتبارات شتى ، هو وحدة ال والحفاظ على استقلاله . ذكر المرزباني عن محمد بن يحيي الصولي بعد أن أورد أبيات العتاهية :

ياذا الذي في الحب يلحى أما ... والله لو كلفتَ منه كما
كلفتُ من حب رخيم ، لَمَا ... لُمتَ على الحب ، فذرني وما
ألقى ، فاني لست أدري بما ... بليت إلا أنني بينما
أنا بباب القصر ، في بعض ما ... أطوف في قصرهم ، إذ رمى
قلبي غزال بسهام ، فما ... أخطا بها قلبي ، ولكنما
سهماه عينان له ، كلما ... أراد قتلي بها سلما

قوله « وخير الشعر ما قام بنفسه ، وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض مثل قول النابغة :

ولستَ بمستبقٍ أخاً لا تلمُّه ... على شَعَثٍ ، أيُّ الرجال المهذب ؟[2]

وتشعب حازم القرطاجني ـ على عادته في أكثر الموضوعات ـ في التضمين وقسّم أقساماً نذكرها بنصه هو ، لأن فيها دعما لما نحن في صدده ، يقول « فلا يخلو الأمر . .

Macbeth does murder sleep the innocent sleep,
Sleep that knits up the ravel'd sleave of care,
The death of each day's Life, Sore labor's bath,
Balm of hurt minds, great nature's second course
Chief nourisher in life's feast
(Shakespeare, W: Macbeth, Act. 2. Scene. 2.P.45.)

(١) مثال هذا قول بشارة الخوري (الأخطل الصغير) :

ولو أن النعيم كان جزائي ... في جهادي ، والنار كانت جزاها:
لأتيت الإله زحفاً وعفّرْتُ ... جبيني كي استميلَ الإلهَا
وملأت السماء شكوى غرامي ... فشغلتُ الأبرار عن تقواها

(٢) الموشّح ٢٣٧ . وأبيات أبي العتاهية موجودة في : أبو العتاهية ـ أشعاره وأخباره ٢٣٥ (بتحقيق شكري فيصل) . وقد تحدثت عنها من حيث الوزن والقافية في : اتجاهات الغزل ٣٦٥ ـ ٣٦٦و٣٨٣.

من أن تكون الكلمة الواقعة فيها القافية غير مفتقرة إلى ما بعدها ، أو يكون كلاهما مفتقراً إلى الآخر ، أو تكون هي مفتقرة إلى ما بعدها ، ولا يكون ما بعدها مفتقراً إليها ، أو يكون ما بعدها مفتقراً إليها ولا تكون هي مفتقرة إليه ... فالقسم الأول هو المستحسن على الاطلاق ... »[1] . والقسم الأول هو الذي يقوم فيه البيت بنفسه عند غيره من النقاد .

وهناك عيب آخر من عيوب القافية يجري التضمين مجراه ـ فيما يقول ابن سنان الذي انفرد بذكره ـ وهو أن « يتم البيت ولا تتم الكلمة التي منها القافية حتى يكون تمامها في البيت الثاني » . ومثل ابن سنان عليه بأبيات قال إن أبا العلاء بن سليمان كتبها إليه في بعض كتبه ، وحكى أن أبا العباس المبرد ذكرها في كتابه الموضوع في القوافي ، وسمّى هذا الجنس من عيوب القافية « المجاز » والأبيات هي :

شبيهٌ بابن يعقوبَ ولكنْ لم يكن يو
سف يشرب الخمر ولا يزني ولا يو
سع الأمواه بالقهو ة مَزْجاً لم يكن دو
ن في صبح وإمساء وهذا منكرٍ يو
شك الرحمان أن يُصْليه في نار خزى هو
لها أهل فلا يكشـ ـف عنه ربنا السو
ءَ إن الأخضر الابطيـ ـن ذا الفحشاء لا يو
قد النار لأضياف ولو قيل له ذو
دنانير وأموال فيا رحمان لا تو
سع الرزق على هذا الـ ـذي منظره لؤ
لؤ والفعل ستُّوقٌ فوزن الرئيس لا يو[2]

فالشاعر قطع الكلام على « يو » أي لا « يوزن »[3] . الحقيقة أن ابن سنان محق في عدّ هذا النوع عيباً ، لأنه ظاهر التكلف والعبث أيضاً ، وفيه يقول أحد المعاصرين : « وإذا كان التكلف درجات ، فإن هذه الأبيات منه في الحضيض ، لأنها أشبه باللغو في

(١) منهاج البلغاء ٢٧٦ .
(٢) ستوق : درهم زيف بهرج ملبّس بالفضة .
(٣) سر الفصاحة ٢١٨ ـ ٢١٩ .

التلاعب بالوزن والموسيقى والقافية ، ومعانيها أبعد شيء عن المعاني الشعرية »[1] .

في التضمين مواد تخدم الناقد وتمهد له السبيل ، غير أن قدسية القافية وفكرة استقلال البيت بنفسه عند القدماء ، حالتا دون أن يوسع النقاد من دائرة عنايتهم به ، أو أن يخرجوا في الغالب ، من نطاق البيت والبيتين إلى القصيدة أوالمقطوعة ـ على الأقل ـ مما توفر فيها التضمين . لو فعلوا شيئاً من هذا لعرفوا أن التضمين عامل من عوامل تحطيم وحدة البيت واستقلاله اللذين كان ينظر إليهما بعين الجلالة والاحترام ، وأدركوا على الأقل تململ الشعراء منهما[2] . فما التضمين في الواقع إلا « حقيقة هامة ممتعة ، لأنها تدلنا على أن القدامى أنفسهم تململوا من وحدة البيت القاسية وخرجوا عليها »[3]. وهو « دليل التماسك والترابط بين أجزاء النص الأدبي »[4] .

والمعاصرون في التضمين قسمان : أولهما لا يرى فيه عيباً كبيراً ، ويستحسنه في حالات . يقول عبد الله الطيب المجذوب « وعندي أن كلا النوعين من التضمين الذي لا تعتمد فيه القافية كل الاعتماد على ما بعدها ، والذي لا تستقل فيه القافية عما بعدها ليس بعيب كبير ، وكثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً أو كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض ، أو خطابياً حامياً »[5] .

أما القسم الآخر ، فالذين يرون في التضمين إفادة الترابط والتماسك ، وتساند الأبيات وتعاقدها[6] ، وهذا يوشك أن يكون نصاً على أهمية التضمين في وحدة القصيدة ، وهو ما ينص عليه بدوي طبانه في صراحة أيضاً . يقول « والسبب في هذا العيب (التضمين) أن نقاد الشعر العربي قد درجوا على أن وحدة الشعر هي وحدة البيت ، لا وحدة القصيدة ، ولهذا عدوا احتياج البيت إلى ما بعده ليتم معناه عيباً من العيوب . . . وهذا الاعتبار لا يخفى فساده لأن القصيدة ينبغي أن تكون وحدة متماسكة . . . أما احتياج بعض الكلام إلى بعض فلا عيب فيه ، بل هو دليل التماسك والترابط »[7] .

(١) بدوي طبانة : البيان العربي ٢٩٨ . الطبعة الرابعة ١٩٦٨م.
(٢) إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٥٣ ـ ٣٥٧ .
(٣) النويهي : قضية الشعر الجديد ١٩٤
(٤) بدوي طبانه : البيان العربي ٢٩٨ .
(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١ : ٣٨ .
(٦) نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ٣٨٩ و٣١١ أيضاً.
(٧) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ٣٢٠ ـ ٣٢١ .

إذن ، علامَ يدل حديث النقاد الكثير في عيوب القافية ؟ أعلى برمهم بها أم على ما قد يفيد أنه كان يدور في أذهانهم أنها كانت قيداً للشاعر تحد من أفكاره مثلما يذهب بعض المعاصرين ؟ ليس لدينا ما يجيب عن هذا ، لكنه لو كان ثمة شيء منه لما وجدناهم يهملون محاولات الخروج على القافية الواحدة في القصيدة ويعدونها من العيوب ، علماً بأن منهم من التفت إلى « لزوم ما لا يلزم » فيها[1] ، ورأوا فيه عبثاً على الشاعر وإن كان ثمة من يجيد القصائد فيه ، وقالوا إنه من أشق صناعة الشعر مذهباً وأبعدها مسلكاً[2] ، وأنه إعنات للشاعر وكدّ لقريحته ، وإن كان توسعاً في فصاحته وبلاغته[3] . مع هذا ، فليس « يغتفر للشاعر إذا نظم على هذا الفن لأجل ما ألزم نفسه ما لا يلزمه شيء من عيوب القوافي ، لأنه إنما فعل ذلك طوعاً واختياراً من غير إلجاء ولا إكراه ، ونحن نريد الكلام الحسن على أسهل الطرق وأقرب السبل »[4] .

ولم يزد أحد المعاصرين على أقوال القدماء هذه شيئاً . يقول « إنه قيد ثقيل للغاية ، وقلّ أن تتيسر معه الإجادة ، إلا ما كان من أمر كثيِّر والمعري في بعض لزومياته »[5] فقديماً أشار ابن سنان وابن الأثير إلى المعري ، وذكر كثيِّر عزّة في قصيدته التي مطلعها :

خليليَّ هذا ربْعُ عزَّةَ فاعْقِلا قلوصيكما ثم احْلُلا حيثُ حَلَّتِ[6]

إن في « لزوم مالا يلزم » دليلاً على أن القافية لم تكن قيداً ثقيلاً على الشاعر ، إذ كان ابن الرومي يلتزم فيها حركة ما قبل الروي في المطلق والمقيّد من قوافيه في كثير من قصائده ، من مثل قصيدته الطويلة :

* أبين ضلوعي جمرة تتوقد[7] *

---

(١) من الشعراء الذين نظموا على « لزوم ما لا يلزم » غير المعري وقبله أيضاً : الحطيئة ، وحسان بن ثابت ، وكثيّر عزّة ، والبحتري ، وابن الرومي (سر الفصاحة ٢١١ - ٢١٢) .
(٢) المثل السائر ١ : ٢٧٣ .
(٣) الطراز ٢ : ٣٩٧ - ٣٩٨ .
(٤) سر الفصاحة ٢١٢ .
(٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١ : ٤٠ .
(٦) سر الفصاحة ٢٢١ والمثل السائر ١ : ٢٧٣ .
(٧) تتمة البيت : * على ما مضى أم حسرة تتجدد؟ *
(ديوان ابن الرومي ٣ : ٣٩٠) .

وقد عدّ النقاد هذا اقتداراً من الشاعر[1] . وعدوا من اقتداره أيضاً أنه كان يلتزم مالا يلزمه في القافية ، إذ كان لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر قصائده[2] . إن كنا لا نجد للقدامى ما يشير إلى أن القافية قيد للشعراء ، فان المعاصرين مختلفون في الأمر . فريق يراها قيداً وتسلطاً ، وآخر يرى العكس تماماً . تقول نازك الملائكة من الفريق الأول « . . . ونظام الشطرين . . . متسلط يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين في الوزن . والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها » . وتصم نازك الأسلوب القديم في بناء القصائد بأنه عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير ، ويتمسك بالقافية الموحدة على حساب الصور والمعاني[3] . لكنه غاب عن نازك أن تلتفت إلى الناحية الموسيقية في القصيدة العربية ، وإلى الذوق العربي الذي لا يقبل تغير القافية بعد بيتين أو ثلاثة لما فيه من إملال[4] . وليت شعري كيف تفرض القافية الموحدة على الفكر أن يبحث عن عبارات تنسجم معها فيتبدد ، ولا يتبدد الفكر نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قوافٍ متعددة؟! إن القافية «التي تتغير بعد كل ثلاثة أبيات أو أربعة تقطع تسلسل الأفكار وتضطر الشاعر إلى أن يحوّل مجرى خواطره بين حين وآخر تبعاً للقافية المتغيرة»[5] .

أما نزار قباني ـ وهو من فريق نازك ـ فلا ينكر ما للقافية من سحر وإثارة ، لكنه يرى أنها « نهاية يقف عندها خيال الشاعر لاهثاً ، إنها (اللافتة) الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول ـ بعد الصدمة ـ في مرحلة اليقظة . . . وبتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة ، هذه الطريقة في عمارة القصيدة العربية جعلتها قصيدة بيت واحد . . . »[6] .

أما الفريق الآخر فيرى أن مذهب الفريق الأول وأنصاره وَهْمٌ ، لا ظل له من

---

(١) العمدة ١ : ١٥٥ .
(٢) المصدر السابق ١ : ١٦٠ .
(٣) قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .
(٤ + ٥) المرشد إلى فهم أشعار العرب ١ : ١٢ .
(٦) الشعر قنديل أخضر ٣٧ ـ ٣٨ .

حقيقة ، لأن الوزن والقافية ، أو إطار القصيدة القديمة لم يكن عقبة في وجه الشعراء تحد من أفكارهم أو من انطلاقهم خلفها . لو كان الأمر كذلك لوجد في الشعراء من يحاول فك القيود وتحطيم الأغلال ، ولما وجد أبو العلاء وغيره ممن التزموا في القافية ما لا يلزم فأجادوا ، ولما وجد في القرن الثاني الهجري من الشعراء من عبَّروا عن حياتهم الاجتماعية تعبيراً دقيقاً ، ولما كان قبلهم في القرن الأول من عبَّر عن آرائه السياسية أحسن تعبير ، ولما عبَّر الشعراء الصعاليك عن آرائهم «الثورية والتقدمية» في مناحي حياتهم المختلفة . والمسألة في أصلها ليست مسألة وزن أو قافية ، بل مسألة سيطرة على المادة اللغوية وتحكم في أدوات الفن [1] .

ولقد نسي الفريق الأول ـ وأكثرهم متأثرون بالغربيين ـ ما يقوله نقاد الغرب أنفسهم وإليوت خاصة من « أن التخلي عن القافية لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر ، بل العكس هو الواقع ، إذ أن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال . عندما يزول صدى القافية من الآذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ ، وبناء العبارات ، وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان . زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهاً لوجه أمام مقاييس النثر ، ويسلب الألفاظ كثيراً من موسيقاها الناعمة ، ويكشف في القصيدة عن كثير من العورات » [2] .

ولكن لا بدّ من الاعتراف أن القافية تضطر الشاعر في بعض الأحايين إلى ألفاظ غير مناسبة ومعانٍ غير لائقة ، وهي كثيرة في الشعر ، أوردنا بعضها قبلاً .

الموسيقى الداخلية :

موسيقى القصيدة في النقد الحديث قسمان : خارجية يحكمها العروض وحده ، وتنحصر في الوزن والقافية ؛ وداخلية تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام المجردين [3] . وهي كذلك عند كودول Coudwell الذي يحصرها في الايقاع

(١) يوسف خليف : مقدمة نداء القمم ١٢ ـ ١٤ .

(٢) إليوت : نظرات في الشعر الحر (مقال مترجم) في : الشعر بين نقاد ثلاثة » . يرى النويهي أن موسيقى الشعر تتكون من الايقاع العروضي العام ، ومن الايقاع الداخلي للكلمات كوحدات داخلية ، مضافا إليه ما لها من نغم . (قضية الشعر الجديد ٢٣٣) .

النوعي والايقاع الطبيعي في اللغة ، وهما من خصائص الشعر [1] .

لقد عرف النقاد القدماء الموسيقى الخارجية ممثلة في العروض والقافية وما يندرج تحتهما ، لكن هل عرفوا الموسيقى الداخلية معرفتهم للخارجية وإن لم يطلقوا عليهما هذين الاسمين ؟

بديهي أنهم لم يعرفوا الاصطلاحين المعاصرين ، لكن إدراكهم لمفهوم الموسيقى الخارجية واضح في الوزن والقافية ، غير أنه لا يمكن الجزم بمثل هذا في الموسيقى الداخلية ، لكننا إذا ما طبقنا مفهوم الموسيقى الداخلية الحديث على مفاهيم القدامى نستطيع أن نلاحظ دورانهم حوله بطرق شتى .

الموسيقى الداخلية ـ فيما يرى لامبورن ـ ذات جانبين هامين : اختيار الكلمات وترتيبها ؛ والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها [2] . هذا التعريف يبدو غامضاً وإن كان بالامكان تعويضه فيما يمكن أن يكمن من أشياء كثيرة تحت الكلمة واختيارها ، من مثل قوتها وإيحائها وإيقاعها . كما أن حديث إليوت ، فيما بعد ، عن موسيقى القصيدة ، يسد ما في تعريف لامبورن من ثغرات .

وعلى الرغم من أن الدراسات الصوتية لم تكن نشطة ـ كما هي عليه في عصرنا هذا ـ عند القدماء ، فإن لهم آراء ومحاولات طريفة في الألفاظ واختيارها وشروطها ، وتأكيد المناسبة بينها . ومن هنا تبرز أهمية هذه المسألة التي لم يعرها نقادنا المعاصرون اهتماماً كبيراً ، بل نظروا إليها نظرة خارجية شكلية محضة ، لأن أكثر دراساتهم فيها تدور حول تفسير مفاهيم القدامى لها في كلامهم على الكلمات مفردة ومركبة وما يتصل بهما . لكنه ، لا يعدم مع هذا ، أن يوجد بين المعاصرين من حاول ذلك ، من مثل شوقي ضيف الذي أفاد من لامبورن وغيره في محاولة تبين الموسيقى الداخلية عند عبد القاهر الجرجاني في ظل « قواعد النظم » التي ربطها بعلم النحو الذي أرجع إليه شوقي تعذر ذلك ، لأن « النحو لا يكشف الموسيقى الخارجية ، موسيقى العروض ، فأولى به ألا يكشف الموسيقى

---

(١) شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٧٨ نقلاً عن :
Lamborn; Rudiments of Criticism, chap. 2.

(٢) مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني ١٦ نقلاً عن :
Coudwell, C: Illusion and Reality, p. 123.

(٣) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٨٠ نقلاً عن:
Lamborn: Rudiments of Criticims Chap. .3.

الداخلية ، موسيقى النظم ، وهي لا ترتبط به ولا بقواعده »[1] .

ومن هنا التفت شوقي ضيف إلى موسيقى القصيدة العربية بقسميها . يقول : « على أن موسيقى الشعر لم يضبط منها إلا ظاهرها وهو ما تضبطه قواعد علمي العروض والقوافي . ووراء هذه الموسيقى الظاهرة موسيقى خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته ، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات . . . وبهذه الموسيقى الداخلية يتفاضل الشعراء ، ولعل شاعراً عربياً لم يستوفِ منها ما استوفاه البحتري ولذلك كان القدماء يقولون ان بشعره «صنعة خفية ، فشعره أصوات جميلة وغناء مطرب»[2] .

وأحسب ، في ضوء آراء إليوت ولامبورن ، أن اهتمام النقاد بالجانب الذي تنشأ عنه موسيقى القصيدة الداخلية قديم ، يرجع إلى بحوث القدماء في الفصاحة والبلاغة ، والشروط التي حددوها للكلمة ، والتي استوفاها ابن سنان الخفاجي جميعها في « سر فصاحته » ، فضلاً عن حديثه في وجوب التآلف والتناسب في النظم . ومن يدري ، فلعل ابن سنان ، وهو الذي تحدث عن القيم الصوتية في مقدمة كتابه ، أن يكون انتبه إلى سرّ هذه الموسيقى الداخلية .

ذكر الجاحظ : « إذا كان الشعر مستكرهاً ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض ، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلاّت (أولاد الرجل الواحد من أمهات شتى) وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضياً موافقاً ، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة . وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً »[3] . ومعلوم أن مشاكلة اللفظ والمعنى ، وتلاحم الأجزاء قاعدتان من قواعد عمود الشعر . ومن الواضح أن حديث القدامى عن « تلاحم الأجزاء » لم يتعدَّ مفهوم اقتران الألفاظ ، لأن الجاحظ يقول بعد النص السابق « فهذا في اقتران الألفاظ ، فأما في اقتران الحروف . . . »[4] .

ومع أننا لا نستطيع أن نجزم بأن حديث القدامى في الألفاظ كان يدور في فلك موسيقى القصيدة ، إلا أنه في إمكاننا أن نستشف ذلك استشفافاً يخفف من وطأة الفهم القاسي لدراسة القدامى للألفاظ في النقد العربي الحديث . فحين ندقق في ثنايا النظرات

---

(١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٧٩ ـ ٨٠ .
(٢) في النقد الأدبي ٩٧ .
(٣) البيان والتبيين ١ : ٦٦ ـ ٦٧ .
(٤) المصدر السابق ١ : ٦٩ .

القديمة للألفاظ نكاد نطمئن إلى قربها من نظرة النقد الأجنبي الحديث الذي يعدها ركناً مهماً في موسيقى القصيدة . يقول إليوت : « وإذا لم يكن من الضروري أن تكون القصيدة كلها منغمة ، ويجب ألا تكون كذلك في الغالب ، فهي لا تتألف إذن من الألفاظ الجميلة وحدها ، إذ ليس ثمة تفاضل جمالي بين الكلمات من الناحية الصوتية في نطاق اللغة الواحدة . . . ولكني لا أعتقد بأنه يصح اعتبار لفظ أصيلة في اللغة الأم جميلة أو رديئة ، فموسيقى الكلمة وليدة صلات عدة : أنها تنشأ من علاقتها أولاً بما يسبقها وبما يعقبها مباشرة من الكلمات ، ومن علاقتها بصورة مطلقة بمجموع النص الذي توجد فيه ، ثم أنها تنشأ من علاقة أخرى هي اتصال معناها المباشر في ذلك النص المعين الذي توجد فيه . . . وتنشأ تلك الموسيقى أيضاً عما للكلمة من طاقة قوية أو ضعيفة على الإيحاء . ليست بالطبع جميع الألفاظ متساوية في غناها وتماسكها . وهكذا فإن مهمة الشاعر أن يركب الأقوى من الألفاظ مع الأضعف في المواطن المناسبة ، وليس من المستطاع أن يشحن القصيدة كلها ويثقلها بالأقوى من تلك الألفاظ وحدها . غرضي أن أؤكد هنا بأن القصيدة الموسيقية هي قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات ، ونمط موسيقي من المعاني الثانوية للألفاظ في هذه البنية ، وأؤكد بأن هذين النمطين وحدة لا تتجزأ . . » [1] .

وإذا ماحاولنا أن نطبق ما تضمنه نص إليوت في موسيقى القصيدة المعتمدة على الألفاظ على ما جاء عند نقادنا القدامى نجد أكثره ماثلاً عندهم . فقد أدرك بعضهم موسيقى الكلمة فقال : « ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمة لذيذة كنغمة أوتار ، وصوتاً منكراً كصوت (حمار) ، وأن لها في الفم أيضاً حلاوة كحلاوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل ، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم » [2] .

أما عن التفاضل الجمالي الذي يشير إليه إليوت فقد عرفه عبد القاهر الجرجاني جيداً فيما أثبتنا له من نصوص في الكلام على الألفاظ مفردة ، وفي الأمثلة التي أوردها عن استعمالات لفظة « أخدع » قبيحة مرة وجميلة مرة أخرى ، وغيرها . ومن النقاد القدماء من يرى أيضاً أن « تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها ، لأن التركيب أشق وأعسر » [3] . وأما عن الصلات التي تنشأ عنها موسيقى الكلمة عند إليوت

---

(١) Eliot, T.S: on poetry and poets, pp. 32-33.
والشعر بين نقاد ثلاثة ٢١ ـ ٣٠ .
(٢) المثل السائر ١ : ١٥٠ .
(٣) نفسه ١ : ٣٤٥ .

من علاقة الكلمة بغيرها ، وعلاقتها بالنص ، وتفاوتها حسناً ورداءة بحسب موقعها في الاستعمال [١] ، فأشياء عرفها القدماء وعبد القاهر خاصة ولست في حاجة لإيراد الأدلة بعد الذي قدمت .

وقد يكون من مظاهر موسيقى القصيدة الداخلية ، فضلاً عما زعمناه في الزحافات والترصيع والتصريع وغيرها ، ما نجده من اهتمام النقاد والبلاغيين القدماء بالمحسنات اللفظية من جناس وطباق ، وبأمور أخرى كالتكرير مثلاً ، مما يساعد على « الجرس » اللفظي الذي عرفه القدماء [٢] أيضاً . يقول عبد القاهر : « لن تعدو الحكاية الألفاظ وأجراس الحروف » [٣] ويقول : « . . . فيعلموا أنهم لم يوجبوا اللفظ ما أوجبوه من الفضيلة وهم يعنون نطق اللسان وأجراس الحروف » [٤] .

والجرس اللفظي فضلة تأتي بعد الوزن والقافية ويدخل فيها الجناس والطباق وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام ، وتركيب الكلمات وتخيرها وكل ما من شأنه أن يعين على تجويد البنية والرنين في أبيات القصيدة [٥] . كما أن للجناس والطباق دوراً في طبيعة الصناعة الشعرية . فالجناس يظهر أثره في وحدة الجرس ، والطباق يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة [٦] .

لا تعتمد موسيقى القصيدة على نظام المقاطع في الأبيات أو نظام القوافي في آخرها فقط ، إنما تشمل أيضاً ظاهرة الجناس التي هي عبارة عن تردد الأصوات المتماثلة أو المتقاربة في مواضع مختلفة [٧] . ويقوم بحث المجذوب للتكرير على أنه في موسيقى الشعر . يقول « ولا ينبغي أن ننسى أن كل تكرار ، مهما يكن نوعه ، تستفاد منه زيادة النغم ،

---

(١) أورد ابن الأثير أمثلة كثيرة على حسن الكلمة في موضع وقبحها في آخر وادعى ـ مثلما هو شأنه كثيراً ـ أن هذا الأمر « غامض يحتاج إلى فضل فكرة وإمعان نظر ، وما تعرض للتنبيه عليه أحد قبلي » (المثل السائر ١ : ١٤٦) ولست أدري كيف يقول هذا بعد أن عرض له عبد القاهر الجرجاني قبله؟!

(٢) يذهب المجذوب إلى أن القدماء لم يستعملوا « الجرس » بالمفهوم المعاصر بل استعملوه في كلمات مثل : الفصاحة والجزالة ، وحسن الرصف ، وشدة الأسر والسلاسة ، وغيرها (المرشد إلى فهم أشعار العرب ٢ : ٢) .

(٣) دلائل الإعجاز ٢٣٣ .

(٤) دلائل الإعجاز ٣١١ وأسرار البلاغة ٩ . ويرى إبراهيم سلامة أن عبد القاهر تأثر بأرسطو في كلامه على الجرس ومعرفته له . (بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ٣٧٧) .

(٥) المجذوب : المرشد ٢ : ٢ ـ ٤

(٦) المرجع السابق ٢ : ٢٧١ .

(٧) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ١٩٨ .

وتقوية الجرس » [1] .

بقيت مسألة أخرى في موسيقى القصيدة الداخلية لا أريد التوسع فيها لأنها تخرج البحث عن هدفه العام ، لكنني لا أعتقد أن نقادنا القدامى التفتوا إليها أو داروا حولها ، ولا تثريب ، لأنها تعتمد على دراسات صوتية دقيقة . هذه المسألة هي النظام النبري في موسيقى الشعر العربي .

وعى هذه الظاهرة نفر من المستشرقين وتابعهم فيها عدد من العرب المعاصرين وإن كان محمد مندور الذي يرى أن الارتكاز في اللغة العربية موضوع شاق لا يزال في حاجة إلى البحث . يقول : « ونحن لا نظن أن المستشرقين يستطيعون بحثه (أي الارتكاز) ، لأن معرفتهم باللغة مهما اتسعت لا يمكن أن تصل إلى الإحساس بمسائل موسيقية لغوية دقيقة كهذه [2] » ويرى أيضاً أنه كان « للخليل على المستشرقين ميزة الإحساس بهذا الإيقاع ، فتتابع الحركة والسكون على نسب محدودة يوضح ذلك الإيقاع ، ولا كذلك تتابع المقاطع المختلفة الكم » [3] .

ومهما يكن الأمر ، فقد كشف المستشرقون عن أن موسيقى القصيدة العربية لا تعتمد على النظام الكمي فقط ، إنما ثمة نظام نبري . ولا تخلو أية لغة من نبر ولا تنغيم [4] . ففي عام ١٨٢٥ م أثبت هنريك ايوالد Henrich Ewald أن الإيقاع في الشعر العربي لا ينتج عن المقاطع وحسب ، وإنما عن نبرات بارزة في بعض تلك المقاطع أيضاً [5] . ثم تابعه و. رايت W. Wright في هذا [6]. وكشف المستشرق الفرنسي جويار Stanislas Guyard ، بعد ذلك ، عما ذهب إليه المستشرقان السابقان في كتابه « نظرية جديدة في العروض العربي » ودرس الارتكاز ، وحدد مواضعه في اللغة العربية التي استخرجها من التفاعيل العربية نفسها [7] . وجاء بعد هؤلاء المستشرق فايل Weil فأيّد جوهر النظريات السابقة ، وقال : « وليس الإيقاع في الأوزان العربية القديمة وليد

---

(١) المرشد ٢ : ١٢٦ و١٢٨ وانظر: فصل التكرار ٤٥ ـ ١٢٨ من الجزء الثاني أيضاً.

(٢) و(٣) في الميزان الجديد ٢٣٦ ـ ٢٣٧

(٤) شكري عياد. موسيقى الشعر العربي ٣٦

(٥) Weil, Gothold: Article: ʿArud, Encyclopaedia of Islam, pp 667 — 677 (new Edition)

(٦) Wright, W.: A Grammar of the Arabic language vol. II-pp. 361 ff. (3rd Edition. 1889).

(٧) درس شكري عياد نظرية جويار دراسة مفصلة ونقدها في كتابه « موسيقى الشعر العربي » . ثم تراجع مقدمة منح خوري في : الشعر بين نقاد ثلاثة ١٠ .

كمية المقاطع وحدها ، لكنه وليد عنصر النبر الذي يرافقها » [١] .

أما نقادنا المعاصرون ، فلاحظ محمد مندور أن الشعر العربي يجمع بين الكم والارتكاز ،وربما كان هذا ـ في رأيه ـ سبب تعقد أوزانه [٢] . وبحث إبراهيم أنيس النبر عن طريق الإستقراء لأنه «ليس لدينا من دليل يهدينا إلى موضع النبر في اللغة العربية . . . إذ لم يتعرض له أحد من المؤلفين القدماء[٣]. غير أن أنيساً لم يجعل للنبر دوراً في دراسة موسيقى الشعر كالدور الذي يعطيه للتنغيم [٤] . (Intonation) أو موسيقى الكلام . وأفاد شكري عيّاد من دراستي جويار وأنيس عن النبر في العربية واستخلص منهما قاعدة عامة تقوم على أن النبر يكون في المقطع الأخير في حالة الوقف، والمقطع ما قبل الأخير في حالة الوصل ؛ وأن العربية ليست لغة نبرية ، بل هي لغة إنسيابية ، ويميل إلى عدها لغة كمية لما لحروف المد فيها من دور في تغيير المعنى [٥] . يقول : « ونستطيع أن نستنتج ـ وقد اعتمد على أنيس وجويار ـ أن النبر في اللغة العربية ليس صفة جوهرية في بنية الكلمة ، وإن يكن ظاهرة مطردة تمكن ملاحظتها وضبطها . وإذا صح ذلك فإن القول بأن الشعر العربي شعر إرتكازي كالشعر الألماني والانجليزي قول ليس له ـ حتى الآن ـ ما يسنده من نتائج البحث اللغوي . ولعل وصف جمهور المستشرقين للشعر العربي بأنه شعر كمي ، أن يكون أدنى للصواب » . لكنه يستدرك فيقول : « على أننا إذ ننفي كون اللغة العربية لغة نبرية ، أو كون عروضها نبرياً ، لا نعني أن اللغة العربية خالية من النبر ، ولا أن النبر لا دور له في العروض العربي [٦] » .

وأما محمد النويهي فيمكن عده من أكبر أنصار فكرة النبر في موسيقى الشعر العربي في كتابه « قضية الشعر الجديد » إذ اعتمد في بحثه على قواعد إبراهيم أنيس وأشياء من عنده لا نستبعد تأثره فيها بمعرفته لموسيقى الشعر الإنكليزي ودراسات النقاد الأجانب والمستشرقين [٧] .

---

(١) The Encyclopaedia of Islam, Article «'Arud»

(٢) في الميزان الجديد ٢٣٩

(٣) الأصوات اللغوية ١١٩ ـ ١٢٠ .

(٤) يظن شكري عياد أن أنيسا فعل ذلك لأنه لا يدخل النبر في قاعدة صنع الشعر العربي (موسيقى الشعر العربي ٤٧) .

(٥) موسيقى الشعر العربي ٤٦ .

(٦) المرجع نفسه ٤٥

(٧) عرض شكري عياد لمذهب النويهي ، ونقده في : موسيقى الشعر العربي ٤٧ ـ ٥٢ .

الفصل الثالث

هيكـل القصيدة

أولاً : المطلع

الاهتمام بمطلع أي عمل أدبي من الأمور التي حظيت بعناية القدماء . فقد كانوا يقولون : « أحسنوا معاشر الكتّاب الإبتداءات فإنهن دلائل البيان » [1] ؛ وكانوا يوجبون على من يتصدى لمقصد من المقاصد أن يكون مفتتح كلامه ملائماً لذلك المقصد دالاً عليه شعراً كان أم نثراً [2] .

أما القصيدة ، فكانت لهم بمطلعها عناية كبيرة ، لأنهم كانوا يعدون الشعر قفلاً « أوله مفتاحه » [3] . معنى هذا أن المطلع يجب أن يكون أول ما ينظم في القصيدة إيذاناً بفتح بابها المغلق . وهذه هي الإشارة اليتيمة في نقدنا القديم حول المطلع في حال نظم القصيدة ، وهي قضية مهمة لم يعرها النقاد اهتمامهم كغيرها من القضايا الأخرى .

ولم يغفلْ المعاصرْون المطلع وهم يتحدثون عن تجاربهم الشعرية ، وهم في هذا قسمان :

قسم لا يختلف عن ابن رشيق الذي كان يعدّ المطلع مفتاح القصيدة . يرى شفيق جبري أن المطلع مفتاح القصيدة إذا وقع في يد الشاعر هجم على موضوعه ، وأن مجيئه مهمّ جداً له ، وقد يفتح عليه سائر القصيدة . ويذكر أنه كثيراً ما كان يلوب يومين أو ثلاثة في انتظار فجر المطلع الذي كان يتعذر حيناً ، لكنه إذا ما جاء على النحو الذي يرضيه هانت القصيدة [4] . وكذلك كان الشاعر رضا صافي يعول على المطلع كثيراً بحيث لا

---

(١) كتاب الصناعتين ٤٣١ .
(٢) المثل السائر ٢ : ٢٣٦ والطراز ٢ : ٢٦٦ .
(٣) العمدة ١ : ٢١٧ .
(٤) أنا والشعر ٦٤ .

يستطيع نظم قصيدة دون أن يواتيه مطلعها ويطمئن إليه [1] . أما عادل الغضبان فلا يفهم من قوله « ولي غرام كذلك باختيار المطالع القوية التي يصل إليها جهدي »[2] ما إذا كان المطلع أول ما ينظم في القصيدة أم لا ، مع أن عبارته تدل على أن أمر المطلع يكون في يده هو .

وقسم آخر ليس شرطاً عندهم أن يكون المطلع أول ما ينظم في القصيدة . يقال إن حافظ إبراهيم كان ينظم أكثر الأبيات قبل مطلع القصيدة ، وهو ما استحسنه خليل مطران وامتدحه بقوله في حافظ : « يطرق الموضوع في الغالب من جوهره ، وربما نظم الأبيات قبل المطلع ، شأن الصانع القدير الذي يبدأ بأصعب ما بين يديه ، آمناً أن تهن عزيمته دون الإجادة بعد ذلك » [3] . وهذا فهم عجيب من مطران ، لا لأنه ـ فيما يفهم من قوله ـ لا يعير اهتماماً للمطلع ، بل لأنه ليس شرطاً دائماً أن يبدأ الصانع بأصعب شيء حتى يجيده فللصناعة أصولها وأسسها ، ولربما يبدأ الصانع فيما يصنع بأسهل جزء وأبسطه لأن غيره يقوم عليه . ثم أن صناعة الشعر غير الصناعة المعروفة وأن ما ذكر لا يعدو أحوالاً وعادات تختلف من شاعر إلى آخر لا يمكن أن يتخذ من أحدها قانوناً عاماً ملزماً للشعراء في نظم القصائد .

معايير القدماء في المطلع :

ركز القدامى على مطلع القصيدة كثيراً ، وكانوا يعدونه أحسن شيء في صناعة الشعر ، على حدّ قول حازم القرطاجني ، وانطلقوا في دراستهم له وتوجيه الشعراء فيه من المعايير والاعتبارات التالية :

أولاً : المطلع أول ما يقع في السمع من القصيدة ، والدال على ما بعده ، المتنزل من القصيدة منزلة الوجه والغرة . فإذا كان بارعاً وحسناً بديعاً ومليحاً رشيقاً ، وصدر بما يكون فيه من تنبيه وإيقاظ لنفس السامع ، أو أشرب بما يؤثر فيها انفعالاً ويثير لها حالاً من تعجيب أو تهويل أو تشويق ، كان داعياً إلى الإصغاء والاستماع إلى ما بعده [4] . وهذ

(١) سويف : الأسس النفسية للابداع الفني ٢٢٣ . والمطلع عند صافي هو الفكرة الأولى أو المقطع الأول، وليس البيت الأول.
(٢) المرجع السابق ٢٣٢ .
(٣) محمد صبري : خليل مطران ـ أروع ما كتب ١١٥ .
(٤) كتاب الصناعتين ٤٣٥ والجامع الكبير ١٨٨ ـ ١٩١ ومنهاج البلغاء ٣٠٩ ـ ٣١٠ .

اعتبار نفسي محض يحسب حساباً كبيراً للمستمعين والمتلقين والقراء .

ثانياً : مراعاة القاعدة البلاغية المشهورة « مطابقة الكلام لمقتضى الحال » التي طبقوها على المطلع حين أرادوه أن يكون متمشياً مع موضوع القصيدة ، ومع من تقال فيه .

ولمّا كان هذان الشرطان أكثر ما ينطبقان على قصائد المدح والتهاني ، أوجبوا على الشاعر أن يحترز في أشعاره ومفتتح أقواله مما يتطير منه أو يستجفي من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف ، ونعي الشباب وذم الزمان . لكنه لا بأس في استعمال هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب ، لأن الكلام إذا كان مؤسساً على هذا المنوال تطيَّر منه سامعه وإن كان يعلم علم اليقين أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح [1] . وقد جمع حازم ملاك الأمر فقال : « وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسباً لمقصد المتكلم من جميع جهاته ، فإذا كان مقصده الفخر كان الوجه أن يعتمد من الألفاظ والمعاني والأسلوب ما يكون فيه بهاء وتفخيم ، وإذا كان المقصد النسيب كان الوجه أن يعتمد منها ما يكون فيه رقّة وعذوبة . . . وكذلك سائر المقاصد » [2] . غير أن ابن رشيق يغالي في هذا الاعتبار كثيراً فيقول « والفطن الحاذق . . . ينظر في أحوال المخاطبين ويميل إلى شهواتهم وإن خالفت شهوته ، ويتفقد ما يكرهون سماعه فيجتنب ذكره » [3] . فهل هذا شاعر الذي يطلب إليه ابن رشيق ذلك ؟ أين الشعور الذي هو الأساس في الشعر ؟ وأين ما يجيش في الصدر فينطلق به اللسان ، بل أين الرغبة والرهبة والطرب والغضب التي يذكرها ابن رشيق كثيراً ؟

في ظل هذا المعيار عابوا مطلع قصيدة ذي الرمّة في عبد الملك :

ما بالُ عينكِ منها الدمع ينسكب كأنه من كُلىً مفريةٍ سَرِبُ [4]

وعابوا مطلع قصيدة جرير في عبد الملك أيضاً [5] :

(١) عيار الشعر ١٢٢ وكتاب الصناعتين ٤٣١ . وهذا الاعتبار موجود في النقد الفارسي . يذهب شمس الدين الرازي إلى أن من حسن المطلع ألا يبدأ بكلمات مستكرهة إلا في الرثاء والهجاء (المعجم في معايير أشعار العجم ٣٠٠) .

(٢) منهاج البلغاء ٣١٠ .

(٣) العمدة ١ : ٢٢٣ .

(٤) عيار الشعر ١٢٢ . والسرب : الجاري .

(٥) العمدة ١ : ٢٢٢ .

أتصحـو أم فؤادك غيرُ صاحِ عشيةَ همَّ صَحْبُكَ بالرَّواحِ ؟

ومطلع قصيدة أبي نواس في الفضل بن يحيى [1] :

أربعَ البِلىٰ إن الخشوع لبادي عليكَ وإني لم أَخُنْكَ ودادي

وعابوا عدداً من مطالع قصائد المتنبي في كافور ، خاصة في أول لقائه له [2] ، من مثل :

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحَسْبُ المنايا أن يكنَّ أمانيا

وفي ظلّه أيضاً طالب النقاد الشعراء أن يتجنبوا في مقدماتهم الغزلية ذكر أسماء النساء التي توافق أسماء بعض نساء الممدوح ، وما يتصل به سببه ويتعلق به وهمه . فلما أنشد الشاعر أرطاة بن سهيّة عبد الملك بن مروان الأبيات :

رأيت المرءَ تأكله الليالي كأَكْلِ الأرض ساقطة الحديد
وما تُبقي المنية حين تأتي على نَفْسِ ابن آدم من مزيدِ
وأعلم أنها ستكرُّ حتى تُوفي نَذْرَها بأبي الوليدِ

فزع ، لأن كنيته أبو الوليد ، فقال الشاعر : « لم أَعْنِكَ ، إنما عنيت نفسي » وقد كانت كنيته أبا الوليد أيضاً . فقال عبد الملك « وأنا أيضاً » [3] .

أكثر هذه المآخذ نجده في قصيدة المدح التي اهتم بها النقاد كثيراً ، لأن تجنب العيب فيها آتٍ من « باب التأدب للملوك » فيما يقول ابن رشيق [4] ؛ وراجع إلى « أدب النفس ، لا إلى أدب الدرس » فيما يقول ابن الأثير [5] .

ثالثاً : اتخاذ القصيدة الجاهلية مثالاً وأنموذجاً في هذا الموضوع أيضاً . فالنقاد كانوا يستحسنون مطالع المحدثين إذا وافقت مطالع القدامى أو جاءت على شاكلتها . أي أنهم

---

(١) كتاب الصناعتين ٤٣١ .
(٢) يتيمة الدهر ١ : ١٦٢ والعمدة ١ : ١٢٢ .
(٣) الشعر والشعراء ١ : ٤٢٧ وعيار الشعر ١٢٣ والأغاني (بيروت) ١٣ : ٢٩ ـ ٣٠ . وفي العمدة (١ : ٢٢٣) خبر مشابه عن النعمان بن المنذر مع الشاعر عدي بن زيد العبادي .
(٤) العمدة ١ : ٢٢٢ .
(٥) المثل السائر ٢ : ٢٣٦ .

كانوا يريدون من المحدثين ألا يخرجوا في مطالع قصائدهم عن أساليب القدامى . أورد الآمدي للبحتري قوله [١] :

أرسومُ دارٍ أم سطور كتاب دَرَسَتْ بشاشتُها على الأحقاب ؟!

وقال « هو من الابتداءات العجيبة النادرة ،والمشبهة لكلام الأوائل [٢] . وأورد له :

بين الشقيقة فاللّوى والأَجْرع دِمَنٌ حُبِسْنَ على الرياح الأربع [٣]

وقال : « وهذا من ابتداءاته العجيبة النادرة ، وإحسانه فيه الإحسان المشهور ، وقوله (بين الشقيقة فاللوى) كقول امرىء القيس : (بين الدخول فحومل) » [٤] . ويعزّز ما نذهب إليه أنهم طالبوا المحدث بتجنب بعض ما في القصيدة القديمة ، ملتمسين العذر للقدماء ، يقول ابن رشيق « ولتجنب الشاعر « ألا » و « خليلي » و « قد » فلا يستكثر منها في ابتدائه ، فإنها من علامات الضعف والتكلان ، إلا للقدماء الذين جروا على عِرْق ، وعملوا على شاكلة » [٥] .

ومن هذه المعايير والاعتبارات الثلاثة حدد النقاد شروطاً للمطلع ، إذا جاء موافقاً لأحدها كان جيداً ، وإلا فهو رديء . والشروط هي [٦] :

١ ـ أن يكون المطلع فخماً ، له روعة وعليه أبهة ، من مثل قول أبي تمام [٧] :

الحق أبلج والسيوف عوار ..... (البيت)

وقوله :

السيف أصدق أنباءً من الكتب ..... (البيت)

وقوله [٨] :

---

(١) هو مطلع قصيدة مدح بها الشاعر أبا الخطاب الطائي. (ديوان البحتري ٢ : ٣٨٥).
(٢) الموازنة ٣٩٨ .
(٣) مطلع قصيدة مدح بها يوسف بن محمد (ديوان البحتري ٢ : ٣٦٣).
(٤) الموازنة ٤٠١ ثم أنظر: ٤٠٤ أيضاً.
(٥) العمدة ١ : ٢١٧ ـ ٢١٨ .
(٦) أعجب ابن المعتز بعدد من مطالع القدماء والمحدثين دون ذكر السبب (البديع ٧٥ ـ ٧٧).
(٧) العمدة ١ : ٢٣٣ ـ ٢٣٤ .
(٨) مطلع قصيدة في مدح اسحاق بن ابراهيم (ديوان أبي تمام ٣ : ١٦٥ ـ ١٧٥ تحقيق محمد عبده عزام).

أصغى إلى البين مُغْتراً فلا جَرَما أن النوى أسارت في عقله لمما [1]

٢ ـ أن يكون بعيداً عن التعقيد ، لأنه أول العي ، ودليل الفهة . فقد عاب دعبل الخزاعي ووافقه ابن رشيق على ديك الجن قوله :

كأنها ما كأنه خَلَل الخُلَّة وَقْفُ الهلوك إذا بَغَما [2]

فقال له دعبل : « أمسك ، فوالله ما ظننتك تتم البيت إلا وقد غشي عليك ، لكأنك في جهنم تخاطب الزبانية ، أو قد تخبطك الشيطان من المس » . ويعلق ابن رشيق قائلاً : « ولعمري ما ظلمه دعبل . . . لقد أبعد مسافة الكلام ، وخالف العادة . . . فما هذا كله ، وأي شيء تحته ؟ » [3] .

ومنه ما أخذ على المتنبي في قوله :

أرَقُ على أرقٍ ومثلي يأْرَقُ وَجَوًى يزيدُ وعبرةٌ تترقرقُ

إذ قيل له « أهكذا تكون الافتتاحات ؟ » [4] .

٣ ـ أن يكون نادراً انفرد الشاعر باختراعه ، من مثل قول المتنبي [5] :

أتراها لكثرة العشاق تحسب الدمعَ خِلْقةً في المآقِي

وقوله [6] :

الرأي قبل شجاعة الشجعان هو أولٌ ، وهي المحلُّ الثاني
فإذا اجتمعا لنفسٍ مِرَّة بلغتْ من العلياءِ كلَّ مكانِ [7]

---

(١) أسارت : أبقت . واللمم : الجنون .
(٢) خلل : خلال . الخله : نوع من النبات . الوقف : السوار . الهلوك : الجارية الحسناء المتهالكة وقيل البغي الفاجرة . والمعنى أن عشيقته كأنها في جيدها وعينها الغزال الذي كأنه بين نبات الخلة سوار الجارية الحسنة المشي المتهالكة فيه .
(٣) العمدة ١ : ٢٢٠ .
(٤) الرسالة الحاتمية في : الابانة عن سرقات المتنبي ٢٥٨ .
(٥) مطلع قصيدة في مدح أبي العشائر (ديوان المتنبي ١ : ٢٤٣ بشرح اليازجي) .
(٦) مطلع قصيدة في مدح سيف الدولة الحمداني . ديوان المتنبي ٢ : ٤٣٩ .
(٧) مِرّة : قوة وشدة ، وهي هنا الإباء وعزّة النفس .

وقوله :

لكل أمرىءٍ من دهره ما تعوّدا وعادةُ سيف الدولة الطعنُ في العِدَا

وكان هذا مدعاة للقاضي الجرجاني في أن يلتمس العذر لأبي الطيب في مطالعه الرديئة التي تغتفر بمطالع نادرة كثيرة [١] .

٤ ـ أن يكون خالياً من المآخذ النحوية ، وأن تراعى فيه جودة اللفظ والمعنى معاً . يقول الثعالبي : « وحقه الحسن والعذوبة لفظاً ، والبراعة والجودة معنى ، لأنه أول ما يقرع الأذن ويصافح الذهن ، فإذا كانت حاله على الضد مجَّه السمع ، وزجه القلب ، ونَبَتْ عنه النفس » . على هذا الأساس عاب كثيراً من إبتداءات المتنبي ، من مثل قوله [٢] :

هذي برزتِ لنا فَهِجْتِ رسيسا ثم انصرفتِ وما شَفَيْتِ نسيسا [٣]

فأخذ عليه حذف أداة النداء من « هذي » وهو غير جائز عند النحويين ، حتى ذكر الرسيس والنسيس ، فأخذ بطرفي الثقل والبَرْد [٤] .

ومنه ما أخذه الآمدي على البحتري في قوله :

قفا في مغاني الدار نسأل طلولها عن النفر « اللائين » كانوا حلولها

فوصفه بغير الجيد من أجل « اللائين » لأنها ليست حلوة ولا مشتهاة وليست مشهورة [٥] . وعاب على أبي تمام أيضاً [٦] :

سلِّم على الربع من سلمىٰ بذي سَلَم عليه وسْمٌ من الأيام والقِدَمِ

لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن إذا كان بلفظين [٧] .

---

(١) الوساطة ١٥٨ ـ ١٥٩ والمثل السائر ٢ : ٢٤٣ .
(٢) مطلع قصيدة في مدح محمد بن زريق الطرسوسي . ديوان المتنبي ١ :٥١
(٣) الرسيس : إبتداء الحب . النسيس : بقية الروح .
(٤) يتيمة الدهر ١ :١٦٢ وكتاب الصناعتين ٤٣٥ .
(٥) الموازنة ٣٩٣ .
(٦) مطلع قصيدة في مدح مالك بن طوق التغلبي . الديوان ٣ : ١٨٤ ـ ١٩٤ .
(٧) الموازنة ٣٩٤ .

ويدخل في هذا الشرط ـ وإن كان مما لا يتطير منه ـ ما أخذ على أبي تمام في قوله [1] :

قَـدْك اتئـبْ أربيت في الغُلواءِ كم تعذِلـون وأنتُـمُ سجرائـي ؟ [2]

وما أُخذ على أبي الطيب في قوله [3] :

أقـلُّ فَعَـالى ، بَلْـه أكثـره مجد وذا الجِـدُّ ـ نِلْـتُ أم لم أنـل ـ جَدُّ

٥ ـ أن لا يكون بارداً ، من مثل قول أبي العتاهية [4] :

ألا ما لسيدتي مـا لها أدلَّـت فأحمل إدلالها ؟

في ضوء هذه الاعتبارات والشروط جميعاً صنفوا المطالع إلى جيد ورديء ، وذهبوا إلى أن امرأ القيس أو النابغة أحسن الشعراء إبتداء في الجاهلية ، والقطامي في الإسلام ، وبشاراً في المحدثين [5] .

غير أن حازماً القرطاجني توسع في بحث المطلع فصنف الجيد منه خاصة في ثلاث رتب [6] :

الأولى ـ وهي أحسنها ـ ما تناصر فيها حسن المصراعين وحسن البيت الثاني ، كقول المتنبي [7] :

لعينـك ما يلقـى الفـؤاد ومـا لقي وللحـبِّ ما لم يبـقَ منـي ومـا بقي
ومـا كنـت ممـن يدخـل العشـق قلبه ولـكن مَنْ يبصر جفونـك يعشق

فإذا لم يكن البيت الثاني مناسباً للأول في حسنه ، غضّ ذلك من بهاء المبدأ وحسنه لاسيما إذا كان فيه قبح من جهة لفظ أو معنى أو نظم أو أسلوب ، كقول المتنبي :

أتـراهـا لكثـرة العشـاق تحسب الدمعَ خِلْقةً في المآقي

---

(١) مطلع قصيدة في مدح محمد بن حسان الضبي وكان مدح بها يحيى بن ثابت أيضا. الديوان ١ : ٣٢.
(٢) المثل السائر ٢ : ٢٤١ وكتاب الصناعتين ٤٣٥ . وسجراء : مفردها سجير ، وهو الصديق الصفي.
(٣) مطلع قصيدة في مدح علي بن محمد بن سيّار التميمي الديوان ١ : ٢٠٤ ـ ٢٠٩
(٤) كتاب الصناعتين ٤٣٧ .
(٥) الأغاني (بيروت) ٣ : ١٤٢ وكتاب الصناعتين ٤٣٣ ـ ٤٣٧
(٦) منهاج البلغاء ٣٠٧ ـ ٣١١
(٧) مطلع قصيدة في مدح سيف الدولة. الديوان ٢ : ٣٥٨

كيف ترثـي التـي رأت كُلَّ جَفْنٍ راءهـا غـير جفنهـا غـير راقـي [1]

في هذه الرتبة يرى حازم أن المحدثين أكثر مطالع حسنة من المتقدمين الذين لم تكن لهم عناية بتشفيع البيت الأول بالثاني ، كقول امرىء القيس :

عشيت ديار الحـي بالبكَـراتِ فَعارِمـةٍ فبـرقـة العيَـراتِ [2]
فغَـوْلٍ، فَحِلِّيتٍ ، فنفـيٍ فمنعجٍ إلى عاقـل ، فالجب ذي الأَمَـراتِ [3]

والثانية : هي التي يتناصر فيها الحسن في المصراعين دون البيت الثاني ، من مثل بيت المتنبي السابق :

أتـراهـا لكثـرة العشـاق .....

والثالثة والأخيرة : التي يكون فيها المصراع الأول كامل الحسن ، ولا يكون الثاني منافراً له وإن لم يكن مثله في الحسن . من مثل قول امرىء القيس :

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقـط اللِّـوى بـين الدَّخُـولِ فَحَوْمَلِ

هذا هو السر في أن حازماً كان يعول على المصراع الأول ويشترط فيه الجودة حتى يعد المطلع حسناً ، وإلا فهو غير ذلك ، وإن يكن مصراعه الآخر جيداً .

وأما المطالع الرديئة فلم ينتبه أحد من القدماء إلى تفسيرها سوى ابن رشيق الذي أرجعها إلى حالات ترجع إلى الشاعر نفسه . يقول : « وإنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء ـ العيوب ـ إما من غفلة في الطبع وغلظ ، أو من استغـراق الصنعـة ، وشغـل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول أين يذهب » [4] .

---

(١) راءها : مقلوب رآها المهموز العين . راقي : منقطع الدمع وأصله راقيء بالهمزة .
(٢) البكرات : جمع بكرة ، مياه لبني ذوبية من الضباب عندها جبال شمخ سود يقـول لهـا البـكرات . عارمة : ماء لبني تميم بالرمل بحياله جبل لبني عامر بنجد . برقة العيرات . البرقة ، البقعة التي يخالط حجارتها السود رمل أبيض ، والعيرات : الحمر الوحشية .
(٣) في الديوان : « فأكناف منعج » . غَوْل : ماء للضباب بجوف طخفة به . وحليت : معدن عند جبال ضربة فيه ذهب منعج : مكان في جانب حمى ضرية . عاقل : مكان . الحب : موضـع الأمـرات : العلامات في الطريق ترشد المسافر .
(٤) العمدة ١ : ٢٢٣ .

ثانياً : مقدمة القصيدة

مقدمة القصيدة ظاهرة كبرى في شعرنا العربي القديم ، ومن اللافت للنظر أنها لم تكن واحدة حتى في العصر الجاهلي ، فإلى جانب المقدمات الغزلية والطللية ثمّة مقدمات في الشيب والطيف وغيرها [1] . إلا أن النقد حين أخذ يقنن لمقدمة القصيدة لم يعر اهتماماً إلا للمقدمة الغزلية والطللية في الشعر الجاهلي حسب . وليس من تفسير لهذا سوى أمرين : أولهما نقص في أستقراء القدماء ؛ والآخر ، وهو ما يحتمل الترجيح ، كثرة المقدمات الغزلية والطللية كثرة استحقت الاهتمام عندهم .

حين تناول النقاد مقدمة القصيدة نظروا إليها من خلال القصيدة الجاهلية التي استمدوا منها قواعدهم وبنوا عليها أصولهم ، ولم تخرج تفسيراتهم لها عن إطار القصيدة القديمة وحدودها . وأصرح نص في هذا قول ابن قتيبة : « وسمعت بعض أهل الأدب [2] يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمى والآثار ، فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الوجد وألم الفراق ، وفرط الصبابة والشوق ليميل نحوه القلوب ، ويصرف إليه الوجوه ، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس ، لائط بالقلوب ، كما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل ، وألف النساء ، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقاً به بسبب ، وضارباً فيه بسهم حلال أو حرام ، فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه ، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر ، وسرى الليل ، وحر الهجير ، وانضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل ، وقرر عنده ما

---

(١) بحث حسين عطوان مقدمة القصيدة الجاهلية وأنواعها في كتابه «مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي » الذي نشرته دار المعارف بمصر عام ١٩٧٠م. وكان يوسف خليف قد كتب في الموضوع نفسه ، أي في أنواع المقدمات الأخرى مقالاً بعنوان « صور أخرى من المقدمات الجاهلية ـ إتجاهات ومُثل » مجلة المجلة. السنة التاسعة. العدد ١٠٤ ـ آب ١٩٦٥، ص ٤ ـ ١٥ .

(٢) يرى عز الدين اسماعيل أن ابن قتيبة ليس مجرد راوية ينقل خبراً عن أهل الأدب ويذهب إلى أن هذا الرأي هو رأي ابن قتيبة نفسه ، لأن سياق الحديث يؤكده (راجع مقاله: النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية في ضوء التفسير النفسي ، مجلة الشعر. العدد الثاني. فبراير ١٩٦٤م. ص ٣ ـ ١٤ وأعيد نشره في كتابه: روح العصر ـ دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة ـ ١١ ـ ٢٨ . دار الرائد ـ بيروت ١٩٧٢).

ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه للسماح ، وفضله على الأشباه . . . » [1] . ويضيف « فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر . . . » [2] .

هذا النص يكشف عن أشياء في فهم ابن قتيبة للقصيدة ، فهو يرى أن لا مندوحة من المقدمة التي تتألف من الوقوف على الأطلال والغزل ووصف الرحلة . هذا الشرط القسري يؤكده ابن رشيق حين يعيب الشعراء الذين يهجمون على الغرض مكافحة ، ويتناولونه مصافحة ولا يجعلون لكلامهم بسطاً من النسيب ، ويسمي قصائدهم في هذه الحال بتراء كالخطبة البتراء [3] .

ويكشف النص عن سبب المقدمة وأهمية هذا السبب ؛ فالأطلال لذكر أهلها الظاعنين ، والغزل لاستمالة القلوب واستدعاء اصغاء الأسماع ، ويؤكد ابن رشيق هذا أيضاً فيقول « وللشعراء مذاهب في افتتاح القصائد بالنسيب لما فيه من عطف القلوب واستدعاء القبول ، بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل إلى اللهو والنساء ، وإن ذلك استدراج إلى ما بعده » [4] .

هذا التعليل والترويج لحتمية الغزل مقدمة للقصيدة فيه إفراط وتفريط ، لأن الحجة القائمة على أن الله جعل محبة الغزل وإلف النساء في تركيب العباد لا تعني استغلالها بهذا الشكل وفي كل مجال لتصبح شرطاً لازباً لا بد للشاعر من الإتيان عليه في مقدمة قصائده التي لم يستثنوا منها إلا الرثاء الذي لم يكن من عادة الشعراء أن يقدموا قبلة غزلاً مثلما هو الشأن في سائر الأغراض [5] ، فيما عدا قصائد معدودة [6] . غير أن ما يخفف من حدة هذا الشرط وذاك القصور في التعليل الذي أجبرهم عليه التزامهم بنوع معين من المقدمات ، مرونة ابن الأثير ولفتاته البارعة بين الحين والحين ، فهو يرى أن « القاعدة التي يبني عليها أساسه (المطلع) أنه يجب على الشاعر إذا نظم قصيداً أن

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ٧٤ ـ ٧٥ .
(٢) العمدة ١ : ٧٥ ـ ٧٦ .
(٣) المصدر السابق ١ : ٢٣١ .
(٤) المصدر السابق ١ : ٢٢٥ .
(٥) العمدة ٢ : ١٥١ ـ ١٥٢ ومنهاج البلغاء ٣٥٢ .
(٦) يراجع في هذا : أحمد الحوفي ، الغزل في العصر الجاهلي ٢٦٠ ـ ٢٦٣ ويوسف بكار : إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٦٧ ـ ٦٨ .

ينظر ، فإذا كانت مديحاً صرفاً لا يختص بحادثة من الحوادث فهو مخير بين أن يفتتحها بغزل أو لا » . ويستشهد بقول أحد الشعراء :

إن حارتِ الألبابُ كيف تقول ... في ذا المقام فعذرها مقبولُ
سامح بفضلك مادحيك فما لهم ... أبداً إلى ما تستحق سبيل
إن كان لا يرضيك إلا محسنٌ ... فالمحسنون إذاً لديك قليل

أما إذا كانت القصيدة في حادثة من الحوادث ، كفتح أو هزيمة جيش أو غير ذلك ، فإنه ينبغي ألا تبدأ بالغزل ، لأن هذا يدل « على ضعف قريحة الشاعر وقصوره عن الغاية ، أو على جهله بوضع الكلام في مواضعه ، ولأن الأسماع تكون متطلعة إلى ما يقال في تلك الحوادث ، والإبتداء بذكرها بالغزل » [1] .

هذا المفهوم يدل على تململ ابن الأثير من أسر القصيدة القديمة وترك الحرية للشعراء ، فضلاً عن أنه يكشف عن أن الناقد بنى رأيه بواقع معرفته الجيدة للشعر العربي وسعة اطلاعه . ففي الشعر العربي قصائد كثيرة تسند رأيه من مثل قصيدة أبي تمام في فتح عمورية ، وسينية البحتري في إيوان كسرى . وقاعدة ابن الأثير هذه تنسف النظرية العامة التي حددها ابن قتيبة وابن رشيق نسفاً [2] . وبهذا وغيره ـ مما تقدم ـ يستحق ابن الأثير الذي عاش في عصر الجمود الأدبي ما وصف به من أنه « صاحب لقطات أدبية ، وتوجيهات يعتمد عليها صاحب التجديد الفني » [3] .

لا يمكن أن يعد شرط ابن قتيبة مراعاةً للحالة النفسية مثلما يعد مطلع القصيدة ، لأنه شرط يسير على وتيرة واحدة ومنهج يعينه في كل قصيدة سوى الرثاء .

أهم ما تكشف عنه هذه الظاهرة التزام نقدنا القديم فيها بالقصيدة الجاهلية من هذا النوع ، وليس كل القصائد الجاهلية ، لأن التخلص من المقدمات بدأ مبكراً عند الشعراء الصعاليك في كثير من قصائدهم ومقطوعاتهم [4] ، وعند أكثر شعراء هذيل

---

(١) المثل السائر ٢ : ٢٣٦ .

(٢) راجع تفصيل هذا في مقالي : مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة (ابن قتيبة وابن رشيق وابن الأثير) في مجلة « أفكار » الأردنية . العدد (٤٦) . أيلول ١٩٧٩ . وهو جزء من كتابي «قضايا في النقد والشعر» الذي في سبيله إلى الصدور .

(٣) أمين الخولي : مناهج تجديد : في النحو والبلاغة والتفسير والأدب ١٣٦ .

(٤) يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ٢٦٦ .

وخاصة ذؤبانهم [1] . وهذا مأخذ كبير على نقادنا القدامى يكشف عن نقص في استقراء الشعر الجاهلي نفسه ، ناهيك عما جدَّ بعدُ من محاولات كثيرة ليس لها نصيب من عناية النقاد الذين تخطوها ـ عن عمد أو غير عمد ـ غير آبهين بما للشعراء غير الجاهليين من محاولات كثيرة في تجاوز مستلزمات القصيدة القديمة ، ابتداءً بالتخفف منها ، ومروراً بالغائها أحياناً واستبدالها بمقدمات جديدة أحياناً أخرى ، وانتهاء بالثورة عليها . كل هذه الأمور ـ مع الأسف ـ لم يعرها النقد القديم أدنى اهتمام ، واستقراء الشعر والنقد يثبت هذا ويؤكده .

فقبل أن يؤصّل ابن قتيبة وغيره الأصولَ ، ويقعِّدوا القواعدَ لنهج القصيدة ومقدمتها وُجد من الشعراء من تخفف من مستلزمات القصيدة القديمة ، فما يتضح من قصر كثير من المقدمات ، الذي يبدو جلياً ما جاوزنا عهد خضرمة الدولتين كما عند بشار بن برد الذي كان يتخفف من المقدمات الطللية ومشاهد الصحراء مكتفياً بالغزل ، ويوغل في ذلك كلما توغل في العصر العباسي [2] . وكذلك كان الأمر عند غير بشار من مخضرمي الدولتين وشعراء الدولة العباسية [3] ، حتى إن المتنبي تغزل في بيت واحد هو مطلع القصيدة ؛ [4] :

واحـرَّ قلباه ممن قلبه شَبِمُ ومن بجسمي وحالي عنده سقم

وقبل ذلك الوقت أيضاً جدَّت في شعرنا مقدمات جديدة جاوز فيها الشعراء التقليد المعروف . فثمة قصائد لأبي نواس ومسلم بن الوليد استهلت بالخمرة [5] ، وقصائد لأبي نواس وأشجع السلمي استهلت بالغزل في المذكر [6] ، إلى غير هذا من مقدمات أخر [7] . ولم يقف الشعراء عند هذا الحد ، بل تجاوزوه في وقت مبكر أيضاً ، إلى ثورة على المقدمات ، شارك فيها عدد غير قليل من الشعراء الصغار قبل أن تؤول قيادتها إلى أبي نواس [8] ، ثم استمر التمرد على المقدمة الغزلية عند المتنبي الذي رفضها بقوله [9] :

---

(١) أحمد كمال زكي : شعر الهذليين ٣٣٤ .
(٢) شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ٢١١ .
(٣) يوسف بكار : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٦٩ ـ ٧٢ .
(٤) ديوان المتنبي ٢ : ٣٤١ .
(٥ ـ ٦ ـ ٧) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٨٠ ـ ٩٣ .
(٨) يراجع تفصيل هذا في : اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٩٣ ـ ١٠٠ .
(٩) ديوان المتنبي ٢ : ٣٠٨ .

إذا كان مَدْحٌ فالنسيب المقدم أكُلُّ فصيح قال شعراً متيم ؟

غير أن تلك الثورة لم يكتب لها نجاح ولم تثمر كثيراً لأسباب ترجع في أساسها إلى طبيعة التيار المحافظ الذي كان يتزعمه علماء النحو واللغة ورواة الأدب الذين كانوا يقدسون التراث القديم ويرون في الخروج عليه جريمة نكراء . وكان لهذا أثر إيجابي فيمن كانوا على صلة بأولئك ، وفي الشعراء الذين لم ينكر بعضهم أنه بنى إحدى قصائده « اعرابية وحشية » [1] ، وفي النقاد الذين يمثلهم ابن قتيبة ممن كانوا يحرصون الحرص كله على إلزام الشعراء أصول القصيدة الجاهلية كما وصلت إليهم بقضها وقضيضها [2] ؛ اللهم فيما خلا إشارات قليلة عند بعض النقاد . وإلا فلمَ هذا السكوت شبه المطبق عن تلك الثورة ؟ ولِمَ لم يراع النقاد تلك المحاولات ويأخذوها بعين الاعتبار وهم يؤصلون لبناء القصيدة العربية مع أنها محاولات تنبىء عن نقد كبير للقصيدة القديمة نفسها ؟ من هنا وصف أبو نواس بأنه ناقد فذ ، كان يبحث في ثورته في الصلة بين الأدب والحياة وضرورة الملاءمة بينهما [3] . وبهذا يمكن أن يوصف كل الذين شاركوا في الثورة ، لأنه كان لهم جميعاً « الفضل في تلمس الخروج من الأسر ، وفي المرونة التي يجب أن تكون للأدباء » [4] .

مع هذا فثمة ملاحظات عند بعض القدماء ؛ يبدو أن ابن رشيق كان يبارك التخفف في مقدمة قصيدة المدح ، لا لسبب فني ، بل لسبب يتعلق بالممدوح لإرضائه ، وعدم صك سمعه ، وتجنب مللّه . يقول : « ومن عيوب هذا الباب أن يكثر التغزل ويقل المديح » ويستشهد بالشاعر الذي أتى نصر بن سيار بأرجوزة فيها مئة بيت نسيباً وعشرة مديحاً ، فقال له نصر « والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيفاً إلا وقد شغلته عن مديحي بنسيبك ، فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب » [5] . ويلوح ان احتجاج نصر على طول المقدمة أقرب إلى الفنية مما عند ابن رشيق ، لأن نصراً إنما يخاف من تقصير الشاعر وعدم إجادته إذا طالت المقدمة . وكان حازم أدق وأكثر توفيقاً من ابن رشيق حين اشترط في المقدمة أن تكون جزلة حسنة المسموع والمفهوم ، دالة على الغرض وجيزة ، تامة [6] .

---

(١) هو بشار بن برد. الأغاني (دار الكتب) ٣ : ١٩٠ ودلائل الاعجاز ١٨٠
(٢) اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ١٠٠ ـ ١٠٤ .
(٣) و(٤) طه ابراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١١٣ .
(٥) العمدة ٢ : ١٢٣ .
(٦) منهاج البلغاء ٣٠٥ .

ومن اللافت للنظر حقاً أن نجد الحاتمي من بين النقاد القدامى يصرح بإعجابه واستحسانه قول أبي نواس :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكَرْمِ

وينعته فيما ينقل ابن رشيق عن بعض أشياخ الحاتمي بأنه « أفضل ابتداء صنعه شاعر من القدماء والمحدثين » [1] . لسنا ندري علة هذا التفضيل ، أهي لمضمونه وما يعبر عنه أم لشيء آخر ؟ إن كانت لمضمونه والدعوة التي ينطوي عليها ، فمعنى هذا أن من النقاد من كان يؤيد الثورة على مقدمة القصيدة » لكنهم لما كانوا قلة ـ ربما لم يكن غير الحاتمي ـ فإن أصواتهم لم تسمع ، وان الثورة لم تلقَ قبولاً عند النقاد [2] ، وإن لاقت بعضه عند الشعراء .

تلك هي الآراء القديمة في تفسير مقدمة القصيدة ، وهو تفسير انصبَّ على الأثر الخارجي الذي يرتبط بتذكر من كان يسكن الديار في المقدمة الطللية ، ويجلب انتباه السامعين في المقدمة الغزلية ليس غير .

أما المعاصرون فقد كثرت تفسيراتهم ، وهي ـ على اختلافها ـ تظل في عداد الاجتهادات ووجهات النظر التي تخضع للرفض والقبول . فمنهم من يذهب إلى أن مقدمة القصيدة كانت أمراً طبيعياً عند شعراء المرحلة الفنية الأولى من حياة الشعر الجاهلي يعبر فيها الشاعر عن ذاتيته وغرضه الشخصي قبل أن يصل إلى القسم « الغيري » من القصيدة [3] . وهنا تبدو أهمية اختفاء المقدمات في قصائد الرثاء . يدعم هذا الرأي ما يلاحظ على شعراء هذيل الذين خلت أكثر قصائدهم من المقدمات ، لأنهم « لم يتغزلوا . . . ولم يبكوا الدمن ، لأنه لم يكن لهم أبداً عهد قديم يذكرونه ، فهم يعيشون

---

(١) العمدة ١ : ٢٣٢ .

(٢) يقول إحسان عباس « . . . وكأن ابن قتيبة يومىء من طرف خفي الى أن أبا نواس لم يصنع شيئاً فنياً في دعوته . . . لأن الوقوف على الحانات بدل الوقوف على الأطلال تغيير في الموضوع لا في الطريقة الفنية » (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ١١٣) .

(٣) يوسف خليف :

١ ـ مقدمة القصيدة الجاهلية ـ محاولة جديدة لتفسيرها ـ مجلة المجلة . السنة التاسعة . العدد (٩٨) . شباط ١٩٦٥ ص ١٦ ـ ٢٠ .

٢ ـ مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية (دراسة موضوعية وفنية) . مجلة المجلة . السنة التاسعة ـ العدد (١٠٠) . نيسان ١٩٦٥م . ص ٣٥ ـ ٤٤ .

لحاضرهم فقط ، انها الحياة السريعة التي يحبونها . . . » [1] . إن صاحبي هذين التفسيرين ينظران إلى طبيعة الشاعر الجاهلي في إطار عصره وظروفه ، ولم يحاولا تجاوزهما ، وهو منهج يعتمد السلامة والدقة ويجنب متبعه كثيراً من المزالق والشطحات والأوهام .

ومنهم من يعتمد الشعر الجاهلي وغيره في تفسير الظاهرة ، مفترضاً في الشاعر القديم ما قد يتراءى لكثيرين منا في الوقت الحاضر بعد تأمل وتفكير عميقين في الحياة والوجود ، فيفسر وقفة الشاعر الجاهلي على الأطلال بأنها كانت أكثر من بكاء على حبيبة وسعادة انقضت . انها صرخة متمردة يائسة أمام حقيقة الموت والفناء ، لأن الشاعر الجاهلي « لم يكن يؤمن بإله ولا جنة ولا ثواب ، قد أحس حقيقة الفناء وحتمية الموت إحساساً يختلف عن إحساسنا نحن اليوم ، بل يختلف عن إحساس العرب بعد أن أسلموا » [2] .

وثمة رأيان آخران [3] : أحدهما للمستشرق الألماني فالتر براونه [4] ، والآخر لعز الدين إسماعيل [5] . يذهب الناقدان في تفسير الظاهرة مذهباً لا يختلف في جوهره عن تفسير سهير القلماوي السابق ، وإن اتهم عز الدين اسماعيل بالسطو على آراء براونه [6] ،

---

(١) أحمد كمال زكي : شعر الهذليين ٣٣٤ .

(٢) سهير القلماوي : تراثنا القديم في أضواء حديثة . مقال تقدمت الإشارة اليه .

(٣) من المهم أن نلاحظ أن مقال المستشرق نشر بعد مقال سهير القلماوي بسنتين ، وأن مقال عز الدين اسماعيل نشر بعد سنة واحدة من مقال المستشرق .

(٤) راجع مقاله : الوجودية في الجاهلية . مجلة المعرفة السورية . السنة الثانية ـ العدد الرابع ، حزيران ١٩٦٣م . ص : ١٥٦ ـ ١٦١ .

(٥) راجع مقاله : النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية الذي تقدمت الاشارة اليه .

(٦) راجع :

١ ـ أبو سلمى : توارد خواطر أم تناقل أفكار . . النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية (حول مقال الدكتور عز الدين إسماعيل) . مجلة المعرفة السورية . السنة الثالثة ، العدد (٢٧) . أيّار ١٩٦٤م ص : ١٥٣ ـ ١٥٦ . وأعيد نشر المقال في : مجلة الشعر المصرية . السنة الأولى . العدد (٦) حزيران ١٩٦٤م .

٢ ـ قصي سالم علوان : النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية مرة أخرى . مجلة الشعر . السنة الأولى . العدد (٥) أيار ١٩٦٤م .

وردّ عز الدين إسماعيل على المقالين المذكورين بمقاله « ما هكذا يا سعد تورد الإبل » مجلة الشعر . السنة الأولى العدد (١٠) . تشرين الأول ١٩٦٤م ص : ١١١ ـ ١٢٦ .

أقام بروانه رأيه على تسفيه رأي ابن قتيبة ، فرأى أنه غريب وغير محتمل ، وبعيد عن الشعراء القدماء لأمرين : أولهما أن ابن قتيبة رجل « حضري يعيش في مجتمع بعيد عن البداوة غاية البعد » ؛ والآخر أن الشاعر الجاهلي « عضو في المجتمع البدوي ، مشترك في حياة عرب الجزيرة وبيئتهم . ومن المفهوم أن كل ما يسوقه من وصف للناقة والصحراء ، ومن فخر بالقبيلة وهجاء العدو ، جدير بجذب انتباه مجتمعه . فما الذي يلزمه إلى طلب الإصغاء ، مع أنه متأكد أن وصف البداوة يعجب أصحاب الحي ؟ » .

المستشرق يسجل هذه الاعتراضات والملاحظات ـ كما يسميها ـ بتردد وحذر ليصل إلى تفسيره الخاص الذي يقوم على أن موضوع النسيب هو « اختبار القضاء والفناء والتناهي » .

أما عز الدين إسماعيل فيذهب ، منذ البداية ، مثلما ذهب المستشرق إلى أن تفسير ابن قتيبة غير صحيح ، أو غير كافٍ ـ على الأقل ـ ، لأنه وغيره لم يحسنوا فهم الظاهرة التي ألزموا بها المحدثين من الشعراء ، ولأن فهمهم لها كان موجهاً إلى الخارج ، إلى قلوب المتلقين وأسماعهم ، وهو ما يرفضه الناقد ـ كما رفضه براونه . ويرى أن النسيب «كان تعبيراً يجسِّم لنا ارتداد الشاعر إلى نفسه وخلوه إليها ، وهو بذلك يعد الجزء الذاتي في القصيدة الذي يعبر فيه الشاعر عن موقفه من الحياة والكون من حوله . فصورة الحياة بالنسبة للشاعر الجاهلي كانت تنطوي في نفسه على عناصر خفية . . . وربما كان من أبرز هذه العناصر الخفية التي اصطدم بها مع ذلك حسه : (التناقض) و(اللاتناهي) و(الفناء) ، ومن أجل هذا ، وفي إطار هذا الإحساس ، لم يكن الشاعر ليشعر بأي اطمئنان إزاء الحياة . فلم تكن هناك نظرية واضحة تفسر له هذه العناصر الحيوية المختلفة ، وتشيع في نفسه شيئاً من الراحة والطمأنينة كما حدث بعد ظهور الإسلام .

فالذي لا شك فيه أن الإسلام بالنسبة لمن تلقوه كثيراً من هذه المشكلات الوجودية المعلقة » . ويخلص إلى القول بأن قطعة النسيب في مطلع القصيدة الجاهلية كانت المجال الذي يصور فيه الشاعر إحساسه بتلك العناصر الكونية وموقفه منها وأن الشاعر قد جمع في قطعة النسيب بين عنصرين ، أحدهما يذكر بالفناء وهو الأطلال ، والآخر يذكر بالحياة وهو الحب ، واجتماع هذين النقيضين وارتباط أحدهما بالآخر تأكيد لإحساس الشاعر بالتناقض العام سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني . هذا التناقض ليس تناقضاً فكرياً أو لفظياً ، بل تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي .

وهذا ما يفسر للناقد أن مقدمة القصيدة لم تكن إلا تعبيراً عن أزمة الإنسان في ذلك العصر، وعن موقفه من الكون وخوفه من المجهول.

ومن المعاصرين من يرى في المقدمة الغزلية رمزاً سياسياً من نموذج أو اثنين وقع عليهما [1] . ومنهم من يرى استمرار « رمزية » المقدمة في العصر العباسي الذي اتضحت فيه ـ إلى حد ـ العناصر الكونية ، فيذهب إلى أن استبقاء الشعراء المحدثين لعناصر الأطلال رمز للحب الداثر ، واستبقائهم رحلة الصحراء رمز لرحلة الإنسان في الحياة [2] .

ومهما يكن ، فليس من شك في أن ابن قتيبة لم يحسن فهم الظاهرة على حقيقتها ، وهذا ما أخذناه عليه وجعلنا نرفض تفسيره الذي وافقه عليه ابن رشيق ، فلو أنه التفت إلى ما صرح به امرؤ القيس من أنه إنما كان يبكي الديار ويقف عليها أسوة بسلفه ابن حذام ـ على اختلاف في الاسم ـ الذي لا يعرف عنه كثير إلى الآن ، لأفادنا وجاء بتفسير أحسن وأصح . لكننا مع هذا لا نقر المستشرق الألماني على ما سمح به لنفسه من وصف ابن قتيبة بالبعد عن الشعراء القدماء والعيش في مجتمع متحضر ، وهو نفسه موغل في البعد عن الشعراء القدماء وعن الطبيعة العربية قديمها وحديثها ، ثم يجيء ليتحدث بملء فيه عن الوجودية في الجاهلية من خلال مقدمة القصيدة ، ويتابعه أو يماثله من ذكرنا من دارسينا ونقادنا .

أما الشق الآخر من اعتراض المستشرق فيمكننا أن نعزز به رأي القائلين بتقسيم القصيدة الجاهلية إلى قسمين : ذاتي وغيريّ . فلما كان الشاعر عضواً في المجتمع البدوي وفي قبيلة كانت تفخر بالشعراء وتقيم الولائم والحفلات احتفاء بنبوغ شاعر جديد ، وجد الشاعر نفسه مضطراً إلى أن يخص ذاته بمقدمة القصيدة يتحدث فيها عن شؤونها .

لقد أفرط المعاصرون في تفسيراتهم مثلما أفرط القدماء ، لأنه لا يمكن تعميم الظاهرة ـ بالشكل الذي ذهبوا ـ على كل الشعراء وإن كان غير بعيد أن يرمز بالمقدمة أحياناً . فهل كان تفكير كل الشعراء واحداً ؟ لو سلمنا جدلاً ، فلمَ لمْ يعبروا عن مظاهر الفناء

---

(١) نجيب البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث ١٠٢ و١١٠ و١٤٤ ويراجع تفصيل رأيه ومناقشته في كتابي : إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٨٥ ـ ٨٧.

(٢) شوقي ضيف : العصر العباسي الأول ١٦٣.

واللاتناهي والتناقض والموت في قصيدة الرثاء التي ابتعدوا فيها عن المقدمات ، مع أنها أقرب القصائد وأنسبها لمثل هذه الموضوعات ؟ لماذا خلت إذن من المقدمة ؟ لأنها ـ بكل بساطة ـ لا تناسب الوقفة على أطلال الحبيبة وأهلها والتغزل فيها ، السبب الذي أدركه الشعراء وأفاد منه النقاد ونصوا عليه بصراحة . فلو كانت المقدمة رمزاً ؛ كما يقول المعاصرون ، لما أعار القدماء تجنبها في قصيدة الرثاء كل هذه الأهمية . لماذا خلت قصائد الصعاليك والهذليين من المقدمات ، أو قلّت فيها مع أن حياتهم كانت أقسى وأشقّ من غيرهم ، أم لأن نظام حياتهم لم يسمح بذلك التقليد الذي كان حتى في الجاهلية وفي عهد قريب منها ؟ وإلا فبماذا نفسر تغزل كعب بن زهير في مقدمة قصيدته التي مدح بها الرسول (ﷺ) وأنشدها بين يديه [1] ؟ لماذا استمرت المقدمات بعد الجاهلية وفي أرقى عصور الإسلام ؟ ألأن ذلك الإحساس القديم في الناس استمر حتى بعد الإسلام ؟ وهل ظل استمراره يعبر عن صرخة متمردة يائسة أمام الموت والفناء ، في وقت أنار فيه الإسلام السبيل للناس جميعاً ، وفي وقت خصص فيه أبو العتاهية وغير أبي العتاهية من قبل ومن بعد ، قصائد كثيرة لهذه الموضوعات وأشباهها ؟ وأخيراً : كيف نفسر الثورة على المقدمات وبماذا ؟!

ثالثاً : التخلُّص

لما كانت القصيدة الجاهلية متعددة الأغراض في الغالب ، وكان رأي أغلبية النقاد إلزام الشعراء المحدثين بها ، فقد حرصوا حرصاً شديداً على الإهتمام بالشكل ، والدقة في الخروج من جزء إلى جزء خروجاً يشعر بالتحام الأجزاء وتماسكها ، لا بوجود حواجز واضحة بينها . من هنا جاءت العناية بالتخلص من المقدمة إلى الغرض الرئيسي ، واشتراط الدقة فيه .

لم يفرق النقاد في التخلص بين شعر ونثر ، ففي كليهما يرون أن يصل الشاعر أو الناثر كلامه ـ على تصرفاته في فنونه ـ صلة لطيفة بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به وممتزجاً معه حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض

(١) يقول يوسف خليف : « ثم تحولت هذه المقدمة ـ المقدمة الطللية ـ إلى مقدمة تقليدية عند شعراء المرحلة الثانية من حياة هذا الشعر ـ الجاهلي ـ ، وهي المرحلة التي عاصرت حرب داحس والغبراء » . (مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية ـ المقالة المشار اليها سابقا ص ٣٥ ـ ٣٦) .

المتباينة التقاء محكماً دون اختلال في النسق أو تباين في أجزاء النظم لأن النفوس والمسامع إذا كانت متدرجة من فن مباين له دونما جامع بينهما وملائم بين طرفيهما ، وجدت نفوراً من ذلك ونَبَتْ عنه [١] . وكانوا يرون أن التخلص في النثر أسهل منه في الشعر ، لأن الشاعر يراعي القافية والوزن وهنا تكمن الصعوبة [٢] . وقد أرجعوا التخلص إلى مقدرة الأديب نفسه ، وآمنوا بتفاوت الأدباء فيه [٣] .

التخلص عند النقاد يدل على حذق الشاعر ، وقوة تصرفه وقدرته ، وطول باعه [٤] . وهذا ما سموه « حسن التخلص » الذي يعرفه الحموي تعريفاً يجمع تعاريف سابقيه فيقول « حسن التخلص هو أن يستطرد الشاعر المتمكن من معنى إلى معنى آخر يتعلق بممدوحه بتخلص سهل يختلسه اختلاساً رشيقاً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما حتى كأنهما أفرغا في قالب واحد ، ولا يشترط أن يتعين المتخلص منه ، بل يجري ذلك في أي معنى كان ، فإن الشاعر قد يتخلص من نسيب أو غزل أو فخر أو وصف روض . . . أو معنى من المعاني يؤدي إلى مدح أو هجو . . . ولكن الأحسن أن يتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح » [٥] .

غير أن لابن رشيق تعريفاً خاصاً به للتخلص ، يقول « وأولى الشعر بأن يسمى تخلصاً ما تخلص فيه الشاعر من معنى إلى معنى ، ثم عاد إلى الأول وأخذ في غيره ، ثم رجع إلى ما كان فيه [٦] . ويستشهد بالنابغة الذبياني في إحدى اعتذارياته للنعمان :

وكفْكَفْتُ مني عبرةً فردَدْتُها ... إلى النَّحْر منها مُسْتَهلٌّ ودامعُ
على حين عاتبْتُ المشيب على الصِّبا ... وقلت : ألمّا أصحُ والشيبُ وازع ؟!

ثم تخلص إلى الاعتذار فقال :

ولكن همّاً دون ذلك شاغل ... مكان الشَّغَاف [٧] تبتغيه الأصابع

(١) عيار الشعر ٧ ومنهاج البلغاء ٣١٩ والطراز ٢ : ٣٣١ ومقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٨٩ .
(٢) الجامع الكبير ١٨١ والطراز ٢ : ٢٣١ .
(٣) الطراز ٢ : ٣٣١ و٣ : ١٧٩ .
(٤) الجامع الكبير ١٨١ .
(٥) خزانة الأدب ١٤٩ .
(٦) العمدة ١ : ٢٣٧ ـ ٢٣٨ .
(٧) الشغاف : حجاب القلب أو حبته .

وعيدُ أبـي قابـوسَ في غـير كُنْهـه أتاني ودوني راكسٌ فالضواجـع [1]

ثم وصف حاله عندما سمع ذلك فقال :

فبـتُّ كأنـي ساورتني ضئيلـةٌ من الـرُّقْش في أنيابها السـمُّ ناقـعُ
يُسَهَّـد في ليل التِّمـام سليمُهـا كحَلْيِ النسـاء في يديـه قعاقـع [2]
تناذَرها الراقون من سوء سمهـا تُطلِّقه طوراً ، وطـوراً تُراجـع [3]

فوصف الحية والسليم الذي شبه به نفسه ، ثم تخلص إلى الاعتذار الذي كان فيه فقال :

أتاني ـ أبيْتَ اللعن ـ أنَّك لمتني وتلك التـي تستـكُّ منهـا المسامع

لم يقف النقاد في التخلص عند حدود الشعر القديم ، إنما أدخلوا الشعر المحدث في حسابهم وأحكامهم ، وهذه أول مرة يشركون فيها الشعراء المحدثين ، في مقاييسهم بهذا الشكل الواضـح ، بحيث يكادون يتفقـون على أن المحدثـين أحسـن تخلصـاً من المتقدمين [4] ، لأن مذهب المتقدمين في التخلص واحد لا يخرج عن قولهم عنـد وصف الفيافي وقطعها بسير النوق وحكاية ما عانوا في أسفارهـم عن : « أنـا تجشمنـا ذلك إلى فلان ، يعنون الممدوح » كقول الأعشى [5] :

إلى هَوْذة الوهّاب أُزجي مطيّتي أُرجـي عَطـاءً صالحـاً من نوالكـا

وقوله [6] :

أنضيْتُهـا بعدما طال الهِبَابُ بها نـؤُم هَوْذة لا نِكْساً ولا ورعا [7]

---

(١) في غير كنهه : في غير وقته . راكس : واد . الضواجع : جمع ضاجعة وهي منحنى الوادي .
(٢) ليل التمام (بكسر التاء) : ليالي الشتاء الطوال . القعاقع : جمـع قعقعـة وهـو الصـوت . السـليم : اللديغ ، سمي بذلك تفاؤلاً بالسلامة . وكان من عادة العرب أن تعلق حلى النساء على اللديغ ليسمع صوتها فلا ينام .
(٣) تناذرها الراقون : أنذر بعضهم بعضاً بها . والراقون : جمع راق وهو الذي يفعل الرقية .
(٤) عيار الشعر ١١٣ وكتاب الصناعتين ٤٥٣ ـ ٤٦٣ والطراز ٣ : ١٧٩ وخزانة الحموي ١٤٩ .
(٥) من قصيدة في مدح هوذة بن علي الحنفي . ديوان الأعشى (صادر) ١٣٠ .
(٦) عيار الشعر ١١١ وكتاب الصناعتين ٤٥٢ والعمدة ١ : ٢٣٩ . والبيتان من قصيدة في مدح هوذة أيضاً . ديوان الأعشى ١٠٥ .
(٧) الهباب : النشاط . النكس : العاجز الضعيف .

ياهـوذ إنـك من قومٍ ذوي حَسَبٍ لا يفشلـون إذا مـا آنسـوا فزَعـا

ولا يخرج عند خروجهم إلى المدح ، وعند فراغهم من نعت الإبل وذكر القفار ، عن قولهم : « دع ذا » و « عدِّ عن ذا » ، ويأخذون فيما يريدون أو يأتون (بإن) المشددة ابتداء للكلام الذي يقصدون ، وربما قالوا بعد صفة الناقة والصحراء : « إلى فلان قصدت » و « حتى نزلت فناء فلان » وما شاكل هذا [1] . لذا ذهب النقاد إلى أن الخروج المتصل بما قبله قليل عند الأوائل [2] . ومن هذا القليل قول دجانة بن عبد قيس التميمي [3] :

وقـال الغوانـي قد تضمّـر جلدُهُ وكان قديمـاً ناعِـمَ المتبـذَّلِ
فـلا تأسُ انـي قد تلافيتُ شَيْبتـي وهَـزَّ الغوانـي من شميطٍ مُرَجَّلِ
بمشرفَـةِ ألهـادي نبـذّ عِنَانهـا يمـينَ الغـلام الملجـم المتدلِّـلِ

أما المحدثون ، فقد أكثروا من هذا النوع ، كقول مسلم بن الوليد [4] :

إذا شئتمـا أن تسقيانـي مُدامـةً فـلا تقتـلاهـا ، كلُّ مَيْتٍ محـرَّمُ
خلطنـا دمـاً من كَرْمـةٍ بدمائنا فأثَّـر في الألـوان منـا الـدَّمَ الدَّمُ
ويقظـى ثنيتُ النـوْمَ فيهـا بسكْرةٍ لصهباءَ صَرْعاها من السُكْرِ نُوَّمُ [5]
فمن لامني في اللهو أو لام في النّدى أبا حسنٍ «زيد» [6] الندى، فهو ألومُ

وقول أبي الشيص الخزاعي [7] :

أكل الـوجيفُ لحومَهـا ولحومهمْ فأتـوْك أنقـاضـاً على أنقـاضِ [8]
ولقد أتَتْكَ على الخطوب سواخطـاً وَرَجَعْـنَ عنـك وهُـنَّ رواضِ

---

(١) كتاب الصناعتين ٤٥٢ والعمدة ١ : ٢٣٩ .
(٢) عيار الشعر ١١٣ والطراز ٣ : ١٧٩ .
(٣) كتاب الصناعتين ٤٥٣ وثمة أمثلة أخرى ٤٥٤ ـ ٤٦٣ .
(٤) كتاب الصناعتين ٤٥٤ وديوان مسلم بن الوليد ١٧٧ ـ ١٨٣ .
(٥) يقظى: أي رب ليلة يقظى. وفي الديوان: « يقظى يبيت القوم فيها بصهباء . . . » .
(٦) هو زيد بن مسلم الحنفي ممدوح الشاعر في القصيدة.
(٧) عيار الشعر ١١٣ وكتاب الصناعتين ٤٥٥ .
(٨) الوجيف: ضرب من السير.

وقد أعجب ابن الأثير كثيراً بتخلص علي بن الجهم [1] :

وليلـةٍ كُحِلَـتْ بالنِّقْسِ مُقْلَتُهـا ... ألقتْ قِناع الدُّجىٰ في كلِّ أُخْدودِ [2]
قـد كاد يُغْرِقنـي أمـواج ظُلْمتها ... لـولا اقتبـاسُ سنـاً من وجـه داودِ

فقال : « ما ألطف هذا التخلص وأحسنه ، فإنه ذكر أولاً الليلة وسوادها ، وابتداء دُجاها ، وأنه في غمرات ظلمتها كالغريق ، ثم أدرج في ضمن كلامه ، بعد ذلك ذكر الممدوح بما يناسب ما هو من الظلمة فذكر الإنارة والإضاءة . . . فصار الكلام كأنما أفرغ إفراغاً واحداً » [3] .

على هذا الأساس راح القاضي الجرجاني يسوق أمثلةً كثيرة من مخالص المتنبي الحسنة ، من مثل قوله [4] :

جمـحَ الزمـانُ فما لذيـذٌ خالصٌ ... ممـا يشـوب ولا سرورٌ كامـل
حتى أبـو الفضـل بن عبـد الله رُؤْ ... يتـه المُنَـىٰ ، وهـي المقام الهائل

ويزعم أن أكثر مخالص المتنبي من هذا الصنف ، غير منكرٍ ما له من مخالص مستكرهة ، من مثل قوله [5] :

أُحبّـك أو يقولـوا جَرَّ نَمْلٍ ... ثبـيراً أو ابـن ابـراهيم ريعـا [6]

وهو ما عابه الحاتمي بقوله : « أهكذا تكون المخالص ؟ » [7] .

وقوله [8] :

لو استطعـتُ ركبـتُ النـاس كلَّهُم ... إلى سعيد بن عبـد الله بعرانا

---

(١) والبيتان في : ديوان علي بن الجهم ـ التكملة ـ ص ١٢٨ تحقيق خليل مردم. دمشق ١٩٤٩م.
(٢) النقس : المواد الذي يكتب به.
(٣) الجامع الكبير ١٨٢ .
(٤) الوساطة ١٥٤ . والقصيدة في مدح أحمد بن عبد الله بن الحسين الأنطاكي (الديوان ١ : ١٧٩).
(٥) الوساطة ١٥٤ . والقصيدة في مدح علي بن ابراهيم التنوخي (ديوان المتنبي ١ : ٨٣).
(٦) ثبير: جبل في الحجاز.
(٧) الرسالة الحاتمية في : الإبانة عن سرقات المتنبي ٢٥٨ .
(٨) الوساطة ١٥٥ وراجع أمثلة أخرى ١٥٢ ـ ١٥٤ . والقصيدة في سعيد بن عبد الله الأنطاكي (الديوان ١ : ١٨٥).

وتوسع حازم في موضوع التخلص توسعه في المطلع ، فبين أن التخلص ، إمّا أن يكون في شطر بيت أو في بيت بجملته أو في بيتين ، وكلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ . ثم أكّد أموراً يجب اعتمادها في التخلص ، أهمها التحرز من انقطاع الكلام ، ومن التضمين والحشو والاضطراب ، وقلة تمكن القافية والنقلة بغير تلطف . وأكّد ضرورة تحسين البيت التالي لبيت التخلص ، لأنه أول منقلة من مناقل في ما تخلصت إليه ، فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركاً للنفس لتستأنف هزّة ونشاطاً لتلقي ما يرد ، فإن العناية بهذا البيت نحو من العناية بالبيت الثاني من مطلع القصيدة ، بل ربما كانت الحاجة إلى استثارة الهزة عند الانعطاف آكد منها في استثارة ذلك عند المبدأ ، لكون صدر القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيراً ، فكانت الحاجة إلى استثارة النشاط عنده آخذة في الضعف آكد من الحاجة إلى استثارته في حال توفره وجموحه [1] » . وهذا ، فيما أُلاحظ ، تعليل نفسي محض يراعي حالات المستمعين والمتلقين مراعاة دقيقة ، مثلما فعل الناقد نفسه في تعليل أهمية المطلع .

ولا بد من الاشارة في بحث التخلص إلى أن ابن رشد (٥٢٠ ـ ٥٩٥ هـ) الذي طبق موضوعات أرسطو في « فن الشعر » على الشعر العربي ، بعد أن أضلته ترجمة متّى بن يونس للتراجيديا بالمديح ، والكوميديا بالهجاء [2] ، فنظر إلى العقدة والحل في المأساة عند أرسطو ونقلهما إلى بناء القصيدة العربية نقلاً تعسفياً فخلط خلطاً عجيباً [3] . يقول أرسطو : « وأعني بالعقدة ما يكون في البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو إلى شقاء . وبالحل ما يكون من بدء التحول إلى النهاية [4] » . ويقول ابن رشد « وكل مديح فمنه ما فيه رباط بين أجزائه ، ومنه ما فيه حل . ويشبه أن يكون أقرب الأشياء شبهاً بالرباط الموجود في أشعارهم (اليونانيين) هو الجزء الذي يسمى عندنا الاستطراد ، وهو ربط جزء النسيب ، وبالجملة : صدر القصيدة ، بالجزء المديحي . والحل تفصيل الجزءين أحدهما من الآخر ، أي يؤتى بهما مفصلاً . وأكثر ما يوجد الرباط في أشعار المحدثين . . . وأما الحل فهو موجود كثيراً في أشعار العرب مثل قول زهير :

---

(١) منهاج البلغاء ٣٢٠ ـ ٣٢١ .

(٢) عبد الرحمن بدوي : فن الشعر لأرسطو ٥٥ ـ المقدمة .

(٣) محمد خلف الله : نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو ٣٧ . مجلة كلية الآداب . المجلد الثالث ١٩٤٦ . ص ١ ـ ٤٩ . وأعاد الأستاذ خلف الله نشره في كتابه « بحوث في العربية وآدابها » معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٧٠ .

(٤) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ١٠٢ ـ ترجمة شكري عيّاد .

*دعْ ذا وعدّ القول في هَرِم *[1] » [2] .

ففضلاً عن هذا التصور السطحي ، فيما يصفه خلف الله أيضاً ، فقد قصره ابن رشد على قصيدة المدح ، وخلط بين شيئين هما في الحقيقة شيء واحد سماّه النقاد « تخلصاً » وعابوا على القدماء تخلصهم بمثل « دع ذا » و « عدِّ عن ذا » في حين يطبق ابن رشد مفهوم أرسطو في الحل عليها .

شتان بين الحل والعقدة وبين التخلص الذي أراد أن يعبر عنه ابن رشد فجانب الصواب ، لأن الاستطراد لا يعني عند النقاد ربط صدر القصيدة بغرضها الأصلي ولأن مثل « دع ذا » لا يعني تفصيل الجزئين أحدهما عن الآخر . الاستطراد أن يأخذ المتكلم في معنى من المعاني ، فبينا هو فيه يأخذ في معنى آخر ، وقد جعل الأول سبباً إليه [3] . من مثل قول حسان بن ثابت :

إن كنت كاذبة الذي حدّثْتني ... فَنَجَوْتِ منجى الحارث بن هشام [4]
تـرك الأحبّـة أن يقاتـل عنهم ... ونجـا برأس طمـرَّةٍ ولجـام [5]

وقول مسلم بن الوليد [6] :

وأحببـتُ من حُبِّهـا الباخليـ ... ـن حتى وَمِقَتْ «ابنَ سَلْمٍ سعيدا»
إذا سيل عُرْفـاً كسـا وجهه ... ثيابـاً من البخـل زُرْقـاً وسودا
يغـارُ على المال فعـل الجواد ... وتأبـى خلائقُـه أن يجودا

فحسان كان يخاطب صاحبته فتركها إلى الحديث عن هرب الحارث بن هشام ، ومسلم ترك الحديث عن بخل صاحبته إلى الحديث عن بخل سعيد بن سلم .

---

(١) تلخيص كتاب أرسطو في : فن الشعر ٢٣١ (بتحقيق عبد الرحمن بدوي)
(٢) عجز البيت : * خير البداة وسيد الحضر * (ديوان زهير ٢٧ ، صادر بيروت ١٩٦٤م) .
(٣) كتاب الصناعتين ٣٩٨ والعمدة ١ : ٢٣٦ .
(٤) الحارث بن هشام هو أخو أبي جهل ، فرَّ عنه يوم بدر .
(٥) الطمرّة (بتشديد الراء) : الفرس الجواد .
(٦) كتاب الصناعتين ٤٠٠ وديوان مسلم ٢٧٠ مع بعض الإختلاف .

الاقتضاب :

أما إذا لم يكن التخلص على النحو الذي وصف النقاد ، فهو اقتضاب [1] . والاقتضاب أن يقطع الشاعر كلامه ويستأنف كلاماً غيره من مدح أو هجاء ولا يكون للثاني علقة بالأول . وقد ذهبوا إلى أن هذا هو مذهب الشعراء المتقدمين ، من مثل امرىء القيس والنابغة الذبياني وطرفة ومن تلاهم من طبقات الشعراء . أما المحدثون من مثل أبي تمام والمتنبي فقد تصرفوا في المخالص وأبدعوا فيها [2] ، فيما خلا البحتري [3] ، الذي وصف بقلة التأتي في تجويد الخروج والوصل الذي يعدّ نقصاناً في الصناعة وتخلفاً في البراعة ، يعذر الشاعر إذا وقع فيه في مواضع قليلة ، لكن لا عذر له إذا كثر عنده وغلب على شعره ، كالبحتري الذي أخذ عليه الباقلاني انقطاع مديحه عن غزله في قصيدته التي مطلعها [4] :

أهلاً بذلكم الخيال المقبل ... فعل الذي نهواه أو لم يفعلِ

لأنه لما انتقل إلى المديح ، قال :

لمحمد بن علي الشرفُ الذي ... لا يَلْحظ الجوزاء إلا من عَلِ

كذلك كان رأي ابن رشيق في البحتري ، إذ عدّه كثير الانقطاع والطفر [5] ، كما في قوله :

لولا الرجاء لَمُتُّ من ألم الهوى ... لكنَّ قلبي بالرجاء موكل
إن الرعية لم تزل في سيرةٍ ... عُمريةٍ مُذْ ساسها المتوكل

---

(١) يسميه ابن رشيق طفراً وانقطاعاً (العمدة ١ : ٢٣٩).

(٢) الجامع الكبير ١٨١ والطراز ٢ : ٣٤٧ . وكلام صاحب الطراز يكاد يكون منقولاً بحذافيره عن ابن الأثير.

(٣) لم يخرج أحمد أحمد بدوي عن القدامى في حديثه عن المطلع والتخلص والمقطع عند البحتري ، سوى أنه يفسر سوء تخلص الشاعر بأن غزله في مقدمات قصائده كان غزلاً صادقاً حقيقياً يعبر عن عواطفه ، وإحساسات نفسه ، فكانت القصيدة قصيدتين ، واحدة يفرغ فيها عواطفه ، وأخرى للمدح أو غيره ، وكأنه كان يضم إحدى القصيدتين الى الأخرى من غير عناية بالربط بينهما (حياة البحتري وفنه ٢١٤ - ٢١٥).

(٤) إعجاز القرآن ٢٣٣ .

(٥) العمدة ١ : ٢٣٩ .

رابعاً : الخاتمة (المقطع)

عناية النقاد بخاتمة القصيدة أقل منها بمطلعها ، مع أن الذين عرضوا لها لا يقل اهتمامهم بها عن المطلع . لقد أطلقوا على الخاتمة اصطلاح « المقطع » ونظروا إليه من الزاوية نفسها التي نظروا من خلالها إلى المطلع ، من حيث الاهتمام بالسامع والمخاطب . لأن الخاتمة في عرفهم قاعدة القصيدة ، وآخر ما يبقى منها في الأسماع . فسبيله أن يكون محكماً ، وأن يكون قفلاً كما كان المطلع مفتاحاً [1] . ويجب أن يكون « ما وقع فيها من الكلام أحسن ما اندرج في حشو القصيدة ، وأن يتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كريه أو معنى منفر للنفس عما قصدت امالتها اليه . . . وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع لأنه منقطع الكلام وخاتمته ، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو [2] . لكل هذا فضلوا جودة القطع وامتدحوا صاحبه [3] .

ولمّا كان المقطع آخر بيت في القصيدة ، ومصداقاً لقول رسول الله (ﷺ) : ملاك العمل خواتمه و « إنما الأعمال بالخواتيم » كما حلا لصاحب الطراز أن يستشهد ، فقد اشترط النقاد فيه ـ فضلاً عما سبق ـ أن يكون على أحد الأوجه التالية :

١ ـ أن يكون الإختتام في كل غرض بما يناسبه ، ساراً في المديح والتهاني ، وحزيناً في الرثاء والتعازي [4] .

٢ ـ أن يكون اللفظ مستعذباً ، والتأليف جزلاً متناسباً [5] .

٣ ـ أن يكون أجود بيت في القصيدة وأدخل في المعنى الذي قصد له الشاعر في نظمها من مثل قول ابن الزبعري في آخر قصيدة اعتذر فيها إلى النبي (ﷺ) واستعطفه :

فخذِ الفضيلة عن ذنوبٍ قد خلَتْ ... واقبلْ تضرع مُسْتَضيفٍ تائب

فهذا البيت داخل في المعنى الذي قصد إليه الشاعر ، لأنه جعل نفسه مستضيفاً ،

---

(١) العمدة ١ : ٢٣٩ والطراز ٣ : ١٨٣ .
(٢) منهاج البلغاء ٢٨٥ .
(٣) البيان والتبين ٢١ : ١١ وكتاب الصناعتين ٤٤٢ .
(٤) و(٥) منهاج البلغاء ٣٠٦ .

ومن حق المستضيف أن يضاف ، وإذا أضيف فمن حقه أن يصان . وذكر تضرعه وتوبته مما سلف ، وجعل العفو مع هذه الأحوال فضيلة فجمع في البيت جميع ما يحتاج اليه في طلب العفو [١] .

٤ ـ أن يتضمن حكمةً أو مثلاً سائراً . يستشف هذا من إعجاب أبي هلال العسكري بعدد من مقاطع للشعراء ، وإدخالها في المقاطع الحسنة [٢] . فمثال الحكمة قول لقيط [٣] في آخر قصيدة له :

لقد محضتُ لكم ودي بلا دَخَلٍ [٤] فاستيقظوا إن خير العلم ما نَفَعا

وقول أبي زبيد الطائي [٥] :

كل شيء تحتال فيه الرجال غير أنْ ليس للمنايا احتيال

وقول تأبط شرّاً [٦] :

لتقرعِنَّ عليّ السِنَّ من نَدَمٍ إذا تذكرت يوماً بعضَ أخلاقي

ومثال المثل ، ما استشهد به من آخر قصيدة لبشر بن أبي خازم [٧] :

ولا يُنْجي من الغَمَراتِ إلاّ بُراكاءُ القتال أو الفِرارُ [٨]

٥ ـ أن يكون تشبيهاً حسناً ، من مثل قول الهذلي [٩] :

عصاك الأقارب في أمرهم فزايلْ بأمرك أو خالط
ولا تسقطن سقوط النوا ة من كف مُرتَضِخٍ لاقط [١٠]

(١) كتاب الصناعتين ٤٤٣ .
(٢) المصدر السابق ٤٤٢ ـ ٤٤٤ .
(٣) هو لقيط بن يعمر أو (معمر) الإيادي ، شاعر جاهلي مقلّ (الأغاني ٢٢ : ٣٩٣ ـ ٣٩٨) .
(٤) الدخل . الغش والخداع .
(٥) هو حرملة بن المنذر . كان نصرانياً ، وعلى دينه مات . شاعر مخضرم ،ألحقه ابن سلام بالطبقة الخامسة من المخضرمين (الأغاني ١٢ : ١١٨ ـ ١٣١) .
(٦) المفضليات ١٩ .
(٧) ديوان بشر بن أبي خازم ٧٩ . تحقيق عزّة حسن ـ دمشق ١٩٦٠م .
(٨) البراكاء (بفتح الباء وضمها) : الثبات في الحرب ، والجد .
(٩) كتاب الصناعتين ٤٤٤ . والهذلي هو اسامة بن الحارث الهذلي (ديوان الهذليين ٢ : ١٩٥) .
(١) المرتضخ : الذي يدق النوي للعلف .

والأوجه الثلاثة الأخيرة التي ذكرها العسكري توافق الذوق الأدبي العام الذي كان ينظر إلى الشعر هذه النظرة التي حصر ابن قتيبة الشعر ، وفقاً لها ، في ضروب أربعة . وهي ، كذلك ، أقرب إلى نفوس المستمعين والشعراء وأدعى للحفظ ، لأن فيها الحكمة البليغة ، والمثل السائر ، والتشبيه الرائع .

وكان النقاد ، بإزاء هذا ، يكرهون أن تختتم القصيدة بالدعاء إلا للملوك الذين يحبونه ، لأن الدعاء من عمل أهل الضعف [١] . وبهذا الاستثناء للملوك تعود إلى الميدان قاعدة مطابقة الكلام لمقتضى الحال فتتدخل في الخاتمة مثلما تدخلت في المطلع .

لكن النقاد لم ينسوا في حديثهم عن الخاتمة أن يلقوا نظرة موازنة سريعة فيها بين القدماء والمحدثين . يشير العلوي عجلاً إلى أن المتقدمين من الشعراء ليس لهم في الخاتمة كل الإجادة مثلما للمحدثين من أمثال أبي نواس والمتنبي [٢] . غير أنه من المهم أن نعلم أنه لا يوجد عندهم شيء في الخاتمة وقت نظم القصيدة ، مثلما لا يوجد شيء في المطلع أيضاً ـ وقد كنا نطمع في شيء من هذا عند الشعراء النقاد خاصة ـ سوى إشارة عند ابن رشيق الذي وجدنا عنده إشارة واحدة في المطلع . يقول : « ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متصلة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتوراً كأنه لم يتعمد جعله خاتمة [٣] » . يستشف من هذا النص أن أمر إنهاء القصيدة بيد الشاعر الذي قد يختمها قبل خاتمتها الطبيعية فتجيء مبتورة دون خاتمة كما يقول ابن رشيق . فإذا ما أضيف هذا إلى ما يستشف من كلام النقاد ـ وصاحب الصناعتين خاصة ـ الذين طالبوا الشاعر بأن ينهي قصيدته بحكمة مشهورة أو مثل سائر أو تشبيه جميل ، وكرهوا أن يختمها بالدعاء ، يتضح بجلاء أنهم كانوا يرون أن تحديد نهاية القصيدة بيد الشاعر نفسه .

هذا الاستنتاج يجعل التقارب شديداً بين القدماء وبين « دي لاكروا » الذي يرى أن الشعر لا نهاية له ، وأن الشاعر هو الذي يفرض النهاية ليقطعه [٤] . فهل هذا صحيح ؟ إن تجارب بعض الشعراء المعاصرين لا تؤيده ، بل تنبىء بالعكس وتؤيد ما يقال من أن « الشاعر لا يفرض النهاية على القصيدة ، بل يتلقاها » [٥] .

---

(١) العمدة ١ : ٢٤١ .

(٢) الطراز ٣ : ١٨٣ .

(٣) العمدة ١ : ٢٤٠ .

(٤و٥) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٩٦

فالشاعر محمد الأسمر كان يحاول عبثاً ، في أحيان كثيرة ، أن يقتضب القصيدة للفكاك منها ، لشدة ما كان يعانيه من انفعالات ، لأن القصيدة هي التي كانت تفرغ منه ، وليس هو الذي يفرغ منها [١] . والشاعر عبد الرحمن الشرقاوي يرى أن القصيدة تنتهي « كما تنتهي العملية الجنسية » [٢] . ولا يتنافى مع هذا ما يذكره شعراء آخرون من أنهم كانوا يطلون في خلال النظم على النهاية إطلالة تمكنهم من تحديدها تحديداً تقريباً نسبياً . فخليل مردم الذي كان الانتصاف في الموضوع يحدد له النهاية ، ومحمد مجذوب الذي لم يكن يقدر نهاية بعينها لقصيدة ما قبل الوصول إلى تلك النهاية ، يتفقان في المبدأ العام لتحديد النهاية التي يراها الأول في الصحو من نشوة الحال الشعري [٣] ، ويراها الآخر في « الموجة الشاعرة » التي تقابل الحال الشعري ، لأن موجة النفس الشاعرة مثل موجة البحر تماماً تظل تندفع بقوة تيارها الباعث فتتابع صورها المختلفة حتى تصل إلى قرارها الأخير وهو النهاية [٤] .

أمَّا محمد بهجة الأثري [٥] ، وعادل الغضبان [٦] فيتفقان من حيث إنَّ كلاً منهما حين يبدأ النظم يقدر نهاية القصيدة تقديراً وينتهي في الغالب إلى ما قدّر . وأما رضا صافي فلم يكن يرى نهاية القصيدة إلا بعد الفراغ من مطلعها ، فإذا تمّ له المطلع وضع هيكل القصيدة كلها فيشرف على خاتمتها من مكانه ذاك كما يقول [٧] .

فمن هذا ، ومن الإجابات والاستبارات والاستخبارات التي أوردها مصطفى سويف ، وبالاعتماد على عنصر الابداع في الخلق الشعري أكثر من أي عنصر آخر ، نرى مع سويف أن « نهاية القصيدة تحتمها طبيعة فعل الإبداع من حيث إنه فعل متكامل ، له بداية ونهاية ، متضمنتان أصلاً في التوتر الذي يدفع الشاعر إليه » [٨] ؛ ونرى أن القصيدة ليست إلا تجربة تنتهي بنهايتها وهو ما عبّر عنه الشعراء المعاصرون السابقون بتعابير مختلفة ، وأن الشاعر لم يعد مطالباً بتلك الخواتيم التي حددها القدماء متضمنة أمثالاً وحكماً وتشابيه جميلة رائعة .

---

(١) مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٢٩ .
(٢) المرجع السابق ٢٩٦ .
(٣) المرجع السابق ٢١٣ .
(٤) المرجع السابق ٢٢٨ .
(٥) المرجع السابق ٢١٦ .
(٦) المرجع السابق ٢٣٢ .
(٧) المرجع السابق ٢٢٢ .
(٨) المرجع السابق ٢٩٧ .

نتائج وملاحظات

ليس غريباً إذن أن تُتخذ الأجزاء السابقة في هيكل القصيدة ، خاصة المطلع والمخلص والمقطع ، معياراً من معايير المفاضلة بين الشعراء في نقدنا القديم منذ عهد مبكر . ذكر أبو عبيدة أن جماعة فضّلوا النابغة الذبياني على جميع الشعراء لأنه « أوضحهم كلاماً ، وأقلهم سقطاً وحشواً ، وأجودهم مقاطع ، وأحسنهم مطالع . . . » [١] . وكان القاضي الجرجاني يفضل البحتري على أبي تمام والمتنبي في جودة الابتداء ، ويفضلهما عليه بالتخلص والخاتمة ، في حين كان الحاتمي يغض من البحتري غضّاً شديداً [٢] . وكثيراً ما أسقطت قصيدة واستبعدت وحكم عليها من مطلعها ، كالذي حدث لأبي تمام حين قصد عبدالله بن طاهر بقصيدته التي مطلعها :

أهُنَّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعَزْماً ، فقدماً أدرك الثأر طالبُهْ

إذ أسقطها بسبب هذا المطلع أبو سعيد الضرير [٣] وأبو العميثل الأعرابي [٤] صاحبا عبدالله بن طاهر بن الحسين الذي لم يكن يسمع شعراً إلا بعد أن يمتحناه ويعرض عليهما . لكنه لما عاتبهما الشاعر وسألهما استتمام النظر فيها قبلاها لاستحسانهما بيتين مسروقين فيها ، وعرضاها على عبدالله ، فأخذ الشاعر الجائزة [٥] . وقيل إن رداءة مطلع القصيدة يرجع إلى استعمال الشاعر لفظة « هُنّ » ، إذ ابتدأ بالكتابة عن النساء ولم يجر لهن ذكراً بعد [٦] .

إن أحكام النقاد في الأجزاء السابقة ، أو أحدها تظل ذاتية لا تستند إلى

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ١٠١ (بيروت).

(٢) العمدة ١ : ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .

(٣) هو أحمد بن أبي خالد البغدادي ، لقي أبا عمرو الشيباني وابن الأعرابي ، وكان يلقى الأعراب الفصحاء الذين استوردهم ابن طاهر نيسابور فيأخذ عنهم (راجع عنه : نكت الهميان ٩٧ ـ ٩٨ ومعجم الأدباء ٣ : ١٥).

(٤) هو عبد الله بن خالد . كان شاعراً مطبوعاً ، ونال حظوة عند طاهر بن الحسين والي خراسان وابنه عبد الله الذي جعله كاتباً ومؤدباً لابنه . توفي عام ٢٤٠هـ . (راجع عنه : بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي : ٢ : ٢٥٧ الطبعة الثانية ١٩٦٨م).

(٥) الموازنة ١ : ٢٠ (تحقيق سيد صقر) ، وكتاب الصناعتين ٤٣٤ .

(٦) الموازنة ٢ : ١٧ . وقد شرح التبريزي المسألة بالتفصيل (ديوان أبي تمام ١ : ٢٢٣ ـ ٢٢٥).

موضوعية ، أو أصول محددة ، ويظل الذوق مرجعها الأكبر ، لاعتراف بعضهم بأن من الشعراء من لا يجيد الابتداء ولا يتكلف له ، لكن يجيد باقي القصيدة ، من مثل البحتري الذي كان يصنع الابتداء سهلاً ، ويأتي به عفو الخاطر ، وكلما استمر في القصيدة قوي كلامه [1] . ولما تقدم من تفضيل القاضي الجرجاني للبحتري ، وغضّ الحاتمي من شأنه . وقد فسرّ ابن رشيق حكم القاضي باعتماده على كثرة شعر البحتري ، يقول « وله جيد من الابتداءات كثير ، لكثرة شعره » ، أما الحاتمي فقد جار على البحتري « جوراً بيناً لا يقبل منه ولا يسلم إليه » [2] .

ويستشف من كثرة شروط النقاد في الأجزاء السابقة ، تأكيدهم لمفهوم صناعة الشعر ، الذي تقدم بحثه . وقد ألمحت إلى شيء من هذا في خلال الكلام على كل جزء وقد كان أحرى بالنقاد أن يطالبوا الشعراء بالاهتمام بهذه الأجزاء وتفقدها لتجنب ما قد يقع فيها من عيوب أو مآخذ في آخر مراحل القصيدة ، مرحلة التهذيب . ويمكن أن نتخذ مما وقع للشعراء في الأجزاء السابقة دليلاً على صدور طبيعي لا صناعي بعكس ما أراد النقاد وألحوا في تأكيده .

الأجزاء السابقة والأثر الأرسطي :

حمل اهتمام النقاد الكبير بالأجزاء السابقة المرحوم محمد غنيمي هلال على القول بتأثرهم بأرسطو في « الخطابة » فقط [3] . لأنه يرى أنه لم يكن لكتاب « فن الشعر » أثر يذكر في الأدب العربي ونقده ، لأن العرب لم يفهموه ، ولأنه يعالج الشعر الموضوعي : المسرحيات والملاحم [4] . وقد حدد هلال بداية ذلك الاهتمام بقوله : « على أن الأدباء والنقاد ـ منذ القرن الثالث الهجري ـ ما لبثوا أن عنوا بأمر البدء وصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة في الشعر والنثر » [5] .

لقد عرض أرسطو للأجزاء الثلاثة في العمل الأدبي في « الشعر » وفي « الخطابة » . ففي الأول ، وفي الكلام على المسرحية « التراجيديا » التي هي محاكاة فعل كامل تام له

(١) العمدة١ : ٢٣٢ .
(٢) المصدر السابق ١ : ٢٣٢ ـ ٢٣٣ .
(٣) النقد الأدبي الحديث ٢٢٠ ـ ٢٢٢
(٤) النقد الأدبي الحديث ١٥٩ ، وشوقي ضيف : في النقد الأدبى ٣٠
(٥) النقد الأدبي الحديث ٢١٩

عظم ما ، يقول « والتام ـ أو الكل ـ هو ما له مبدأ ووسط ونهاية » [1] . وفي الآخر كلام على الاستهلال أو بدء الكلام الذي يناظر المطلع في الشعر ، يطالب فيه أرسطو أن يبدأ بالتعبير عن المقصود إليه ثم الاسترسال ، وإن كان الصدر ، فيما يسميه ، يستند أحياناً إلى اعتبارات تتعلق بالسامع [2] . أما الخاتمة فيقول فيها : « وأما منتهى المقالة فيشاكل أن يكون غير مرتبط أو متصل بمقالة الصدر ، ولكن يكون موجهاً نحو الكلام » [3] .

وانتبه ابن رشد إلى ما جاء في « فن الشعر » وطبقه على قصيدة المديح بقوله : « إنه يجب أن تكون صناعة المديح مستوفية لغايات فعلها ، وذلك يكون بأشياء : أحدهما أن يكون للقصيدة عظم محدود تكون به كلاًّ وكاملة ، والكل والكامل هو ما كان له مبدأ ووسط وآخر » [4] .

ومن النقاد ـ قبل ابن رشد وبعده ـ من جمع بين الأجزاء الثلاثة (المطلع والمخلص والمقطع) مرة واحدة في نص واحد وعدّها من ميزات الشاعر الحاذق . يقول القاضي الجرجاني : « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص وبعدهما الخاتمة » [5] . ويذكر ابن رشيق عن بعض الحذاق بصناعة الشعر أنه حين سئل عن سبب شهرته وطيران اسمه أجاب : « لأنني قرطست نكت الأغراض ، بحسن الفواتح ، ولطف الخروج إلى المدح والهجاء » [6] . ويطلب أسامة بن منقذ إلى الشاعر أن يحصل « المبدأ والمقطع والخروج ، فهو أصعب ما في القصيدة » [7] .

ماذا يعني هذا ؟ أيعني تأثر النقاد العرب بأرسطو ؟ باستثناء ابن رشد فإنه يستبعد تأثر النقد العربي بأرسطو في هذه المسألة لأسباب :

أولها غموض عبارة أرسطو في « الخطابة » و « فن الشعر » معاً .

---

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٥٨ (عيّاد) . والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر ولكن شيئاً آخر يكون بعده. وأما النهاية فهي ما تكون بعد شيء آخر ولا يتبعها شيء آخر. والوسط ما يتبع آخر ويتبعه آخر أيضاً.

(٢) الخطابة ٢٣٠ - ٢٣١ (تحقيق عبد الرحمن بدوي).

(٣) الخطابة ٢٥٣

(٤) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ٢١٢

(٥) الوساطة ٤٨ ثم أنظر: كتاب الصناعتين ٤٣٤ والجامع الكبير ١٩٠

(٦) العمدة ١ : ٢١٧

(٧) البديع في نقد الشعر ٢٩٥

وثانيها أن أرسطو كان يتحدث عن التراجيديا في « فن الشعر » ، وعن الخطبة في « الخطابة » .

وثالثها أن ما جاء في الخطابة لا يتفق مع ما يلاحظ عند النقاد العرب . فأرسطو اشترط أن يبدأ المطلع بالتعبير عن المقصود ، في حين كان الإبتداء بالغزل شرطاً لازماً عند النقاد العرب ما عدا الرثاء ؛ اللهم باستثناء ما كان من أمر ابن الأثير فيما مضى . وأشار أرسطو إلى أن المطلع فقط قد يستند أحياناً إلى اعتبارات تتعلق بالسامع ، في حين أن الاعتبارات التي تتعلق بالسامع هي المحور الرئيس الذي دار عليه كلام النقاد وبنوا عليه اعتباراتهم وأكثر مقاييسهم في المطلع والمقدمة والتخلص والخاتمة جميعاً . وآخر الأسباب وأهمها ، ولِمَ لا يعدّ حديث النقاد العرب ، منذ القرن الرابع ، استمراراً لإرهاصات تلقفوها فتوسعوا فيها وزادوا عليها ؟ فليس صحيحاً أن يغضّ الطرف عمن كانوا يفضلون النابغة لحسن مطالعه ، وجودة مقاطعه ، وعمن عابوا ذا الرمة وجريراً وغيرهم من الشعراء في بعض مطالعهم لأنها لم تكن تناسب مقام الممدوحين . وليس صحيحاً أن يغفل ما ذكره الجاحظ لشبيب بن شيبة ، وأن يغفل ابن المعتز الذي ذكر عدداً من الابتداءات الجيدة للقدماء والمحدثين ، وهو فيما يرى كثيرون بعيد عن التأثير الأرسطي في « الخطابة » وإن عاصر مترجمه اسحق بن حنين [1] ؛ وعن الأثر اليوناني عامة [2] .

ليس غريباً أن يهتم نقاد العرب بهذه الأجزاء من هيكل القصيدة كغيرهم من الأمم ، وأن كان اهتمامهم نابعاً من طبيعة شعرهم نفسه ، ومن القصيدة العربية ذاتها التي وجدوها على هذا الشكل ولم يفكروا في الخروج على منهاجها إلا في القليل النادر . وليس غريباً أن يكون لما اهتموا به نظير في النقد الحديث الذي يسمى الاهتمام بمثل التكرير وتعزيز المطلع والخاتمة إبرازاً وتقوية (Emphasis) [3] . وهو المحور عينه الذي دارت عليه بحوث القدماء في المطلع والتخلص والخاتمة وإن كانت صبغته شكلية أكثر منها فنية .

---

(١) Kratchkovsky, Ignatius: Introduction of kitab Al-Badi' of Ibn Al-Mu'tazz, p.2.
وابراهيم سلامة : بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ١١٤ . في حين يرى طه حسين أن لبحث أرسطو في « العبارة » أثراً في بديع ابن المعتز (البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر ص ١٢)

(٢) Ritter, H.:Introduction of Asrar Al-Balagha, p.4.
وغرنباوم : دراسات في الأدب العربي ١٠٠ .

(٣) روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ١٢٣ .

الاهتمام بالسامع والمخاطب . . . لماذا ؟

كان محور التركيز في الأجزاء السابقة منصبّاً على علاقتها بالمخاطب والسامع ، وكان للمطلع نصيب كبير في قصائد المدح والتهاني خاصة إذا كان المخاطب ملكاً أو ذا منزلة رفيعة ، وقد جمع أحد القدماء الأشتات المتعلقة بالموضوع في النص التالي : « قال أهل البيان : ينبغي للمتكلم شاعراً كان أو كاتباً أن يتألق في ثلاثة مواضع من كلامه حتى يكون أعذب سبكاً وأصح معنى :

أحدها : الابتداء لأنه أول ما يقرع السمع . فإن كان محرراً أقبل السامع على الكلام وإلا أعرض عنه ، ولو كان الباقي في نهاية الحسن . فينبغي أن يؤتى فيه بأعذب اللفظ وأجزله وأحسنه نظاماً وسبكاً وأصحه معنى ويسمى حسن الابتداء وأحسنه ما ناسب المقصود ويسمى براعة الاستهلال .

وثانيها : التخلص وهو الانتقال مما انفتح به الكلام إلى المقصود مع رعاية المناسبة ، وأحسنه أن يكون الانتقال على وجه سهل يختلسه اختلاساً دقيق المعنى بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع الثاني لشدة الالتئام بينهما . . .

وثالثها : فيجب أن يختم كلامه ، شعراً كان أو خطبة أو رسالة بأحسن خاتمة حتى لا يبقى معه للنفس تشوق إلى ما يذكر بعد . وقلّت عناية المتقدمين بهذا النوع ، والمتأخرون يجهدون في رعايته ويسمونه المقطع [1] » .

ليس ينكر أن نقدنا القديم الذي أقرّ هذا التركيب الهيكلي للقصيدة العربية ـ على ما خضع له من ظروف وملابسات ـ نظر إليها من حيث علاقتها بالسامع والمخاطب أكثر من علاقتها بالشاعر نفسه [2] ، العلاقة التي لا نلمح لها أثراً في كلام النقاد والشعراء منهم خاصة إذ لم يحدثنا أحد عن كيفية اهتدائه إلى المطلع أو التفكير فيه ، وعن كيفية انتهاء القصيدة أو فكاكها منه مثلما حدثنا نفر من الشعراء المعاصرين .

وليس ينكر أن القدماء نظروا إليها نظرتهم إلى سائر أنواع الأدب الأخرى فيما تقدم ؛ إذ كان أكثرهم من مثل أبي هلال العسكري وابن الأثير يتحدث عن تلك الأجزاء

---

(١) التهانوي : كشاف اصطلاحات الفنون ١ : ٣٨٨ (طبعة الأفست . طهران ١٩٦٧م) نقلاً عن المطول والإتقان .

(٢) لطفي عبد البديع : التكامل في القصيدة العربية ـ مقال تقدمت الإشارة إليه

في النثر بعد الشعر . لكنهم لم يسووا بين الشعر وأنواع الأدب الأخرى مساواة كاملة فيما يذهب لطفي عبد البديع [1] ، لأن منهم من كان يفرق فيها بين الشعر والنثر بين الفينة والأخرى ويعتذر للشاعر إن قصر لارتباطه بوزن وقافية .

وليس ينكر أيضاً أن في نظرة القدماء هذه اهتماماً بالجانب الاجتماعي ، وخاصة في قصائد المدح والتهاني [2]. أما عن الاهتمام بالسامع والمخاطب ، فعلى الرغم مما أخذناه على القدماء في حينه في هذا المجال ، فإنه ينبغي ألا يغيب عن البال أن الشعر القديم كان ينشد إنشاداً ، وكان القدماء يعولون على الإنشاد كثيراً ، حين كان يلقي الشعراء قصائدهم ، والأدباء إنتاجهم في المناسبات والمحافل والأسواق الأدبية . واستمر الإنشاد وظل له بعض قدره حتى العصر العباسي ، إذ قيل إن الرشيد كان يطرب للإنشاد أكثر مما يطرب للغناء [3] . فمراعاة عنصر الإنشاد إذن أمر فرضته طبيعة العرب وشعرهم وما كان يحيط بهما من ظروف وأحوال . فليس بدعاً أن يراعيه الشعراء فيهتموا بشعرهم ، وأن يرى له النقاد أهمية في قبول القصيدة ومتابعة الاستماع إليها ، أو في النفور منها ، والصدّ عن منشدها وقائلها ؛ وكأن المطلع عندهم كان عنصراً من عناصر التشويق التي يقيم لها النقد الحديث أهمية كبيرة في القصة والمسرحية خاصة . لأن حسن الافتتاح داعية الانشراح [4] ، ولأنه « إنما خصصت الإبتداءات بالاختيار لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام ، فإنه متى كان الإبتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده ، توفرت الدواعي على استماعه وتزايدت البواعث على الإصغاء إليه » [5] .

ويزيد حازم المسألة وضوحاً فيقول : « ومحاشاة مطالع الأبيات من كل ما يكره من جهتي المسموعات والمفهومات مستحبة ، لأنها أول ما يقرع السمع فهي رائد ما بعدها إلى القلب . فإذا قبلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها ، وإن لم تقبلها كانت خليقة أن تنقبض عما بعدها . وعلى نحو ما يشترط فيها من جهة المسموع يشترط فيها من جهة المفهوم . فإن النفس تكون مترقبة لما يرد عليها في استئناف كُلٍّ فيقبضها ما تستقبله من كراهة المسموع أو المفهوم أولاً عن كثير من نشاطها بما يرد بعد » [6] . ويقول أيضاً :

(١) المقال السابق .

(٢) لطفي عبد البديع : التكامل في القصيدة العربية . وعز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ١٩٤ ـ ١٩٧

(٣) جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية ١٥ :٦٤ (طبعة دار الهلال ١٩٥٧م).

(٤) العمدة ١ : ٢١٧ .

(٥) الجامع الكبير ١٨٨ .

(٦) منهاج البلغاء ٢٨٦ .

« فأما ما يجب في المطالع ... أن تكون الألفاظ ... لاسيما الأولى الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها ، فإن النفس تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به ، فهي تنبسط لاستقبالها الحسن أولاً ، وتنقبض لاستقبالها القبيح أولاً أيضاً » [٢] .

إن هذه التعليلات النفسية التي تراعي حالات المستمعين في المسموعات والمفهومات ، تخفف من حدة الجانب القاسي الذي يتعلق بمراعاة أحوال الممدوحين والمخاطبين من نوع خاص ، لأنه جانب يجعل من الشاعر صانعاً كغيره من الصانعين يحسب ألف حساب لكل جزء فيما يصنع .

من هذا الجانب بالذات ـ فيما يرجح ـ انطلقت اتهامات المعاصرين للشعراء والنقاد القدامى . فثمة من يذهب إلى أنهم كانوا يخلطون بين مفهوم الشعر والخطابة ، لأن تشويق السامعين وطلب الإصغاء واللعب بالعواطف ، وتوكيد المعنى وغير هذا ينبىء عن الاهتمام الشديد بالمخاطب على نحو ما يهتم الخطباء . وهذا خلط بين خطبة تلقى على مجموعة من الناس بقصد الاستمالة ، وقصيدة من الشعر [٣] . ويذهب صلاح عبد الصبور إلى أن أكثر القدامى من الشعراء لم يكونوا يخلصون لأنفسهم كل الخلوص ويحسون إحساساً عميقاً بوحدتهم ، بل كانت أذهانهم في حالات النظم تزدحم « بأشباح المستمعين والمصفقين أو الرواة والنقلة أو النحويين واللغويين ، أو أهل الفقه والمنطق . وقد كان النقاد بدورهم يباركون تلك المحفلية التي تسلب الشاعر حقه في أن يكون إنساناً متوحداً » [٤] لكن هذا لا ينفي وجود شعراء « متوحدين » وهو ما انتبه إليه صلاح نفسه ، وعرفه قبله الشاعر الحسين بن الضحاك الخليع حين قال : « من لم يأتِ شعره من الوحدة فليس بشاعر » [١] . ويتضح من رأيي الناقدين المعاصرين أن الأول لم يراعِ عنصر الإنشاد ، ولا طبيعة الشعر العربي نفسه ، بل أهملها إهمالاً تاماً ، أما الآخر فقد أدركها ، لكنه ، فيما يبدو ، لا يأبه لها ، ولا يعترف بها .

والمهم أنه غاب عن الاثنين معاً أن الشاعر لا يكتب لنفسه فقط ، بل يجب أن يكون لجمهوره نصيب فيما يكتب ، فلا غرابة ، والحال هذه ، أن يهتم الشعراء بتجويد شعرهم

---

(٢) منهاج البلغاء ٢٨٦ .

(٣) مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ١٧ ـ ١٨ :

(٤) يراجع مقاله : توحد الشاعر . مجلة الكاتب المصري . العدد الثالث ـ حزيران ١٩٦١م ، ص ٤٥ ـ ٥٠ .

(١) العمدة ١ : ٢١٢ .

وتنقيحه ، لكن ليس بالشكل التعسفي المبالغ فيه عند نقادنا القدامى ، لارضاء الجمهور الذي يستمع إليهم . يقول الأمير الفارسي كيكاوس بن اسكندر[٢] : « إن كنت شاعراً فحاول أن يكون شعرك من السهل الممتنع ، وتجنب الغموض ، وقول ما تعرفه أنت ولا يعرفه الآخرون فيحتاجون شرحاً ، فالشعر يصاغ للجمهور لا للشاعر نفسه »[٣] . لكن هذا القول مبالغ فيه لأنه يهتم بالجمهور كل الاهتمام ويهمل الرغبة الفنية في الشاعر التي يجمع بينها وبين إرضاء الجمهور إبراهيم أنيس في قوله : « فالشاعر أياً كان نوع شعره . . . يهدف بنظم الشعر إلى إشباع الرغبة الفنية في نفسه أولاً ، ثم إرضاء جمهوره ونيل إعجابهم به »[٤] .

خامساً : طول القصيدة

طول العمل الأدبي عامة :

الطول والقصر في الأعمال الأدبية بأنواعها من الموضوعات التي أعارها النقد القديم كثيراً من اهتمامه فيما يبدو من أقوال وإشارات كثيرة متناثرة هنا وهناك ، لأنه ليس لهما موضع خاص عند النقاد مثلما هو الشأن في المطلع والمقدمة والمخلص والخاتمة ، وإن تكن ثمة أشياء فيهما في مبحثي الإيجاز والأطناب . أما النقد الحديث فيعير طول العمل الأدبي عناية لا نظير لها في الأجزاء السابقة .

لم يكن بحث القدماء في الموضوع عشوائياً ، بل إنه لينم عن فهمٍ واعٍ لحقيقة الطول والقصر وموجباتهما . فالإيجاز فيما يقول الجاحظ : « ليس يعني به قلة عدد الحروف واللفظ ، وقد يكون الباب من الكلام من أتى عليه فيما يسع بطن طومار (صحيفة) فقد أوجز ، وكذلك الإطالة . وإنما ينبغي له أن يحذف بقدر ما لا يكون سبباً لإغلاقه ولا يردد

---

(٢) هو عنصر المعالي كيكاوس بن اسكندر بن وشمكير بن زيار. فارسي من طبرستان. كان أميراً وكاتباً وشاعراً. أخباره قليلة على توليه الإمارة. وصف بأنه كان غزير الأدب وافر العلم . له رسائل وشعر حسن. (راجع عنه: بروكلمان: تاريخ الأدب العربي ٢ : ١٢١ ـ ١٢٢ . وأمين عبد المجيد بدوي : كتاب النصيحة المعروف بقابوس نامه ـ التمهيد) .

(٣) قابوس نامه ١٨٩ . تصحيح غلا محسين يوسفي ـ تهران ١٢٤٥ ش ، والترجمة العربية ١٨٧ (ترجمة صادق نشأت وأمين عبد المجيد بدوي) ـ القاهرة ١٩٥٨م.

(٤) موسيقى الشعر ١٨٧ .

وهو يكتفي في الإفهام بشطره، فما فضل عن المقدار فهو الخطل » [1] .

ويرى علي بن عيسى الرماني (٢٩٦ ـ ٣٨٦ هـ) أن « الإيجاز بلاغة والتقصير عي ، كما أن الأطناب بلاغة والتطويل عي ، والإيجاز لا إخلال فيه بالمعنى المدلول عليه ، وليس كذلك التقصير ، لأنه لا بد فيه من الإخلال . فأما الإطناب فإنما يكون في تفصيل المعنى وما يتعلق به في المواضع التي يحسن فيها ذكر التفصيل ، فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر ، لأن الحاجة إليه أشد ، والاهتمام به أعظم . فأما التطويل فعيب وعي ، لأنه تكلف فيه الكثير فيما يكفي منه القليل ، فكان كالسالك طريقاً بعيداً جهلاً منه بالطريق القريب . وأما الإطناب فليس كذلك لأنه كمن سلك طريقاً بعيداً لما فيه من النزهة الكثيرة والفوائد العظيمة » [2] . ويضيف : « وقد يطول الكلام في البيان عن المعاني المختلفة وهو مع ذلك في نهاية الإيجاز . وإذا كان الإطناب لا منزلة إلا ويحسن أكثر منها فالإطناب حينئذٍ إيجاز » [3] .

فالرماني في حديثه عن الإيجاز والإطالة أو الإطناب ـ باصطلاحه هو ـ وفي مفهومه لهما من حيث أن لكلٍّ مبرراته ومسوغاته ومكانه اللائق به وموضعه المناسب له ، لا يكاد يزيد على الجاحظ في شيء . لكن يحسب له أنه يفرق بين « الإيجاز والتقصير » وبين « الإطناب والتطويل » تفريقاً دقيقاً . ففي التقصير إخلال وليس كذلك الإيجاز [4] ؛ وفي التطويل تكلف وليس كذلك الإطناب . ويقول أبو هلال العسكري : « والقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج اليهما في جميع الكلام ، وكل نوع منه ، ولكل واحد منهما موضع ، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه . فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز ، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ » [5] .

ويتابع ابن سنان الخفاجي سابقيه في أن من الكلام شعراً كان أم خُطباً أم رسائل ،

---

(١) الحيوان ١ : ٩١ .

(٢) النكت في اعجاز القرآن ٧٢ ـ ٧٣ (رسالة منشورة في : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن بتحقيق محمد خلف الله وزغلول سلاّم) .

(٣) النكت في اعجاز القرآن ٧٤ .

(٤) الايجاز عند الرماني ثلاثة أضرب : ايجاز بسلوك الطريق الأقرب دون الأبعد ، وايجاز باعتماد الغرض دون ما تشعب ، وايجاز باظهار الفائدة بما يستحسن دون ما يستقبح . (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ٧٣) .

(٥) كتاب الصناعتين ١٩٠ .

ما يحسن فيه الاختصار والإيجاز ، وما يحسن فيه الإسهاب والإطالة . يقول في الإطالة : « إن كانوا يريدون بالإطالة تكرار المعاني والألفاظ الدالة عليها وخروجها في معاريض مختلفة ووجوه متباينة ، وإن كان الغرض في الأصل واحداً ، فليس هذا مما نحن بسبيله ، لأنه بمنزلة إعادة كلام واحد مراراً عدة . . . وإن كانوا يريدون أن المعنى الذي يمكن أن يعبر عنه بألفاظ يسيرة موجزة قد يحسن أن يعبر عنه بألفاظ طويلة ليكون ذلك داعياً إلى فهم العاميّ والبليد له ، وتكون الإطالة في هذا الموضع خاصة أصحّ وأحمد . . . فإنا لا نسلم ذلك ، لأنا نذهب إلى أن المحمود من الكلام ما دل لفظه على معناه دلالة ظاهرة ولم يكن خافياً مستغلقاً . فإن كان الكلام الموجز لا يدل على معناه دلالة ظاهرة فهو عندنا قبيح مذموم ، لا من حيث كان مختصراً ، بل من حيث كان المعنى فيه خافياً » [١] .
ويذكر ابن سنان أنه يوافق في مذهبه مذهب الرماني في التطويل والإطناب ، وفي استقباح التطويل وحمد الإيجاز ، لكنه يرى أن تعريفه للإيجاز بأنه « إيضاح المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ » أصحّ من تعريف الرماني [٢] .

ويأتي ابن الأثير فيتابع النقاد الذين فرقوا بين الإطناب والتطويل ، ويرى أن الإطناب زيادة اللفظ على المعنى لفائدة ، والتطويل زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة [٣] .

لم يكن مفهوم أكثر القدماء للطول والقصر يخرج عن معنى القول المشهور « الزيادة في الحد نقصان » [٤] ، وعن قول شبيب بن شيبة « فإن ابتليت بمقام لا بدّ لك فيه من الإطالة ، فقدّم إحكام البلوغ في طلب السلامة من الخطل قبل التقدم في إحكام البلوغ في شرف التجويد . وإيّاك أن تعدل بالسلامة شيئاً ، فإن قليلاً كافياً خير من كثير غير شاف » [٥] ؛ وعن قول عمرو بن عبيد « إذا طال الكلام عرضت للتكلم أسباب التكلف » [٦] .

من هنا عرفوا البلاغة بأنها الإيجاز ، والإيجاز هو حذف الفضول وتقريب

---

(١) سر الفصاحة ٢٤١ ـ ٢٤٢ .
(٢) المصدر السابق ٢٤٧ ـ ٢٤٨ .
(٣) المثل السائر ٢ : ١٢٨ ـ ١٢٩ . ولم يزد صاحب الطراز على ما جاء عند ابن الأثير شيئاً في الموضوع وهذا يؤكد كثرة أخذ الثاني عن الأول (الطراز ٢ : ٢٣٠ ـ ٢٣١)
(٤) كتاب الصناعتين ١٧٣ .
(٥) البيان والتبيين ١ : ١١٢ .
(٦) المصدر السابق ١ : ١٠٥ .

البعيد [١] ؛ وعرفوها بأنها « الإيجاز في غير عجز ، والإطناب في غير خطل » [٢] ؛ وعدوا الإيجاز والاختصار وحذف فضول الكلام ، والتعبير عن المعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة من شروط الفصاحة والبلاغة [٣] .

إن خوف القدماء من التكلف في الأعمال الأدبية الطويلة أمر له مبرراته ، وهو ما شكا منه ، وكان يخشاه كثير من الشعراء والنقاد في مختلف عصور الأدب العربي ، وإلى يومنا هذا .

طول القصيدة :

تلقانا في طول القصيدة آراء كثيرة للشعراء والنقاد ، نبدأ بعرض آراء الشعراء ، ثم نتبعها آراء النقاد علّنا نفيد من النقاد الشعراء خاصة ، لأنهم يعبرون عن تجارب حقيقية في الغالب .

الشعراء وطول القصيدة :

الشعراء في طول القصيدة قسمان : قسم كان يفضل القصيدة القصيرة في أغراض الشعر جميعها ، وآخر كان يفضلها في الهجاء فقط .

في القسم الأول شعراء من مختلف العصور . سئل النابغة الذبياني « لماذا لا تطيل القصائد كما أطال صاحبك ابن حجر ؟ » فأجاب : « من انتحل انتقر (انتخب) [٤] » . وسألت الحطيئة ابنته « ما بال قصارك أكثر من طوالك ؟ » فقال « لأنها في الآذان أولج ، وبالأفواه أعلق [٥] » . ولما سئل ابن الزبعري عن سبب قصر أشعاره ؟ قال « لأنها أعلق بالمسامع وأجول في المحافل » [٦] . وبمثل هذا أجاب الفرزدق لما سئل عن السبب الذي صيرّه إلى القصائد القصار بعد الطوال [٧] . ولم يكن ابن المقفع ـ مع أنه ليس من الشعراء المجيدين ـ يطيل القصائد، لأنه يقول « السابق في ميادين البلاغة إذا أكثر سقط ، فكيف

---

(١) كتاب الصناعتين ١٧٣ .
(٢) المصدر السابق ١٩٠ .
(٣) سر الفصاحة ٢٤١ .
(٤) و(٥) كتاب الصناعتين ١٧٤ .
(٦) زهر الآداب ٢ : ٦٣٩ والعمدة ١ : ١٨٧ .
(٧) كتاب الصناعتين ١٧٤ .

المقصر عن غايتها والمتخلف عن أمدها »[1] . وكان الجماز[2] لا يطيل القصائد ، لأنه كان يحذف الفضول ، وهو القائل[3] :

أقول بيتاً واحداً أكتفي بذكره من دون أبياتِ

ويروى عن أبي العتاهية أنه قال : « وما قصر من الشعر وقيل في المعنى الذي تومىء إليه أبلغ وأصلح »[4] . ولما سئل محمد بن حازم الباهلي[5] عن سبب عدم طول قصائده ، أجاب[6] :

أبى لي أن أُطيل الشعر قصدي إلى المعنى وعلمي بالصوابِ
وإيجازي بمُخْتَصرٍ قريبٍ حذفتُ به الفضولَ من الجوابِ
فأبْعَثُهُنَّ أربعةً وستّاً مثقّفةً بألفاظٍ عذابِ
خوالدَ ما حدا لَيْلٌ نهاراً وما حَسُنَ الصبا بأخي التّصابي
وهُنَّ إذا وَسَمْتُ بهنَّ قوماً كأطواق الحمائم في الرِّقابِ
وكنَّ إذا أقمتُ مسافراتٍ تَهاداها الرُّواةُ مع الرِّكابِ

ونستطيع الآن أن نستشف الأسباب التي كانت تمنع الشعراء من الجنوح إلى القصائد الطوال ، وتميل بهم إلى القصار ونصنفها في ثلاثة : فني ونفسي وشكلي . يتمثل السبب الفني في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها وما قد يتسرب إليها من حشو ، وفي الخوف من الانزلاق في السقط والزلل ، وفي الاكتفاء بالقصار إذا أدت المعنى المراد ، وهذا هو الإيجاز الذي كان يبغيه النقاد . فقد التفت أبو هلال العسكري إلى أثر التثقيف في طول القصائد حينما ذهب إلى أن قصر أكثر قصائد أبي نواس يعود إلى تنقيحه شعره[7] .

---

(١) كتاب الصناعتين ٢١ .

(٢) هو محمد بن عمر بن حماد بن عطاء بن يسار مولى أبي بكر الصديق . والجماز لقبه ومعناه الوثّاب . بصري صاحب مقطعات ، ولم تكن له إطالة . كان ماجناً خبيث اللسان . دخل بغداد في أيام الرشيد والمتوكل وأعجب به الأخير (معجم الشعراء ٤٣١ . طبعة ف. كرنكو) .

(٣) العمدة ١ : ١٨٧ .

(٤) الأغاني ١٢ : ١٤٠ (بيروت) .

(٥) من شعراء الدولة العباسية . بصري كان يسكن بغداد ، وكان كثير الشعر ، يقول المقطعات فيحسن . قيل إنه لم يمدح إلا المأمون ، وكان هجاء لمحمد بن حميد الطوسي (ترجمته في : الورقة ١١٧ ـ ١١٩ والأغاني ١٤ : ٨٧ ـ ١٠٥ ومعجم الشعراء ٤٢٩) .

(٦) معجم الشعراء ٤٢٩ والأغاني ١٤ : ٩٣ وكتاب الصناعتين ١٧٤ مع اختلافات طفيفة .

(٧) كتاب الصناعتين ١٤١ .

غير أن التهذيب ، وإن كان يدخل في الناحية الفنية ، لا يؤثر في القصيدة هذا الأثر الكبير الذي بالغ فيه العسكري بحيث يجعلها لا تطول . فإبن الرومي يحسب في عداد المنقحين ، وهو في الوقت ذاته من أكثر الشعراء طوالاً حياداً ، لا طوالاً حسب .

أما السببان الشكلي والنفسي فمتداخلان عند أكثر الشعراء الذين كانوا يتعمدون القصار تعمداً ـ وهذا هو سرّ الشكلية ـ لرواج سوقها في الحفظ والعلوق بالأفواه والأسماع ، والسيرورة بين الناس ، ولكي يكتب لها الخلود والديمومة [1] . لكنهم كانوا يراعون عنصراً نفسياً يتمثل في تجنب السامعين السآمة والملل ، وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى عن هذه الطريق .

للسببين الأخيرين والنفسي خاصة ، على ما فيها من قلة اكتراث بالتجربة الشعرية التي تفرض طول القصيدة وتحدده ، ما يدعمها في النقد الحديث . فالعقاد ، على غرامه بابن الرومي وإعجابه بديدنه في القصائد الطوال ، يرىٰ أنه قد « جنى على نفسه بالإطالة المملولة » [2] .

أما التأثير فهو عنصر أساس في القصيدة التي تستحق هذا الاسم ، والتأثير لا يمكن أن يستمر في عمل أدبي طويل . لكن هذا لا يعني أن تكون القصيدة قصيرة أكثر مما يجب ، أو قصيرة جداً حباً في القصر لأن القصر غير المناسب يحيلها إلى مجرد غموض أو إبهام ، ولأن تأثيرها يكون قوياً براقاً من وقت لآخر ، لكنها لا تؤثر تأثيراً عميقاً مستمراً [3] .

أما القسم الآخر من الشعراء فكانوا يرون أن تكون القصائد قصيرة في الهجاء دون

---

(١) قيل إن الفرزدق دخل على عبد الرحمن بن أمّ الحكم (عبد الرحمن بن عبدالله بن شيبة الثقفي ، وأمه أم الحكم ابنة أبي سفيان) ، فقال له عبد الرحمن « أبا فراس ، دعني من شعرك الذي ليس يأتي آخره حتى ينسى أوله » وقال : قل في بيتين يعلقان بالرواة ، وأنا أعطيك عطية لم يعطكها أحد قط قبلي . فغدا عليه وهو يقول :

وأنت ابنَ بَطْحَاوَيْ قريش وإنْ تشأْ ... تكن من ثقيفٍ سَيْلَ ذي خدر غَمْرِ
وأنت ابن سوّار اليدين إلى العلا ... تكفّت بك الشمسُ المضيئة للبدر

فقال : أحسنت وأمر له بعشرة آلاف درهم » (العمدة ٢ : ١٢٨) .

[أراد ببطحاوي قريش أعلى مكة وأسفلها أي عبد شمس وبني هاشم] .

(٢) عبقرية ابن الرومي ـ مقدمة العقّاد لمختارات كامل كيلاني من ديوان ابن الرومي . ص ٤٠ .

(٣) Poe, E.A.: The complete poetical Works, p.213.

غيره من الأغراض الأخرى . سئل أبو المهوش [1] : « مالك لا تطيل الهجاء ؟ » . فأجاب : « لم أجدِ المثل السائر إلا بيتاً واحداً [2] » . وسئل عقيل بن عُلَّفة [3] السؤال نفسه ، فقال : « يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق [4] . » . ولما هجا محمد بن عبد الملك الزيات أحمد بن دؤاد بتسعين بيتاً ؛ قال ابن أبي دؤاد يخاطبه [5] :

أحسنُ من تسعينَ بيتاً سُدىً ... جمعُكَ معناهُنَّ في بيتِ
ما أحوج الملك إلى مَطْرَةٍ ... تغسل عنه وضر الزيت

والسبب عند هؤلاء واضح ، هو أنهم في قصائد الهجاء القصيرة يؤثرون أكثر مما لو طالت ، ويضمنون لها الحفظ والسيرورة والعلوق بالأفواه ، كالأمثال تماماً . غير أن مذهبهم هذا يختلف عما يروى عن وصية جرير لأبنائه وأحفاده من أنه طالبهم ألا يطيلوا قصيدة المدح حتى لا ينسى أولها ولا يحفظ آخرها وأن يعكسوا الأمر في الهجاء [6] .

كان ابن الرومي ـ فيما يقول العقاد ـ يطيل القصائد حفاوة بالممدوحين وإكباراً لشأنهم وإظهاراً لعنايته بإرضائهم [7] . وهو يشير إلى هذا في شعره فيقول :

أنت ألجأتني إلى ما تراه ... بالذي فيك من فنون المعاني

ولم يكن يفعل ذلك طلباً لنوالٍ أو استزادة فيه . يقول :

كل امرىءٍ مدح امرءاً لنواله ... وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لو لم يقدر فيه بُعْدَ المستقى ... عند الورود لما أطال رِشَاءَه
غيري ، فإني لا أطيل مدائحي ... إلاّ لأوفي من مدحتُ ثناءه
وأعدُّ ظلماً أن أقُلْ مديحةً ... عَمْداً ، وأسخَطُ إن أقَلَّ عطاءَه

---

(١) أبو المهوش الأسدي هو حوط بن رئاب ، أو ربيعة بن وثّاب . شاعر مخضرم أدرك النبي (ﷺ) ولم يره (البغدادي : خزانة الأدب ٣ : ٨٦) .
(٢) البيان والتبيين ١ : ٢٠٧ والشعر والشعراء ١ : ٧٦ (طبعة دار المعارف) وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ .
(٣) هو عقيل بن عُلَّفة المرِّي ؛ من شعراء غطفان في العصر الأموي . كان مجيداً مقلا (أنظر فيه : معجم الشعراء ٣٠١ والأغاني ١٢ : ٢٥٥ ـ ٢٧٢ ، والمؤتلف والمختلف ٢٤٠ ـ تحقيق عبد الستار فرّاج) .
(٤) البيان والتبيين ١ : ٢٠٧ والشعر والشعراء ١ : ٧٦ وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ والأغاني ١٢ : ٢٦٤ .
(٥) العمدة ١ : ١٨٧ .
(٦) العمدة ٢ : ١٢٨
(٧) ابن الرومي حياته من شعره ٣٢٦ ـ ٣٢٧ .

النقاد وطول القصيدة :

مثلما انقسم الشعراء في طول القصيدة ، انقسم النقاد أيضاً إلى أقسام تتضح فيها افادتهم من أكثر أقوال الشعراء وآرائهم :

فثمة قسم نظر إلى القصيدة من حيث غرضها وركز على قصيدة المدح مثلما ركز الشعراء على قصيدة الهجاء. فالجاحظ ـ على الرغم من آرائه السابقة ـ يرى أن يطيل الشاعر في مديح الملوك إذا وقف بين السماطين [1] . وهذا يناقض ما كان يدعو إليه جرير [2] ، ويوافق ما سلكه ابن الرومي في مدح الملوك . ويبدو أن ابن رشيق قد أفاد من كل ما مرّ وكون له مذهباً وسطاً . يقول « وسبيل الشاعر ـ إذا مدح ملكاً ـ أن يسلك طريق الإيضاح . . . ويتجنب مع ذلك التقصير والتجاوز والتطويل . فإن للملك سآمة وضجراً ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب وحرم ما لا يريد حرمانه » . ويستشهد بالبحتري الذي كان لا يطيل في مدح الملوك ويفعل ذلك في مدح الكتاب وغيرهم [3] . ومثل هذا ما يراه حازم القرطاجني . يقول : « ويجب أن يتوسط في مقادير الأمداح التي لا يحتاج فيها إلى إطالة في وصف فتح وما يجري مجرى ذلك ، مما قد تحتمل الإطالة فيه ، فإن الإطالة مدعاة إلى السآمة والضجر ، وخصوصاً إذا كان الممدوح من غلبة نعيم الدنيا عليه بحيث يقلّ احتماله لذلك ويتأذى به » [4] .

إن مذهب هذين الناقدين ـ وإن كان حازم أقل تطرفاً ـ يقوم على مراعاة المقام ومقتضى الحال أكثر بكثير من مراعاة العامل النفسي في السآمة والضجر ؛ ويرى التوسط في قصيدة المدح فقط ؛ أما ما عدا ذلك ، فلا بأس أن تطول فيه القصيدة . وقد كان ابن قتيبة ـ فيما أرى ـ أبعد من الناقدين السابقين عن مراعاة مقتضى الحال ، وأقرب إلى العامل النفسي ، لأنه التفت في طول القصيدة إلى علاقتها بالسامع معتبراً عنصر الإنشاد الذي كان له دور كبير في مفاهيم النقاد في أجزاء القصيدة الأخرى فيما زعمت ؛ والذي كان يعيش في أذهان الشعراء والنقاد حين كانوا يهدفون الى سيرورة القصائد وعلوقها بالأفواه والأسماع . يقول ابن قتيبة : « فالشاعر المجيد من لم يطل فيمل الأسماع ، ولم يقطع

---

(١) الحيوان : ١ : ٩٣ .

(٢) حكي عن عمارة أن جده جريراً قال : « يا بني ، إذا مدحتم فلا تطيلوا الممادحة ، فإنه ينسى أولها ولا يحفظ آخرها ، وإذا هجوتم فخالفوا » (العمدة ٢ : ١٢٨) .

(٣) العمدة ٢ : ١٢٨) .

(٤) منهاج البلغاء ٣٥١ .

وبالنفوس ظمأ إلى المزيد »[1] . فالنص واضح الدلالة على وجوب مراعاة أحوال السامعين ، كل الساعمين ، في النشوة والسآمة معاً .

وثمة قسم وسع دائرة نظرته فامتدت إلى أكثر من المدح ، حين شرعوا يحددون المواطن التي يستحب فيها كل من الطول والقصر ، أو تستوجبهما . فأبو عمرو بن العلاء يرى الطول واجباً إذا أريد التبليغ والسماع ، والإيجاز إذا أريد الحفظ[2] ؛ ورأيه في الإيجاز الرأي عينه عند أكثر الشعراء الذين تقدمت آراؤهم . وكان الخليل يقول : « يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر ليحفظ ، وتستحب الإطالة عند الأعذار والإنذار والترهيب والترغيب ، والإصلاح بين القبائل ، كما فعل زهير ، والحارث بن حلزة ، ومن شاكلهما . وإلا فالقطع أطير في بعض المواضع ، والطول للمواقف المشهورة »[3] . فالخليل ، وإن حدد الغاية من الطول والإيجاز وبيّن المواطن التي تصلح لكل ، يفرق هنا بين القصيدة والمقطوعة ، وليس بين قصيدة طويلة وأخرى قصيرة ، فضلاً عن أن مفهومه لدواعي الإطالة يختلف اختلافاً كلياً عن مفاهيم من جاءوا بعده من النقاد ، وخاصة إبن سنان الذي يرفضه رفضاً قاطعاً ؛ لأنه ليس أكثر من إعادة كلام واحد مراراً عدة . ولا يختلف عن مذهب الخليل مذهب العلماء الذين نقل عنهم ابن رشيق ، والذين يرون أن الشاعر أحوج إلى القطع منه إلى الطوال عند المحاضرات والمنازعات والتمثل والملح[4] .

نقاد هذا القسم ، باستثناء أبي عمرو بن العلاء ، خلطوا بين القصيدة القصيرة وبين المقطوعة في كلامهم على الإطالة والإيجاز .

والقسم الثالث والأخير من كان يفضل القصائد الطويلة ويميل إليها ويقدم الشاعر إذا كان له عدد منها . فقد كان أصحاب الأعشى يفاخرون بأن شاعرهم كان أكثر طبقته[5] طويلة جيدة »[6] . وكان أبو عبيدة يرى أن الأعشى رابع الشعراء المتقدمين

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ٧٦.
(٢) ابن جني : الخصائص ١ : ٨٣ والعمدة ١ : ١٨٦ .
(٣) العمدة ١ : ١٨٦ .
(٤) المصدر السابق ١ : ١٨٧ .
(٥) صنف ابن سلام الأعشى في الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية ، طبقة امرىء القيس والنابغة الذبياني وزهير بن أبي سلمى .
(٦) طبقات ابن سلام ٥٤ .

ويقدمه على طرفة لأنه كان أكثر عدد طوال جياد [1] .

ويقول يونس بن حبيب عن الأسود بن يعفر « وكان الأسود شاعراً فحلاً . . وله واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر [2] ، لو كان شغفها بمثلها قدمناه على مرتبته » [3] . وحكم للفرزدق بأنه أشعر من جرير والأخطل لأسباب من بينها قدرته على التطويل [4] ، وإن كان الجاحظ يرى أن « ليس الفرزدق في طواله بأشعر منه في قصاره » [5] . ورأى العلاء بن حريز العنبزي ، وهو يوازن بين الثالوث الأموي « أن للأخطل خمساً أو ستاً أو سبعاً طوالا ، روائع غرراً جياداً ، هو بهن سابق » [6] . فليس ببعيد ، والحال هذه ، أن يكون اللغويون والأدباء والنقاد أدخلوا طول القصيدة في جملة الأسباب التي اعتمدوها في تصنيف الشعراء إلى طبقات [7] .

وامتدح المبرد قصيدة طويلة لابن مناذر لطولها وامتدادها ، ولتضمنها خصائص شعر صاحبها عامة . يقول : « فله في شعره شدة كلام العرب بروايته وأدبه ، وحلاوة كلام المحدثين بعصره ومشاهدته ، ولا يزال قد رمى في شعره بالمثل السائر والمعنى اللطيف واللفظ الفخم الجليل ، والقول المتسق النبيل » . ومطلع القصيدة [8] :

كلُّ حيٍّ لاقي الحِمامَ فمودي ... ما لحَيٍّ مؤمل من خلود
لا تهاب المنون شيئاً ولا تر ... عىٰ على والدٍ ، ولا مولود

وكان الأصمعي يقول : « ما قيلت قصيدة على الزاي أجود من قصيدة الشمّاخ في

---

(١) الشعر والشعراء ١ : ١٨٤ (بيروت).

(٢) هي قصيدته التي مطلعها:

نام الخَليُّ وما أُحِسُّ رُقادي ... والهمُّ مُحْتَضِر لديَّ وِسَادي

وهي المفضلية (٤٤) وعدد أبياتها ستة وثلاثون.

(٣) طبقات ابن سلام ١٢٣ ومرتبته هم: خداش بن زهير ، والمخيل بن ربيعة ، وتميم بن أبي مقبل. وقد صنفهم ابن سلام في الطبقة الخامسة من الجاهليين.

(٤) العمدة ١ : ١٨٦ .

(٥) البيان والتبيين ١ : ٢٠٩ .

(٦) طبقات ابن سلام ٣١٥ .

(٧) ماهر حسن فهمي: المذاهب النقدية ٣١ . وربما كان الأصمعي أولّ من مهد لهم هذه الطريق في محاولته الرائدة عن « فحولة » الشعراء ، إذ كان « الطول » من المقاييس الكميّة التي اعتمدها في كتيبه « فحولة الشعراء ».

(٨) الكامل ٣ : ١٢٢٥ ـ ١٢٢٨ . ولم يذكر المبرد من القصيدة سوى تسعة وثلاثين بيتاً.

صفة القوس [1] ، ولو طالت قصيدة المتنخل [2] كانت أجود [3] ، وهي التي يقول فيها :

يا ليت شعـري، وهَـمٌّ المرء يُنْصِبُه والمرءُ ليس له في العيش تحريز»[4]

كان ذلك النفر يحبذون القصائد الطوال ، لا لطولها حسب ، إنما لتوفر شروط الجودة فيها ، وإن لم يفصحوا عن تلك الشروط أو يفصلوا فيها ، بل اكتفوا بمثل « طويلة جيدة » و « روائع جياد » . وهذه أحكام طائرة لا تكفي ولا تفي بالغرض . والخلاصة أن أحكام النقاد القدامى من الأقسام الثلاثة تظلّ ذاتية شخصية ، تتفاوت من ناقد إلى آخر بحيث لا نقوى على أن نستخلص منها نظرية مبنية على أسس واعتبارات فنية ، لا شكلية . وأصدق دليل على هذا القول ابن رشيق « المطيل من الشعراء أهيب من الموجز وإن أجاد » [5] .

ويمكن أن يقال كذلك إن الميل إلى الإيجاز والقصر ظلّ غالباً في نقدنا القديم ، وإن وجدت أعمال أدبية طويلة ، ونقاد يميلون إلى القصائد الطوال دون القصار . وقد لحظ هذا القدماء أنفسهم . يقول ابن جني : « واعلم أن العرب ـ مع ما ذكرنا ـ إلى الإيجاز أميل ، وعن الإكثار أبعد » [6] . ويقول الآمدي : « الشعر أجوده أبلغه ، والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف ، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة ، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية ، وذلك كما قال

---

(١) هو الشماخ بن ضرار الذبياني، وقصيدته هذه هي التي مطلعها:

عفَـا بَطْنُ قوٍّ من سُليمى فَعَالِزُ فذات الغضـا « فالمشرفات النواشـز »

وهي طويلة تقع في ستة وخمسين بيتاً . وربما كان هذا سبب تفضيلها على قصيدة المتنخّل. (ديوان الشماخ ١٧٣ ـ ٢٠١ . طبعة دار المعارف بمصر ١٩٦٨م).

(٢) هو مالك بن عويمر بن عثمان بن سويد . من شعراء هذيل (ديوان الهذليين ٢ : ١ والشعر والشعراء « بيروت » ٢ : ٥٥٢).

(٣) يعلق أحمد كمال زكي على هذا بقوله « وما أدري لماذا يرتكز الأصمعي وغيره على طول القصيدة ، ولماذا يشترطون فيها الطول لتجود » (شعر الهذليين ٢٣٠). وهذا احتجاج في محله لأن العمل الأدبي لا يقاس بطوله ، ؛ بل بجودته. ويرى الناقد نفسه أن القصر من سمات شعر الهذليين عامة ، خاصة في العصر الجاهلي ، أما في الإسلام فأخذت قصائدهم تطول . وكلا الأمرين كانا يتصلان بحياة هذيل التي كانت شاقة سريعة في الجاهلية ، وهو ما ألزمها سرعة فنية في قصر القصائد . لكن الأمر انعكس في الاسلام (شعر الهذليين ٢٣٠ ـ ٢٣١).

(٤) الشعر والشعراء ٢ : ٥٥٢ والقصيدة في أحد عشر بيتا (ديوان الهذليين ٢ : ١٥ ـ ١٨).

(٥) العمدة ١ : ١٨٨ .

(٦) الخصائص ١ : ٨٣.

البحتري :

والشعـر لمح تكفـي إشارته وليس بالهَـذْرِ طولَـتْ خُطَبُهْ»[1]

فالإيجاز الذي يدرك الغرض ويصيب المعنى ويستوفيه ، وليس أي إيجاز ، هو الذي كان يفضله القدماء وإليه يميلون . فليس بجديدٍ إذن أن يقال : « إنه رغم انطلاق النظم في بعض شعر أبي تمام . . . وكذلك الطول في تناول ابن الرومي للمعاني الشعرية . . . ظل الإيجاز صفة مرغوبة في الشعر العربي سواء عند الشعراء والنقاد »[2] . لكن ، أيعني هذا أن الإيجاز من طبيعة الشعوب السامية وحدها فيما يذهب بعض المعاصرين،[3] ؟ لا أظن هذا ، لأن الميل إلى الإيجاز الذي يفي بالمعنى والغـرض ليس وقفـاً على أمـة دون غيرها ، أو خصيصة من خصائص شعب دون آخر . ويتضح هذا في مفهوم البلاغة عند الأمم الأخرى ؛ فهي عند الرومي « حسـن الاقتضـاب عنـد البداهـة ، والغـزارة يوم الأطالـة »[4] ، وعنـد الفـارسي ، فيما جاء على لسـان ابـن المقفـع : « والإيجـاز هو البلاغة »[5] .

إن نظرية « الأجناس» التي ابتدعها نفر من الأجانب من مثل « تـين » الفـرنسي وتبناها نفر من الدارسين العرب لا تقوم على حقيقـة علمية وأسـاس متـين من الحجـج والبراهين حتى يمكن الأخذ بها ، والاعتماد عليها في تفسير بعض الظواهـر الأدبية عنـد الأمم والشعوب . وسنعرض لها في الفصل القادم لأن من المعاصرين من تابع المستشرقين والأجانب في إقحامها في تفسير وحدة القصيدة عند العرب .

هل الطول لازم في الشعر ؟

هل الطول لازم في الشعر ؟ وهل هو من خصائص النثر وحده ؟ لم يقف القدماء

---

(١) الموازنة ٣٨٠ :
الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٤٥ نقلاً عن :

(٢) Elkot, A: Arab Conception of peotry as illistrated in kitap Al Muwazanah beyne Abi Tammam wal — Buhtrui, pp. 154 — 155.

وراجع : أحمد أحمد بدوي ، أسس النقد الأدبي عند العربي ٤٩٦ .

(٣) طه إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٦١ .

(٤) البيان والتبيين ١ : ٨٨ .

(٥) المصدر السابق ١ : ١١٦ .

الطول أو القصر على النثر وحده أو الشعر وحده ، بل جعلوهما فيهما معاً ورأوا أن للإيجاز وللإطالة مواطنهما في كليهما ، وإن كان ثمة من يفضل البلاغة والإيجاز في الشعر خاصة ، يقول ابن وهب الكاتب « وفي الشعر والنثر تقع البلاغة أو العي والإيجاز أو الإسهاب ، إلا أن البلاغة والإيجاز إذا وقعا في الشعر والقول قضي للشاعر بالفلج (الفوز) » [١] . هذا قريب جداً مما يقول إليوت : « فقد تعلمت من « جحيم دانتي » (Inferno) أن أعظم الشعر ما كتب بكلمات مختصرة جداً مع الصرامة في استعمال الاستعارة والتشبيه وجمال اللفظ وانسجامه » [٢] . لكنّ هذين القولين لا يحملان في طياتهما دعوى القول بأن الإطالة ليست من ضروريات الشعر ، إنما هي من خصائص النثر وميزاته ، وأن الشعراء ليسوا في حاجة إلى الإطناب ، لأن الشعر لا يحتمل الإطالة في المعاني الغنائية مثلما يحتملها في القصص [٣] . إن سلامة الشق الثاني من رأي طه حسين هذا لا تؤكد الشق الأول ولا تستوجبه ، وأحسب أن القدماء كانوا أدقّ لما قالوا بأن لكل من الطول والقصر مواطن ليست للآخر .

الطول في الشعر ، وإن يكن بلا قاعدة (Arbitrary) تحكمه لازم ، لأن المضمون هو الذي يفرضه أحياناً ، أي أن الشعر لا يفرضه ، بل القصة ، فيما يقول هربرت ريد [٤] . وأن ما يستشف من أقوال أكثر القدماء القائلين بأن للإيجاز حالاته ، وللإطالة حالاتها ، يعني شيئاً كثيراً مما يراه ريد .

تحديد طول القصيدة :

لا بدّ ، أولاً ، أن نطرح سؤالاً طرحه ريد قبلنا فقال : كم يجب أن يكون طول القصيدة ؟ ونستطيع أن نحوّر السؤال فنقول : هل حدد نقاد العرب القدماء للقصيدة طويلة كانت أم قصيرة طولاً معيناً ؟ وهل نجد عندهم ما يجيب عن سؤال ريد وسؤالنا ؟

لم أعثر فيما وقع إليّ على ما يدل أن القدماء حددوا طولاً معيناً للقصيدة أو فكروا في هذا ، أو أنهم وضعوا حدوداً فاصلة بينهما ، اللهم باستثناء ما اختلفوا فيه من تحديد الحد

---

(١) البرهان في وجوه البيان ١٢٧ .

(٢) Eliot, T.S.: Dante. p. 28

(٣) من حديث الشعر والنثر ١٣٨ - ١٣٩ .

(٤) Read, H.: Collected Essays, p. 58

الأقصى لأبيات المقطوعة ـ وكانوا على حق ـ للتمييز بينها وبين القصيدة . بهذا يكونون قد وعوا حقيقة ما يتضمنه قول ريد من أن ليس للطول قاعدة تحكمه من حيث الكم .

إنه لمن الخطل أن يحدد النقاد ـ أياً كانوا وأنّى وجدوا ـ طولاً محدداً للقصيدة عامة ، أو للقصيدة الطويلة والقصيرة خاصة ، على نحو ما يذكر شبلي من أن القصيدة الفارسية حددت أبياتها بين ثلاثين ومائة وعشرين بيتاً [١] ، وهو ما لا تؤيده أقوال نقاد الفرس أنفسهم [٢] ؛ وعلى نحو ما يفهم من كلام لإدجار ألن بو وغيره ، من أن القصيدة ينبغي ألا تقل عما دون عشرين بيتاً ، وألاّ تزيد كثيراً على مائة بيت [٣] .

القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة :

عرف القدماء نوعي القصيدة الطويلة والقصيرة ولمّح بعضهم ـ أو هكذا نستطيع أن نستشف ـ إلى القصيدة المتوسطة حين طالبوا الشاعر بالتوسط في مقادير الأمداح ، خاصة في مدح الملوك . وعرفوا المقطوعة ، وخلط بعضهم بينها وبين القصيدة وهو يتحدث عن الإطالة والإيجاز فيما قدمنا .

وعرف الشعراء القصيدتين الطويلة والقصيرة ، غير أن النقاد القدامى ، وإن لم توجد عندهم قاعدة عامة لطول القصيدة ، لم يفرقوا بين القصيدة الطويلة والقصيرة في شيء ، سوى ما يؤخذ من تقسيمات حازم للقصيدة التي سيأتي ذكرها .

أما المعاصرون فيهتمون بالمقياس « الكيفي » للتفرقة بين القصيدتين الطويلة والقصيرة ، وهو ما يتمثل عندهم في الجوهر (Essence) أكثر منه في الطول (Lenght) . وهذا يثير مسألة الغنائية (Lyricism) لأن القصيدة القصيرة غالباً ما تدعى غنائية (Lyric) . معنى هذا أنها ، في الأصل ، قصيدة قصيرة كافية لأن تغنى وتلحن في مدة معينة ، مما حمل هربرت ريد على تعريفها من وجهة نظر الشاعر بأنها قصيدة تجسم موقفاً عاطفياً فردياً أو بسيطاً ، قصيدة تعبر مباشرة عن إلهام أو حالة مستمرة (An uniterrupted mood or Inspiration) أما القصيدة الطويلة فهي التي يمكن أن تعبر عن

---

(١) Shipley, J.T.: Dictionary of world literary terms p. 333

(٢) أنظر : مدخل هذا الكتاب ـ ملاحظات حول القصيدة .

(٣) Poe, E.A.: Complete Tales and poems, pp. 889-892
وغنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ٤٠٩ نقلاً عن :
Croce, B.: La poésie.., pp. 92-93.

فكرة واحدة غالبة تكون في ذاتها وحدة عاطفية . هنا يركز ريد أو يضغط (Stress) ـ بتعبيره هو ـ على لفظتي عاطفة (Emotion) وفكرة (Idea) في موضعهما ، لأنهما الكلمتان اللتان تستحوذان على طبيعة القصيدة ، وتؤديان إلى التمييز الجوهري الذي يريده للتفريق بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية [١] . وينبه ريد إلى أن ثمة أنواعاً من القصائد يكون فيها الطول لازماً بحكم موضوعاتها من مثل الملحمة (Epic) والقصيدة الفلسفية (Philosophic) والأناشيد الغنائية الطويلة (Odes) ، والقصائد القصصية (Direct Narratives) وكلها ليست من الأعمال الشعرية الضخمة أو الطويلة [٢]. ثم يخلص الناقد إلى أنه عندما يحدد المفهوم في توتر ذهني واحد ، فإن القصيدة يمكن أن تعرف بأنها قصيرة ، وعندما يكون المفهوم معقداً يستوعبه العقل في وحدات منفصلة يسلكها بعد ذلك في وحدة متصلة مفهومة ، فإن القصيدة تعرف بأنها طويلة [٣] . هنا يلتقي ريد بالناقد الأمريكي ستوفر صاحب نظرية « الشعر معقد كالإنسان » ، الذي يربط بين الطول في العمل الأدبي وبين التعقيد والعظمة . أي أن التعقيد يصعب تحقيقه في الحيز المحدود ، مع ملاحظة أن الطول وحده لا يشعر بالتعقيد وإنما يستمتع كل قسم في القصيدة بمزيد من الإيحاء والمعنى لعلاقته بالكل [٤] .

وقبل هذين الناقدين فرّق أرسطو بين التراجيديا والملحمة وركز على قضية « العظم » التي يلح عليها ستوفر ، وليس ببعيد أن يكون لأفكار أرسطو تلك أثر فيهما وإن كانا يتحدثان عن الشعر الغنائي . لقد كان من رأي أرسطو ألاّ تنظم التراجيديا على غرار الملحمة ، لأن الملحمة متعددة القصص ، وطولها يتيح لكل جزء فيها أن يستوفي حظّه من العظم [٥] . وليس الجمال عند أرسطو في الترتيب وحده ، بل بالترتيب والعظم معاً . يقول : « لمّا كان الشيء الجميل لا ينبغي أن تقع فيه الأجزاء مرتبة فحسب ، بل ينبغي كذلك أن يكون له عظم لا أي عظم اتفق ، لأن الجمال هو في العظم والترتيب » . ويوضح فكرته في الطول المناسب الذي يراعى فيه حالات المستمعين في التراجيديا ، بسوق مثال الحيوان الجميل الذي ينبغي ألا يكون شديد القصر أو الصغر حتى لا يصبح من الصعب التحقق منه ، ولا يكون أطول ما يجب حتى لا تستحيل الإحاطة به . لذلك

---

(١) Read, H. Collected Essays, pp. 57-58

(٢) Ibid, pp. 58-59

(٣) Ibid, p.61

(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣٥٩.

(٥) كتاب أرسطوطاليس في الشعر ١٠٤ ـ ترجمة شكري عيّاد.

« وكما أنه ينبغي في الأجسام والأحياء أن يكون لها عظم وأن يكون هذا العظم مما يسهل النظر إليه مجتمعاً ، وكذلك ينبغي أن يكون في القصة طول ، وأن يكون هذا الطول مما يسهل حفظه في الذكر » [١] .

وطبق الفيلسوف ابن رشد ، كعادته ، مفاهيم أرسطو هذه على قصيدة المدح العربية فقال : « إن كانت القصيدة قصيرة لم تستوفِ أجزاء المديح ، وإن كانت طويلة لم يمكن أن تحفظ في ذكر السامعين أجزاؤها فيعرضَ لهم إذا سمعوا الأجزاء الأخيرة أن يكونوا قد نسوا الأولى » [٢] . ويفهم من كلامه أن تكون القصيدة متوسطة لتحقق الهدفين : استيفاء أجزاء المديح ، وعلوقها بأذهان السامعين .

ومن الطريف أن نجد حازماً القراجني ينفرد في بحث « كمّ » القصيدة بوضوح ، فيقسمها إلى ما يقصد فيه التقصير ، والتوسط ، والتطويل . فالمقصرات هي التي ينقسم فيها القول إلى غرضين لم يتسع المجال للشاعر أن يستوفي أركان المقاصد التي يكمل بها التئام القصائد ، وإن كان من الشعراء من يستوفيها باقتضاب الأوصاف الضرورية . أما المتوسطات والمطولات فالمجال فيها متسع لما يراد من ذلك [٣] .

والظاهر أن تقسيمات حازم هذه أفضل من تعريفاته لما يلوح عليها من قصور ، لأنه ليس شرطاً أن ينقسم القول دائماً إلى غرضين في القصيدة القصيرة . فثمة قصائد قصيرة ، وأخرى طويلة كثيرة في غرض واحد ، وقصائده قصيرة وأخرى متوسطة في أكثر من غرض . إلا أن حازماً نفسه كان أكثر توفيقاً في تقسيم آخر قسم فيه القصائد إلى نوعين : بسيط ومركب . فأفكاره في هذا التقسيم أعمق وأشمل لأنه ينظر إلى القصيدة من حيث فكرتها أو غرضها ، ويذهب إلى أن البسيطة من القصائد ما تكون مدحاً صرفًا أو رثاء صرفاً أو غير ذلك وهنا لا تطول في الغالب . أما القصيدة المركبة فهي التي تشتمل على غرضين ، كأن تكون في نسيب ومديح وهي هنا مهيأة لأن تطول [٤] .

من التقسيمين السابقين نرى أن حازماً التفت في الأول إلى ثلاثة أنواع من القصائد . وقد دار ، وإن لم يوفق في التعريف ، في تعريفه للقصيدة المتوسطة والقصيدة

---

(١) المصدر السابق ٦٠

(٢) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ٢١٢

(٣) منهاج البلغاء ٣٠٣

(٤) نفسه ٣٠٤ .

الطويلة حول مفهوم ريد للقصيدة الطويلة من حيث وجوب ربطها بين كثير من الحالات العاطفية لأن المجال فيها يتسع لما تعجز القصيدة القصيرة عن استيعابه .

أما تقسيمه الآخر ، الذي قسم فيه القصيدة إلى بسيطة ومركبة ، فنلاحظ عليه أمرين : الأول تأثره بأرسطو ، الذي قسم التراجيديا إلى قسمين : بسيط ومعقد . البسيط ما يكون حدوثه متصلاً وواحداً ويقع فيه التغيير دون إنقلاب أو تعرف [1] ؛ والمعقد ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو تعرف أو بهما معاً [2] . وأجمل المسرحيات ما كان نظمها معقداً لا بسيطاً [3] .

طول القصيدة والقضايا الفنية :

يثير النقد الحديث عدداً من القضايا الفنية المرتبطة بطول القصيدة ، وهي ما نعرض له فيما يلي لمعرفة نصيب نقدنا القديم فيها ومدى إدراكه لها أو لأشياء منها . ومن المستحسن قبل الشروع في تناولها تسجيل نص مهم لأحد نقاد أن نثبت قبل أن نتناولها نصاً يجمع أكثرها لأحد نقاد الفُرس المعاصرين . يقول جلال الدين همايي : « أما عن قلة عدد أبيات القصيدة أو أكثريتها ، أو قصر القصائد وطولها فأمر يتعلق بأهمية الموضوع ، وقدرة الشاعر وقوة طبعه ، وخصائص الأوزان والقوافي التي يختارها [4] » .

أولاً ـ الطول والتجربة الشعرية : (Poetic Experience)

من المعلوم أن كل تجربة شعرية تعبر عن موضوع أو فكرة معينة ، وأن لكل تجربة مدى معيناً يناسب مع فكرتها وموضوعها . فهي إذن تتحكم في طول القصيدة . من هنا ينبغي أن يتسق الثوب الشعري حتى يمكن نقلها كاملة بلا زيادة أو نقصان ، تطول القصيدة بطولها ، وتقصر بقصرها مع مراعاة نقلها كاملة [5] .

نقادنا القدامى لم يعرفوا اصطلاح التجربة هذا . لكن هل عرفوا مضمونه وداروا

---

(١) الانقلاب والتعرف اصطلاحان أرسطيان . حدّ الأول التغيير إلى ضد الأعمال السابقة، وحدّ الآخر التغير من جهل إلى معرفة تغيراً يقضي الى حب أو كره

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٧٠

(٣) المصدر السابق ٧٦

(٤) صناعات أدبي ١٦٨

(٥) راجع : محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ٤٠٩ ومصطفى السحرتي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ٢٤ ـ ٢٧

حوله ؟ وهل ربطوا بينه وبين طول القصيدة ؟

يتبين ، مما تقدم ، أن القدماء من الشعراء أهملوا في حديثهم عن قصر القصائد وتفضيلها ، معنى التجربة إهمالاً كبيراً ، فلم يكن له عندهم أي قيمة ، لأن القصائد في أيديهم أشبه بآلة « ميكانيكية » يتحكمون فيها أنى يشاؤون . وكذلك النقاد في شروطهم في قصيدة المدح ، والنقاد الذين قالوا بتحديد مواطن الطول والإيجاز في موضوعات أخرى غير المدح .

غير أن هذا لا ينفي أن يكون في النقاد القدماء من دار في فلك معنى التجربة الشعرية . ويمكن أن يعد منهم أولئك الذين لم يحددوا طول العمل الأدبي ، بل تركوه ليتناسب مع الموطن الذي يقال فيه . ولست إخال قول الرماني « فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر ، لأن الحاجة إليه أشد . والاهتمام به أعظم » . إلا حديثاً في التجربة الشعرية التي لم يعرفها بهذا الاسم .

ويمكن أن يعد حازم القرطاجني في تقسيمه الثاني من الذين داروا حول علاقة طول القصيدة بتجربتها ، لأنه تقسيم يقوم على الموضوع الذي يعد محور التجربة الشعرية وأساسها .

ثانياً : الطول والموضوع :

الحديث عن علاقة التجربة بالطول يجر إلى الحديث عن علاقة الموضوع بطول القصيدة . فلقد رأينا ريد يركز على الفكرة والعاطفة ويتخذهما مقياساً للتفريق بين القصيدة الطويلة والقصيرة غير حاسب حساباً لبعض القصائد التي تطول بحكم موضوعاتها ، بل انه لم يعدها من الأعمال الشعرية الضخمة أو الطويلة . في حين نجد إدجار ألن بو لا يتحدث في بحثه لموضوع الطول في الشعر إلا عن القصائد الطويلة جداً والملاحم خاصة [١] . أما غرنباوم فيبدو أنه لم يدخل نفسه في مسائل كهذه التي عرض لها الناقدان ، بل يكتفي بأن يلاحظ بأن الاتساع في نطاق الموضوع يرافقه امتداد في طول القصيدة [٢] .

---

(١) Poe, E.A.: Complete Tales and Poems, pp. 889-892.

(٢) دراسات في الأدب العربي ١٣٨

وأما دارسونا المعاصرون ، فمنهم من لا يبعد في فهمه عن فهم ألن بو ، لأن أكثرهم يذهب ـ كما سيجيء في القضايا التالية ـ إلى أن التزام شعرنا وشعرائنا بالقافية خاصة حرم الشعر العربي من القصائد القصصية الطويلة والملاحم ، وكأنهم لا يقصدون القصيدة الغنائية الطويلة .

ومنهم من هو أقرب الى مفهوم ريد حين يذهب بعضهم الى أن الموضوع هو الذي يحدد طول القصيدة [٣] . ويرى آخر أن عمر بن أبي ربيعة واحد من محطمي تقاليد القصيدة الطويلة ، لأنه لم يعد ينظم قصيدة متعددة الأغراض ، بل اكتفى بأبيات قليلة في موضوع واحد يعبر فيه عن تجربة واحدة [٤] .

أما النقاد القدماء فكانت نظرتهم إلى هذه القضية واضحة جداً وأقرب إلى ما عند ريد من المعاصرين. هذا التقارب غير المقصود ، فرضته طبيعة الشعر العربي الذي لم تكن فيه ملاحم ، ولا قصائد قصصية طويلة كالتي يعنيها ريد . لكن التفات القدماء الى هذه العلاقة شكلي فيما بينا ، فضلاً عن تفاوت آرائهم في الموضوع الواحد مثلما لاحظنا في الهجاء والمدح ، وتعدد اعتباراتهم تعدداً لا ينم عن نظرة عامة . بل تظل الآراء الشخصية المعبرة عن الذوق سمات بارزة في الموضوع ، باستثناء النقاد الذين تحدثوا عن طول العمل الأدبي عامة ، وحازم القرطاجني في تقسيماته للقصيدة ، والتقسيم الثاني خاصة .

ثالثاً : الطول ومقدرة الشاعر :

ليس لديّ ما يشير إلى اهتمام نقادنا ودارسينا المحدثين بهذه الناحية سوى ما يقوله أنيس المقدسي من أن الإطالة هي « مقدرة الشاعر على الإسهاب في النسج دون تعب أو تكلف ظاهر » [١] .

أما الناقد الانكليزي ريد فيركز على هذه العلاقة ويميز فيها بين أصحاب القصائد الطويلة وأصحاب القصائد القصيرة ، أو بين الشاعر الكبير (Major) والشاعر الصغير

---

(٣) التوجيه الأدبي ١٥٠ .

(٤) محمد النويهي : ثقافة الناقد الأدبي ٢٧٥

(١) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ٢٩٨

(Minor) ، ويعدّ الكلام في طول الشعر ، من أساسه ، بحثاً في المقدرة الشعرية (Poetic Faculty) . يقول : « يريد أكثر الشعراء نظم قصائد طويلة . ونستطيع أن نقول إن التمييز بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير غالباً ما يكمن في القدرة على نظم قصيدة طويلة ناجحة . إذ لا يخطر على بالي إسم أي شاعر يمكن أن يوصف بالعظمة وآثاره مقطوعات قصيرة فقط . مع أن ثمة شعراء صغاراً ذوي مواهب ومقدرة على نظم المقطوعات القصيرة ، ولهم قصائد طويلة مملة لا تبعث على القراءة ، وهي في الوقت نفسه فضيحة لهم ، ووصمة في جبينهم [١] » .

غير أن ت. س. إليوت يرفض أن يعرف « الشعر القصير Minor Poetry » ؛ لأن في تعريفه خطورة تقود بالضرورة إلى البحث عمن هم الشعراء العظام (الكبار) والشعراء الصغار . ويدلل على هذا بأنه إذا ما حاولنا إعداد قائمتين : واحدة للشعراء الكبار ، والأخرى للشعراء الصغار في الأدب الانجليزي ، فسنجد أنفسنا قد اتفقنا على عدد قليل في كل قائمة ، وأن قائمة كل شخص تختلف عن قائمة الآخر ، فما فائدة التعريف إذن [٢] ؟

ويتضح من تلخيص ابن رشد أن أرسطو عرف هذه العلاقة حين ذهب إلى أن من الشعراء من يجيد القول في القصائد المطولة ، ومن يجيد في الأشعار القصار والقصائد القصيرة ، لأن من الناس من اعتاد ، أو من فطرته معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص ، ومنهم من هو على ضد هؤلاء . وحين راح فيلسوفنا يطبق هذا المفهوم على شعرنا وشعرائنا فهم عن أرسطو خطأ أن القصائد القصيرة هي التي «تسمى عندنا المقطعات» وإن الذين هم معدون لتخييل الأشياء القليلة الخواص «المقطعون من الشعراء» ، والذين على ضدهم هم «المقصدون»[٣] . وينضم حازم القرطاجني إلى ابن رشد في فهمه لأرسطو في هذا الموضوع وتأثره به في حديثه عن المقصدين والمقطعين من الشعراء ؛ لأن المقطع عند حازم من يجمع خاطره في وصف شيء بعينه ، أما المقصد فمن يكون أقدر على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهات بعيدة [٤] .

وقبل حازم فرق ابن رشيق بين المقصد والمقطع . ويبدو اتفاق الناقدين واضحاً في

---

(١) Read, H.: Collected Essays in Literary Criticism. p. 57.

(٢) Eiolt, T.S.: On poetry and Poets, p. 39 ff.

(٣) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ٢٣٢ .

(٤) منهاج البلغاء ٣٢٣ - ٣٢٤ .

وضع حدود صارمة بين المقطعين والمقصدين ، وهو ما لم نوافقهما عليه فيما مضى . وقد وقع الخليل بن أحمد وغيره ـ كما أشرت ـ في هذا الخلط بين القصيدة القصيرة والمقطوعة . أما بقية النقاد القدماء فغاب عن أكثرهم الالتفات الى هذه العلاقة ، وهم الذين تحدثوا عن الطبع والموهبة في الفنون عامة ، وفي بعض الموضوعات في الشعر خاصة . لكن بعضهم أدرك أن لمقدرة الشاعر وطبعه دخلاً في طول القصيدة . فقد امتدح الفرزدق لقدرته على التطويل . وحين ليم الكميت على الإطالة ، قال : « إنا على الإقصار أقدر »[1] . ومما يوضح الأمر كثيراً أن نجد الجاحظ يعلق على قول الكميت هذا ، وعلى أقوال غيره من مثل أبي المهوش وعقيل بن علفة ، التي سبق إثباتها ، بحديثه في الطبع والاستعداد الذي ذكرنا ، في الفصل الأول . هذا الإدراك ، وإن يكن إدراكاً لعنصر الطبع وعلاقته بمختلف الفنون ، فهو إدراك لتفاوت في الاستعداد والقدرة على الطول وعدمه ما دام الجاحظ يتحدث فيه بعد هذا الموضوع مباشرة ، وتعليقاً على ما هو داخل فيه . ويمكن أن يعد القسم الذي كان يفضل القصائد الطويلة الجيدة وأصحابها من النقاد القدماء في زمرة « ريد » الذي يميز بين الشاعر الكبير والصغير من حيث أن الأول ذو قدرة على نظم قصيدة طويلة ناجحة .

إن مقياس العظمة على أساس الطول والقصر أو المقطّعات كما عند هربرت ريد ، أو على أساس أن « المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد » كما عند ابن رشيق ؛ مقياس غير دقيق ، ومرفوض إذا ما روعي المقياس الفني أو الكيفي الذي يحكم من خلاله على الشعر والشعراء ، لأنه أفضل من مقياس « الكمِّ » وإن قُيِّد بالنجاح . ثم إن الأخذ بالاعتبارات القديمة والحديثة أخذاً مطلقاً فيه إهمال كبير لعنصر الطبع والاستعداد الذي عرفه المحدثون وكثيرون من القدماء ، وتناسٍ شنيع للتجربة الشعرية التي تعبر عن موضوع تحدده وتتحكم في طوله .

رابعاً : الطول والقافية :

يذهب عدد من المحدثين إلى أن القافية عامل كبير من العوامل التي تحد من طول القصيدة . ولربما كان خليل مطران أول القائلين بهذا في مقدمة قصيدته « نيرون » التي ألقاها في حفل جمعية تنشيط اللغة العربية بالجامعة الأمريكية ببيروت . يقول « تعلمون أن الشعر العربي إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات الكبر في الموضوع الواحد ،

(١) البيان والتبيين ١ : ٢٠٧ والعمدة ١ : ١٨٨ .

وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل . وقد أردت بمجهودٍ نهائي ختامي أبذله أن أتبين إلى أي حد تتمادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها روياً واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتي بيّنت عندئذٍ لإخواني من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخر لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى اليه رقيها شعراً وبياناً . . . إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة في نوع آخر من النظم يفتح في وجهه واجه أقصى الآفاق وييسر له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض . » [1]

ويرى سليمان البستاني أن القافية قد تنحبس على الشاعر إذا ما تجاوز الحد في إطالة القصيدة [1] ، وأنها في قصيدة طويلة تبعث على ملل الأذن لتوالي نغمة واحدة حتى في أطيب الألحان [2] . ويرى أحمد أمين أن التقيد بالقافية حرم العرب من الملاحم الطويلة ، ومن القصص الطويلة الممتعة ، « لأن اللغة مهما غنيت بالمترادفات لا تستطيع أن تقدم للشاعر مئات الكلمات على روي واحد وعلى حرف واحد ، خصوصاً آ بعد أن قيدوا الشاعر أيضاً بألا يعيد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة (يقصد الإيطاء) » [3] . ولا يختلف عن هذا الرأي ، الذي هو ترديد لرأي البستاني ، ما يذهب إليه مؤلفو « التوجيه الأدبي » الذين يجزمون بأن التزام القافية في القصيدة الواحدة قد حَدَّ من طولها ، وأن لغنى العربية بالألفاظ التي تصلح لأن تكون قوافي حدوداً ؛ وأن الشاعر وإن اختار قافية سهلة ، لا يلبث قبل أن يصل إلى ثمانين بيتاً أن يصنع البيت ليلائم القافية ويتناسب معها ، ويضطر لأن يستخدم في القافية الألفاظ النابية أو النادرة الاستعمال بعد أن استنفد الألفاظ السلسة المشهورة . ويقولون « إن التزام القافية قد حدّد طول القصيدة بما يترجح في العادة بين الأربعين والسبعين بيتاً ، ولو أن شعراء العرب أرادوا معالجة موضوع يطول الكلام فيه لأوجدوا نظاماً آخر تتعدد فيه القافية » [4] .

هذا الفريق من النقاد يغفل طبيعة شعرنا الغنائية ويخلط في كلامه على الطول بين قصيدة غنائية طويلة وأخرى غير غنائية طويلة ضخمة ، لأنهم لم يدركوا ما وعاه

---

(١) ديوان الخليل ٣ : ٤٨ - ٤٩ .
(١) مقدمة الإلياذة ٢٥٦ .
(٢) المرجع السابق ٢٦٠ .
(٣) فيض الخاطر ٢ : ٢٤٤ (الطبعة الرابعة ١٩٥٦) والنقد الأدبي ٢٣٦ .
(٤) التوجيه الأدبي ١٤٨ - ١٥٠ .

« هربرت ريد » جيداً في تفريقه بين القصيدة الطويلة والقصيرة واستبعاد القصائد التي يكون الطول فيها ملزماً بحكم موضوعها من مثل الملاحم ، وهي التي وصفها بأنها ليست أعمالاً شعرية ضخمة طويلة في حين يعنيها نقادنا هؤلاء .

لكن من المحدثين من لا يعترف بأن القافية قيد يمنع من « التعبير الصحيح ، ويشغل الشاعر عن الاسترسال في معانيه » . فهذه الحجة « ضعيفة ، لأن العربية واسعة جداً ، وبنيتها تساعد على كثرة القوافي ، إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثي ورباعي . . . » [٥] . ويرى الناقد نفسه أن القافية الملتزمة تكون سهلة على الشاعر إذا كان ذا موسوعة لغوية ضخمة ، كما فعل كثيرّ عَزَّة في تائيته المشهورة وأبو العلاء المعري في الدرعيات واللزوميات [١] .

ومنهم من يؤمن بأن على الشاعر أن يختار القوافي المشهورة المعروفة حين يريد نظم قصيدة طويلة كيلا تتعثر عنده القافية وينضب معينها [٢] . وهو الرأي نفسه الذي يمثله جميل سعيد في امتداحه الزهاوي في قصيدته « ثورة في الجحيم » التي امتدت إلى (٤٣٣) بيتاً ، لأن الشاعر اختار حرف « الراء » ، الذي هو كثير الدوران في اللغة ، قافية لها [٣] .

أما القدماء ، فلا يوجد فيهم ـ فيما أعلم ـ من التفت إلى العلاقة بين طول القصيدة وقافيتها ، سوى شاعر هو ابن الرومي ، وناقد هو ابن وهب الكاتب البغدادي .

كان ابن الرومي يعتذر عن اتباعه القوافي والأوزان السهلة في قصائده الطويلة [٤] . يقول في قصيدته التي مدح بها عبيد الله بن عبدالله ، والتي نيفت على مائتين وسبعين بيتاً :

إن تكن سهلةَ القوافي ، فليستْ ... في المعاني بسهلةِ الوجدانِ

ويقول :

وأبسط العذر في ارتخاص القوافي ... واتباعي سهولة الأوزان

---

(٥) عبدالله الطيب المجذوب : المرشد إلى فهم اشعار العرب ١ : ٧ .
(١) المرجع السابق ١ : ٩ وأنظر ١ : ٣٥ أيضاً .
(٢) هادي الحمداني : القافية ودورها في التوجيه الشعري (مقال سبقت الإشارة اليه) .
(٣) الزهاوي وثورته في الجحيم ٨٨ .
(٤) ابن الرومي ، حياته من شعره ٣٢٦ ـ ٣٢٧ .

ويقول في قصيدته الطويلة المعروفة في أبي القاسم التوزي الشرنجي :

ولك العـذر ، مثـل قافيتي فيك اتساعـاً فإنهـا كالفضاءِ
وتأمـل ، فإنهـا أَلِفُ المَدِّ لهـا مَـدَّةٌ بغـير انتهـاءِ

ويظهر من هذا أن ابن الرومي كان يرى في الأوزان والقوافي السهلة عاملاً يساعد على إطالة القصيدة . فالنون وألف المد إذن من القوافي السهلة أو من القوافي الذلل كما تسمى . وربما أفاد جميل سعيد وهادي الحمداني من ابن الرومي فيما ذهبا إليه من ضرورة اختيار القوافي المشهورة ، كثيرة الدوران في القصائد الطويلة .

أما ابن وهب فيقول « والعي والإسهاب ، وإذا وقعا في الشعر والطول كان الشاعر أعذر ، وكان العذر عن المتكلم أضيق ، وذلك لأن الشعر محصور بالوزن ، محصور بالقافية ، فالكلام يضيق على صاحبه ، والنثر مطلق غير محصور ، فهو يتسع لقائله » [1] . فالناقد يربط في نصه هذا بين كل من الوزن والقافية وطول القصيدة ، ويرى أن النثر أوسع للإطالة من الشعر ، لأنه مطلق غير محصور ، أما الشعر فمحصور بوزن وقافية .

إن آراء المحدثين التي تتلخص في أن القافية قد تحدّ من طول القصيدة والتي وجدنا ما يضارعها عند ابن وهب من القدماء ، لها نصيب كبير من الصحة . فالقافية الواحدة قد تمنع القصيدة من أن تطول ، وتضيق ثوب التجربة الشعرية خاصة عند غير المتمكنين لغوياً . وإذا تجاوزنا هذه الملاحظة ، وطالت القصيدة ، فإنها لا تكون تامة الجودة ، متناسقة التكوين ، ولا بد من أن يتخللها كثير أو قليل من الحشو والسقط والابتذال .

ففي الملاحظة الأولى ، نرى أن القصائد القديمة التي لم تنظم على قافية واحدة ، بل نظمت على شكل مزدوجات وغيرها ، أطول من غيرها وربما أجود. ومن الأمثلة عليها مزدوجة أبي العتاهية « ذات الأمثال » التي طالت كثيراً حتى كان له فيها أربعة آلاف مثل . وقد امتدح الجاحظ وأبو الفرج الأصفهاني بعضها وأعجبا به [2] ؛ فما كانت لتطول هذا الطول لو كانت على قافية واحدة . ومزدوجة مدرك بن علي الشيباني التي نظمها على نظام « المربعات » في موضوع واحد هو الغزل في غلام قد طالت حتى وصلت إلى مائة وبيتين ، وجاءت جميلة عذبة متساوقة ، لا ضعف فيها ولا حشو . وهذه مقتطفات

(١) البرهان في وجوه البيان ١٢٧ .
(٢) الأغاني ٤ : ٣٨ و٣٩ (بيروت).

منها [1] :

مِـنْ عاشـقٍ ناءٍ هواه داني ناطـقِ دَمْـعٍ ، صامـتِ اللسانِ
مُعَـذَّبٍ بالصـدِّ والهجران موثَّـقِ قلـبٍ ، مطلـق الجسمان

***

رئـمٌ بدار الـروم رامَ قَتْلي بمقلـةٍ كحـلاءَ ، لا مِنْ كُحْلِ
وطـرَّةٍ بهـا استطـار عقلي وحُسْـنِ وجـهٍ وقبيحِ فِعْلِ

***

يا ليتنـي كنـتُ له صليبّا أكون منـه أبـداً قريبا
أُبْصِرُ حسنـاً وأَشُـمُّ طيبا لا واشياً أخشى ولا رقيبا

***

إليك أشـكو يا غزالَ الإنْسِ مـا بي من الوَحْشـةِ بعـد الأُنْسِ
يا مَنْ هلالي وجهُـه وشمسي لا تقتـلِ النفس بغـير النفسِ

***

يا عمـرو ناشَدْتُـك بالمسيح ألا سمعـتَ القـول من فصيح
يُخْبِـر عن قلـبٍ له جريح بـاحَ بمـا يلقـىٰ من التبريح

***

ومن القصائد ذات القافية الواحدة إذا طالت ، لا تخلو من تكلف وقواف مستدعاة قلقة لا يؤتى بها إلا لأنها قوافٍ حسب . فهي في هذه الحال تكون مرعى خصباً للحشو والمعاني الغثة الباردة والكلمات غير المناسبة . ومثالها قصيدة لأبي القاسم الحسين بن الحسن الواساني الدمشقي [2] (٣٩٤ هـ) ، عدتها مئة وستة وتسعون بيتاً ، أوردها الثعالبي كاملة [3] . وهذه أمثلة منها على ما نزعم . يقول الشاعر:

(١) معجم الأدباء ١٩ : ١٣٥ ـ ١٤٥ .
(٢) وصفه الثعالبي بأنه أعجوبة الزمان ونادرته . كان مجيداً في الهجاء ، وكان في زمانه كابن الرومي في زمانه . ترجم له ياقوت ترجمة موجزة وأثبت أكثر القصيدة (معجم الأدباء ٩ : ٢٣٣ ـ ٣٦٥) .
(٣) يتيمة الدهر ١ : ٣٥٥ ـ ٣٦٤ .

ضُرِبَ البوقُ في دمشق ونادوا لشقائي في سائر البلدان :
النفيرَ النفيرَ بالخيل والرَّجْـ ـلِ إلى فقر ذا الفتى الواساني
جمعوا ليَ الجموع من خيل جيلا ن وفَرْغانة إلى ديلمان
من الروم والصقالب والتر ك وخَلْقاً من بَلْغرٍ واللاّنِ
ومن الهند والطماطم والبر بر والكيلجوح والبيلقان
لم يُبَقُّوا ممن عددتُ من الآ فاق من مسلمٍ ولا نصراني
والبوادي من الحجاز إلى نجـ ـدٍ مَعَدِّيُها مع القحطاني
كلّ ضرْبٍ فمن طِوَالٍ ومن حُدْ بٍ قصارٍ والحُولِ والعُوران
وشيوخ مثل الفراخ وشبّا نٍ رحابُ الأشداقِ والمصران

ويقول :

هل سمعتم بمعشرٍ جمعوا الخيـ ـلَ وساروا في الرَّجْل والفرسان
رحلوا من بيوتهم ليلة المر فع من أجلِ أكلةٍ مجّانِ

ويقول :

فتّتوا لي من السفرجل والتُّفاحِ والرازقي [1] والرُّمان
والرياحين ما رَهَنْتُ عليه جُبّتي عند أحمد الفاكهاني
ذبحوا لي بالرّغم يا معشر النا س ثمانين من معيزٍ وضَان

ويقول :

ورأيت الدجاج في وَسَط القر ية مُلْقًى ، مُكسَّر السيقان

وغير هذا في القصيدة كثير على الرغم من أن التثنية المرفوعة تفسح له مجال القول في هذه القافية [2] . يضاف إلى هذا ما في القصيدة من قوافٍ ضعيفة اضطر إليها الشاعر اضطراراً ؛ من مثل : النسوان ، والخرفان ، و «قمصاني » و « شبران » و « الغثيان » و « الثيران » و « الأواني » و « المخرقاني » و « الحيطان » و « الصواني » .

وقد كان الأحرى بالشاعر ، حتى لا تكون قصيدته فضيحة له ووصمة على حد قول ريد ، أن يحولها إلى خطبة . فهي بها أشبه وأجدر ، لأن ما فيها من نثرية ـ وهو كثير ـ

(١) نوع من العنب .
(٢) وكرّر الشاعر في القصيدة عبارة « أكلوالي » عشر مرات تكريراً وان يكن ذا دلالة تأكيدية .

يفوق ما اشترطه إليوت في الشاعر المطيل من ضرورة إتقان لغة النثر والمهارة فيه .

ومن هذه القصيدة وأضرابها تتضح صحة قول إبراهيم أنيس : « إن التزام قافية واحدة قد حدّد من طول القصائد ، فلا يكاد الشاعر يجاوز السبعين من الأبيات ، حتى تكون القافية قد أجهدته وألزمته طريقاً من التكلف والتعسف فيه ، قد يضحي بشيء من المعاني والأخيلة » [1] .

ومن الغريب حقاً أن يمتدح الثعالبي تلك القصيدة فيقول « قد أحسن في هذه القصيدة غاية الإحسان ، وأبان فيها عن مغزاه أحسن بيان ، وتصرف فيها وأطال ، وأمكنه القول فقال ، وإذا تخلص الشاعر عند الإطالة والوصف هذا التخلص وسلم مما يؤديه إلى التكلف والتلصص ، فهو الذي لا يدرك غوره ، ولا بحره » [2] ؛ وأن يتابعه ياقوت فيقول « والقصيدة كلها غرر ، أجاد وأحسن فيها كل الاحسان ، وأبان عن مقاصده بها أحسن بيان » [3] . أحكام غريبة حقاً ، لأنها بعيدة عن جو القصيدة كثيراً ، فأنّى للشاعر هذا الذي وصفه به الثعالبي وتابعه ياقوت ؟ لا جرم أن الشاعر أبان عن مغزاه جيداً ، لكنه لم يسلم مما يؤديه إلى التكلف . ففي القصيدة من التكلف والتلصص واستجلاب القوافي شيء كثير من مثل الذي سجلناه . أما الملاحظة الأُخرى فتدعو إلى الحديث عن الطول وجودة القصيدة الآن ، لما بين الموضوعين من تقارب وتداخل .

خامساً : الطول وجودة القصيدة :

هذه القضية على قدر كبير من الأهمية في القصيدة الطويلة . فليس مهماً أن تطول القصيدة ويكثر عدد أبياتها ، بل المهم أن تكون جيدة وإن لم تطل . وهذا هو المقياس الفني أو الكيفي الذي رجحناه على المقياس الكمي الذي اتخذ في التفريق بين الشاعر الكبير والصغير عند نقاد قدماء ومعاصرين .

يتفق النقدان الحديث والقديم في هذه القضية إتفاقاً في المبدأ العام في الغالب . يذهب كولردج إلى أن طول القصيدة سبب مهم في تفاوت أجزائها ، ويرى أنه لا يمكن ولا ينبغي لقصيدة على شيء من الطول أن تكون كلها شعراً . ولكي تصبح القصيدة كلاً

(١) موسيقى الشعر ٢٧٧ .
(٢) يتيمة الدهر ١ : ٣٦٤ .
(٣) معجم الأدباء ٩ : ٢٥٢ .

متناسقاً يجب أن يتم تناسب وتلاؤم بين الأجزاء الشعرية وغير الشعرية . ولا يتسنّى هذا إلا بعد دراسة واختيار وترتيب صناعي يكون صفة من صفات الشعر وليس خصيصة من خصائصه[1] . وينظر إليوت إلى التفاوت في القصيدة من حيث موسيقاها فيذهب إلى أنه لا بد في القصيدة ذات الطول من صعود وهبوط أو ضرب من الانتقال بين مقاطع قوية وأخرى أضعف منها ليحدث تنوع في الايقاع الشعوري الضروري للتركيب الموسيقي في القصيدة كلها الذي تتم به الوحدة الموسيقية الشاملة . ويرى إليوت أن المقاطع الضعيفة يكون فيها الشعر اشبه بالنثر بالنسبة إلى مستوى القصيدة جميعها . والشاعر لا يستطيع أن ينظم قصيدة طويلة وينجح فيها إلا إذا اتقن لغة النثر فضلاً عن لغة الشعر . والمهم عند إليوت القصيدة كلها ، لا أن تكون متناسقة النغم في جميع أجزائها أو أن تكون ألفاظها جميلة[2] .

وانتبه بعض دارسينا المعاصرين إلى المسألة عند شعراء معينين ، ولاحظوا على القصائد الطويلة شيئاً من التكلف وعدم الاطراد في الجودة ليس غير . ولم تصل ملاحظاتهم إلى ملاحظات كولردج وإليوت عمقاً ، ولا تزيد على ما لاحظه نقادنا القدامى في شيء ، بل إن القدماء كانوا أوسع منهم مدىً من حيث نظرتهم العامة إلى الموضوع التي تكاد تكون نظرية خاصة في العلاقة بين طول القصيدة وجودتها .

يرى أنيس المقدسي أن ابن الرومي ، على إجادته في كثير من قصائده الطويلة وعلى تمكنه اللغوي وسعة اطلاعه وثقافته ، لم تخلُ طواله من حشو وتكرير وإسفاف وغرائب وروابط كلامية كثيرة [3] . هذا حكم دقيق إذا ما طبق على قصائد ابن الرومي الطويلة يتبين غلو من يقول إنه « ليس من الشعراء جميعاً من استطاع أن يطيل قصائده إلى أكثر من مائتي بيت دون أن تفقد القصيدة شيئاً من قيمتها الأدبية سوى ابن الرومي [4] » . فتأييداً لحكم المقدسي ورداً على الحكم الآخر نورد أمثلة من طوال ابن الرومي وننقل بعض ما وقع له فيها مما أشار إليه المقدسي . ففي تمهيدته في تهنئة عبيدالله بن عبدالله بيوم المهرجان التي مطلعها [5] :

---

(١) سيرة أدبية ٢٥٠ . ومصطفى بدوي: كولردج ١٥١ .
(٢) Eliot, T.S.: On poetry and poets p. 32
(٣) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي ٢٩٨ ـ ٣٠٠ .
(٤) طه حسين وآخرون . التوجيه الأدبي ١٤٩ .
(٥) ديوان ابن الرومي ١ : ٨٥ ـ ٨٧ (نشر كامل كيلاني) .

ما رأت مثل مهرجانك عينا أردشير ، ولا أنو شروان

يقول مكرراً ، ومن أجل القافية فقط :

فتراه يجَلُّ في السَمْع حيناً وتراه يَدقّ في والأحيان
يَلِج السمعَ مستمراً إلى القلب ، بلا إذن « لا ، ولا استئذان »
لَيس تخفي أنفاسها أنفاس مهضومة الحشى « خُمْصان »

ويقول ، مستعملاً لفظة « أرونان » الغريبة جداً بمعنى « عصيب » :

إنْ تُصِبْ يوم لذَّةٍ ، فبيوم بعد يوم شهدته « أرونان »

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة أخرى ، ولتكن قصيدته في عتاب أبي القاسم الشطرنجي التي مطلعها [1] :

يا أخي أين ربيع ذاك اللقاء أين ما كان بيننا من صفاء؟

نلحظ فيها أشياء مما في القصيدة السابقة أيضاً ، من مثل « إن الرجال غير النساء » في قوله :

أنت جدّيها وغيرك من يلعـ ـب ، إن الرجال غير النساء

ومن مثل التأخير والتعقيد من أجل القافية في قوله يصف مكر صاحبه :

أو مسير القضاء في ظلم الغيـ ـب إلى من يريده بالتواء

واستعمال لفظة « الحوباء » بمعنى النفس ، ولفظة « اللّفاء » بمعنى التافه الخسيس ، الأولى في قوله :

صحة الدين والجوارح والعِرْ ض واحراز مُسْكةِ الحوباء

والأخرى في قوله :

ولها محمل خفيف ولكن كان حظي لديك دون اللفاء

---

(١) المصدر السابق ١ : ٣٧ ـ ٤٤ .
(٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي ٢٧٥ ـ ٢٧٧ .

ويرى شوقي ضيف أن مهيار الديلمي حين راح يطيل في قصائده طولاً شديداً ، عن طريق إدخال مراسيم الرسائل فيها ، لم يضف إلى الشعر جمالاً بل أضاف هلهلة وإسفافاً بما أدخله فيه من حشو وتكرير واعتراض حتى اقترب من النثر [١] . ويرى مؤلفو « التوجيه الأدبي » أن ابن الفارض لما أطال الشعر ، خاصة في تائيته الكبرى ، نقص شعره عن مستواه المعتاد كثيراً [٢] .

الملاحظات الحديثة السابقة عرفها عدد من شعرائنا ونقادنا القدامى والتفتوا إليها وكانوا يخشون وقوعها في القصيدة إذا طالت . فلم يكن جزافاً أن يقول عمرو بن عبيد : « إذا طال الكلام عرضت للمتكلم أسباب التكلف » ، ويقول ابن المقفع حتى عن السابق في ميادين البلاغة إنه « إذا أكثر سقط » . وانتبه المبرد للمسألة لا في القصيدة حسب ، إنما في الأعمال الأدبية عامة . يقول : « وقد يضطرب الشاعر المغلق ، والخطيب المصقع ، والكاتب البليغ ، فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق ، واللفظ المستكره ، فإن انعطفت عليه جنبتا الكلام وغطّتا على عواره ، وسترتا من شينه ، وإن شاء قائل أن يقول ، بل الكلام القبيح في الكلام الحسن أظهر ، ومجاورته له أشهر ، كان ذلك له ، ولكن يفتقر السيىء للحسن ، والبعيد للقريب » [٣] .

أما ابن الأثير فيركز على القصيدة فقط . ويقول ، وهو يفرق بين الشاعر والناثر : « الشاعر إذا أراد أن يشرح أموراً متعددة ذوات معانٍ مختلفة في شعره ، واحتاج إلى الإطالة بأن ينظم مائتي بيت أو ثلاثمائة أو أكثر من ذلك فإنه لا يجيد في الجميع ، ولا في الكثير منه ، بل يجيد في جزء قليل ، والكثير من ذلك غير مرضي . والكاتب لا يؤتى من ذلك ، بل يطيل في الكتاب الواحد إطالة واسعة تبلغ عشرات من القراطيس أو أكثر . . . وهو مجيد في ذلك كله » [٤] .

لكننا لا نلاحظ عند القدماء شيئاً مما يعنيه إليوت من تفاوت لازم للتركيب الموسيقي للقصيدة . أما التقارب بينهم وبين كولردج فواضح من حيث المبدأ عند أكثرهم ، ومن حيث المبدأ والتطبيق بين كولردج والمبرد . ففي حين تحدث الأول عن ضرورة التناسب بين الأجزاء الشعرية في القصيدة ، نجد المبرد يرى أن انعطاف جنبتي الكلام ، على ما فيه

---

(١) التوجيه الأدبي ١٤٩ .
(٢) الكامل في اللغة والأدب ١ : ٢٧ (الطبعة الأولى ١٩٣٦م) .
(٣) المثل السائر ٢ : ٢١٨ .

من عيوب ، يغطيها ويسترها . وهذا لا يتم إلا في النظرة الكلية للعمل الأدبي كما عند كولردج ، وإليوت في نظرته لموسيقية القصيدة .

سادساً : الطول والانفعال :

العلاقة بين طول القصيدة وانفعال الشاعر في حال النظم من أهم العلاقات في هذا الموضوع . فكما أن طول القصيدة يؤثر في جودتها ، فيما لاحظ القدماء والمحدثون ، ويؤثر في موسيقاها فيما لاحظ إليوت ، فإنه يؤثر في الانفعال أيضاً ، إذ إن إمكان استمراره قوياً على درجة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ضئيل ، إلاّ في القليل النادر الذي لا يقاس عليه .

لقد اتخذ هربرت ريد العاطفة ، لأهميتها ، مقياساً من اثنين للتمييز الجوهري بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . ويغالي إدجار ألن بو كثيراً حين يقول : « إن القصيدة الطويلة تسمية متناقضة » وليست شعراً إذ لا تسودها عاطفة قوية [1] . لسنا مع بو في عدم عدّ القصيدة الطويلة شعراً ، لأنه لا تسودها عاطفة قوية ، لأن عدم استمرار العاطفة على درجة واحدة من الشدة ، وغيره ، أمور متوقعة في القصائد وفي غير القصائد أيضاً ، لأسباب بيّنها النقاد القدامى والمحدثون ، ووجدوا للشاعر فيها بعض عذر ، كذلك الذي نص عليه ابن وهب الكاتب في صراحة ، وما يمكن أن نستشفه استشفافاً مما جاء عند المبرد وابن الأثير من القدماء ، وعند كولردج وإليوت من الأجانب الذين ألحّوا على وجوب التناسب والتلاؤم بين الأجزاء الشعرية وغير الشعرية في القصيدة الواحدة .

لكن ، هل التفت القدماء إلى العاطفة وعلاقتها بطول القصيدة ؟ ليس فيما بين أيدينا من أقوال ونصوص ما يشير إلى هذا في صراحة ؛ ولقد كان وهماً من أحمد الشايب أن ينسب إلى ابن الأثير شيئاً من هذا بكل وضوح [2] . غير أنه يمكن أن يقال في شيء من الحذر إن ثمة إشعاعاً لهذه العلاقة عند القدماء ، نلمحه عند النقاد في تفضيل الايجاز عامة ، ونلمحه بوضوح أكثر عند الشعراء والنقاد ، في اشتراط القصر والميل إليه في قصائد الهجاء عند قسم من الشعراء ، وفي قصائد المدح وبعض الأغراض الأخرى عند نفر من النقاد . وربما كان هذا يحمل في طياته ـ فضلاً عما لاحظناه من قبل ـ قبساً من

(١) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ٢٠٠ .
(٢) أصول النقد الأدبي ٢٠٠ .

ضمان العاطفة ، ومن الخوف عليها ألا تأخذ في التناقض والفتور كلما طالت القصيدة . وقد يصدق هذا على قصائد الهجاء أكثر من غيرها ، أما قصائد المدح فيلمح فيها أن اهتمام النقاد كان ينصب على الربط بينها وبين انتباه الممدوحين من الملوك وغيرهم ، لا على عواطف الشعراء أنفسهم ؛ إذ لو كانوا يحسبون لعواطف الشعراء في المدح حساباً لما لجأوا إلى توجيههم فيها توجيهات بعيدة عن طبيعة الشعر والشاعر ، وهي إلى الأوامر أقرب منها الى التوجيهات التي تخدم الشعر والشاعر معاً .

غير أن عدم وجود ما يشير في صراحة إلى هذه العلاقة بين العاطفة وطول القصيدة ، لا يعني أن القدماء لم يعرفوا العاطفة ، فهم وإن لم يسموها بهذا المصطلح الحديث ، كانوا يدورون حول مفهومها في كثير من تعبيراتهم وأقوالهم التي تضمنت مثل الرغبة والرهبة والغضب والطرب مما مر بعضه في الكلام على الموهبة في الفصل الأول عند الشعراء والنقاد .

سابعاً : الطول والوزن :

كان أرسطو أول من صرّح بالعلاقة بين طول القصيدة ووزنها في كلامه على الملحمة حين ذهب إلى أنه لم تنظم قصيدة على شيء من الطول في وزن غير الوزن السداسي [1] . إلا أننا لا نجد أثراً لهذا عند الفلاسفة المسلمين الذين شرحوا كتاب أرسطو في الشعر أو لخصوه ، أو عند حازم القرطاجني أكبر المتأثرين بأرسطو من النقاد . مع أن هؤلاء جميعاً تأثروا بأرسطو في قوله بالعلاقة بين موضوع العقيدة ووزنها ، وأن حازماً أخذ في تطبيق مفاهيم اليونايين في هذه القضية على الشعر العربي ، على حين لم يفعل الفلاسفة هذا خاصة ابن رشد على غير عادته ، وهو الذي دأب على تطبيق مفاهيم أرسطو أو أكثرها على الشعر العربي. يقول بعد تلخيص هذه القضية : « وأمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب ، أو تكون غير موجودة فيها ، إذ أعاريضهم قليلة القدر » [2] . وربما كان لهذا دخل في إهمال أمر العلاقة بين طول القصيدة ووزنها في الملحمة عند أرسطو ، وعدم تلخيصها ، كغيرها من المسائل ، عند هؤلاء الفلاسفة وابن رشد خاصة .

أما سائر النقاد والشعراء العرب القدماء فليس ثمة من شيء سوى ما أشرت إليه في بحث العلاقة بين الطول والقافية من أمر الشاعر ابن الرومي والناقد ابن وهب الكاتب.

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ١٣٦ .
(٢) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر ٢٣٢ .

فابن الرومي كان يعتذر لممدوحيه في قصائده الطويلة عن ركوبه الأوزان السهلة وهذا يعني عنده ـ على الأقل ـ أن هناك أوزاناً أسهل ركوباً من غيرها في القصائد الطويلة ، وشعره يؤكد هذا ، لأن اثنتي عشرة قصيدة من قصائده الطويلة من بحر الخفيف، وهي تشكل ٥٧٪ منها . أما إشارة ابن وهب المتقدمة فلا يفهم منها أن ثمة علاقة بين الوزن والطول ، بل ما يفهم أن الوزن قد يحدّ من طول القصيدة ، أو يتسبب فيما قد يقع فيها من تكلف واضطراب وحشو وما إليها .

وأمّا المعاصرون ، فهم أقل اهتماماً بهذه القضية من غيرها من القضايا ، بل من العلاقة بين الوزن والموضوع . لأنه لا تكاد توجد لهم سوى إشارات سريعة ، وآراء تلقائية لا تعتمد على أسس ثابتة أو قواعد محكمة ، بل هي نظرات شخصية ذوقية ليس غير .

فابراهيم أنيس يكتفي بأن يقول : « ربما كان العرب القدماء من أطول الأمم نفَساً في الشعر لكثرة نظمهم من بحر كالطويل أو البسيط ، وندرة المجزوءات في أشعارهم » [١] . فطول النفس ، أو طول الشعر بمعنى آخر ، يرجع عنده إلى النظم في أوزان معينة ذكر منها الطويل والبسيط .

وجميل سعيد لا يزيد على أن يمتدح الزهاوي في الوزن مثلما امتدحه في القافية ، في قصيدته « ثورة في الجحيم » لأنه مناسب كل المناسبة فيما يقول [٢] . ولما كان بحر القصيدة هو الخفيف، فالخفيف ، على هذا ، مناسب للطول في الشعر . أما عبدالله الطيب فهو أكثرهم ربطاً بين طول القصيدة ووزنها . هو لا ينص على هذا في صراحة بيد أن عدداً من أقواله وملاحظاته على الأوزان وخصائصها يكشف عنه .فالطويل رحيب الصدر، طويل النفس ، وقد وجدت العرب فيّه « مجالات أوسع للتفصيل . . . مما كانت تجد في غيره . . . ولهذا كان أصلح من غيره لتسجيل الأخبار والأساطير » [٣] . والوافر « أصلح بحور الشعر العربي للقطع » لخفته وسرعته وقوته ، ولأن القطعة تتطلب من الشعر أن يلتزم بغرض واحد [٤] . والكامل القصير ، فالمقطوعات والقصائد القصار أوقع فيه من المطولات . ثم يقول جازماً : « ولا يصح تطويل القصائد في الكاملين : المذيّل والمرفّل

---

(١) موسيقى الشعر ١٧٦ .
(٢) الزهاوي وثورته في الجحيم ٨٨ .
(٣) المرشد الى فهم أشعار العرب ١ : ٤٠١ .
(٤) المرجع السابق ١ : ٢٧٦ .

إن لم يكن فيهما هذا اللون الخطابي »[1] . أما الرجز فعلى الرغم مما جاء عليه من القصائد الطويلة ، « لا يصلح للتطويل والاحتفال ، وإنما يصلح للقطع » . ويتمنى المجذوب تمنياً لو أن الشعراء رجعوا بالرجز إلى عهده الأول من قصر النظم على القطع دون المطولات لأن طبع الرجز نفسه « ينفر عن التطويل »[2] .

هذه العلاقة دقيقة جداً لا تفي فيها الملاحظات العابرة ، أو الآراء الشخصية القائمة على الذوق ، وهي علاقة لا تقل دقة عن نظيرتها بين الوزن والموضوع التي ذهب فيها المعاصرون مذاهب شتى . لذا فإننا لا نركن إلى اعتذار ابن الرومي عن الأوزان السهلة ونتخذ مما يعنيه اعتذاره الذي يؤيده شعره نظرية تتبع . ولا نركن أيضاً إلى ما جاء عند المجذوب ، لأن دراسته للأوزان ، سواء في علاقتها بالموضوعات أم بطول القصيدة ، لا تستند إلى أسس علمية مقبولة ، ولا تعتمد على استقراء دقيق أو مفاهيم واضحة ، بل تعبر عن آرائه وذوقه وانطباعه « الخاص عن كل وزن ، وتأييد هذا الانطباع ببعض الشواهد . . . حتى إن المرء ليدهش حين يرجع إلى ذوقه أو إلى قراءاته يستفتيها في صحة ما يقرؤه من أحكام »[3] . فضلاً عن هذا ، فإن اضطراب الناقد في مفهوم الطول واضح ، لأن كثيراً من القصائد التي استشهد بها قصائد طويلةً على ما كان يقول ، لا يمكن أن تحسب في القصائد الطوال . فقد استشهد بقصيدة يزيد بن الحكم الثقفي التي مطلعها :

يا بدرُ والأمثال يضربهُا لذي اللبِّ الحكيمُ

على الكامل ذي اللون الخطابي وعدها طويلة . فهي ، وإن كانت وصية في ثوب قصيدة ، ليست طويلة . واستشهد في الطويل بقصيدة بشار الميمية التي مطلعها :

أبا جعفرٍ ما طيبُ عيشٍ بدائمٍ ولا سالمٌ عماً قليلٍ بسالم

مع أنها ، كما وصلت إلينا ، في واحد وعشرين بيتاً فقط .

ومهما يكن الأمر ، فإنه لمن الصعب الجزم بالربط بين الطول والوزن ، لأن الخفيف الذي لم يذكر عنه المجذوب شيئاً فيه كثير من القصائد الطويلة . فلابن الرومي وحدَه اثنتا

---

(١) المرجع السابق ١ : ٢٦٢ .

(٢) نفسه ١ : ٢٦٢ .

(٣) شكري عياد : موسيقى الشعر العربي ١٨ ـ ١٩ .

عشرة قصيدة [1] ، ولبشار اثنتان [2] . ومنه قصيدة ابن مناذر التي ذكرها المبرد ، وقصيدة الواساني التي تحدثنا عنها . وهناك قصائد طويلة أخرى على بحور غير التي ذكر المجذوب ، منها قصيدة سويد بن أبي كاهل اليشكري العينية المعروفة التي مطلعها [3] :

بسطتْ رابعةُ الحبلَ لنا فوصلنا الحبلَ منها ما اتسع

على بحر الرمل ، وهي في مائة وثمانية أبيات . ومنها قصيدة للواساني السابق على بحر المنسرح في مائة واثنين وأربعين بيتاً ، مطلعها [4] :

يا أهل جيرونَ هل لسامركم إذا استقلت كواكبُ الحَمَلِ
في مُلح كالرياض باكرها نوءُ الثريا بعارض هَطِلِ

لم أكتفِ بهذا ، بل عمدت إلى شعر ابن الرومي وشعر بشار بن برد وأحصيت طوالها ، فتبين أن طوال ابن الرومي نظمت على أكثر من بحر ، وعلى النحو التالي : اثنتا عشرة في الخفيف ، وأربع في كل من الطويل [5] ، والبسيط [6] ، وواحدة في المتقارب [7] . أما طوال بشار فكما يلي : خمس في الطويل [8] ، وأربع في كل من الكامل [9] والبسيط [10] ، واثنتان في كل من الخفيف والوافر [11] . والمنسرح [12] ، وواحدة في كل من السريع [13] والرمل [14] والمتقارب [15] .

وهكذا تظل العلاقة بين الطول والوزن ، مثلما هي العلاقة بين الموضوع والوزن بلا قاعدة تحكمها ، أو قانون تتبعه . ويبقى الميدان فيهما مفتوحاً للدارسين .

---

(١) هي القصائد ذوات الأرقام التالية في ديوانه (نشر كامل كيلاني) : ٤٦ ، ١٠٥ ، ١٣٧ ، ١٦٢ ، ١٩٦ ، ٢١١ ، ٢٣٣ ، ٢٦٣ ، ٢٧١ ، ٢٩٨ ، ٤٣٩ ، ٤٤١ .

(٢) ديوان بشار ١ : ٣٣٢ و٣ : ٢٠٣ .

(٣) المفضليات ٣٨١ ـ ٤٠٩ (طبعة لايل) .

(٤) يتيمة الدهر ١ : ٣٦٥ ـ ٣٧١ .

(٥) ديوان ابن الرومي : رقم ٣ ، ٢٤٣ ، ٣٣١ ، ٤٠٢ .

(٦) المصدر السابق : رقم ٣٠ ، ٢٨٥ ، ٤٧٩ ، ٥٠٤ .

(٧) المصدر السابق : رقم ٣٩٩ .

(٨) المصدر السابق ١ : ٢٩١ و٣٤٠ و٣ : ٢٩ ، ٧٥ ، ٢٧٢ .

(٩) المصدر السابق ١ : ٢٧٨ و٢ : ٢٤٢ و٣٢٦ و١ : ٢٩٥ .

(١٠) المصدر السابق ١ : ٢٢٩ و٢ : ١٩٢ ، ٢٧٧ ، ٢٩٧ .

(١١) المصدر السابق ٣ : ٥٠ و٢٤٧ .

(١٢) المصدر السابق ١ : ٣٢٣ و٣ : ١٩٩ .

(١٣) المصدر السابق ١ : ١٤٥

(١٤) المصدر السابق ٣ : ٢٩٠ .

(١٥) المصدر السابق ٣ : ١٢ .

الفصل الرابع

الوحدة في القصيدة

أولاً : وحدة القصيدة

في النقد الغربي القديم (اليوناني) :

فلقد أهمل الدارسون المعاصرون أفلاطون (٤٢٩ ـ ٤٣٧ ق م) وتخطوه إلى تلميذه أرسطو (٣٨٤ ـ ٣١٢ ق.م.) في وحدة العمل الأدبي. لقد عرض أفلاطون للوحدة في الخطابة ، في سرعة وإيجاز ، على لسان سقراط (٤٦٩ ـ ٣٩٩ ق.م)وهو يحاور فايدروس (Phaedrus) فقال : « أحسب أنك توافقني على أن كل حديث « خطاب » يجب أن يكون منظماً مثل الكائن الحي ، له جسم خاص به بحيث لا يكون مبتور الرأس أو القدم ، ولكنه في جسده وأعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين عضو وآخر ، ثم بين الأعضاء جميعاً [١] .

ليس بعيداً إذن أن يتلقف أرسطو الفكرة ويهذبها ويأخذ في تطبيقها على المسرحية والملحمة حتى يعرف بها ويهمل أستاذه . لقد فصل أرسطو الفكرة ودقق فيها تدقيقاً لا يدع مجالاً للالتباس ، فهو يذهب ، منذ البداية ، إلى أن « القصة لا تكون واحدة ـ كما يظن قوم ـ إذا كانت تدور حول شخص واحد . فإن الواحد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية ، لا يعدّ شيء منها (واحداً) ، وكذلك قد تكون لشخص واحد أفعال كثيرة لا تكون فعلاً واحداً بحال . . . » ويرى أنه « يجب في القصة من حيث هي محاكاة عمل ـ أن تحاكي عملاً واحداً وأن يكون هذا العمل الواحد تاماً ، وأن تنظم أجزاء الأفعال ، بحيث إنه لو غير جزء ما أو نزع لانفرط الكل واضطرب ، فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوده ، أو عدمه أثر ما ليس بجزء للكل » [٢] . هكذا تتضح فكرة أرسطو في وحدة المسرحية التي يشبهها

---

(١) فايدروس أو عن الجمال ١٠٣ (ترجمة أميرة حلمي مطر)، وانظر:
Shipley: Dictionary of world Literary terms, p. 432

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٦٢ و٦٤ (ترجمة شكري عياد).

بالكائن الحي المنتظم الأجزاء الذي يدركه العقل في وحدته [1] .

ومن المفيد أن نعلم أن متّى بن يونس نقل فكرة الوحدة عند أرسطو نقلاً واضحاً وترجمها على الشكل التالي : « وكذلك الخرافة في العمل هي تشبيه ومحاكاة واحدة لواحد ، وهذا كله . الأجزاء أيضاً تُقَوِّم الأمور هكذا : حتى إذا نقل الإنسان جزءاً ما أو دفع يفسد ويتشوش ويضطرب كله بأسره وذلك أن ما هو قريب إن لم يقرب لم يفعل شيئاً ويبلغ أن يكون كله نحو لا شيء ، وهو جزء للكل نفسه » [2] ؛ وأن ابن سينا فهمها فهماً جيداً وشرحها في تلخيصه بقوله : « فيجب أن يكون تقويم الشعر على هذه الصفة . . . ويكون بحيث لو نزع منه جزء واحد (لم يقل بيتاً واحداً) فسد وانتقص ، فإن الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله ، وذلك لأنه إنما يفعل لأنه كل ، ويكون الكل شيئاً محفوظاً بالأجزاء ولا يكون كلاً عندما لا يكون الجزء الذي للكل » [3] .

في النقد الغربي الحديث :

إنه لمن نافلة القول أن يقال إن مفهوم الوحدة اليوناني تسرب إلى النقد الغربي الحديث منذ وقت مبكر ونقل من المسرحية إلى الشعر الغنائي ، ثم أخذ يظهر عند الشعراء والنقاد من شتّى المذاهب الأدبية . وعن هذه االطريق انتقل التأثر إلى النقد العربي الحديث الذي لم تنل قضية فيه من العناية والاهتمام ما نالته هذه القضية التي رافقها كثير من التخبط والخلط والتسرع في إصدار الأحكام .

يعود تاريخ الدعوة إلى الوحدة العضوية (Organic Unity) إلى الرومانسيين الذين تابعهم فيها جميع المذاهب التي جاءت بعدهم مع تنويعات عند الرمزيين والسرياليين في انتقالاتهم الجزئية داخل التجربة الكلية ، إذ كانوا ينتقلون في صورهم

---

(١) راجع ، لمزيد من البحث في الوحدة عند أرسطو: عبد الرحمن بدوي، فن الشعر ـ المقدمة ٤١ وعطية عامر: النقد المسرحي عند اليونان ١٢٢ ـ ١٢٤ ، ومحمد خلف الله : نقد لبعض التراجم والشروح (مقال سبقت الاشارة اليه) .

(٢) كتاب أرسطو طاليس ٦٣ و٦٥ (ترجمة متّى بضميمة ترجمة شكري عياد)

(٣) الشعر ـ من الشفاء ـ (٥٣ ـ ٥٤) .

الجزئية أحياناً إنتقالات نفسية مفاجئة محافظين على وحدة التجربة الشعرية في الموضوع [1] .

في النقد الغربي الحديث تعريفات وآراء في وحدة القصيدة أو بنائها العضوي ، فيما تسميه الناقدة اليزابث درو . يرى كولردج أن القصيدة بالمعنى الحق « لا بد أن تكون بحيث تتساند أجزاؤها فيما بينها ويفسر بعضها بعضاً ، كلّ على قدره مع الغرض والتأثيرات المعروفة للنظام العروضي . إن النقاد الفلسفيين في كل العصور يتفقون . . . في إنكارهم بنفس القدر مزايا القصيدة الحقة على مجموعة ذات تأثير من الأبيات أو (الدوبيت) التي ينفصل كل واحد منها ، باستحواذه على انتباه القارىء كله لنفسه ، عن سياقها ويجعلها كلاً منفصلاً بدلاً من أن يجعلها منسجماً ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى على التأليف غير المدعم الذي يحصل القارىء فيه بسرعة على النتيجة العامة ، دون أن تجتذبه الأجزاء المكونة له » [2] . وتقول اليزابث درو بإيجاز : أما البناء العضوي ، فإنما هو تنظيم الإنفعالات ، وإخضاع التعدد للوحدة ، واستخراج النظام من الفوضى [3] » . ويرى ريتشاردز أن المهم في القصيدة « ما تكونه » وليس « ما تعنيه » . يقول : « فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذي يهمنا في الواقع ، وإنما الذي يهمنا هو « ماهية القصيدة » ذاتها [4] . العمدة إذن ما تكونه القصيدة « بنية فنية ـ هي جميع مقوماتها ـ متحدة في كيان دينامي متكامل ، بنية كالشجرة النامية لا تفرقها من الجذع والأغصان والأوراق والبراعم فهي بها تكون ، وبغيرها تصير حقيقة أخرى » [5] .

هذا هو محور مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة في النقد الأجنبي ، اكتفيت بتسجيل الآراء الثلاثة السابقة للنفاذ منها إلى مفهوم الوحدة في النقد العربي الحديث ومنه إلى نقدنا القديم نسلط عليه الأضواء علّنا نوفق في الاهتداء إلى شيء .

---

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٤٥٤ نقلاً عن:

Bary, A.: Formation de la Doctriné Classique. pp. 247-249.

(٢) سيرة أدبية ٢٤٩ .
(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ٢٧ .
(٤) العلم والشعر ٣١ .
(٥) الشعر بين نقاد ثلاثة ١٦٠ .

أما اذا تعددت البواعث أو سمح لها بالتعدد ، أو شتّتَ الشاعر مجهوده في محاولة تحقيق غايات مختلفة ، فإن وحدتها العضوية تنهدم ، وتنهدم ، تبعاً لهذا ، وحدتها الفنية [1] .

والوحدة ، فيما يراها ناقد آخر متأثراً بريتشاردز ، ليست مجرد وحدة بنائية مثلما هي الحال في المقال الفلسفي والعلمي ، بل هي وحدة عضوية حيّة ، لأن القصيدة الجيدة كائن حي وليست بناء جامداً مهما كان يرتبط الجذر والساق والأغصان والأوراق فيؤدي كل عنصر وظيفته غير منفصلة عن وظيفة عنصر آخر ، بحيث تسير الوظائف جميعها في اتجاه واحد وتؤدي إلى غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارىء . يتبع هذا أن يكون لكل لفظة تقريباً ، ولكل تعبير مجازي أو تشبيه أو استعارة في القصيدة وظيفة خاضعة لوظيفة القصيدة الكلية ، فتصبح علاقة صورة ما بالنسبة للصور الأخرى علاقة الأوراق بالأغصان . هذه العلاقة ليست منطقية ، بل حية ، لأن الانفعال الذي ينساب في غيرها من الصور ، وتنبع الصورة المعينة من القصيدة مثلما تبرز الأوراق من الأغصان [2] .

وهكذا يلتقي محمد النويهي ومصطفى بدوي في مفهوم الوحدة العضوية وما ينتج عنها من أثر فني جمالي . ولا يختلف عنهما غنيمي هلال الذي يرى أن الوحدة العضوية هي وحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً ، حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور ، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر » [3] .

ويتابعهم ناقد آخر ، متأثراً بكولردج وكروتشه ، فيرى أن ما يسميه النقد الحديث بالوحدة العضوية ليس إلا وحدة الصورة التي هي وحدة الإحساس بالضرورة ، أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها . والوحدة العاطفية هي دليل على تحقيق الوحدة العضوية . معنى هذا أن الصور في العمل الفني ليست إلا تجسيداً للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيها الفنان . ويرى أن « الوحدة العضوية » و « الوحدة الفنية »

---

(١) المرجع السابق ٢ : ٤٣٧ .
(٢) دراسات في الشعر والمسرح ٦ ـ ٧ .
(٣) النقد الأدبي الحديث ٤٠١ .

و « الوحدة الشعورية » مسميات لشيء واحد هو هيمنة إحساس واحد أو رؤية نفسية ذات لون واحد على العمل الفني كله ، وأن الصورة الشعرية بكل أشكالها المجازية وبمعناها الجزئي والكلي وسيلة الفنان لتجسيد إحساسه ، مثلما هي وسيلة الناقد في اكتشاف هذا الإحساس أو تلك الرؤية الشعرية [1] .

هذا هو المفهوم الصحيح للوحدة العضوية استمده نقادنا من النقد الأجنبي ، وأولئك هم النقاد الذين عرفوه ونقلوه نقلاً واعياً إلى نقدنا الحديث ، وإن كنا لا نعدم أن نجد غيرهم من مثل شوقي ضيف في أعماله الأخيرة . فهو في (النقد الأدبي) يتحدث عن الوحدة حديثاً طويلاً لا يختلف عما تقدم في شيء ،ويدعو إلى التعمق في فهمها منبهاً إلى أن الوحدة المطلوبة ليست وحدة الموضوع [2] . لكنه في أحدث أعماله ـ وإن يكرر مفهومه السابق ـ يقع في شيء من الخلط حين يرتكز على البيت لا الجزء في القصيدة . يقول : « ... وبذلك لا تكون القصيدة مجموعة من الخواطر المتناثرة المفككة ، بل تكون عملاً مركباً متداخلاً ،بحيث لا يمكن أن يتقدم بيت عن موضعه أو يتأخر إلا فسد العمل كله ، أو قل فسدت القصيدة كلها ، وانقضّ بناؤها انقضاضاً » [3] .

ومن مثل ناصر الدين الأسد الذي يرى أن مرد الوحدة الفنية في القصيدة « لا يكمن في الترابط اللغوي بين الأبيات ، ولا في تسلسل المعاني تسلسلاً منطقياً ذهنياً ، ولا في وحدة الموضوع ، وإنما يكمن في وحدة الجو النفسي ... إن هذه المقاييس اللغوية والعقلية والمنطقية ، لا يجوز الحكم بها في ميدان الفن ، إنما يجب أن يكون مقياس الحكم فنياً ليتسق مع طبيعة المجال نفسه » [4] .

ومن مثل عبد المحسن طه بدر الذي يسمي وحدة الموضوع « وحدة المظهر الخارجي » ويقول عن الوحدة العضوية إنها التي يتحقق فيها « الترابط في داخل القصيدة بين أجزائها بحيث لا تبدو هذه الأجزاء متنافرة غير متسقة ، وبحيث تكون القصيدة كالبناء المتماسك لا يعتسف الشاعر تقديم جزء من أجزائها ، ولا يقطع الصلة بين بعض الأجزاء وبعضها الآخر وتتحقق هذه الوحدة إذا ساد جو القصيدة انفعال أو إحساس

---

(١) زكي العشماوي : من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ١١٠ ـ ١١١ .
(٢) في النقد الأدبي ١٥٣ ـ ١٦٠ .
(٣) فصول في الشعر ونقده ٢٩٨ .
(٤) الشعر الحديث في فلسطين والأردن ١٢٩ .

عام يكون السلك الخفي الذي يربط بين أجزائها ، أو كالروح التي تسري في جوها وتربط بين تفاصيلها بحيث تكون انتقالات الشاعر في القصيدة انتقالات طبيعية ، يفرضها التداعي السليم لذكريات الشاعر ومشاعره بغير تكلف ولا تعسف ، وبحيث تساعد كل هذه الجزئيات على إبراز الشعور أو الإحساس الذي يهدف الشاعر إلى التعبير عنه»[1] .

بيد أن من المعاصرين من يرى ضرورة التفريق بين الوحدة العضوية في القصيدة وبينها في المسرحية والملحمة ، لأن الوحدة في الشعر المسرحي والملحمي أصل هام من أصولهما ، وهي أرسخ ومقاييسها أوضح ، ولأن المسرحية أو الملحمة قصة متلاحمة الأجزاء ، مرتبة تعتمد على توالي الأحداث وتأثيرها في نفوس المشاهدين والقراء . . فإذا نقل منظر مسرحي إلى غير مكانه ، أو جزء ملحمي إلى غير موضعه انهار العمل الفني من أساسه . هذا الأمر يمكن تحقيقه في القصيدة الغنائية ذات العنصر القصصي تاريخياً كان أم غير تاريخي ، أو في القصيدة ذات العنصر الدرامي السريع الذي يعالج مشكلة من مشاكل العصر والمجتمع . أما إذا لم تكن كذلك وكانت غنائية محضة ، فقد تبدو بعض معالم الوحدة فيها غير ثابتة ، لكنها تظل مبنية على اعتبارات فنية تلحظ في بنية القصيدة العامة ؛ لأن القصائد الغنائية تقوم على تداعي المشاعر والخواطر في غير نسق وضعي محدد . وهذا هو سر تساهل النقاد المعاصرين ـ وهو تساهل في محله ـ في تطبيق مقاييس الوحدة على القصيدة الغنائية تطبيقاً حرفياً ؛ ودعوتهم إلى عدم التعسف والإسراف في التطبيق[2] . وقد يكون لتحديد أرسطو للوحدة العضوية في المسرحية والملحمة واستبعاد الشعر الغنائي دخل كبير في اتجاه النقاد هذا ، فضلاً عما يذكره بعضهم من تعليلات مرجعها الأول تداعي المشاعر والخواطر في الشعر الغنائي .

وثمّة دارسون آخرون أفادوا من الآراء السابقة ، فرددها بعضهم[3] ، واستغلها آخرون استغلالاً مسرفاً، بعدوا فيه عن مقاصد أصحابها الأصيلة وما هدفوا إليه من ورائها، حتى انهم عادوا بها إلى ما يقرب مما ذهب إليه الزهاوي كما سيأتي .

فها هوذا محمد نايل[4] يسأل في حماسة « ولست أفهم لِمَ يخالف هذا النقد الحديث

---

(١) محاضرات في الدراسات العربية الحديثة ٢٤٤ (مكتوبة بالآلة الكاتبة)
(٢) النقد الأدبي الحديث ٤١١ ـ ٤١٢ والنقد والنقاد المعاصرون ١١٣ و١١٨ والنقد الجمالي ١٢٢ .
(٣) حلمي مرزوق: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ٤٩٤ .
(٤) اتجاهات وآراء في النقد الحديث ٥٣ ـ ٦٢ .

رأي أرسطو ويضع الشعر الغنائي تحت ثقل هذه الوحدة العضوية ، بينما أعفاه أرسطو من هذا الثقل وقيوده ؟ » . وبعد أن يعرض رأيه في المسألة ، وهو لا يختلف عما تقدم في شيء ، يلجأ إلى حجة أخرى يقترب فيها من حجة نفر من الشعراء الغربيين الذين سيحدثنا عنهم موراي الذي رفض نظريتهم .

يقول محمد نايل : « إن القصيدة في الشعر الغنائي لا ينبغي أن تدعى لهذه الوحدة التي يفرضها عليها هؤلاء العضويون . وإذا كان الشعر الغنائي - كما يقولون - هو تصوير مشاعر الإنسان نحو الطبيعة ومجاليها ، والحياة وأسرارها ، والأيام وأحداثها ، والمجتمعات وأحوالها ، فإن شيئاً من ذلك لا يعرف قانون الوحدة العضوية حتى نلزم هذا الشعر بمحاكاة شيء غير موجود . إذ إن الحياة قد وضعت الماء بجوار اليابس ، والمر إلى جانب الحلو . . . » . إنه ، لهذا ، يدعو إلى هدم الوحدة العضوية « بمعناها الضيق الذي يصيح به العضويون » . لكنه يستدرك : « ونحن حين نحاول هدم هذه الوحدة . . . لا نهدف أو ندعو إلى جعل القصيدة بدَداً متناثراً من الأفكار والأجزاء التي لا علاقة بينها . . فإن لنا في وحدة القصيدة أصولاً ومقاييس قد تكون أدق وأشق من هذا التركيب العضوي . . . » .

وتقومُ أصوله ومقاييسه على :

*- مراعاة الترابط والتلاؤم بين عناصر القصيدة من أفكار وأجزاء بحيث لا يشعر الذوق بالبعد والقطيعة بين الفكرة والفكرة ، أو الصورة والصورة . ويستوي بعد هذه الرعاية أن يكون موضوع القصيدة واحداً ، أو تتعدد موضوعاتها في إطار غرض واحد ، كما كان يفعل الجاهليون .

*- أن يكون في القصيدة تجانس في وحدة الروح وحرارة المشاعر ، فلا يبدأ الشاعر قوياً ثم يضعف ، أو فاتراً ثم يقوى .

*- أن تتجانس الصياغة الفنية في أسلوب القصيدة بحيث تكون على مستوى واحد ، فلا تقوى الصياغة في جزء ، وتضعف في آخر .

وحين ندقق في الأصول والمقاييس التي ارتضاها محمد نايل بديلاً للوحدة العضوية ، نلحظ أنها قديمة ، عرفها نقدنا القديم قبل نايل الذي جمعها تجميعاً من هنا وهناك ، وهذّب في بعضها وزاد عليها . ففكرة الترابط والتلاؤم وردت عند كثيرين من

القدماء ، وهي التي جعلها المرزوقي قاعدة من قواعد عمود الشعر ؛ وفكرة الربط بين أجزاء القصيدة وموضوع التخلص وحسنه ليست بعيدة عن فكرة نايل أيضاً . أمّا الفكرتان الأخريان فقد عرفنا لهما مثيلاً في النقد القديم حين عرضنا لأسلوب القصيدة ، إذ نص عليهما القاضي الجرجاني وأبو هلال العسكري في قصائد معينة انتقداها .

إن أصول الدارس تظل قديمة وأن خالها جديدة وارتضاها بديلاً للوحدة العضوية ، ثم إن هذا الهدم الذي يريده ليس له ما يبرره لأن النقاد المعاصرين يتساهلون في أمر الوحدة العضوية في القصيدة الغنائية عنها في المسرحية والملحمة .

الوحدة عند الرعيل الأول من المحدثين :

آن لنا الآن أن ننظر ، في ضوء المفاهيم السالفة للوحدة العضوية ، في محاولات الرعيل الأول من نقادنا في هذا القرن للوقوف عليها والكشف عنها ومعرفة حقيقتها .

فللشيخ حسين المرصفي بضع عبارات جاءت تعليقاً على قصيدة البارودي التي مطلعها [1] :

تلاهَيْتُ إلا ما يجِنُّ ضمير وداريتُ إلا ما يَنُمُّ زفير

وهي : « أنظر لأبيات هذه القصيدة فافردها بيتاً بيتاً تجد ظروف جواهر أفردت كل جوهرةٍ لنفاستها بظرف ، ثم أجمعها وأنظر جمال السياق وحسن النسق فإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ولا بيتين يمكن أن يكون بينهما ثالث . . . » [2] . إن نظرة المرصفي المزدوجة للقصيدة عقداً ملموماً مرة ومنفرطاً مرة أخرى ، لا تكاد تنبىء عن شيء ذي قيمة ، بل إنها لا تصل في حال جمعها إلى ما عند النقاد القدماء الذين خرجوا على وحدة البيت فيما سيجيء . وليس يدرى ما الذي حمل مندوراً رحمه الله على أن يقول : « إننا نحس فيها بشيء يعتبر جديداً كل الجدة في عصر الشيخ المرصفي ، وهذا الشيء هو حديثه عن نسق القصيدة ، وإنك لا تجد بيتاً يصح أن يقدم أو يؤخر ، ولا بيتين يمكن أن يكون

---

(١) كذا كان مطلع القصيدة حين أوردها المرصفي في الوسيلة ، لكن البارودي نقحه فجاء في الديوان :

أبى الشوق إلاّ أن يجنَّ ضمير وكلُّ مشوقٍ بالحنين جديرُ

(٢) الوسيلة الأدبية ٢ : ٤٧٩ .

بينهما ثالث ، فمثل هذا النقد لم نسمع به في نقدنا الأدبي المعاصر إلا بعد ذلك بما يقرب من نصف قرن عندما رأينا الأستاذين العقاد والمازني يطالبان متأثرين بالشعر الغربي بوحدة القصيدة العضوية وتنسيق تصميمها . . [1]» . فكيف يمتدح مندور وهو صاحب « النقد المنهجي عند العرب » كلام المرصفي ويصفه بالجده وهو في حين انه ترديد دون صدى لكلام قيل قبل المرصفي بقرون وقرون .

وتدور عجلة الزمن ويأتي الوقت الذي حدّده مندور ، فتبرز فكرة الوحدة عند عبد الرحمن شكري وخليل مطران وصاحبي (الديوان) متأثرين بالنقد الأوروبي . فعبد الرحمن شكري لم يوافق على القراءة القديمة للقصيدة العربية التي تقوم على التقاط ما يناسب الأذواق منها ونبذ ما تبقى ، والحكم عليها بهذا المقياس الذي يقوم على وُحدة البيت التامة ، لأن « قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة ، لأن البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذاً خارجاً عن مكانه في القصيدة بعيداً عن موضوعها، وقد يكون الإحساس بطلاوة البيت وحسن معناه رهيناً بتفهم الصلة التي بينه وبين موضوع القصيدة . . . فينبغي أن ننظر إلى القصيدة من حيث هي شيء فرد ، لا من حيث هي أبيات مستقلة . . . ومثل الشاعر الذي لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها ، مثل النقاش الذي يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء واحداً ، وكما ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير النور والظلام في نقشه ، كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة ، وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير . وكذلك ينبغي أن يميز بين ما يتطلبه كل موضوع » [2] .

أما خليل مطران فيقول : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده . . . ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره ، وشاتم أخاه ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، وإلى جمال القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها مع ندور التصوير وغرابة الموضوع . . . كذلك حاولت أن أصنع شعري » [3] .

---

(١) النقد والنقاد المعاصرون ٢٢ .

(٢) ديوان عبد الرحمن شكري (الديوان المجموع) ٥ : ٣٦٦ ـ ٣٦٧ (مقدمة الجزء الخامس : في الشعر ومذاهبه) .

(٣) ديوان خليل مطران ١ : ٩ الطبعة الثانية . دار الهلال ١٩٤٩ . ، وخليل مطران ـ أروع ما كتب ٩٨ ـ ٩٩ .

حين نوازن بين مفهوم شكري ومطران للوحدة وبين المفهوم الذي ارتضاه النقد للوحدة العضوية نجد أن الناقدين بعيدان عن مفهوم الوحدة العضوية الحقة التي دأب كثير من المعاصرين على القول بزيادة مطران لها . إن مفهومها ـ وإن كان عند شكري أكثر تبلوراً ـ لا يعدو أمرين اثنين :

أولهما : ثورة على وحدة البيت التي طالما سمحوا بها في نقدنا القديم ، بدليل تركيز شكري على البيت وصلته بالقصيدة ، وقول مطران الذي تبدو فيه الحدة على المفهوم القديم من أنه لا ينظر إلى البيت حتى لو أنكر جاره وشاتم أخاه .

والآخر : أن آراءهما تنطبق على مفهوم وحدة الموضوع لا الوحدة العضوية ، والنصان يدلان على هذا دلالة كاملة .

إن التنبه للوحدة العضوية الحقة لم يبدأ بشكري أو مطران ، بل يبدأ بصاحبي الديوان العقاد والمازني اللذين ارتضيا « الوحدة المعنوية » إسماً للوحدة المطلوبة [1] . يقولان « إن القصيدة ينبغي أن تكون عملاً فنياً تاماً يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها . فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين أو القدم عن الكف أو القلب عن المعدة . أو هي كالبيت المقسم ، لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها . ولا قوام لفن بغير ذلك » [2] .

هذا المفهوم يدعو إلى الوقوف قليلاً عند الحملة العنيفة التي شنّها على العقاد صاحبا « في الثقافة المصرية » اللذان يقولان : « إن المناداة بالوحدة الفنية للعمل الأدبي ليست أمراً من ابتكار العقاد ، بل هي قديمة قدم أرسطو نفسه . . . إن العقاد لم يفهم هذا

---

(١) من الغريب أن يطلق عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم هذا الاسم على وحدة الموضوع (في الثقافة المصرية ٦٢) . أما الوحدة العضوية فيسميانها، فضلاً عن هذا الاسم «فنية» مرة و«وحدة العمل» مرة ثانية، و«وحدة الصورة والمضمون» مرة أخرى (المرجع السابق ٤٨) . ومن الغريب أيضاً أن يذهبا ـ دون أدلة ـ إلى توفر الوحدة العضوية في بعض شعر ابن الرومي ، وبعض شعر الجاهليين والصعاليك خاصة (ص ٦٢) ويقولان « إنها تكاد تكون معدومة حتى اليوم في شعرنا المصري الحديث » (ص ٤٨)!!

(٢) الديوان في النقد والأدب ٢ : ٢٦

الكلام الذي قرأه لأرسطو ومن جاءوا بعده ، ولم يحققه لا في موقفه النقدي ، ولا في شعره الذي نشره . . أو لعله أقرب إلى الدقة أن نقول إن الوحدة الفنية التي كانت في ذهن العقاد حين قال هذا الكلام (كلامه في الديوان) هي وحدة الموضوع ، وحدة الخاطر ، وحدة المعنى ، وحدة العنوان لا أكثر ولا أقل . هذا هو جوهر نقده ـ على سبيل المثال ـ لقصيدة شوقي في رثاء مصطفى كامل . . . فالوحدة الفنية عنده هي الوحدة المعنوية ، لا الوحدة العضوية الحية » [١] .

الوحدة العضوية التي يلهج بها المعاصرون ليست من ابتكار العقاد ، ولا من ابتكار النقد الحديث ولا من ابتكار الناقدين اللذين يذهبان إلى أن القصيدة « تركيب عضوي يتألف من عمليات بنائية تتكامل فيها الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً » [٢] ، وأن العمل الأدبي « بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنية فيه . . هي كماله وحقيقته » [٣] .

إن نص العقاد السابق ـ فيما أرى ـ يكشف عن فهم للوحدة العضوية لا وحدة الموضوع ، وربما كان لبعض عباراته من مثل « تصوير خاطر أو خواطر متجانسة » دخل في اتهام الناقدين له ، فضلاً عن العوامل الشخصية . فالمدقق في نص العقاد لا يقع فريسة الوهم الذي وقع فيه الناقدان ـ عن عمد أو غير عمد ـ لأن العقاد يتابع كلامه قائلاً « ومتى طلبت هذه الوحدة المعنوية في الشعر فلم تجدها ، فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض أو كأجزاء الخلايا الحيوية الدنيئة لا يتميز لها عضو ولا تنقسم فيها وظائف وأجهزة » .

أما أن العقاد لم يحقق هذا الكلام في موقفه النقدي ، فأحسب أن للناقدين الحق في هذا ، لأن نقد العقاد لقصيدة شوقي بالطريقة التي اتبعها من تقديم وتأخير في أبياتها لا يتفق مع المفهوم العام للوحدة العضوية ، ولا مع مفهومه هو لها . وأما أنه لم يحقق مفهوم الوحدة العضوية في شعره فمسألة لا حكم لنا عليها لأنها خارجة عن مجال بحثنا هنا . أما إذا انتقلنا مع العقاد في (ابن الرومي) ، فإننا نتفق مع الناقدين على أن الوحدة العضوية ليست واضحة عنده ، وأن كلامه يدل على ما يتفق مع مفهوم وحدة الموضوع [٤] . يقول

---

(١) في الثقافة المصرية ٥٧ ـ ٥٨ .
(٢) المرجع السابق ٤٩
(٣) المرجع السابق ٥١
(٤) في الثقافة المصرية ٦٠

الوحدة في نقدنا القديم

نعرض هنا لكل محاولات القدماء وآرائهم في الوحدة محاولين ، في ضوء مفهومها الحديث ، أن نتبين مدى وضوحها ، ونوعها في نقدنا القديم . وهذا هو سبب التوطئة التي عرضنا فيها لمفهوم الوحدة في النقود القديمة والحديثة ؛ لكي نكون على بصيرة من أمرنا في سلوك طريق واضحة ، بعيدين عن التخبط الذي انزلق إليه كثيرون من المعاصرين في أحكامهم السريعة المرتجلة على نقدنا وشعرنا سواء في هذا من كان معهما أو عليهما [1] .

يحسن أن ننبه ، منذ البداية ، إلى أنه ينبغي ألا تخدعنا ، ونحن نبحث في وحدة القصيدة ، آراء كثيرين من القدماء وأقوالهم في التحام الأجزاء والتئامها التي جاءت مبعثرة في أماكن متفرقة من آثارهم ، وغدت بعد ذلك قاعدة من قواعد عمود الشعر التي حصرها المرزوقي الذي كان من أكبر المؤمنين بوحدة البيت التي نص عليها في صراحة . وسيتضح أن مفهوم الالتئام لا يعدو اقتران الألفاظ في البيت الواحد ، وربما يتجاوزه قليلاً . كما سيتضح ، ما كان يعنيه الشعراء والنقاد بـ « القران » الذي لم يكن سوى ثورة على وحدة البيت وخطوة أولى على درب وحدة القصيدة .

يجب أن ينظر في تأنٍّ وحذر إلى ما في بعض أقوال القدماء ونصوصهم من مثل : « صحة النسق والنظم » و « اتساق النظم » الذي يعرفه ثعلب بأنه « ما طاب قريضه ، وسلم من السناد ، والإقواء ، والإكفاء . . . وغير ذلك من عيوب الشعر ، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود . . . وضروب أخرى كثيرة . وإن كان ذلك قد فعله القدماء وجاء عن فحول الشعراء » [2] .

أما « صحة النسق والنظم » فيعنيان عند ابن سنان الخفاجي « أن يستمر ـ الشاعر ـ في المعنى الواحد ، وإذا أراد أن يستأنف معنى آخر أحسن التخلص إليه حتى يكون

---

(١) يمكن أن يعد أحمد أحمد بدوي في طليعة من تخبطوا في فهم أقوال القدماء ـ وان لم يستوعبها ـ وتحميلها أكثر مما تعني ، وهي توهم بأنها في وحدة القصيدة (أسس النقد الأدبي عند العرب ٣٢٢ ـ ٣٣١) . أغرب من هذا أنه خرج من جولته في ربوع القدماء ليقول « وأرجح أن النقد الحديث لا يستطيع أن يضيف إلى ألوان هذا التناسب لوناً جديداً » (المرجع السابق ٣٣٢) .

٢) قواعد الشعر ٦٧ .

متعلقاً بالأول وغير منقطع عنه . ومن هذا الباب خروج الشعراء من النسيب إلى المدح ، فإن المحدثين أجادوا التخلص حتى صار كلامهم في النسيب متعلقاً بكلامهم في المدح لا ينقطع . فأما العرب المتقدمون فلم يكونوا يسلكون هذه الطريقة ، وإنما كان أكثر خروجهم من النسيب إمّا منقطعاً ، وإما مبنياً على وصف الإبل التي ساروا إلى الممدوح عليها »[1] .

هذه الأقوال لا تشم منها أية رائحة للوحدة في القصيدة ، سوى هذا الوصل الترقيعي بين أجزائها . إن انشغال القدامى بالتخلص وحسنه لا يعني أنهم كانوا يدورون حول وحدة القصيدة من أي نوع ؛ ولكنهم كانوا يهدفون إلى التماس الخروج الدقيق من مقدمة القصيدة إلى غرضها وربطها به برباط دقيق .

ومهما يكن ، فثمة نصوص في الوحدة عند نفر من القدماء نرى أن نعرض لها مستقلة عندهم واحداً واحداً نحللها ونتبين ما فيها حتى نتمكن من الحكم عليها حكماً دقيقاً منصفاً .

ابن طباطبا والوحدة :

تلقانا عند ابن طباطبا نصوص في تأليف الشعر ونظمه يمكن أن تدخل في إطار الوحدة ، لكن أية وحدة ؟ لا نستطيع أن نجيب الآن قبل معرفة مضامين تلك النصوص وما تحويه في ثناياها .

ويقول ابن طباطبا : « وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو ، ويتفقد كل مصراع ، هل يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحدٍ منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دقّ نظره ولطف فهمه ، وربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعون الشعر على جهة ويؤدونه على غيرها سهواً ، ولا يتذكرون حقيقة ما سمعوه منه ، كقول امرىء القيس :

---

(١) سر الفصاحة ٣١٥.

كأنـي لم أركب لِلذَّةٍ ولـم أتبطَّـنْ كاعبـاً ذات خلخالِ
ولم أسبأ الـزقّ الـرويَّ ولـم أَقُلْ لخيلي كُرّي كرّةً بعـد إجْفَالِ

هكذا الرواية ، وهما بيتان حسنان ، ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل وأدخل في استواء النسيج »[1] . ثم يستمر في البحث عن الأبيات المختلفة المصاريع في الشعر الجاهلي فيذكر أمثلة لطرفة والأعشى أبي بصير وغيرهما[2] . منها قول طرفة :

ولسـتُ بحـلاّلِ التـلاعِ مخافةً ولـكنْ متـى يسترفـدِ القـومُ أرفدِ

ويقول ابن طباطبا : « وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله ما آخره على ما ينسقه قائله ، فإن قدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها، فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها ، نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان ، وصواب تأليف ، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغاً كالأشعار التي استشهدنا بها في الجودة والحسن واستواء النظم ، لا تناقض في معانيها ، ولا وَهْيَ في مبانيها ولا تكلف في نسجها ، تقتضي كل كلمة ما بعدها ، ويكون ما بعدها متعلقاً بها مفتقراً إليها ، فإذا كان الشعر على هذا المثيل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه ، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه إصراراً يوجبه تأسيس الشعر . كقول البحتري :

سلبوا البيضَ بزَّها فأقاموا بِظباها التـأويل والتنزيلا
فإذا حاربوا أذلوا عزيزاً

فيقتضي هذا المصراع أن يكون تمامه : وإذا سالموا أعزّوا ذليلا . . .[3] .

---

(١) عيار الشعر ١٢٤ .
(٢) المصدر السابق ١٢٥ ـ ١٢٦ .
(٣) عيار الشعر ١٢٦ ـ ١٢٧ . لم يرد البيت الأول في طبعة بيروت من ديوان البحتري ولكنه ورد في طبعة دار المعارف ٣ : ١٧٦٩ . تحقيق حسن كامل الصيرفي) وأصله في عيار الشعر : =

ولكي نفهم حقيقة ما تعنيه أقوال ابن طباطبا ينبغي أن نتذكر نظرته ، بل طريقته في الشعر التي فصلناها في الفصل الأول ، والتي لم يغفل الناقد نفسه الاشارة إليها في تضاعيف كلامه .

لا يتضح عنده أي مفهوم لوحدة القصيدة موضوعية أم عضوية ، وهو أمر ليس غريباً على من كان يقول بإعداد أدوات القصيدة من معانٍ وألفاظ وبحر وقافية إعداداً مسبقاً ، ونظم القصيدة بيتاً بيتاً ، فإذا اتفق للشاعر « بيت يشاكله المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فإذا كملت له المعاني ، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً وسلكاً لما تشتت منها . . . (الخ . . . النص الذي أثبت كاملاً فيما تقدم) . . » . على هذا الأساس تفهم عبارات ابن طباطبا في تأمل تأليف الشعر ، وتنسيق الأبيات والوقوف على حسن تجاورها للملاءمة بينها ، وتفقد المصاريع ، لسد ثغراتها ، والتوفيق بين الأبيات والوصل بينها وصلاً شكلياً صناعياً ينفي ارتباطها ببعضها ارتباطاً أصيلاً صادراً عن فكرة أمّ تتعاون كل الأجزاء على إبرازها . فإذا قام الشاعر بما أوصاه به ابن طباطبا يكون شعره من « أحسن الشعر الذي ينتظم القول فيه انتظاماً يتسق به أوله مع آخره » .

إن الوحدة عند ابن طباطبا تقوم على الربط بين الأجزاء والملاءمة بينها ، وعلى الاهتمام بالصياغة ونسج القصيدة على النحو الذي وصفه هو نفسه . يدعم هذا ـ فضلاً عما تقدم ـ الأمثلة التي استشهد بها ، وفكرته المعروفة في الفصل بين اللفظ والمعنى التي قسم الشعر وفقاً لها مقتفياً آثار سلفه ابن قتيبة ؛ ويدعمه أيضاً قوله « فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق . . . فألطف تخلص وأحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلاً به ، وممتزجاً معه » [1] .

= سلبوا البيض (قبرها) فأقاموا (لظباها) التأويل والتنزيلا

[البيض : السيوف . البز : هنا الأغماد ، وهي في الأصل : الثياب من الكتان والقطن . الظبا : جمع الظُبة وهي حدّ السيف أو سنانه . التنزيل : القرآن الكريم . التأويل : الظن بالمراد ، والتفسير : القطع به] .

(١) عيار الشعر ٦ ـ ٩ .

إنه لمن المبالغة أن ينظر في حومة الدفاع عن تراثنا القديم إلى الوحدة في ظلال ابن طباطبا ، بحيث يقول أحدهم : « وكأن ابن طباطبا تنبّه في دقة إلى ما ردده ـ ولا يزال يردده ـ النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة ، بحيث تصبح عملاً محكماً إحكاماً ، فلا تخلخل بين المعاني المتعاقبة ، ولا ممرات ولا خنادق تفصل بينها ، إنما انتظام واتساق والتحام ، حتى تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد »[1] ؛ أو أن يقال إن ابن طباطبا كان أعمق وأنفذ في نظرته إليها من خليل مطران[2] ، فمطران عرف ـ على الأقل ـ وحدة الموضوع التي لم يعرفها ابن طباطبا ؛ أو أن يقال إن الوحدة العضوية لأرسطو أروع ما تنعكس عند ابن طباطبا في النقد العربي[3] .

ومن الغريب أن أصحاب هذا الرأي أنفسهم ينفون أن يكون ابن طباطبا قد انتبه إلى وحدة العمل بوصفه كلاًّ يتطلب أجزاء خاصة ، وينفون إدراكه لمعنى الوحدة العضوية بمفهوم أرسطو والمفهوم الحديث معاً .وهذا الأمر الأخير يفرض السؤال التالي : هل تأثر ابن طباطبا بأرسطو ؟ ليس في أقوال ابن طباطبا ما يشجع على القول بتأثره بأرسطو لأن ما نجده عند ابن طباطبا ـ فيما أرى ـ أمر فرضه عليه منهجه العام في تأليف القصيدة وصناعتها ، ولأن كتاب الشعر لأرسطو ترجم في وقت قريب من وفاة ابن طباطبا . وهذه الأخيرة مسألة تظل في حاجة إلى نظر[4] .

الحاتمي والوحدة :

للحاتمي (ت ٣٨٨ هـ) نص يتيم في الوحدة يعيره نقدنا الحديث أهمية كبيرة .

---

(١) شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ ١٢٧ .

(٢) عبد الحي دياب: فصول في النقد الأدبي الحديث ٣٦

(٣)غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٢١٥ ـ ٢١٦ وقد ردّد قوله: الطيب الشريف في مقاله « ابن طباطبا والوحدة العضوية » ، وعبد الحي دياب في :عباس العقاد ناقداً ٤٢٥ .

(٤) من المعلوم أن وفاة ابن طباطبا كانت عام ٣٢٢ هـ ووفاة متّى بن يونس كانت عام٣٢٨هـ لكنه لم يعرف إلى الآن بشيء من الدقة تاريخ ترجمة متى لكتاب الشعر . بل ثمة استنتاجان أو احتمالان مبنيان على أخبار المناظرة التي جرت عام ٣٢٠ هـ بين متى وأبي سعيد السيرافي ، والتي سخر فيها السيرافي من علم متّى وأصحابه بالشعر .من هنا استنتج(مرجوليث)أن ترجمة الكتاب كانت قبل تاريخ المناظرة في حين نبه (تكاتش) إلى أنه ربما تكون إشارة السيرافي إلى دروس كان متّى يلقيها على طلابه . معنى هذا أن الكتاب ترجم بعد المناظرة (راجع : شكري عياد : كتاب أرسطوطاليس ـ الدراسة ـ ص ١٧٩).

يقول [1] : « من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح أو ذم متصلاً به ، غير منفصل منه « فإن [2] القصيدة مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض . فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتخوَّن [3] محاسنه ، وتُعَفِّي معالم جماله . وقد وجدت حذّاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذا الحال احتراساً يجنّبهم شوائب النقصان [4] ، ويقف بهم ، على محجة الإحسان [5] ، حتى يقع الاتصال ويؤمن الانفصال ، وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة ، والخطبة الموجزة ، لا ينفصل ، جزء منها عن جزء . . . وهذا مذهب اختصّ به المحدثون ، لتوقد خواطرهم ، ولطف أفكارهم ، واعتمادهم البديع وأفانينه في أشعارهم ، وكأنه مذهب سهّلوا حَزْنَه ، ونهجوا رسمه . فأما الفحول الأوائل ومن تلاهم من المخضرمين والإسلاميين فمذهبهم المتعالم فيه « عدِّ عن كذا إلى كذا » ، وقصارى كل واحد منهم وصف ناقته بالعِتْق والكرم والنجابة والنجاء ، وأنه امتطاها فادّرع عليها جلباب الليل ، وربما اتفق لأحدهم معنى لطيف يتخلص به إلى غرض لم يتعمده إلا أن طبعه السليم ، وصراطه في الشعر المستقيم ، نصبا مناره ، وأوقدا باليفَاع ناره . فمِنْ أحسن تخلص شاعر إلى معتمده قول النابغة الذبياني :

فكفكفتُ منيّ عبرةً فردَدْتُها ... على النَّحْر منها مُسْتَهلٌ ودامع
على حينَ عاتبتُ المشيب على الصِّبا ... وقلتُ: ألمّا أصحُ والشيب وازع ؟
وقد حال هَمٌّ دون ذلك شاغلٌ ... مكان الشِّغاف تبتغيه الأصابع
وعِيدُ أبي قابوس في غير كُنْهه ... أتاني ودوني راكسٌ فالضواجع

وهذا كلام متناسخ [6] تقتضي أوائله أواخره ، ولا يتميز منه شيء عن شيء » .

هذا هو نص الحاتمي نقلته بتمامه لأن المعاصرين لا يستشهدون به كاملاً ـ ربما عن

---

(١) حلية المحاضرة ١ : ٢١٥ وزهر الآداب ٢ : ٥٩٧ ـ ٥٩٨ والعمدة ٢ : ١١٧ .
(٢) من هنا يبدأ النص في زهر الآداب وفيه (مثل القصيدة مثل الانسان) .
(٣) تتخون : تنقص .
(٤) في العمدة : (يحميهم من شوائب النقصان) .
(٥) إلى هنا ينتهي النص في العمدة .
(٦) لعلها ، متناسق أو متناسب لتكون أقرب إلى المعنى .

عمد ـ إذ اكتفى العقاد بما جاء في زهر الآداب [1] ، وابتدأ أحمد أحمد بدوي من « فإن القصيدة . . . » إلى « محجة الانسان » [2] . وهذا القسم إذا اكتفي به وحده كافٍ للتدليل على معرفة الحاتمي للوحدة العضوية ، لكننا لا نستطيع فصله عن القسم الآخر الذي يكشف عن مدى فهم الحاتمي للوحدة في القصيدة .

ويستشف من نص الحاتمي هذا أمران :

أولهما : أن الناقد اطلع أو عرف وحدة العمل الأدبي عند أرسطو .

والآخر : أنه يتحدث هنا عن التخلص ويرسم الطريقة الأمثل له .

فالقسم الأول من نصه ـ وحبذا لو اكتفى به ـ يدل دلالة واضحة على مفهوم الوحدة العضوية في القصيدة التي شبهها بالإنسان في اتصال أعضائه ببعضها اتصالاً وثيقاً . لكن بداية النص التي تتحدث عن الانتقال من النسيب إلى المدح أو غيره ، وما فيه بعد ذلك من تفسير وتوضيح لفكرة الناقد تجعلنا نذهب إلى القول بتخبط الحاتمي وخلطه مثلما خلط ابن رشد حين راح يطبق مفهوم أرسطو في الحل والعقدة على القصيدة العربية . والظاهر أن الحاتمي فهم وحدة أرسطو فهماً سطحياً ، لأنه يطبقها على التخلص من الغزل إلى المديح أو غيره . فحديثه إذن لا يختلف عما عرف عند غيره من النقاد في موضوع التخلص وحسنه وبيان تقصير جل القدماء وإجادة المحدثين فيهما .

الحاتمي إذن لم يكن يتحدث عن وحدة القصيدة ، فضلاً عن سوء إفادته من وحدة أرسطو ، بل كان يتحدث عن ضرورة وصل أجزاء القصيدة ببعضها وصلاً يجعلها متناسبة ، غير بعيدة ـ لقد كان حقاً ما قيل تعليقاً على نص الحاتمي « أن من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة ، قد تلتبس في ظاهرها بالوحدة العضوية ، متأثراً ـ خطأ ـ بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم » [3] . أما ما يقال من أن مذهب الحاتمي مذهب في « وحدة الأغراض واتصال الأجزاء لا يخالف مذهب المعاصرين إلا باستحسان التلفيق بين المديح والنسيب » [4] أو أن المقصود منه « هو وحدة الموضوع في القصيدة الواحدة لا

---

(١) ابن الرومي ـ حياته من شعره ـ ٥٠ . وهكذا فعل إحسان عباس أيضاً (تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٢٥٧) .

(٢) أسس النقد الأدبي عند العرب ٣٢٦ .

(٣) النقد الأدبي الحديث ٢١٥ .

(٤) ابن الرومي حياته من شعره ٥٠ .

الوحدة العضوية »[1] أو أنه فطنة إلى مقياس خطير في النقد العربي القديم[2] ، أو أنه يشير إلى انتباه نقاد العرب للوحدة العضوية[3] . فكلها أقوال وآراء سريعة لا تنبىء عن فهم صحيح للوحدة العضوية فضلاً عن أن نص الحاتمي نفسه ينقضها إذا ما فهم فهماً صحيحاً في منأى عن التعصب لنقدنا القديم .

ابن رشيق والوحدة:

لم يخفِ ابن رشيق مذهبه في وحدة البيت حين قال:«ومن الناس من يستحسن الشعر مبنياً بعضه على بعض ، وأنا استحسن كل بيت قائماً بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير إلا في مواضع معروفة ، مثل الحكايات وما شاكلها . فإن بناء اللفظ على اللفظ أجود هنالك من جهة السرد »[4] .

لسنا هنا في صدد مذهب ابن رشيق نفسه ، فهو واضح جداً ، بل نحن في صدد فهم ما في نصه من إشارات أخر ، فمن كان يقصد الناقد بقوله : « من الناس » الذين خالفهم في صراحة ؟ أكان يقصد أرسطو أم الحاتمي الذي نقل جزءاً من نصه السابق في الجزء الثاني من « عمدته » ؟ ثم ما سر استثنائه في قبول بناء الشعر مبنياً بعضه على بعض في الحكايات وما شاكلها فقط؟ لا يتضح من نص ابن رشيق فهمه لطبيعة البناء الشعري الذي هو « شعر مبني بعضه على بعض » مرة و « بناء لفظ على لفظ » مرة أخرى . ومهما يكن فليس لنا أن نطالبه بشيء لا يؤمن به أصلاً .

يرى أحد المعاصرين أن ابن رشيق كان يقصد الحاتمي في قوله « من الناس » ، وربما حمل الناقد على هذا الرأي إيراد ابن رشيق لقسم من نص الحاتمي السابق . يقول : « . . . . يتضح أن ابن رشيق لا يوافق الحاتمي تماماً في رأيه في الوحدة العضوية وضرورتها في كل أنواع الشعر ، وربما كان عدم اهتمامه مجاراة رأي القدماء . وتمشياً مع موقفه المتردد بين قيم الشعر التقليدي وشعر المحدثين . ويرى ضرورة قيام كل بيت بنفسه ، كما يرى

---

(١) في الثقافة المصرية ٦١ .

(٢) عبد الرحمن شعيب: في النقد الأدبي ٣٠٩ ويرى الناقد الرأي نفسه فيما أثر عن الجاحظ وابن طباطبا وابن رشيق (٣٠٨ - ٣٠٩) وكأنه لم يفطن إلى رفض ابن رشيق الصريح للوحدة في القصيدة .

(٣) زغلول سلام: تاريخ النقد العربي ٢ : ١٥٣ - ١٥٤ .

(٤) العمدة ٢ : ٢٦١ - ٢٦٢ .

التضمين . . مما يشين الشعر »[1] : لكنني أرجح جداً أن ابن رشيق الذي عاش بعد الحاتمي بأكثر من نصف قرن ، كان يعني أرسطو مباشرة لأنه أشار إلى الشعر الذي يكون على شكل الحكايات وما إليها . ربما أنه دقق في رأي أرسطو فوجده لا يوافق طبيعة الشعر الغنائي ، فرفض الفكرة مستثنياً الشعر القصصي وما إليه ، ولأن مذهب الحاتمي في وصل الأجزاء والتخلص في القصيدة لا يختلف عنه مذهب ابن رشيق وغيره من النقاد الذين تحدثنا عنهم في هذا الموضوع ، اللهم إلا ما انفرد به ابن رشيق من رأي في التخلص استشهد عليه بقصيدة النابغة الذبياني نفسها التي استشهد بها الحاتمي في موضوع التخلص ، فضلاً عن أن الناقدين متفقان في التسليم بفضل المحدثين في الموضوع ؛ لكن الفارق الوحيد بينهما هو أنه لا يوجد للحاتمي ما يدل على إيمان بوحدة البيت . إن صح هذا الفرض يكون ابن رشيق قد سبق المعاصرين من أمثال محمد نايل الذين ينادون بهدم وحدة القصيدة بحجة أن أرسطو لم يسحبها على الشعر الغنائي ، بل قصرها على المسرحيات والملاحم . كما أن ابن رشيق يتفق مع المعاصرين الذين يرفضون أي وحدة في القصيدة من أمثال الزهاوي والشعراء الغربيين الذين حدثنا عنهم موراي . لكنه يختلف عنهم في أمرين : أولهما أنه لا يمانع في وحدة القصيدة ذات الطابع القصصي ، وهذا يقربه من النقاد المعاصرين الذين يرون رسوخ الوحدة العضوية في القصائد ذات النزعة القصصية والدرامية ، ويرجح كفة الناقد القديم على كفة الزهاوي وأضرابه . أما الفارق الآخر فهو اعتراف ابن رشيق وإيمانه بوحدة البيت ، وهو ما لا وجود له عند الشعراء والنقاد المعاصرين الذين نوازن بينه وبينهم .

عبد القاهر الجرجاني والوحدة :

عبد القاهر الجرجاني الذي عرفناه يربط بين الألفاظ والمعاني ربطاً دقيقاً محكماً ، كان من الممكن جداً أن تبرز عنده فكرة الوحدة كأحسن ما تكون في النقد القديم ؛ وأن يستقل بمعالجة هذه القضية الشائكة معالجة ناجحة لو أنه حاول ذلك ، لأن هاتين القضيتين توأمان ، ولأن عبد القاهر انتبه إلى وحدة أرسطو وأفاد منها في نظريته في النظم التي كان البحث في إعجاز القرآن محورها ، وعليه دارت في أكثرها ، وإن لم يغفل الأدب شعره ونثره من التفاتات فيها .

---

(١) زغلول سلام: تاريخ النقد العربي ١ : ١٥٤ .

في « أسرار » عبد القاهر و « دلائله » نصوص يدل ظاهرها على فهم لوحدة القصيدة ، وربما كان بريقها الخارجي سبباً في قول المعاصرين بمعرفة الناقد لها . يطالعنا عبدُ القاهر في مستهل دلائله بقوله : « معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض ، وجعل بعضها بسبب بعض . والكلم ثلاث : اسم ، وفعل وحرف وللتعليق فيما بينها طرق معلومة ، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام : تعلق اسم باسم وتعلق اسم بفعل وتعلق حرف بهما . . » [1] . ثم يأخذ في شرح هذه الأقسام واحداً واحداً .

واضح من النص أن عبد القاهر يقصد بالكلام هنا الكلام في حدود الجملة أو الجملتين أو العبارة ونظمها مترابطة متصلة اتصالاً يعتمد على النحو ويرجع إليه .

ونذهب مع عبد القاهر فنجد فصلاً بعنوان : (في النظم يتحد في الوضع ويدق فيه الصنع) . يقول فيه : « واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ، ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ، ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول ، وأن يحتاج في (الجملة) إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً ، وأن يكون حالك فيها حال الباني ، يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك . نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأولين ، وليس لمن شأنه أن يجيء على هذا الوصف حد يحصره ، وقانون يحيط به ، فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة . فمن ذلك إن تزاوج بين معنيين في الشرط والجزاء معاً ، كقول البحتري :

إذا ما نهى الناهي فَلَجَّ بيَ الهوى ... أصاختْ إلى الواشي فَلَجَّ، بها الهَجْرُ

فهذا نوع ، ونوع منه آخر ، قول سليمان بن داود القضاعي:

فبينا المرءُ علياء أهوى ... ومنحط أتيح له اعتلاء [2]
وبينا نعمةٌ إذْ حالُ بؤسٍ ... وبؤسٌ إذْ تعقبه ثَراءُ

ونوع ثالث ، وهو ما كان كقول كثيّر (كثيّر عزّة) :

وإني وتَهْيامي بعزَّةَ بعدما ... تخليت مما بيننا وتخلَّت
لكالمرتجي ظِلَّ الغمامة ، كُلَّما ... تبوأ منها للمقيل اضمحلَّتِ

---

(١) دلائل الاعجاز ـ المدخل .

(٢) منحط معطوف على علياء . وأهوى بمعنى هوى : سقط.

ومنه : التقسيم ، وخصوصاً إذا قسمت ثم جعت ، كقول حسان :

قومٌ إذا حاربوا ضروا عدوهم أو حاولوا النفع في أشياعهم نفعوا
سجيةٌ تلك منهم غير محدثةٍ إن الخلائق ـ فاعلم ـ شرُّها البِدَع

وإذا قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعاً واحداً . فاعلم أنه النمط العالي ، والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه » [1] .

هذا النص في اتصال أجزاء الكلام واشتداد ارتباطها حديث في الوحدة العضوية ، لكنه لم يكن في العمل الأدبي أو القصيدة ، بل قصره صاحبنا على الجملة فيما نص على ذلك في صراحة ، وعلى البيت أو البيتين أو الثلاثة فيما تدل استشهاداته . ثم راح يستعين بموضوعات النحو والبلاغة في تأكيد الترابط وتوضيحه معتمداً على المزاوجة بين الشرط والجزاء ، وعلى التقسيم وأنواع أخرى لم يسمها ، لكننا نستطيع معرفتها من أمثلته .

فالنوع الثالث الذي استشهد عليه بأبيات كثيرٌ عزّة هو « التضمين » الذي عابه كل النقاد سوى ابن الأثير ، وبه يكون عبد القاهر قد سبق ابن الأثير في عدّ التضمين نوعاً من أنواع الصلة والترابط في الكلام لا عيباً . وربما انتبه ابن الأثير ـ بذكائه المعهود ـ إلى هذا وقال به مستغلاً عدم نص عبد القاهر عليه في صراحة ووضوح . وهكذا يكون التضمين عند الجرجاني وابن الأثير وسيلة من وسائل الربط والوحدة في البيت والبيتين .

لقد عقد عبد القاهر هذا الباب ليوضح الفروق بين اللفظ والنظم ويثبت المزية للأخير . يقول « واعلم أن هذا ـ أعني الفرق بين أن تكون المزية في اللفظ ، وبين أن تكون في النظم ـ باب يكثر فيه الغلط ، فلا تزال ترى مستحسناً قد أخطأ بالاستحسان موضعه ، فيَنْحل اللفظ ما ليس له ، ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه ، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم ثم يضرب أمثلة من الأبيات الشعرية والآيات القرآنية مستعيناً بالنحو في توضيح ما فيها من جمال . فمن أمثلته قول ابن المعتز :

وإني على إشفاقِ عيني من العِدَى لتجمع مني نظرةٌ ثم أُطْرِقُ

(١) دلائل الإعجاز ٦٤ ـ ٦٥ .

ويشرح فكرته في هذا البيت : « فترى أن هذه الطلاوة ، وهذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمح وليس هو كذلك ، بل لأن قال في أول البيت (وإني) حتى دخل (اللام) في قوله (لتجمح) ثم قوله (مني) . ثم لأن قال (نظرة) ولم يقل النظر مثلاً . ثم لمكان (ثمّ) في قوله (ثم أطرق) ؛ وللطيفةٍ أخرى نصرت هذه اللطائف وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله (على إشفاق عيني من العدى) [1] » . وهكذا يدخل الأساس النحوي مرة أخرى في اعتبار عبد القاهر وفكرته في ارتباط أجزاء الكلام ونظمها . فهي على هذا لم تستند إلى أساس فني بحت في هذا الباب ، فيما يذهب شكري عياد الذي يقول : « وهي فكرة لا تستند هنا إلى أساس نحوي أو منطقي ، بل إلى أساس فني أولاً » [2] .

وفي ظل مفهوم عبد القاهر للترابط والإحكام الذي يريد ، يعيب الكلام الذي لا يكون على ما شرط فيقول : « واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبرته أن لم يحتج واضعه إلى فكر وروية حتى انتظم ، بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض سبيل من عمد إلى لآل فخرطها في سلك لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق ، وكمن نضد أشياء بعضها على بعض لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له منه هيئة أو صورة ، بل ليس إلا أن تكون مجموعة في رأي العين . وذلك إذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئاً ، غير أن تعطف لفظاً على مثله . كقول الجاحظ : جنّبك الله الشبهة (النص) . . . [3] . ونجد تكريراً للموضوع عند عبد القاهر في « الأسرار » . يقول : « وليس إذا كان الكلام في غاية البيان وعلى أبلغ ما يكون الوضوح أغناك عن الفكرة إذا كان المعنى لطيفاً . فإن المعاني الشريفة اللطيفة لا بد فيها من بناء ثانٍ على أول ، ورد تالٍ إلى سابق . أفلستَ تحتاج في الوقوف على الغرض من قوله [4] : « كالبدر أفرط في العلو » إلى أن تعرف البيت الأول فتتصور حقيقة المراد منه ووجه المجاز في كونه دانياً شاسعاً ، ثم تقابل إحدى الصورتين بالأخرى وترد البصر من هذه إلى تلك وتنظر إليه كيف شرط في العلو الإفراطَ

---

(١) دلائل الإعجاز ٦٨ ـ ٧٢ .

(٢) كتاب أرسطوطاليس ٢٧٢ ـ الدراسة .

(٣) دلائل الإعجاز ٦٦ .

(٤) أراد البحتري الذي يقول :

دانٍ على أيدي العُفاة ، وشاسع ... عن كلِّ ندٍّ في النَّدى وضريبِ
كالبدرِ أفرط في العلو ، وضوءه ... للعُصْبة السارين جدٌّ قريبِ

(أنظر كلام عبد القاهر على البيتين في : أسرار البلاغة ١٣٩ ـ ١٤١) .

ليشاكل قوله « شاسع » لأن الشسوع هو الشديد من البعد ، ثم قابله بما لا يشاكله مر
مراعاة التناهي في القرب . . . فهذا هو الذي أردت بالحاجة إلى الفكر ، وبأن المعنى لا
يحصل لك إلا بعد انبعاث منه في طلبه واجتهاد في نيله . . . » [1] .

إن أقوال عبد القاهر تدل على إدراك لقضية الوحدة وفهم لها قد يكون أجود أثر عر
القدماء في الموضوع . لكن أية وحدة كان يقصد وأين ؟ أكان يقصد بالكلام العمل
الأدبي كله ، أو القصيدة كلها ؟ إن أقواله لا تجيب عن هذا بالإيجاب. وأحسب أن
الجواب يكمن في طيات أقوال عبد القاهر نفسه ، وفي الأمثلة التي استشهد بها ، والتي
شجعت بعض المعاصرين ، وجعلتنا نوافقهم ، على أن الوحدة لم تتعدّ عند ناقدنا حدو
الجملة والبيت أو البيتين[2] ، وإن « أقصى ما يصل إليه إدراكه للوحدة لا يتعدى ما يربط
بين مجموعة الأبيات التي تدور حول فكرة واحدة » [3] .

وهذه النتيجة تثير سؤالاً سبق لشكري عياد أن طرحه وأجاب عنه قبلنا، وهو: لماذ
انحصرت فكرة الوحدة عند عبد القاهر هذا الانحصار الضيق ؟ لقد حدّد الدكتور عيّا
سببين في إجابته عن السؤال :

أحدهما ، إن الوحدة التي وصفت في كتاب الشعر ، والتي تنتقص إذا نقص جز
واحد أو غُيِّرَ ، لم توجد قط في القصيدة العربية حتى تكون أمام عبد القاهر نماذج تعين
على فهم الوحدة في نطاق أوسع من الجملة .

والآخر ، أن « النحو » الذي أسهم في فكرة النظم بنصيب كبير ، لم ينظر في
القصيدة أو المقطوعة ، بل نظر في الجملة [4] .

وقبل أن نناقش الناقد في السبب الأول ، نضيف سبباً ثالثاً هدانا إليه عبد القاهر
نفسه ، هو أن همه كان موجهاً في الدرجة الأولى وفي « الدلائل » خاصة إلى الكشف عن
سر إعجاز القرآن الكريم وتبينه . يقول في المدخل : « . . . إذا كانت هذه الأمور وهذ
الوجوه من التعلق التي هي محصول النظم موجودة على حقائقها وعلى الصحة وكما ينبغي
في منثور كلام العرب ومنظومه ورأيناهم قد استعملوها وتصرفوا فيها وكملوا بمعرفتها .

---

(١) أسرار البلاغة ١٦٦ .
(٢) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس ٢٤٠ و٢٧٤ و٢٨٩ .
(٣) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ٢١ .
(٤) كتاب أرسطو طاليس ٢٧٤ .

وكانت حقائق لا تتبدل ولا يختلف بها الحال . . . فما هذا الذي تجدد بالقرآن من عظيم المزية ، وباهر الفضل ، والعجيب من الوصف حتى أعجز الخلق قاطبة ، وحتى قهر من البلغاء والفصحاء القوى والقدر ، وقيد الخواطر والفكر . . . أيلزمنا أن نجيب هذا الخصم عن سؤاله ، ونرده عن ضلاله . . . ؟ فإن كان ذلك يلزمنا فينبغي لكل ذي دين وعقل أن ينظر في الكتاب الذي وضعناه ، ويستقصي التأمل لما أودعناه . . . »[1] .

ويقود هذا السبب إلى الرد على السبب الأول الذي افترضه شكري عياد ، فأقول ليس السبب هو انتفاء الوحدة في الشعر العربي . فالوحدة العضوية بالمفهوم الحديث ماثلة في بعض شعرنا القديم ، وهو ما نحاول البرهنة عليه بنصوص فيما بعد . وأعتقد أن عبد القاهر لو حاول ، أو لو كان الشعر هدفه الأول لاستطاع في ضوء مفاهيمه التي عرضنا لها أن يقدم الدليل على وجود الوحدة في الشعر العربي .

حازم القرطاجني والوحدة :

ونصل إلى حازم أكبر المتأثرين ـ ربما عن وعي ودقة ـ بأفكار أرسطو التي رأى أنها تتناسب مع شعرنا العربي ، إما عن صاحبها مباشرة وإما عن طريق الفلاسفة الذين شرحوا « فن الشعر » وخاصة ابن سينا ، فيما يتضح من أقوال صاحب المنهاج نفسه التي أشار محقق الكتاب إليها جميعها وأحصاها [2] . إنه لمن نافلة القول إذن أن نقول بتأثر حازم بأرسطو في وحدة القصيدة التي عرض لها حازم في أكثر من موطن من كتابه . إن حديثه عنها يدخل في ضمن حديثه عن المنهج الذي دعا إلى تصوره في ذهن الشاعر قبل النظم أي في مرحلة التفكير في القصيدة ، ثم إنه ـ وإن لم ينص على هذا في صراحة ـ يعد مكملاً لمخططه ذاك الذي قد نعثر له على نظير في النقد الحديث .

في القسم الثالث من « المنهاج » منهج في الإبانة عن قواعد الصناعة النظمية التي تقوم بها مباني النظم ، يتضمن « معلماً » دالاً على طرق العلم بها . والنفوذ من مقاصده وأغراضه وحسن التصرف في مذاهبه يكون عند حازم بقوى فكرية واهتداءات خاطرية تتفاوت فيها أفكار الشعراء ، حصرها في عشر [3] . لخمس منها ـ فيما أرى ـ وهي : الثانية

---

(١) دلائل الإعجاز ـ المدخل .

(٢) منهاج البلغاء ـ مقدمة المحقق (٩٨ ـ ٩٩) . فقد أحصى كل إحالات حازم على تلخيص الفارابي وابن سينا .

(٣) منهاج البلغاء ١٩٩ ـ ٢٠٠ .

والثالثة والسابعة والثامنة والتاسعة ، علاقة بالوحدة التي نبحث عنها عنده .

فالثانية هي « القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها والمعاني في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي ولبناء فصول القصائد على ما يجب » .

والثالثة : « القوة على تصور صورة للقصيدة تكون بها أحسن ما يمكن ، وكيف يكون إنشاؤها أفضل من وجهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض بالنظر إلى صدر القصيدة ومنعطفها من نسيب إلى مدح ، وبالنظر إلى ما يجعل خاتمتها إن كانت محتاجة إلى شيء معين في ذلك » .

والسابعة : « القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات [1] متزنة ، وبناء مباديها على نهاياتها ، ونهاياتها على مباديها » .

والثامنة : « القوة على الإلتفات من حيز إلى حيز والخروج منه إليه والتوصل به إليه » .

والتاسعة : « القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض ، والأبيات بعضها ببعض ، وإلصاق بعض الكلام ببعض على الوجوه التي لا تجد النفوس عنها نبوة » .

الحديث عن هذه القوى يكمل الأحوال الثمانية التي يحتاج إليها المتخيلون في تخيلاتهم عند حازم ، والتي سبق أن نقلناها ، وكانت الحال الثالثة منها تختص بتخيل ترتيب المعاني في الأساليب المتخيلة في الحال الثانية ، وملاحظة موضع التخلص والاستطراد . ولا جرم ، فقد رأينا اهتمام حازم بهيكل القصيدة يفوق اهتمام غيره من النقاد ، بل يمتاز عليهم بما كانت له من زيادات وتفصيلات في بعضها . إن منهج حازم - وإن كان ينم عن تجاربه الشعرية ويعبر عنها - يدل على أنه كان يرسم مخططاته تلك وفي ذهنه صورة القصيدة الجاهلية ومنهجها وما يتضمنه من نسيب يتطلب تخلصاً إلى مديح أو غيره ، ومن مطلع وتخلص وخاتمة تتطلب كلها اعتناء ودقة . ومن هنا جاز لمحقق كتابه أن يقول : « فهو - حازم - يستجيد طريقة النظم لدى الشعراء العرب القدامى ويتولى الدفاع عنها » [2] . يؤكد هذا ، فضلاً عما في تضاعيف كتابه وما لاحظناه ، تبنيه الصريح لوصية

---

(١) يقصد العبارات التي في القوة السادسة وهي « القوة على التهدي إلى العبارات الحسنة الوضع والدلالة على تلك المعاني » .

(٢) منهاج البلغاء - مقدمة المحقق - ص ١٠٠

أبي تمام للبحتري في صناعة الشعر . يقول : « يجب للشاعر إذا أراد نظم شعر . . . أن يأخذ نفسه بوصية أبي تمام الطائي لأبي عبادة البحتري في ذلك ويأتمّ به ، فإنها تضمنت جملاً مفيدة بما يحتاج إلى معرفته والعمل بحسبه صاحب هذه الصناعة »[1] . ثم ينقل الوصية كاملة ويصلها بما يكون تفصيلاً لبعض ما أجمل فيها أبو تمام ، وتكميلاً لما نقص منها[2] . ويؤكده أيضاً منهجه الشعري المحافظ في أكثر قصائده ، وخاصة المدح[3] .

ولنسر خطوات أخرى مع حازم قبل أن نحكم على مفهومه للوحدة ، فإذا ما وصلنا إلى المنهج الثالث من القسم الثالث من كتابه نجد أنفسنا أمام فصل في صميم وحدة القصيدة وتركيبها . فالمَعْلم الأول منه خصصه حازم للدلالة على طرق العلم بأحكام مباني الفصول وتحسين هيآتها ووصل بعضها ببعض ، يقول[4] :

« اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف ، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف ، والقصائد المؤتلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ . فكما أن الحروف إذا حسنت ، حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب وضع بعضها من بعض على ما ينبغي . . . كذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب . وكما أن الكلم لها اعتباران : اعتبار راجع إلى مادتها وذاتها ، واعتبار بالنسبة إلى المعنى الذي تدل عليه ؛ كذلك الفصول تعتبر في أنفسها وما يتعلق بهيآتها ووضعها ، وتعتبر بحسب الجهات التي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها . . .

والكلام في ما يرجع إلى ذوات الفصول وإلى ما يجب في وضعها وترتيب بعضه من بعض يشتمل على أربعة قوانين :

القانون الأول : في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .

القانون الثاني : في ترتيب الفصل والموالاة بين بعضها وبعض .

---

(١) منهاج البلغاء ٢٩٢ .
(٢) المصدر السابق ٢٠٣ ـ ٢١٣
(٣) انظر على سبيل المثال: ديوان حازم القرطاجني ، القصائد ذوات الأرقام: ٢ ، ٦ ، ١٠ ، ٢٠ .
(٤) منهاج البلغاء ٢٨٧ ـ ٢٩١ .

القانون الثالث : في ترتيب ما يقع في الفصول .

القانون الرابع : في ما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختتم به .

فأما القانون الأول . . . فيجب أن تكون الفصول متناسبة المسموعات والمفهومات حسنة الأطراد غير متخاذلة النسج ، غير متميز بعضها عن بعض التمييز الذي يجعل كل بيت كأنه منحاز بنفسه لا يشمله وغيره من الأبيات بنية لفظية أو معنوية يتنزل بها منه منزلة الصدر من العجز أو العجز من الصدر . والقصائد التي نسجها على هذا مما تستطاب . وينبغي أن يكون نمط الفصل مناسباً للغرض ، فتعتمد فيه الجزالة في الفخر مثلاً ، والعذوبة في النسيب ، وأن تكون الفصول معتدلة المقادير بين الطول والقصر . .

فأما القانون الثاني . . . فيجب أن يقدم من الفصول ما يكون للنفس به عناية بحسب الغرض المقصود بالكلام . . . ويتلوه الأهم فالأهم إلى أن تتصور التفاتة ونسبة بين فصلين تدعو إلى تقديم غير الأهم على الأهم . فهناك يترك القانون الأصلي في الترتيب . وتقديم الفصول القصار على الطوال أحسن من أن يكون الأمر بالعكس .

فأما القانون الثالث في تأليف بعض بيوت الفصل إلى بعض فيجب أن يبدأ منها بالمعنى المناسب لما قبله ، وإنْ تأتى مع هذا أن يكون ذلك المعنى هو عمدة معاني الفصل والذي له نصاب الشرف كان أبهى لورود الفصل على النفس . على أن كثيراً من الشعراء يؤخرون المعنى الأشرف ليكون خاتمة الفصل . فأما من يردف الأقوال الشعرية بالخطابية فإن الأحسن له أن يفتتح الفصل بأشرف معاني المحاكاة ويختتمه بأشرف معاني الاقناع . . . ويحسن أن يصاغ رأس الفصل صيغة تدل على أنه مبدأ فصل ، وإن تمكن مع هذا أن يناط به معنى يحسن موضعه من النفوس بالنسبة إلى الغرض كالتعجب والتمني . . .

ويشترط في المذهب المختار أن يكون لمعنى البيت مع كونه أول مبدأ كلام ومصدراً بكلمة لها معنى ابتدائي أن يكون لمعنى البيت علقة بما قبله ونسبة إليه . ويجب أن يردف البيت الأول من الفصل بما يكون لائقاً به من باقي معاني الفصل مثل أن يكون مقابلاً له على جهة من جهات التقابل أو بعضه مقابلاً لبعضه ، أو يكون مقتضى له مثل أن يكون مسبباً عنه ، أو تفسيراً له . . . أو غير ذلك من الوجوه التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر . وكذلك الحكم فيما يتلى به الثاني والثالث إلى آخر الفصل . وربما ختم الفصل بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو إشارة إلى بعض معانيه .

فأما القانون الرابع في وصل بعض الفصول ببعض فالتأليف في ذلك على أربعة أضرب :

١ ـ ضرب متصل العبارة والغرض .

٢ ـ وضرب متصل العبارة دون الغرض .

٣ ـ وضرب متصل الغرض دون العبارة .

٤ ـ وضرب منفصل الغرض والعبارة .

فأما المتصل العبارة والغرض فهو الذي يكون فيه لآخر الفصل بأول الفصل الذي يتلوه علقة من جهة الغرض وارتباط من جهة العبارة ، بأن يكون بعض الألفاظ التي في أحد الفصلين يطلب بعض الألفاظ التي في الآخر من جهة الإسناد والربط .

وأما المتصل الغرض المنفصل العبارة فهو الذي يكون أول الفصل فيه رأس الكلام . ويكون لذلك الكلام علقة بما قبله من جهة المعنى . وهذا الضرب إذا نيط برأس الفصل فيه معنى تعجيبي أو دعائي أو غير ذلك . . . هو أفضل الضروب الأربعة . لكن النفوس تنبسط ويتجدد نشاطها بإشعارها الخروج من شيء إلى شيء واستئناف كلام جديد لها . . وهذا الضرب على كل حال أفضل الضروب الأربعة . . .

فأما الضرب الثالث [1] ، وهو ما كان منفصل الغرض متصل العبارة ، فإنه منحط عن الضربين اللذين قبله .

فأما الضرب الرابع وهو الذي . . . يهجم على الفصل هجوماً من غير إشعار به مما قبله ولا مناسبة بين أحدهما والآخر ، فإن النظم الذي بهذه الصفة متشتت من كل وجه » .

إن حازماً في كلامه المفصل على هذه الوحدة الجديرة باسم « الوحدة الهندسية أو الرياضية » قد طبق نظريته في « القوى » التي جعلها أساساً للقواعد التي تقوم بها مباني النظم تطبيقاً حرفياً أو يكاد ، من تصور كلي للقصيدة وكيفية إنشائها ، يمتد إلى الدقة في بناء العبارات في مبانيها ونهايتها ، وإلى الفصول وأبياتها ثم إلى وصل الفصول أو « إلصاق بعض الكلام ببعض » على حد قوله .

(١) اشتبه حازم هنا ، لأن هذا الضرب هو الثاني في تقسيماته .

والذي يبدو أن الناقد يتحدث في مخططه عن وحدتين اثنتين لا واحدة : وحدة الفصل ، ووحدة القصيدة ، غير ناس في الوحدتين معاً الدعوة إلى الاهتمام بحسن القصيدة وجمالية شكلها واعتبار الفصول في مادتها وذاتها ، فضلاً عن علاقتها بغيرها . من هنا أوجب نظمها من « الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان » ، واشترط فيها التناسب في المسموعات والمفهومات، وهو شرط يقربه من شرط أرسطو في المسرحية من حيث الاهتمام بالمشاهدين ، ويؤكد تأثره الواضح بأرسطو في وحدة العمل الأدبي .

ويهتم حازم في وحدة الفصل باستواء نسجه وتلاحم أبياته حتى لا يستقل البيت الواحد بنفسه ، وحتى تنتظم الأبيات في الفصل الواحد في بنية لفظية أو معنوية ـ فيما يقول ـ بالإضافة إلى شروط أخرى ، كأن يبدأ الفصل بالمعنى المناسب لما قبله وأن يكون هذا المعنى عمدة الفصل وأشرفه هنا يعترف حازم باختلاف الشعراء [1] فيذكر أن بعضهم يجعل المعنى الأشرف خاتمة الفصل ، ثم يردف البيت الأول بما يناسبه من معنى وهكذا كما في النص . لو اكتفى حازم بمفهومه لوحدة الفصل هذه وطبقها على القصيدة كاملة لكان أقرب ما يكون إلى مفهوم الوحدة العضوية .

أما وحدة القصيدة فيوضحها قانون حازم الرابع الخاص بوصل الفصول ، لأنه فضّل الضرب الرابع المتصل الغرض المنفصل العبارة على الثلاثة الأخرى ، وهو تفضيل له مغزاه إذا ما عرف أنه يعني بـ« الغرض » هنا العلاقة أو الاتصال المعنوي . وليس ببعيد أن « التضمين » الذي رأينا موقف حازم الهجومي منه ، كان في حسبانه وهو يفضل هذا الضرب المتصل العبارة المتصل الغرض ، ويعيب الضروب الأخرى وفيها الأول المتصل العبارة والغرض .

مهما يكن الأمر ، فإن حازماً أول ناقد عربي قديم يتحدث عن الوحدة في القصيدة كاملة ، لا في الجملة والعبارة أو البيت والبيتين ؛ وأول ناقد يكون التحام الأجزاء والتئامها عنده في القصيدة كلها ، وهذا خروج على قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي واختلاف كبير عن جمهرة كبيرة من النقاد فيما رأينا وفيما سنرى بعدُ في الحديث عن وحدة البيت .

إن نظرة حازم أعم وأعمق وأشمل من نظرات سابقيه ، ومن نظرة عمود الشعر

---

(١) يكشف هذا الاعتراف بطريق غير مباشرة أن حازماً كان يتحدث عن تجربته الشعرية .

نفسه في المسألة . إنها تؤكد معرفته لوحدة العمل الأدبي عند أرسطو التي فهمها على نحو خاص ، ولم يلتزم بها التزاماً كاملاً ، فظلت مجردة لا يفهم مدلولها بدقة [1] . ثم أخذ في شرحها وبحثها على النحو الذي فهمها به ، مضيفاً إليها ما أملته عليه تجربته الخاصة فيما أرجح . فتقديم الفصول عنده يعتمد على عناية النفس به وأهميته من هذه الناحية . ولم يرَ بأساً في الخروج على هذا الترتيب إن دعت الحاجة إليه ، في حين أن الوحدة عند أرسطو وفي النقد الحديث تقوم على علاقة الأجزاء ببعضها علاقة حية تفرضها وحدة المشاعر والاحساسات والتركيب الذي يحدث الاخلال به انفصاماً في العمل كله . فإذا ما أضيف إلى هذا ، الدقة التي اشترطها في بدايات الفصول أو رؤوسها ـ بتعبيره هو ـ ومحتويات قانونه الرابع ، تكون الوحدة التي عناها وحدةً غير الوحدة العضوية . إنها وحدة هندسية صارمة ، أو منطقية جداً ، أو « وحدة تسلسلية » لا « وحدة تكامل » [2] .

أما وحدة الموضوع فلم يكن حازم فيما يفهم من أقواله ، يعنيها قطّ. وهذا يقوي زعمنا السابق من أنه كان في مذهبه يساير القصيدة القديمة ويتمشى معها ، لا في موقفه النقدي ، وإنما في موقفه الشعري أيضاً ، بالاضافة إلى قوله في صراحة : « أن الحذاق من الشعراء . . . لما وجدوا النفوس تسأم التمادي على حال واحدة وتؤثر الانتقال من حال إلى حال ، ووجدوها تستريح إلى استئناف الأمر بعد الأمر واستجادة الشيء بعد الشيء ، ووجدوها تنفر من الشيء الذي لم يتناه في الكثرة إذا أخذ مأخذاً واحداً ساذجاً ولم يتحيل فيما يستجد نشاط النفس لقبوله بتنويعه والافتنان في أنحاء الاعتماد به ، وتسكن إلى الشيء وإن كان متناهياً في الكثرة إذا أخذه من شتّى مآخذه التي من شأنها أن يخرج الكلام بها في معاريض مختلفة . . . اعتمدوا في القصائد أن يقسموا الكلام فيها إلى فصول ينحى بكل فصل منها منحى من المقاصد ليكون للنفس في قسمة الكلام إلى تلك الفصول والميل بالأقاويل فيها إلى جهات شتى من المقاصد وأنحاء شتى من المآخذ استراحة واستجداد نشاط بانتقالها من بعض الفصول إلى بعض وترامى الكلام بها إلى أنحاء مختلفة من المقاصد. فالراحة حاصلة بها لافتنان الكلام في شتى مذاهبه المعنوية وضروب مبانيه النظمية . واعتنوا باستفتاحات الفصول وجهدوا أن يهيئوها بهيئات تحسن بها مواقعها من النفوس وتوقظ نشاطها لتلقي ما يتبعها ويتصل بها ، وصدروها بالأقاويل الدالة على الهيئات التي من شأن النفوس أن تتهيأ بها عند الانفعالات والتأثرات لأمور سارة أو

(١) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس ٢٧٤ ـ الدراسة.
(٢) المرجع السابق ٢٧٥ .

فاجعة أو شاجية أو معجبة بحسب ما يليق بغرض الكلام . . . » [1] .

هذا النص يكشف عن عدم إيمان حازم بوحدة الموضوع في القصيدة ، ويؤكد أن الوحدة أو بناء القصيدة الذي عقد له الناقد منهجاً خاصاً لا يمكن أن يكون بناء عضوياً تكاملياً . إن عدم إيمان حازم ، وغيره من القدماء ، بوحدة الموضوع له ما يشبهه في النقد الحديث فيما قدمنا . فالاتجاهان القديم والحديث يلتقيان في سبب من الأسباب ، هو الاهتمام بالسامع ومراعاة حالاته مراعاة كبيرة من حيث تنويع موضوعات القصيدة الواحدة تنويعاً يضارع باقة أزهار متعددة الألوان .

وراح حازم ، إتماماً لمنهجه السابق الذي لا يقوم على وحدة عضوية أو موضوعية ، يتحدث عما يجب اعتماده في رؤوس الفصول ، ويطبق كلامه السابق كله تطبيقاً عملياً على قصيدة المتنبي في كافور التي مطلعها [2] :

أغالب فيك الشوقُ والشوقُ أغلبُ وأعجب من ذا الهَجْر والوصل أعْجَبُ

فقال : « فضمن هذا البيت من الفصل الأول تعجيباً من الهجر الذي لا يعاقبه وصل ، ثم أكد التعجيب في البيت الثاني الذي هو تتمة الفصل الأول ، ثم ذكر من لجاج الأيام في بُعْد الأحباء وقُرْب الأعداء ، وكان ذلك مناسباً لما ذكر في الهجر » [3] .

والبيت الثاني هو :

أما تغلط الأيام فيَّ بأنْ أرى بغيضاً تنآءي أو حبيباً تُقَرِّبُ

ثم افتتح الفصل الثاني بالتعجب من وشك بينه وسرعة سيره فقال :

ولله سَيْري ما أقلَّ تئيةً عشيّةَ شرقيّ الحدالى وغُرَّبِ [4]

فكان هذا الاستفتاح مناسباً للبيتين المتقدمين من جهة التعجيب وذكر الرحيل .

---

(١) منهاج البلغاء ٢٩٥ ـ ٢٩٦ .
(٢) ديوان المتنبي ٢ : ٥٠٢ ـ ٥٠٨ .
(٣) منهاج البلغاء ٢٩٨ .
(٤) التئية : التوقف والتمكث وهي منصوبة على التمييز. شرقي أي شرقي (بثلاث ياءات) والحدالى : موضع بالشام. غُرَّب : جبل بالشام أيضاً. المعنى : ما كان أسرع سيري وأقل تلبثه عشية كان هذان المكانان على جانبي الشرقي .أي عند رحيله من حلب.

ويقول حازم : « ثم استفتح الفصل الثالث بتذكر العهود السارة وتعديدها فقال :

وكم لظلام الليل عندك من يدٍ تُخَبِّرُ أن المانويةَ تَكْذِبُ[1]

فكان هذا مناسباً لمفتتح الفصل الثاني في أنه تذكر فيه موطن البين فتلا ذلك بتذكر الوصل والقرب في صدر هذا الفصل الثالث. . . » . ويستمر الناقد في الحديث عن قصيدة المتنبي على هذا المنوال، ويقول: «فعلى هذا النحو يجب أن تكون المآخذ في استفتاحات الفصول، ووضع بعضها من بعض. وهذا الفن من الصناعة ركن عظيم من أركان الصناعة النظمية لا يسمو إليه إلا من قويت مادته وفاق طبعه[2] .

يسمي حازم الافتتاحات في الفصول « تسويماً » وهو أن يعلم على الشيء وتجعل له سيمى يتميز بها . ويسمي تذييل أواخر الفصول بالأبيات الحكمية والاستدلالية « تحجيلاً » ، مستشهداً بقول زهير :

وهل يُنْبِتُ الخطِيَّ إلا وشيجُه وتُغْرَسُ إلا في منابتها النَّخْلُ[3] ؟

ويذكر أن المتنبي كان من المولعين به ، لكنه يحذر من الإسراف فيه ، لأنه مؤدٍّ إلى التكلف وسآمة النفس[4] .

لقد كان الجانب التطبيقي هذا عند حازم وتفضيله الضرب المتصل الغرض دون العبارة في قانونه الرابع مدعاة التفاتة بارعة من شكري عياد تؤيد ما ذهبت إليه . فهو يرى أن حازماً في وحدته التسلسلية ـ فيما يسميها ـ كان يميل إلى التوفيق بينها وبين الميل المأثور الذي يجعل من البيت ، لا القصيدة وحدة عند النقاد العرب[5] .

مع هذا ، فثمة توافق في الفكرة العامة ، فكرة التفكير العميق في نظم القصيدة والانتباه إلى وحدتها في ذهن الشاعر بين حازم والمحدثين . فمن الشعراء ، يتحدث رضا

---

(١) المانوية يعتقدون أن الخير كله من النور ، والشر كله من الظلمة.

(٢) منهاج البلغاء ٣٠٠.

(٣) الخطيّ: الرماح، نسبها إلى الخط وهي جزيرة بالبحرين ترفأ (ترسي) إليها سفن الرّماح. الوشيج (القنا): الملتف في منبته، واحدها: وشيجة. ومعنى البيت: لا تُنْبت القناةَ إلا القناةُ، وأن الممدوحين كرام ولا يولد الكرام إلا في موضع كريم.

(٤) منهاج البلغاء ٣٠١.

(٥) كتاب أرسطو طاليس ٢٧٦.

صافي عن كيفية ربطه بين مقاطع القصيدة أو فصولها فيقول : « . . . على أنه عند الفراغ من مقطع والبدء بآخر لا بد لي من تلاوة ما قد نظمت أولاً . . . أكثر من مرة ، ليتم لي البدء بالمقطع الجديد ، فإذا ما نظمت البيت الأول منه عدت إلى تلاوة المقطع المتقدم عليه وتلاوته على أثره لأتذوق مبلغ الترابط بينهما ، فإذا استقام سرت في إتمام المقطع وإلا عدلت عنه إلى ما أطمئن لتمام الترابط بينه وبين ما قبله . وإني لأعمل كثيراً من الأبيات التي لا تروقني ، بل ولكم أهملت قصائد بعد أن قطعت في نظمها شوطاً غير قصير حتى يأتيني ما هو خير منها في نظري » [1] . ويقول عادل الغضبان : « وأحرص . . . على أن لا أحيد عن الهيكل المرسوم للقصيدة . ولي شغف بوحدة القصيدة وتناسق أجزائها وربط كل جزء بآخر » [2] . ولما سئل أحمد رامي : هل تكون على وعي بوحدة القصيدة ؟ أجاب : « فعلاً أكون على وعي بها وأقصد ألا أحيد عنها ، وأنا في العادة أبدأ القصيدة ببيت أو عدد ضئيل من الأبيات يركز على تجربتي ، وبعد ذلك أقصد إلى تخريج كل ما يمكن من التخريجات من هذه التجربة المركزة في البيت الأول ، أو بعبارة أخرى في الـ (Motto) [3] . وقد يحدث أحياناً أن تبلغ البداية من التركيز درجة هائلة تمنعني من أن أكتب شيئاً بعدها ، وبذلك يتعذر علي أن أكمل القصيدة فتظل عندي بدايتها بحسب ، وقد حدث لي هذا بالفعل ذات مرة وأظن أنه يحدث لكثير من الشعراء . . . إنما قصدت الشاعر بالمعنى الدقيق أي The Born Poet [4] . إن تجارب هؤلاء الشعراء تتفق إلى حد كبير مع ما تحدث عنه حازم ـ عن تجربة أيضاً ـ عن القوى التي يكون فيها الشاعر واعياً لربط أجزاء قصيدته وعي أحمد رامي ، ودقيقاً دقة رضا صافي المتناهية في النظم ؛ لكنه لا يمكن التكهن بنوع الوحدة عند الشعراء المعاصرين المذكورين . فرضا صافي يحرص على ترابط الأجزاء ترابطاً لم يكشف عن نوعه ، وأظن أنه لم يكن عضوياً ، والغضبان لا يحيد عن الهيكل الذي يرسمه للقصيدة لشغفه بوحدتها التي لم يعينها. أما رامي فيكون على وعي بها ولا يحيد عنها ولم يذكر نوعها أيضاً . معنى هذا أن ثمة مخططاً كانوا يضعونه لقصائدهم مثلما يضع الباحث مخططاً لبحث يكتبه أو كتاب يؤلفه .

وهذا المخطط يتحدث عنه شاعر معاصر آخر بدقة فيقول : « فإن مثل القصيدة كمثل البنيان في الترتيب ، فالذي يبني بناءه يخطه قبل كل شيء ، ثم يضع قواعده ، ثم

(١) الأسس النفسية للإبداع الفني ٢٢٥ .
(٢) المرجع السابق ٣٣٢ .
(٣) أي العنوان أو الشعار والرمز كما في القواميس الانجليزية العربية .
(٤) الأسس النفسية للابداع الفني ٢٣٤ ـ ٢٣٥ .

يبني حجرة منه على حدة ، فإذا بنى الحجرة قبل وضع القاعدة اختل البناء وكذلك القصيدة فإن صاحبها إذا بدأ من حيث كان يجب عليه أن ينتهي أو إذا انتهى من حيث كان يجب عليه أن يبدأ اختلت قصيدته . فالفكر المنطقي في القصيدة واجب التزامه ، وإذا قلت الفكر المنطقي أو الرياضي أردت بذلك تسلسل أجزاء القصيدة واطرادها وارتباط بعضها ببعض . . . [1] » إن شفيق جبري في مخططه الرياضي للقصيدة ـ باعترافه هو ـ لا يبتعد عن حازم في شيء ، لأنه يدعو إلى التحام القصيدة التحاماً منطقياً وتسلسلياً ، وإلى ارتباط أجزائها ارتباطاً معنوياً لا عضوياً مثلما دعا حازم تماماً، اللهم سوى فارق وحيد هو أن جبري اختلط حديثه عن الوحدة في القصيدة بوحدة الموضوع فيما تدل بقية نصه السابق ، وهي : « وليس معنى هذا أن أدبنا يخلو من شعر فيه الوحدة والتنسيق ، فقد يشتمل هذا الشعر على كثير من القصائد توخّى أصحابها فيها كلها أو في جزء منها على الأقل وحدة الموضوع وتنسيقه كوصف البحتري لإيوان كسرى ، أو كوصفه للذئب ، أو كوصف المتنبي لبعض المعارك ، أو كوصف غيرهما بعض مشاهد الطبيعة » .

على الرغم من أن المتحدثين عن وضع خطة ورسم هيكل للقصيدة بما في ذلك وحدتها شعراء ـ قدماء ومعاصرون ـ وهم لا يتحدثون من الخارج مثلنا ، فإن الأمر في التخطيط الرياضي الذي تحدث عنه شفيق جبري مثلاً ، غيره في التخطيط المعنوي الذي لا يعتمد الأدوات والآلات ، بل أساسه إحساسات الشاعر ومشاعره وهو ما يعترف به الشعراء أنفسهم كأحمد رامي مثلاً الذي يرى أن الخاطر يجلب الخاطر والفكرة تقود إلى الفكرة .

أما نقادنا المعاصرون ، فلا يكادون يختلفون عن الشعراء في المسألة . فمنهم من يؤمن إيماناً مطلقاً بفكرة « خلق الشعر » [2] ، ومنهم من يرى أن الوحدة تتطلب استيفاء كل فكرة في القصيدة في موضعها المحدد لها قبل الانتقال إلى تاليتها ، بحيث لا يصح الرجوع إلى الأولى أبداً ، لأن في هذا اختلال البنية اختلالاً كاملاً وهذا يتطلب تفكيراً عميقاً في بنية القصيدة قبل البدء بنظمها [3] .

ونحن بعد أن أخذنا بثنائية التلقائية والارادية في الإبداع الشعري ، لا نخالف في

---

(١) أنا والشعر ٧٤.
(٢) مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح ٢٢ .
(٣) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ٤٠٣ و٤١٢ .

وضع مخطط ـ ولو ذهنياً ـ قابل للتغيير في نظم الشعر ، ولا نخالف في التفكير العميق في القصيدة ـ باستثناء القصائد المرتجلة ، وقصائد المناسبات ـ التي لا تجيء إلا بعد اختمار فكرتها ، لكننا في الوقت نفسه لا نرتضي للشعر والشاعر الرياضية والمنطقية التي لا تتفق مع طبيعتيهما أصلاً . لذا فإن ما يذهب إليه إدجار ألن بو ـ وهو شاعر وناقد ـ قد يكون أقرب إلى طبيعة الشعر والشاعر . فهو يعيب الشعراء الذين يتخذون من ترتيب الأحداث تاريخية أم متخيلة في بادىء الأمر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف ، ويرى أن خير طريقة لابتكار دقائق الأفكار التي تعين على الوصول إلى الهدف ، أن يبدأ الشاعر في تحديد الأثر الذي يريده ، ولمن يتوجه في قصيدته ، وتحديد طابعها العام الذي يسودها حزناً أو فرحاً أو غير ذلك . وقد ضرب مثالاً لهذا بطريقته في نظم قصيدته المشهورة « الغراب » [1] . وعلى الرغم مما سبق جميعاً ، فليس ثمة كلمة أخيرة في الموضوع الذي يظل رهن تجارب الشعراء ونظرات النقاد التي تتقارب أحياناً وتتباعد أحياناً ، وقد تلتقي كثيراً أو قليلاً .

تقويم المحاولات السابقة :

هل لنا بعد استقصاء محاولات القدماء في وحدة القصيدة ، وفضلاً عما قلناه في خلال حديثنا عن كل منها ، أن نقومها تقويماً ينصف نقدنا ونقادنا القدامى ، ويضع حداً لكثير من آراء المعاصرين المرتجلة في الموضوع ما كان منها مع النقد القديم أو عليه ؟

تلك المحاولات تؤكد أن القدماء كانوا يعيرون وحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت والبيتين ، وفي القصيدة عند حازم خاصة إهتماماً كبيراً ، وكانوا يهتمون بتلاحم الأجزاء على النحو الذي بيناه ، لكنه لم يكن ليمتد إلى القصيدة كاملة ، على تفاوت بين النقاد أنفسهم تفاوتاً أوضحناه في موضعه عند كل منهم . لكنهم ، وعلى الرغم من إفادة بعضهم من مفهوم أرسطو للوحدة ومعرفته لها ، لم يفهموها حق فهمها ، إذ وجدناهم يسيئون تطبيقها على شعرنا حين تصوروها مجرد إجادة وصل بين أجزاء القصيدة ليس غير . حتى الذين نصوا على ما يوحي بفهمهم لها تخبطوا وخلطوا في تطبيقها على الشعر .

---

(١) النقد الأدبي الحديث ٤٠٣ نقلاً عن :
Poe, E.A: Trois Manifestes, pp. 56-80.

إن مفهوم الوحدة العضوية الحديث لا وجود له في نقدنا العربي القديم ، ولا تثريب على نقادنا القدامى إذا ما راعينا ظروف عصرهم ومفاهيمهم الفكرية المختلفة ، وليس لنا أن نطالبهم بأكثر مما فهموا من الوحدة [1] . صحيح أن بعضهم عرف أو اطلع على رأي أرسطو ، لكنه لم يفد منه الإفادة المرجوة ، لسبب قد يكون أهم الأسباب ، هو أن النقد القديم عالج أكثر القضايا النقدية عامة وما يتعلق بالقصيدة خاصة في ظلال القصيدة الجاهلية التي وجدوا كثيراً منها ذا عناصر لا رابط بينها سوى ما شغلوا أنفسهم به من أمر التخلص . فلم يكن متوقعاً أن ينجحوا في هذه الحال في تفسير أعمق وحديث أشمل يقارب مفهوم الوحدة العضوية كما فهمها أرسطو ، وكما يفهمها النقد الحديث .

ليس من المبالغة إذن أن تكون القصيدة القديمة نفسها أكبر العوائق في عدم وضوح الرؤية عند النقاد القدامى في وحدة القصيدة ، ولا نغفل أيضاً ما كان لمفاهيم أكثر القدماء في قضية اللفظ والمعنى وإتجاهاتهم فيها من دخل في النحو الذي فهموا فيه الوحدة ، لأن العلاقة بين اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون ذات أثر كبير في ترابط القصيدة عضوياً . أما النقاد المعاصرون ، فتتفاوت آراؤهم في مسألة الوحدة في نقدنا القديم فمنهم ـ وإن لم يطلع على كل ما جاء فيها ـ من ينصف النقاد القدامى حين يشير إلى جهودهم في بناء العمل الأدبي وإلى مفاهيمهم التي لا تقوى على الوصول إلى معنى الوحدة العضوية المعاصر [2] ، ومنهم من يرى في محاولات القدماء مقياساً يجعل القصيدة عملاً فنياً متكاملاً ، مدفوعاً بحماسة عشوائية للنقد القديم لا تستند إلى دليل يدعمها [3] . ومنهم من يرى أن الوحدة لم تكن مبدأ عاماً في النقد القديم ، فراح يتلمس لها أشياء تدخل فيها وتساعد على توفرها مثل قول القدماء بالفصاحة وتلاؤم الأصوات وتلاؤم الألفاظ مجتمعة ، وحسن التنسيق [4] . إن في هذا الفهم الأخير ظلماً للنقد القديم الذي تجلت فيه الوحدة بوضوح أكثر مما حاولت الناقدة المعاصرة تلمسه له ، حتى كادت تكون

---

(١) راجع أيضاً: إحسان عباس: نظرة جديدة في النقد القديم. والطيب الشريف: ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضوية.

(٢) من هؤلاء: شوقي ضيف: في النقد الأدبي ١٥٥ ومصطفى بدوي: كولردج ٨ وزكي العشماوي: من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ٢١٢ ـ ٢١٦ وأحمد مطلوب: النقد الأدبي الحديث في العراق ١٦٦ ـ ١٦٧.

(٣) بدوي طبانة: مقياس الوحدة في النقد العربي القديم (المقال السابق). وأعاد نشره في كتابه «قضايا النقد الأدبي». معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٧١.

(٤) روز غريب: النقد الجمالي ١٢١ ـ ١٢٢.

عند بعض النقاد قريبة من مفهومها الحديث لولاها وقعوا فيه من تخبط وسوء تطبيق .

الشعر العربي القديم والوحدة

أما عن الوحدة في شعرنا القديم ، فإن القول بخلوه من الوحدة العضوية خلواً تاماً في حاجة إلى تعديل وتصحيح . لأن عدم إدراك القدماء لمفهوم الوحدة الحديث إدراكاً تاماً لا يعني خلو الشعر منها . فالحكم في هذه القضايا الفنية الدقيقة يحتاج إلى روية وصبر واستقراء . وإلى فهم دقيق للوحدة . فليس من الصحة في شيء أن تطلق الأحكام بخلو الشعر القديم من الوحدة ، لأن أصحاب هذه الأحكام أنفسهم لا يدركون معنى الوحدة جيداً ، ولا يكلفون أنفسهم عناء البحث عن نماذج شعرية قديمة تتحقق فيها الوحدة .

إن موقف المحدثين من وحدة القصيدة في الشعر القديم يكاد يتمثل في اتجاهين لهما خلفيات معينة : إتجاه على القديم بما فيه من محاسن ، واتجاه مع القديم بما عليه من مآخذ ؛ لكن أصحابه أقل مغالاة ، وأكثر مرونة وعلمية من أصحاب الاتجاه الأول.

الاتجاه الأول يعمم الأحكام ويطلقها جزافاً بلا روية أو إمعان . فمهما يكن أمر الشعر العربي القديم ، أو القصيدة منه ، فليس بصحيح أن يقال عن القصيدة ، وعن الشاعر القديم عامة مثل ما يقول نزار قباني : « إن القصيدة العربية ليس لها مخطط ، والشاعر العربي هو صياد مصادفات من الطراز الأول ، فهو ينتقل من وصف سيفه إلى ثغر حبيبته ، ويقفز من سرج حصانه إلى حضن الخليفة بخفة بهلوان ، وما دامت القافية مواتية والمنبر مريحاً ، فكل موضوع هو موضوعه ، وكل ميدان هو فارسه »[1] . ومثل ما يقول أيضاً : « إن القصيدة التقليدية كما ورثناها بأغراضها المعروفة وأبياتها الملتصقة صفياً كقطع الفسيفساء ؛ هي إلى الزخرف والنقش أقرب منها إلى العمل الأدبي المتماسك الملتحم كقطعة النسيج ، كما أن أسلوب بنائها يشبه بناء القلاع في القرون الوسطى . . . القصيدة التقليدية لون من (الريبورتاج) السريع يجمع فيه الشاعر كل ما يخطر بباله من شؤون الحب والحياة والموت والسياسة والحكمة والأخلاق والدين. كل هذا يعرضه

(١) الشعر قنديل أخضر ٢٣ .

الشاعر بخطوط متوازية لا تلتقي أبداً . القصيدة التقليدية مجموعة أحجار ملونة مرمية على بساط تستطيع أن تزحزح أي حجر منها إلى أية جهة تريد ، ومع ذلك تبقى الأحجار أحجاراً والقصيدة قصيدة » [1] .

مما لا ريب فيه أن ليس كل شعرنا على هذه الشاكلة . فهناك قصائد كثيرة ليس للشاعر فيها إلا رصيد واحد ، وقصائد ليس فيها إلا موضوع واحد ، وأخرى ليست إلا (ريبورتاج) عن شيء واحد ، فضلاً عن أن أقوال نزار قباني لا تكشف عن فهمه لوحدة القصيدة العضوية ، ولو كلف نفسه ـ على أية حال ـ بقراءة الشعر القديم واستقرائه لخفف من حملته ، على الأقل ، واعتدل في آرائه وتحفظ ، وربما كان له رأي آخر .

أما الاتجاه الآخر فعلى نقيض الاتجاه السابق ، وهو إن كان يقوم على التعصب للقديم إلى حد ما ومحاولة إضفاء كثير من المفاهيم الحديثة عليه وإيجادها له بشتى السبل والوسائل ، لا يخلو من صحة ودقة وصواب مثلما لا يخلو من إسراف وتعميم أحياناً . لأننا قد نعثر على قصائد ذات وحدة عضوية في الشعر القديم ، وفي الجاهلي منه أيضاً . لكن هذا لا يعني بالضرورة أن تتوفر الوحدة في الشعر الجاهلي كله بحجة الاختلال والاختلاف الذي دخله من الرواية والرواة . هذا هو المذهب الذي ألمح إليه طه حسين في دراسته لمعلقة لبيد ، وتبناه محمود محمد شاكر فوضحه وفصل القول فيه ودافع عنه واستخلص منه نتائج كثيرة . يقول طه حسين على لسان محدثه الخيالي ، بعد أن سأله عما صنع الله بوحدة القصيدة عند الشعراء القدماء : « صنع الله بها خيراً ما يصنع بآثاره ، فأوجدها وأتقنها ، وأتمها إتماماً لا شك فيه ولا غبار عليه » [2] . ثم يأخذ في تعليل إنكار المنكرين لها بسببين :

أولهما أنهم لا يدرسون الشعر القديم كما ينبغي ولا يتعمقون أسراره ومعانيه ، ثم يصدقون كل ما يقال فيه من غير استقصاء .

والآخر أنهم يقبلون كل ما جاء به الرواة من غير تحفظ ولا تحقيق متناسين الظروف التي مرّ بها [3] .

---

(١) المرجع السابق نفسه ٣١ ـ ٣٢ وانظر : قصتي مع الشعر ١٧٦ ـ ١٨٤ .
(٢) حديث الأربعاء ١ : ٣٠
(٣) المرجع السابق ١ : ٣١

لكنه مع هذا يعترف بأن ما يصح لمعلقة لبيد « قد لا يصح لغيرها من قصائد هذا الشاعر ، وما يصح لهذا الشاعر ، قد لا يصح لغيره من الشعراء [1] » .

ويسير محمود شاكر في الدرب نفسها التي يسير فيها طه حسين ، الفكرة هي الفكرة ، والأسباب هي الأسباب ، لكن ـ والحق يقال ـ في استزادة وإسهاب وإحاطة ووضوح وتقصٍّ وتعليل ؛ ويجهد نفسه في البحث عن الوحدة في قصيدة جاهلية اختلف في نسبتها [2] مطلعها :

إن الشِّعْب الذي دونَ سَلْعٍ لقتيلاً دَمُه ما يُطَلُّ

فبعد أن وضعها بالشكل الذي رآه صحيحاً ورتبها ترتيباً تتضح فيه وحدتها التي لم يعين نوعها ، خرج بدعوى عريضة رددها في أكثر من مكان على صفحات مجلة « المجلة » في سلسلة مقالات بعنوان « نمط صعب ونمط مخيف » ، يقول : « فإذا تم هذا أو بعضه (يقصد الدقة في الرواية والتحري) كان من الممكن . . . أن نضع الموازين القسط التي تعصمنا عن الزلل في الحكم على بناء شعرنا الجاهلي ، بأنه مفتقر إلى ما يسمونه (وحدة القصيدة) . وأكثر من يلهج بمثل هذه المقالة في شعر الجاهلية ممن ليس لهم بصر بالشعر ، ولا معرفة لهم بدواوين الشعراء . . . ومع ذلك فليس الأمر في هذا الشعر كله على الصفة التي ذكرناها . . . وعلة تغشي هذه المقالة الخبيثة في اتهام الشعر الجاهلي عامة بالتفكك والاختلال هي علة العصر الذي صار أبناؤه يتلمسون المعابة لأسلافهم وآبائهم في خبر مطروح ، أو كلمة شاردة ، أو ظاهرة محدودة ، فيبنون على ذلك تعميماً في الحكم . . . » [3] .

ويقول : « ويتبين أيضاً أن دعوى اختلال الترتيب في الشعر كله ، دعوى عريضة وأن أمرها عظيم ، لا يصلح أن يتكلم فيه مَنْ خلا إهابُه وجرابه أيضاً ، مما يعين على الفصل في مثل هذه القضية المعقدة » [4] . ويقول « فإني كشفت بتطبيق منهجي على هذه القصيدة عن أن الوحدة كائنة في الشعر الجاهلي واضحة فيه كل الوضوح . . . أن العلة

---

(١) المرجع السابق ١ : ٣٩.

(٢) اختلف القدماء في نسبة القصيدة، فهي لتأبط شراً مرة ، ولابن أخته مرة أخرى ، ولخلف الأحمر مرة ثالثة . لكن الأستاذ شاكراً يرى أنها لابن أخت تأبط شراً .

(٣) نمط صعب ونمط مخيف : مجلة المجلة ـ العدد ١٤٨ ، نيسان ١٩٦٩ . ص : ٤ ـ ١٤

(٤) المرجع السابق . العدد ١٥٥ ـ تشرين الثاني ١٩٦٩ ص ٤ ـ ٣٧.

ليست في خلو القصيدة الجاهلية من الوحدة ، بل العلة كامنة في المفهوم الساذج القريب الغور الذي تدل عليه كلمة وحدة القصيدة ، عند من ينظر في الشعر نظرة خاطفة بلا تأمل ولا تمييز . . . ولقد برهنت دراستي للقصيدة على أن هذه الوحدة بأي وجه فهمت أو فسرت ، كائنة في قصيدتنا هذه ، وما من قصيدة غيرها إلا أنت واجد فيها مثل الذي وجدته أنا . . . في هذه القصيدة »[1] .

والحق أن القصيدة تتمثل فيها الوحدة العضوية تمثلاً كاملاً ، وهي كما رتبها محمود شاكر[2] :

إن بالشِّعب الذي دون سَلْعٍ ... لقتيلاً ، دمه ما يُطَلُّ[3]
قذفَ العبءَ عليّ وولّى ... أنا بالعبءِ له مستقلُّ
ووراء الثأر مني ابن أختٍ ... مَصِعٌ عقدتُه ما تُحَلُّ[4]
مُطْرِقٌ يرشح موتاً ، كما أطـ ... ـرق أفعى ، ينفث السمَّ صِلُّ[5]
خَبَرٌ ما نابنا مصمئِلٌ ... جَلَّ ، حتى دقَّ فيه الأجلِ[6]
بزَّني الدهرُ ، وكان غشوماً ... بأبيٍّ ، جارهُ ما يَذِلُّ
شامِسٌ في الظل حتى إذا ما ... ذكت الشعرى ، فبردٌ وظِلُّ[7]
ظاعِنٌ بالحزم حتى إذا ما ... حَلَّ ، حَلَّ الحزْمُ حيث يَحُلُّ
غيثُ مُزْنٍ غامرٌ حيث يُجْدي ... وإذا يسطو فليثٌ أبَلُّ[8]
مُسْبل في الحيّ ، أحوى رَفِلٌ ... وإذا يغزو فَسِمْعٌ أزَلُّ[9]
ولَه طِعمان : أريٌ وشريٌ ... وكلا الطعمين قد ذاق كُلُّ[10]

---

(١) نمط صعب ونمط مخيف : مجلة المجلة ، العدد ١٥٩ ـ آذار ١٩٧٠ . ص ٤ ـ ٢٣ .
(٢) نمط صعب ونمط مخيف : مجلة المجلة . العدد ١٥٥ السابق
(٣) ما يطل : لا يذهب هدرا .
(٤) مصع : الشديد القوي الثابت .
(٥) الصل : نوع خبيث من الحيات .
(٦) مصمئل : شديد الوقع .
(٧) الشعري : نجم لا تراه العرب إلا في الصيف ، ذكت الشعري : اشتد الحر .
(٨) الليث الأبل : الأسد المقدام الذي لا يبالي بما يلقاه .
(٩) مسبل في الحي : أي يسبل أزاره كناية عن الوجاهة والعظمة . رفل : ممتلىء الجسم كناية عن القوة وتمام الصحة . سمع أزل : ذئب سريع .
(١٠) أري : عسل . شري : حنظل .

يركب الهولَ وحيداً ، ولا يصـ ـحَبُه إلا اليمانيَّ الأفَلُّ
وفُتُوٍّ هجّروا ثم أَسرْوا لَيْلَهُمْ حتى إذا انجاب حلوا
كلُّ ماضٍ قد تردّى بماضٍ كسنا البرق إذا ما يُسُلُّ
فأدركنا النار منهم ولمّا يَنْجُ ملحيين إلا الأقل
فاحتسوا أنفاس نَوْمٍ فلمّا هَوَّموا رُعْتهم فاشمعلوا (١)
فَلئن فَلَّتْ هذبلٌ شباهُ لبما كان هذيلاً يفل (٢)
وبما أبركها في مُناخٍ جَعْجَع ، يَثْقُبُ فيهِ الأَظَلُّ (٣)
وبما صبَّحها في ذراها منه، بعد القَتْل ،نَهْبٌ وشَلُّ
صَلِيَتْ مني هذيلٌ بخِرْقٍ لا يَمَلُّ الشرَّ حتى يملوا
يُنْهِلُ الصَّعْدَةَ حتى إذا ما نهِلَتْ ، كان لها منه عَلُّ (٤)
حَلَّت الخمر ،وكانت حراماً وبلأْيٍ ما ، ألَمَّتْ تحِلُّ
سقّينها ، يا سوادَ بن عمروٍ إن جسمي بعد خالي لَخَلُّ (٥)
تضحك الضبع لقتلى هذيلٍ وترى الذئب لها يَسْتَهِلُّ
وسباع الطير تهفو بِطَانا تتخطاهم فما تستقل

هذه القصيدة بأجزائها السبعة متكاملة البناء ، مترابطة الأعضاء ، يؤدي كل منها إلى الذي يتلوه ويشاركه في الوظيفة الكلية للقصيدة ذات الدفع الواحد والمغزى الواحد . انتقل الشاعر فيها من الحديث عن فداحة الخطب وعظم المسؤولية التي تكفل بحملها ، إلى الحديث عمن فقد معدداً صفاته التي من أجلها كان الخطب فادحاً ، والتي من أجلها سيكون الاستعداد كبيراً والتضحيات جسيمة ، وهو ما أتى به بعد تعداد مناقب القتيل مباشرة . ثم انتقل إلى تبين كيفية الهجوم على الخصم وإدراك الثأر ، وراح بعد أخذ الثأر والانتصار يصور ما يليهما عادة من تعليل وتبرير وافتخار وزهو ونشوة وشماتة بالعدو . كل هذه الأمور صورها الشاعر في قصيدته ، فجاءت منسجمة في اتجاهها الواحد وعاطفتها المركزية ، وكان كل ما فيها من صور وإيحاءات لفظية يؤدي وظيفته من خلال

---

(١) هوموا: أغرقوا في النوم. اشمعلوا: تفرقوا.
(٢) شباة كل شيء: حد طرفه.
(٣) الجعجع: ما تطامن من الأرض. مكان ضيق، خشن غليظ. الأظل: بطن الأصبع وهو في الأبل: باطن المنسم.
(٤) الصعدة: الرمح. العل: الشرب مرة ثانية.
(٥) الخل: الرجل القليل اللحم، المهزول، الخفيف الجسم.

إحساس واحد ووظيفة كبرى ، لتصل في النهاية إلى إحداث أثر فني واحد لا تشتت فيه في نفس القارىء .

لم تقف القصيدة عند الرثاء ، بل تناولت أفكاراً أخر ضمها خيط نفسي واحد من أولها إلى آخرها لم يخرج فيها الشاعر عن الداعي الذي دعاه لنظمها ولا عن غايته أيضاً . الوحدة العضوية ماثلة فيها بوضوح بحيث لا يمكن أن نزحزح أي جزء فيها من مكانه إلى أي مكان آخر .

مثل القصيدة السابقة في وضوح الوحدة العضوية ، قصيدة الحطيئة التالية [١] :

وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مُرْمِلٍ ... ببيداءَ لم يعرفْ بها ساكنٌ رَسْما
أخي جَفْوةٍ فيه من الإنس وحشةٌ ... يرى البؤس فيها من شراسته نُعمى
وأفردَ في شِعْبٍ عجوزاً إزاءَها ... ثلاثة أشباحٍ تخالهم بُهْمَا
حفاة عراة ما اغتدوا خُبزَ مَلَّةٍ ... ولا عرفوا للبُرِّ مُذْ خُلقوا طعما [٢]
رأىٰ شَبَحاً وسْط الظلام فراعه ... فلمّا رأى طيفاً تشمّر واهتمّا
فقال : هيا رباه ، ضيفٌ ولا قِرىً ... بحقِّك لا تحرِمْه تاالليلة اللحما [٣]
فقال ابنه لما رآه بحيرة : ... أيا أبتِ اذبحني ويسِّرْ له طَعْما
ولا تعتذرْ بالْعُدْمِ ، علّ الذي طرا ... يَظُن لنا مالاً فيوسعنا ذَمّا
فروَّىٰ قليلاً ، ثم أحجم برهةً ... وإنْ هو لم يذبحْ فتاه فقد هَمّا
فَبناهما ، عَنَّتْ على البُعْدِ عانةٌ ... قد انتظمت من خلف مِسْحَلها نَظْما [٤]
عِطاشاً تريد الماء ، فانساب نحوها ... على أنه منها إلى دمها أظما
فأمهلها حتى تروّتْ عِطَاشُها ... فأرسل فيها من كنانته سَهْما
فخرّتْ نَحُوصٌ ذاتُ جَحْشٍ سمينةٌ ... قد اكتنزتْ لحماً وقد طُبِّقَتْ شحما
فيا بِشْرَه إذ جرَّها نحو أهله ... ويا بِشْرهم لمّا رأوا كَلْمَها يَدْمىٰ
وباتوا كراماً قد قضوا حقَّ ضيفهم ... وما غَرموا غُرْماً وقد غَنِموا غُنما
وبات أبوهم من بشاشته أبا ... لضيفهم ، والأمُّ من بِشْرها أُمَّا

---

(١) ديوان الحطيئة ٣٩٧ ، تحقيق نعمان أمين طه . الطبعة الأولى ١٩٥٨م
(٢) الملة : الجمر ، الرماد الحار . خبز الملة : هو الخبز الذي يخبز فيها .
(٣) تا الليلة : هذه الليلة .
(٤) عانة : قطيع من حمر الوحش . المسحل : حمار الوحش الذي يكون في مقدمة القطيع .

هذه القصيدة في أربعة أجزاء ، أولها وصف لفقير معدم ، يعيش وأسرته عيش الوحوش في صحراء قاحلة جرداء ، وثانيها ما يخبر بقدوم ضيف على تلك الأسرة ، وما خلّفه من موقف عصيب أوقع ربهّا في حيرة دفعت أحد الأبناء إلى التبرع بنفسه كي يذبحه والده ويكرم ضيفه ، ويجنب أهله السبة وإن كانوا معدمين . غير أن ظهور قطيع من حمر الوحش حل الأزمة وخلص الفتى وفداه بذبحٍ تقدمه الأسرة طعاماً لضيفها فتبيت راضية فرحة لأنها قامت بأداء واجبها نحو ضيفها على أحسن ما يكون أداء العربي في الكرم والضيافة . وهذان هما الجزءان الثالث والأخير من القصيدة .

لقد جاءت أجزاء القصيدة مترابطة ومبنية بناء عضوياً دقيقاً ، تضافره كلها لتؤكد حرص العربي القديم على إكرام الضيف بشتّى الوسائل الممكنة ولو كان معدماً فقيراً . كما أنه يربطها إحساس واحد وشعور مشترك ، وتجمعها وحدة عاطفية بحيث إن الإخلال بأي جزء منها يبددها كلها ، ويليفها مفككة الأوصال ، مهتزّة البنيان ، بل يلغيها إلغاء كاملاً . لقد ساعد العنصر القصصي وما فيه من حوار على ترابط القصيدة ووحدتها العضوية كثيراً ، ولِمَ لا؟فالقصائد الغنائية ذات العناصر القصصية أو الدرامية تتحقق فيها الوحدة العضوية أكثر من غيرها ، ويكون الطابع القصصي بسرده وحواره عاملاً كبيراً في تحقيقها [1] . ومن هنا كان تفريق النقاد المحدثين بين الوحدة في المسرحية والملحمة وبينها في القصيدة الغنائية ، وسلك القصيدة الغنائية القصصية في النوعين الأولين اللذين لا مندوحة لهما من تحقق الوحدة العضوية فيهما .

وبما أن الأسلوب القصصي عون كبير في ضبط الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة ، فقد كان له أثر كبير في وحدة كثير من قصائد الشعراء المعاصرين الذين نزعوا هذا المنزع [2] . وكان له من قبل دور فعال في تحطيم وحدة البيت في الشعر العربي منذ عهد مبكر ، يطالعنا بوضوح في شعر عمر بن أبي ربيعة [3] . فلقد أكثر عمر ، الذي تمتاز قصائده بوحدتها الموضوعية ، من الأسلوب القصصي واعتمد الحوار كثيراً ، فكان لهذا المنزع وظيفة مزدوجة : حطّم وحدة البيت ، بل ألغاها ؟ وساعد على التحام بنية القصيدة وتراصها مع أنها ذات موضوع واحد . ومن الأمثلة على هذا قصيدته التالية :

---

(١) النقد الأدبي الحديث ٤٦٢ .

(٢) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده ٢٩٨ وماهر حسن فهمي: حركة البعث في الشعر العربي الحديث ١٩٦ .

(٣) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

عجباً ما عجبتُ مما لو أبصر ... تَ خليلي ما دونه ، لَعَجبْتا
لمقَالِ الصفيّ : فيمَ التجنّي ... ولِمَا قد جفَوْتَنِي ، وَهَجَرْتَا ؟ [1]
في بكاءٍ ، فقلتُ : ماذا الذي ... أبكاك ؟ قالت فتاتُها : ما فَعَلْتا !
ولوتْ رأسها ضِرَاراً وقالتْ ، ... إذْ رأتني : اخترتَ ذلك أنتا [2]
حين آثرْتَ بالمودة غيري ، ... وتناسَيْتَ وَصْلَنا ، ومَلِلْتا
قلتَ لي قولَ مازحٍ تستبيني ... بلسانٍ مقوَّلٍ ، إذْ حَلَفْتا : [3]
عاشري فاخبُري ، فمن سوء جَدّي ... وشقائي ، عوشرْتَ ، ثم خُبِرْتا !
فوجدناك إذْ خَبَرْنَا ، مَلَولاً ، ... طَرِفاً لم تكن كما كنت قُلْتا [4]
وتجلَّدْت لي لتصرمَ حَبْلي ، ... بعد ما كنت رثَّهُ قد وصلتا
فاذكر العهد بالمحصَّب ، والو ... دَّ الذي كان بيننا ، ثم خُتْتا [5]
ولَعَمْري ماذا بأول ما عاهدْ ... تني ، يا ابن عَمٍّ ، ثم غدرتا ؟
فحرامٌ عليك أن تنال ، الد ... هرَ ، مني غير الذي كنتَ نلتا !
قلتُ : مهلاً ، عفواً جميلا. فقالت : ... لا وعيشي ، ولو رأيتك مِتَّا !
وأجازتْ بها البغال تَهادىٰ ، ... نحو خَبْتٍ ، حتى إذا جُزْنَ خَبْتا [6]
سكنتْ مُشرِفَ الذُّرىٰ، ثم قالتْ : ... لا تَزُرْنا ، ولا نزورك سَبْتا [7]

على أن شعر عمر لا ينفرد بهذه الظاهرة ، فثمّة أمثلة منها عند بشار بن برد في قصيدته [8] :

قد لامني في خليلتي عمر ... واللومُ في غير كُنْهه قدر

ويمكن أن تتخذ هذه القصيدة أيضاً مثالاً آخر على الوحدة العضوية في الشعر القديم ، فهي في أربعة أجزاء متلاحمة يؤدي كل منها إلى تاليه أداء طبيعياً تفرضه طبيعة

---

(١) ديوان عمر بن أبي ربيعة ٧٣ ـ ٧٤ (صادر ١٩٦١م).
(٢) ضرار: مخالفة.
(٣) لسان مقول: أي تكلفة قول ما لم يقله.
(٤) الطَرِف: الذي لا يثبت على صحبة أحد لمله.
(٥) المحصب: موضع رمي الجمر بمنى.
(٦) خبت: موضع فيه ماء، والمتسع من الأرض.
(٧) لا نزورك سبتا: لا نزورك برهة.
(٨) ديوان بشار ٣: ١٦٩ ـ ١٧٢.

القصيدة القصصية وجوها العام والغاية التي أراد الشاعر أن يكشف عنها ، من عدم اكتراثه بلوم اللائمين وتحقيق مآربه وقصصه الغرامية . فقد بدأ القصيدة بذكر لوم أحد أصدقائه له ورده عليه غير آبه باللوم مهما كثرت الأقاويل ما دام هو وصاحبته على مودة تامة . هنا يدخل في الجزء الثاني الذي مهد له بالأول فيتحدث عن صلته بصاحبته ، وعن موقف لهما تخللته أشياء كثيرة كانت عاقبتها وخيمة على الفتاة ، ثم ينتقل إلى الجزء الثالث على لسان الفتاة نفسها في شرح ما جرى لها وتعليله في حالٍ من الضعف المشوب بالاستنجاد والاستعانة بالله للانتقام لها تارة ، وبالتهديد طوراً وفي بيان ما اعتورها من اضطراب نفسي وخوف وتحسّب لما سيحدث . ويعود الشاعر هنا فيتدخل لينهي القصيدة بالجزء الرابع والأخير في بيتين فقط يهدىء بهما من روعها ، ويدلها على طريق تتخلص فيها من كل ما دار في خلدها من خواطر وتحسبات وأفكار . وهكذا تكتمل القصيدة اكتمالاً سليماً في بناء مترابط يقود بعضه إلى بعض .

ومن الأمثلة على المنزع القصصي الذي يؤدي الى تلاحم الموضوع الواحد في القصيدة ، قصيدة بشار التي مطلعها [1] :

تعجبت جارتي مني وقد رقدتْ عني العيونُ وبات الهَمُّ محتشدا

ومن الأمثلة عليه أيضاً ، قصيدة المؤمل بنى أميل التي مطلعها[2] :

وطارقاتٍ طرقتني رسلا والليل كالطيلسان معتكر

إذ حطم الحوار والأسلوب القصصي في هذه القصيدة وحدة البيت تحطيماً كاملاً مثل الذي رأيناه في قصيدة ابن أبي ربيعة السابقة .

ومن الشعراء القدامى الذين تتوفر الوحدة العضوية في بعض قصائدهم ، ابن الرومي . ولسنا ندعي أننا أول من التفت إلى هذا عند الشاعر ، لكننا نرى أن التفاتات من قبلنا لا تعدو واحدة من اثنتين : فهي إما غير واضحة وغير دقيقة ، وإما نظرية ينقصها الدليل ، وهذه الأخيرة ظاهرة بارزة وخطيرة في نقدنا الحديث ، وفي قضية الوحدة خاصة . ربما كان من أهم أسبابها الحماسة لنقدنا وشعرنا القديمين ، أو عدم تبلور مفهوم الوحدة عند أصحاب هذه الالتفاتات من النقاد ، مما يؤدي بالتالي إلى أمر آخر هو الخوف

---

(١) ديوان بشار ٢ : ١٩٢ ـ ٢٠٠ .

(٢) نهاية الأرب ٢ : ٢٨١ ـ ٢٨٢ .

من الاستشهاد بقصائد معينة ربما لا تقوى على دعم الحجة وتقديم البرهان .

فمن النوع الأول ، كان المرحوم العقاد الذي تقدم رأيه في تعليل استرسال ابن الرومي في قصائده وخروجه عن سنّة النظّامين الذين جعلوا البيت وحدة ،والذين خالفهم ابن الرومي فجعل القصيدة (كلاًّ) واحداً لا يتم إلا بتمام المعنى الذي أراده . . . فقصائده (موضوعات) كاملة تقبل العناوين وتنحصر فيها الأغراض ولا تنتهي حتى ينتهي مؤداها وتفرغ جميع جوانبها وأطرافها » . فعلى الرغم من أن هذا الكلام ينطبق على الوحدة الموضوعية لا العضوية ، ينبغي ألا ننساق بعيداً في حكمنا على شعر ابن الرومي بعامة ، فإن كان « قد ظهرت فيه حقاً نزعة مختلفة في تركيب القصيدة فيجب أن نحذر أشد الحذر من أن نبالغ في المقدار الذي تحققت به عنده ؟ فالحقيقة أن خضوعه للتقاليد الموروثة في صنع القصيدة أعظم جداً من نزعته إلى الخروج على هذه التقاليد » [١] . وينبغي ألا نتلقى ما قال العقاد والمازني بالتسليم حين ذهبا إلى أن كل قصائد الشاعر أو معظمها ذات وحدة ، وأن كل أبياته أو معظمه لا وحدة لها [٢] .

وعرض طه حسين لابن الرومي في حدود القصيدة التي تعرض لها بعد قليل بقوله : « مع أن هذه القصيدة لا تكاد تتجاوز تسعة وعشرين ومائة بيت [٣] ، فقد ألمّ فيها بفنون مختلفة ، فهو مادح ، وهو محاور ، وهو واصف ، وهو بالغ بعتابه حداً تستطيع أن تقول إنه الهجاء . . . وهو على هذا حريص أن يرتب قصيدته وألا يرسلها إرسالاً ، وإنما هو كأبي تمام يرتب قصيدته ترتيباً منطقياً دقيقاً [٤] ، فأنتم حين تقرأونها لا تستطيعون أن تقدموا جزءاً على جزء ،إنما تقرأونها كما رتبها هو ، وأنتم مضطرون إلى أن تنتقلوا معه من معنى إلى معنى ، ومن فصل من فصول القصيدة إلى فصل آخر » [٥] . الوحدة التي يتحدث عنها طه حسين هي الوحدة المنطقية لا العضوية ، لأن المهم عنده ترتيب الأجزاء

---

(١) محمد النويهي: ثقافة الناقد الأدبي ٢٥٥ .

(٢) المرجع السابق ٢٥٤ .

(٣) القصيدة (١٦٨) بيتاً في مختارات كامل كيلاني و(١٤٩) في ديوان ابن الرومي ١ : ٦٤ ـ ٧٣ تحقيق الدكتور حسين نصّار. مطبعة دار الكتب ، القاهرة ١٩٧٣ .

(٤) يوازن شوقي ضيف بين البحتري وأبي تمام في الترتيب المنطقي فيقول « ودائما تجد شيئاً من المنطق ينقص البحتري في فنه. . . فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيباً منطقياً دقيقاً. وبون بعيد جداً بينه وبين شاعر كأبي تمام في هذا الجانب . فإنك تحس بتسلسل الأفكار. أما عند البحتري فإنك ترى دائماً خنادق وممرات بين أبياته » (الفن ومذاهبه في الشعر العربي ١٩٧).

(٥) من حديث الشعر والنثر ١٥٣ .

ترتيباً تسلسلياً منطقياً وهو أمر يدخل في الوحدة العضوية ، وليس كل ما تعنيه . إن أهمية هذا النص تكمن في الكشف عن فهم طه حسين لوحدة القصيدة وتفسير ما يعنيه بالوحدة المعنوية التي أسهب في الحديث عنها في معلقة لبيد البعيدة عن الوحدة الموضوعية [1] . إن مفهومه للوحدة لم يعد محيراً يحتمل الظن والحدس والتخمين مثلما حدث للنقاد الذين أنكروا عليه مذهبه في معلقة لبيد ، يقول أحدهم : « أما الوحدة المنطقية فهي لا شك متوفرة في القصيدة ، لأنه لم يرد في بعضها ما يناقض بعضها الآخر ، وأغلب الظن أن الوحدة بهذا المعنى وربما بالمعنى الثاني (أي وحدة الموضوع) هي التي كانت في ذهن الناقد ـ طه حسين ـ حينما تحدث عن وحدة المعنى » [2] .

أما النوع الآخر ، فمنه النقاد الذين يذهبون إلى أن ابن الرومي قد حقق الوحدة إلى حد كبير في قصائده الطويلة من غير أن يحددوا نوعها ، أو يضربوا لها الأمثلة [3] .

القصيدة التي نعتقد تحقق الوحدة العضوية فيها عند ابن الرومي هي قصيدته في صديقه أبي القاسم التوزي الشطرنجي التي حلا لبعض المعاصرين اختيار عنوان لها ، هو « عتاب » عند كامل كيلاني ، و « بطل الشطرنج » عند العقاد . فالأول ، وإن كان أنسب من الآخر ، يظل أقل تعبيراً عما في القصيدة التي مطلعها [4] :

يا أخي : أين ريع ذاك اللقاءِ ؟ أين ما كان بيننا من صفاء

وهي طويلة ليس سهلاً إثباتها كاملة هنا . إنها ليست عتاباً حسب ، بل فنون كثيرة عالجها الشاعر تحت راية العتاب ، فجاءت وحدة عاطفية ، أو تجربة عاطفية واحدة تصبغ أجزاء القصيدة بصبغة نفسية واحدة .

في القصيدة التفاتات بارعة ، وتنقلات بديعة ضمها إطار واحد ، تعاورت كلها لتلتقي عند هدف وتصل إلى نتيجة واحدة. يبدأ الشاعر بعتاب صديقه عتاباً خفيفاً مذكراً إياه بالود والإخلاص القديمين اللذين غطّيا « هنوات » صديقه مدة من الزمن . وهنا يجري الشاعر حواراً طويلاً بينه وبين هنوات صديقه قد يعده آخرون خروجاً

---

(١) النويهي : الشعر الجاهلي ٢ : ٤٣٩ والعشماوي : من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ١٢٤ .
(٢) مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ٦ .
(٣) من هؤلاء : زغلول سلام، تاريخ النقد العربي ٢ : ١٥٤ .
(٤) ديوان ابن الرومي ١ : ٢٧ ـ ٤٤ .

واستطراداً ، لكنه في واقع الأمر حوار في صميم الموضوع ، يؤدي إلى الجزء الثاني الذي هو أشد لوماً وتقريعاً :

يا أخي ! هَبْك لم تهبْ لي ... من سَعْيك حظًّا كسائر البخلاء
أفلا كان منك ردٌّ جميلٌ ... فيه للنفس راحةٌ من عَنَاء ؟
أجزاءُ الصديق إيطاؤه العِشْـ ... ـوة حتى يظلَّ كالعَشْواء ؟
تاركاً سَعْيَه اتكالاً على سعيـ ... ـك دون الصِّحاب والشُّفعاءِ
كالذي غرّه السرَّابُ بما خيّل ... حتى هَراق ما في السِّقاء
يا أبا القاسم الذي كنت أرجوه ... لدهري ! قطعت متن الرجاء

وينتقل من هذه الشدة التي توضحها أبيات أخرى في نهاية هذا الجزء إلى ما يشبه المدح والثناء حين يتطرق إلى وصف مهارة صديقه في لعبة الشطرنج التي يتجلى فيها الذكاء . هذا الجزء لم يأتِ به الشاعر عبثاً ، بل لينطلق إلى ما يواصل به رحلته مع صديقه ، ويؤكد ما في نفسه حين يأخذ في وصف مكره ودهائه وخبثه :

يا أخي ، يا أخا الدَّماثة ... والرِّقة والظَّرْف والحِجَا والدَّهَاء
ربما هالني وحيرّ عقلي ... أَخْذُك اللاعبين بالبأْساء

ثم يستمر في وصفه في لعب الشطرنج ، وهو قسم مهم في هذا الجزء لا يصح الاستغناء عنه ، لأنه سبيل الشاعر إلى النفوذ لوصف مكر صديقه وصفاً تفتن فيه بايراد الصور الجميلة الرائعة المعبرة التي تخدم هدفه خدمة كبيرة :

لكَ مكْرٌ يدبُّ في القوم أخفى ... من دبيب الغذاء في الأَعْضاء
أو دبيب المَلال في مُسْتهاميـ ... ـن إلى غايةٍ من البَغْضاء
أو مَسير القضاء في ظُلَم الغيْـ ... ـب إلى من يُريده بالتواء

وينتقل إلى الثناء على صديقه مذكراً إياه بماضيه الذي كان فيه على قدر كبير من الإباء والذكاء والأنفة ، يرضى القليل الذي يوفر له الراحة وبلغة العيش ، وينأى عن مصاحبة ذوي الجاه والمال ونصحاء السوء وأهل المكر والخديعة إذ كان العقل والحكمة رائديه في كل أعماله وتصرفاته . جاء الشاعر بكل هذا لينفذ منه إلى وصف الحال التي آل إليها الشطرنجي من سعي دائم ودأب مستمر في جمع المال وكنز القناطير :

ضِلةٌ لامرىءٍ يُشَمِّر في الجمـ ... ـعِ لِعَيْشٍ مُشَمّرٍ للفناء

دائبـاً بكنـز القناطـير للـوا رث، والعمر دائب في انقضاء [1]
حبـذا كثرةُ القناطير ، لو كا نت لربِّ الكنوز كنـزَ بقاء

(إلخ أبيات هذا الجزء)

ثم ينتقل الشاعر إلى جزء آخر يكشف فيه في صراحةٍ عن تعامي صديقه ، وتوانيه عن مساعدته عمداً على غير ما كان يتوقع ، مما زاد طينته بِلَّة ، ووحشته وحشة . هنا يدرك الشاعر أنه أثقل على صاحبه فيتحول إلى الإعتذار عن نفحاته التي أصابت صديقه وكان هو سببها .

ثم يطلب في الجزء الأخير الحكومة بينه وبين صديقه من شخص ذكره في القصيدة بكنية (أبي بكر) . ثم ينهيه بما يشبه النصح والإرشاد ، وبتجديد وده لصديقه عن صدق مشيراً إلى أن إخلاصه له وعمق العلاقة بينهما هما اللذان دفعاه إلى كل ما قال فيه :

والـذي أطلق اللسان فعاتَبْـ ـتك عدِّيكَ أولَ الفُهَمـاء
لم أخفْ منك غلطةً حين عاتبْـ ـتُك تدعو العتابَ باسم الهجاء
وأنـا المرء لا أسوم عتابي صاحبا غير صَفْوَةِ الأصفياء
ذا الحِجَا منهُمُ وذا الحلم والعلـ ـم ، وجهلٌ مَلامةُ الجُهلاء
إن من لامَ جاهلاً لطبيبٌ يتعاطى علاج داءٍ عَيـاءِ
لسـت ممن يظلُّ يربع باللو مِ على منزلٍ خلاءٍ قَواء

على هذا الشكل من التناسب والترابط جاءت القصيدة التي لم تكن عتاباً خالصاً ، بل هي مجموعة علاقات متصلة خدمت الشاعر في الإعراب عما في نفسه ، متدرجاً فيه تدرجاً طبيعياً ، لم يكن مشتت الهدف مبعثر الخواطر ، بل كان ينطلق من وحدة عاطفية ربطت عناصر قصيدته برباط نفسي واحد . ثم إن الصور في القصيدة من استعارات وتشبيهات كانت تنبع من داخل القصيدة نفسها لتشارك في وظيفتها الكبرى ، ولم تفرض عليها فرضاً خارجياً ، وقد شاركت كلها في أداء وظيفتها في القصيدة أداء كاملاً .

***

(١) في طبعة الدكتور نصّار: والعمر دائباً. وكلاهما جائز.

أما وحدة الموضوع في الشعر العربي القديم ، فأمر أيسر بكثير من سابقتها ، وهي واضحة في شعرنا الذي عرفها منذ عهد مبكر عند أمثال الصعاليك[1] ، والهذليين في الجاهلية والإسلام[2] ، وعند غيرهم من الشعراء في مختلف العصور في قصائد الرثاء وفي كثيرٍ من قصائد الغزل ، سواء في ذلك شعراء القرون الأولى أم شعراء العصر العباسي ، وفي غيرهما من الأغراض الأخرى عند شعراء مختلفين ، وليس ثمة ما يدعو إلى ضرب الأمثلة عليها .

إنه لغريب حقاً أن يكون في المعاصرين من يخلط في هذه القضية ، ويحاول أن ينكر حتى وجود وحدة الموضوع في الشعر العربي القديم ، يقول محمد مندور : « والناظر في الشعر العربي القديم لا يلبث أن يلاحظ أن وحدة القصيدة العربية لم تكن تتمثل إلا في اتحاد الوزن والقافية . وأما الغرض أو الموضوع فقلما نراه موحداً في القصيدة العربية القديمة . . . وهكذا تكونت القصيدة العربية ذات الأغراض المتباينة المتتابعة ، وأصبحت هذه الظاهرة تقليداً شعرياً ثابتاً عند العرب »[3] .

وحدة القصيدة العربية والنظريات الحديثة

الوحدة ونظرية الأجناس :

نستطيع ، في ضوء ما تقدم ، أن نناقش قضية « الأجناس » التي أثارها الأجانب منذ زمن بعيد ، وتابعهم فيها باحثون من مستشرقين وعرب . والنماذج السابقة في وحدة القصيدة العربية تساعد على مناقشة القضية ، وعلى النظر في مذاهب نقادنا المحدثين الذين بنوا أحكامهم على ما وجدوه في النقد القديم ، وعلى دراساتهم السريعة ، غير المتقصية في وحدة القصيدة .

لقد تبين أن تقنينات النقاد وتعقيداتهم في بناء القصيدة العربية كانت ناقصة وضيقة لاعتمادهم فيها الظواهر الكبرى في الشعر الجاهلي ، لا الشعر الجاهلي كله ، وإغفالهم كل محاولات التجديد والظواهر التلقائية الطبيعية التي سبقت قواعدهم وأصولهم ومنهجهم

---

(١) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ٢٦٢ ـ ٢٦٤ .

(٢) شعر الهذليين ٢٤٦ ـ ٢٥٠ .

(٣) الشعر المصري بعد شوقي ١٩ ـ ٢٠ (الحلقة الأولى) .

في القصيدة ، ناهيك عن كثير ، مما جدّ بعدُ في عصور الأدب والنقد التي تعرف بأنها مزدهرة ، لكن إفادة النقاد منها كانت محدودة ، بل نادرة . وأعتقد أن البحث في وحدة القصيدة يضيف دعماً جديداً لما نحن في صدده ، فيسجل على النقاد القدامى تقصيراً آخر في استقراء الشعر ، لكنه قد يغتفر لسبب أوضحناه من قبل ، هو أن مفهوم وحدة القصيدة لم يكن واضحاً متبلوراً عندهم . فليس لنا أن نطالبهم ـ والحال هذه ـ بشيء لم يعرفوه جيداً ، حتى من عرفوا ما جاء عند أرسطو لم يفهموا تماماً ما عناه بوحدة العمل الأدبي . العيب إذاً لم يكن في الشعر نفسه ، وهو ليس مسؤولاً عن تقصير النقد والنقاد .

ليس غرضنا هنا التأريخ لنظرية الأجناس [1] ، بل يهمنا أن نعرف ما فيها من تعصب على الجنس العربي تبدو بوادره عند تنمان Tennemann (ت ١٨١٩ م) ، ومن حملة على الجنس السامي عامة حمل لواءها أرنست رينان Ernest Renan (ت ١٨٩٢ م) العالم الفرنسي باللغات السامية ، وشاركه فيه المستشرق الألماني كرستيان لاسن Christian Lassen (ت ١٨٧٦ م) . وتبنّى الفكرة جماعة آخرون فيما بعد .

يقوم جوهر الفكرة التي جاءت مفصلة في كتاب رينان « تاريخ اللغات السامية » على أن خواص النفس السامية تتجلى في انسياق فطرتها إلى التوحيد من جهة الدين وإلى البساطة في اللغة والصناعة والفن والمدنية . أما النفس الآرية فيميزها ميل فطري إلى التعدد وانسجام التأليف [2] .

في ظل هذه النظرية ، وفي ظل آراء بعض المستشرقين من مثل جيب H. R. Gibb الذي يرى أن الخلق الفني عند العرب سلسلة من بواعث منفصلة ، كل منها تام بنفسه لا يربط بينها غاية أو انسجام سوى وحدة العقل الذي أبدعها [3] ، راح عدد من باحثينا المعاصرين يتحدث عن غياب وحدة القصيدة في الشعر العربي ويوازن بينها وبين القصيدة الأجنبية [4] ، على الرغم من إيمان بعضهم بقلة جدوى نظرية الأجناس في تفسير مثل هذه القضية .

---

(١) راجع فيها : عز الدين إسماعيل ؛ الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٧٣ وما بعدها .

(٢) مصطفى عبد الرازق : تمهيد لتاريخ الفلسفة الاسلامية ٩ ـ ١١

(٣) الاتجاهات الحديث في الاسلام ٣٢ (ترجمة كامل سليمان) وعمر الدسوقي : النابغة الذبياني ٥٣ (طبعة ١٩٤٩م) .

(٤) من هؤلاء : العقاد في : ساعات بين الكتب ٤٩٠ (ط ٥٢ بيروت ١٩٦٩) وعمر الدسوقي في : النابغة الذبياني ٥٣ ـ ٥٤ .

لعل أحمد أمين يكون أول المعاصرين الآخذين بنظرية الأجناس ومعتنقيها . فهو يرى أن العقل العربي لا ينظر للكون نظرة شاملة تحلل أسسه وعوارضه ، بل يقف فيه على مواطن خاصة تلفت انتباهه وتستثير إعجابه . ثم يأخذ أحمد أمين في تطبيق هذه الخاصية التي يدعيها على الأدب العربي و يجعلها سر ما فيه ـ حتى في العصور الإسلامية ـ من نقص يظهر في ضعف المنطق وعدم تسلسل الأفكار تسلسلاً دقيقاً ، وقلة ارتباط بعضها ببعض إرتباطاً وثيقاً ، حتى لو عمد إلى القصيدة خاصة في الشعر الجاهلي فحذفت منها جملة أبيات ، أو قدّم متأخر ، أو أُخّر متقدم لم يلحظ القارىء أو السامع ذلك [1] .

ويشارك أحمد أمين في مذهبه بعض من جاءوا بعده مشاركة فيها تحفظ واعتراف بالتعميم . فمنهم من لم يقف عندها ، بل اكتفى بالاشارة إليها[2] ، ومنهم من رددها في لبوس آخر وأقصر [3] . ومنهم من وقف عندها وأفاد منها فكانت له بوحي منها وبوحي من نظرية الأجناس عامة نظرة أخرى . يرىٰ عز الدين إسماعيل أن كلام أحمد أمين في طبيعة العقل العربي يعني أنه عقل تركيبي لا تحليلي ، يُعنى بالجزئيات ولا يحفل بالكل . وعليه يفسر إسماعيل اهتمام العربي بالبيت الواحد دون القصيدة ، وهو اهتمام « يفسر لنا كل تلك العناية التي ظفر بها منه البيت حتى يكون وحدة مستقلة مكتفية بذاتها ما أمكن ذلك . ولو أنه كان عقلاً تحليلياً لعرض المعنى الواحد في القصيدة كلها ، فلا يكون له بمفرده دلالة مستقلة ، بل يكون البيت عندئذٍ جزءاً من بنية القصيدة الحية متفاعلاً مع بقية الأجزاء ، وتكون القصيدة على طولها متماسكة . . . » [4] . غير أن الباحث نفسه يشعر بخطورة هذا الزعم فيستدرك قائلاً : « وينبغي أن ننتبه إلى أن هذه الأحكام التي رأيناها في العقل العربي لم تأتِ نتيجة لدراسة تشريحية لهذا العقل وتحديد لخصائص وظيفية فيه ؛ ولكنها أحكام تطبق عليه من الخارج ، من خلال آثاره فنحن هنا نحكم على العقل من خلال منتجاته ، ثم نفسر هذه المنتجات على ضوء تلك الأحكام فكأننا نفسر الأشياء من خلال هذه الأشياء نفسها » [5] .

بيد أن هذه الأحكام التي عرض لها الناقد ليست صادرة عن دراسات شاملة

---

(١) فجر الإسلام ٤٢ ـ ٤٤ (الطبعة السابعة ١٩٥٩ م) .
(٢) مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح ١٢ .
(٣) أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي ٣٠ ـ ٣١ (الطبعة الحادية عشرة) .
(٤) الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٨٠ ـ ٢٨١ .
(٥) المرجع السابق ٢٨٢ .

مستقصية لنتاج العقل العربي ، وأن أكثر أحكام المعاصرين وآرائهم في شعرنا ، بله أدبنا القديم عامة ما زالت تنقصها العلمية والموضوعية ، لأنها افتراضية مسبقة ، يفترض أصحابها قواعد عامة ويأخذون في البرهنة عليها ، وإلا فهل الشعر العربي كله شعر بيت واحد ومعنى مستقل ؟ وهل كان نقاد العرب كلهم مؤيدين لهذا الاتجاه ؟ إن تقصير نقادنا المعاصرين لا يقل عن تقصير نقادنا القدامى ، بل إنه أعظم وأكبر لأنهم يكتفون بالنظرة العجلى واللمحة السريعة في أحكامهم ، ويعتمدون أحكام النقاد القدامى مكتفين بملاحظاتهم لينالوا بها من شعرنا القديم .

إن ما سنتحدث عنه من خروج عند الشعراء والنقاد معاً ـ وهو ما نقلته إلينا المصادر القديمة ـ على وحدة البيت والبرم بها والتململ منها ، وما وجدناه من وضوح أكثر في مفاهيم أوسع في وحدة العمل الأدبي ، وإن لم تصل إلى مستوى المفاهيم الحديثة ؛ وما اهتدينا إليه من نماذج ـ وثمة غيرها على من يحاول البحث والاستقصاء ـ تتمثل فيها الوحدة العضوية ؛ وما لاحظناه من ترابط أبيات القصائد ذات الوحدة الموضوعية ، كل هذه جديرة بأن تقطع دابر الأحكام المرتجلة على الأقل ، وتدعو إلى دراسة تراثنا الشعري دراسة جديدة في ضوء النقد الحديث بعيدة عن أية فكرة أو رأي سابق ، غير مكتفية ، بما في النقد القديم . لأنه كما تدل دراستنا هذه لم يرصد كل ما في الشعر القديم جاهليه وغير جاهليه ، وأرجو أن أقوم بشيء من هذا في المستقبل . وهي جديرة أيضاً أن توقف البحث في المسائل الفنية في ضوء مثل هذه النظرية التي تظل أحكامها نظرية إلى حد كبير . فمسألة الجنس مثلاً « من حيث أثرها في الأمم وعقولها مسألة غير مسلم بها . . . لأن مذهب الفيلسوف (تين) أصبح الآن متهماً بالمبالغة وعدم التحقيق ، ولأن الحوادث أثبتت لنا أن بعض الشعوب الصغيرة التي اتخذها أصحاب هذا المذهب برهاناً ودليلاً على نظرياتهم هذه ، ظهرت فيها قدرة تكاد تضارع أهل الجنس الأبيض . . . والحقيقة أن هذا الاختلاف الذي نراه في الأمم وتربيتها راجع إلى البيئة والحوادث »[1] .

على هذا الأساس نفهم سر التغير الكبير في موقف العقاد من ابن الرومي في دراسته لعبقريته . ففي مقدمة العقاد « عبقرية ابن الرومي » التي كتبها لمختارات كامل كيلاني من ديوان ابن الرومي ، ما يوضح إيمان العقاد بنظرية الأجناس في نظرتها إلى العقل العربي وغيره . فهو يركز فيها على « رومية » الشاعر تركيزاً كبيراً ، ويرد كل

---

(١) أحمد ضيف : مقدمة لدراسة بلاغة العرب ١٣٨ ـ ١٤١ .

خصائص ابن الرومي الفنية في شعره إليها . يقول : « فالرومية هي أصل هذا الفن الذي اختلف به ابن الرومي عن عامة الشعراء في هذه اللغة ، وهي السمة التي أفردته بينهم إفراد الطائر الصادح في غير سربه ، وربما بذّهم في أشياء وقصرّ عنهم في أشياء غيرها ولكنه لا يشبههم ولا يشبهونه في تفوقه وتقصيره على السواء . فلهذا انقطع ما بينه وبينهم من نسب الأدب وجرثومة الفن ، لا لأنه أفضل منهم جميعاً ، ولا لأنهم جميعاً أفضل منه . والعبقرية اليونانية ظاهرة في شعر ابن الرومي ظهوراً ليس أغرب منه ولا أبين عن الفارق الخفي الذي يفصل بعض الأجناس عن بعض » [1] .

ويتحدث عن مظاهر هذه العبقرية اليونانية في نظرة ابن الرومي إلى الطبيعة [2] ، وفي التشخيص والاسترسال مع المعنى [3] ، ويذكر رأيه في الوحدة عند ابن الرومي الذي تقدم ذكره [4] . لكنه ليس لهذه التفسيرات والتعليلات من ذكر في كلام العقاد على « عبقرية ابن الرومي » في الفصل الرابع من كتابه « ابن الرومي ـ حياته من شعره » حيث يختفي ذكر العبقرية اليونانية في حديث العقاد فيه عن « حب الطبيعة » و « التشخيص والتصوير » وعن « صناعة ابن الرومي » وخاصة وحدة القصيدة في الفصل السادس من الكتاب ، فضلاً عن نص صريح للعقاد ينسخ نصه السابق . يقول : « فنحن لا نفسر عبقرية الشاعر حين نسميها بالعبقرية اليونانية ، ولكننا نصفها في كلمات موجزة وصفاً يقربها إلى الأذهان ويطبعها بهذا الطابع المعروف عند المطلعين على الآداب . وما من شك في أن الشاعر الذي تحدر من أصل يوناني أياً كان مقره ، غير الشاعر الذي تحدر من أصل عربي أياً كان مقره . ولكن التفريق بين هذين الشاعرين شيء والقول بأن الشاعر لا يحس هذا الإحساس ، ولا ينظم هذا النظم إلا إذا كان من أبناء اليونان شيء آخر . فحسبنا أن نعرف ما نريد حين نذكر العبقرية اليونانية ولا نحاول بعد ذلك الخروج إلى تعليل الأصول والتعسف في تقسيم خصائص الشعوب [5] » .

وأخيراً نقول إلى من يفسرون وحدة القصيدة في ضوء « طبيعة العقل العربي » : أن الوحدة العضوية ظاهرة كبرى في شعرنا العربي الحديث ونقده ، فما عسى أن يقال عن

---

(١) عبقرية ابن الرومي (مقدمة ديوان ابن الرومي من جمع كامل كيلاني) ص : د ـ هـ
(٢) المرجع السابق ص : هـ ـ ذ
(٣) المرجع السابق ص : ك
(٤) المرجع السابق ص : ل
(٥) ابن الرومي ـ حياته من شعره ٢٨٠ ـ ٢٨١

« العقل العربي المعاصر » في ظل نظرية الأجناس ؟ وبمَ نصفه ؟ أبالتركيبية أم بالتحليلية ؟ . التقصير إذن لم يكن تقصير الشاعر ، بل كان تقصير النقاد وفي ناحيتين : أولاهما أنهم لم يهتموا كثيراً بالمسألة التي فهموها على نحو خاص مما أدى إلى الناحية الأخرى وهي أنهم لم يقوموا بالاستقراء المطلوب للشعر القديم . وحين نلتفت إلى عصرنا هذا ، نجد أن الفضل في الاهتمام بوحدة القصيدة يعود إلى النقاد ـ وهم شعراء أيضاً ـ قبل غيرهم .

الوحدة وعوامل البيئة :

من المحدثين فئة تفسر اختفاء وحدة القصيدة ـ في رأيها ـ في الشعر العربي والجاهلي خاصة في ضوء النظريات التي تبحث في عوامل البيئة الطبيعية والاجتماعية . فاعتماداً على عوامل البيئة الطبيعية التي لم تكن تسمح باستقرار العربي ، بل كانت مدعاة رحلاته وتنقلاته المتعددة بحثاً عن وسائل العيش والكسب ، فسر بعضهم تعدد موضوعات القصيدة الجاهلية بأنها أشبه ما تكون بالفضاء الواسع الممتد الذي كانت تقع عليه عين الشاعر ، تجمع أشتاتاً من الموضوعات ، وتجمع أبياتاً متجاورة ومتناثرة كأبيات حي الشاعر نفسها . ثم حكموا عليها ـ مع تفاوت في التقدير ـ بعدم الارتباط ، وبإثبات الصلة فيما بين أبياتها ، وتوسعوا في الحكم حتى شمل الشعر في العصور الأخرى ، لأنه كان في رأيهم تقليداً ونسخاً للقصيدة الجاهلية [1] .

هذا التفسير قد يكون أقرب من التفسير السابق ، لكن يؤخذ على القائلين به التعميم في الأحكام ، ومدّها إلى الشعر العربي عامة ، فضلاً عن اللجوء إلى النظريات التي تبحث في عوامل البيئة الطبيعية والاجتماعية ، بعد افتراض غياب الوحدة ، للبرهنة عليه .

وفي ضوء نظام الحياة الاجتماعية القديم واعتماداً على ما قامت به (هيلديه زولوشر) في محاولة تفسير الفكرة البنائية في المسجد العربي على أساس من النظام الاجتماعي لشعب ما زال على حال البداوة ـ فيما تقول ـ راح عز الدين اسماعيل يفسر الفكرة البنائية للقصيدة العربية بقوله : « إن الفكرة البنائية في القصيدة العربية تعبر أحسن تعبير عن ذلك النظام

(١) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ١٥٤ ـ ١٥٥ وعز الدين اسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٦٠ ـ ٢٦٩ وزكي العشماوي : من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ١٢٥ ـ ١٤٥ .

الاجتماعي القبلي الذي كانت حياة العرب مرتبطة به . فالوحدة التي تمثلها القبيلة المستقلة في كل شؤونها ، والتي لا يربطها بغيرها إلا الدم ، فكذلك الشأن في القصيدة العربية . فهي مجموعة من الوحدة (الأبيات) المستقلة بذاتها . والتي لا يربطها بغيرها إلا القافية . والوحدة المستقلة في القصيدة (البيت) تتكون من مجموعة العناصر المتشابكة المتعاونة التي تعمل جميعاً في تفاعل وانسجام داخل إطار هذه الوحدة ، تماماً كما يعيش أفراد القبيلة الواحدة داخل قبيلتهم ، وإذا كانت القبيلة هي الوحدة المتكررة في المجتمع البدوي ، فكذلك كان البيت هو الوحدة المتكررة في القصيدة » [1] .

هذا التفسير منبعث من الفكرة الواحدة التي تبناها الناقد وراح يحاول إثباتها بكل الوسائل والسبل ، في ضوء كل النظريات والآراء التي وقع عليها . إنه تفسير لا يخلو من تعسُّف وظلم في آن واحد. فهو يهمل ما في الشعر العربي من أنواع الوحدة في القصيدة العربية ، وما في كثير من القصائد من وحدة الموضوع ، وما في كثير منها من تضمين أو حوار أو منزع قصصي ألغت وحدة البيت الغاء كاملاً في بعض القصائد .

وينسى صاحب التفسير ـ ربما عن غير عمد أو انتباه ـ وهو يتحدث في تشابك العناصر وتعاونها داخل البيت الواحد ما عند النقاد القدماء في تلاحم الأجزاء والتئامها وتناسبها في إطار البيت الواحد . فضلاً عمّا قد يعترض على التفسير كله باعتراض منشؤه حياة العرب الاجتماعية نفسها ، وهو أن الناقد بنى تفسيره على أساس ارتباط القبيلة بغيرها من القبائل الأخرى في وقت كانت فيه علاقات أكثر القبائل ببعضها ، فيما يحدثنا التاريخ ، تقوم على العداء والتفكك وبعد الشقة في أكثر الأحايين . وأهمل أو تناسى وحدة القبيلة الواحدة التي كانت أقرب ما تكون إلى الوحدة العضوية نفسها ، لأن أفرادها كانوا متلاحمين ومتضامّين إلى حد بعيد جداً . وهذا نظام اجتماعي معروف لا يقبل الطعن والشك لا نريد أن نتعسف ونفسر بمقتضاه وحدة القصيدة ، بل نضعه اعتراضاً في وجه التفسير السابق الذي أخذ صاحبه بما يؤيد وجهة نظره وترك كل شيء غيره .

وينتقل الناقد نفسه إلى ما بعد العصر الجاهلي فيقول « وقد تغير نظام الحكم بعد مجيء الإسلام ، فأصبحت هناك حكومة عامة مركزية ترد إليها كل قضايا الدولة ، وتفصل في كل مشكلاتها . فهل صحب هذا التغير تغير موازٍ في طريقة بناء القصيدة ؟ هل انصرف الشعراء عن بناء الوحدات المستقلة إلى بناء الكل العضوي المتماسك

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣١٣.

المتفاعل ؟ هل انتقلوا من تناول الفكرة الجزئية إلى الفكرة الكلية المدروسة ؟ لم يحدث شيء من ذلك ولم يدخل أي اعتبار جديد خاصاً بالطريقة القديمة في البناء . معنى هذا أن روح القبيلة ظلت مسيطرة على العرب حتى بعد الإسلام . . . لذلك كان طبيعياً أن تستمر الظواهر الفنية البنائية للقصيدة العربية كما هي دون أي تغيير ، رغم اختلاف العصور والبيئات الاجتماعية . . . [1] » .

إن إجابة الناقد عن أسئلته بهذه الصرامة ، واستنتاجاته الفنية الملازمة للظواهر الاجتماعية بهذا اليقين الذي يذهب إليه ، كافية وحدها للرد عليه . فالظواهر الأدبية والفنية لا تقوم دراستها وإطلاق الأحكام فيها على هذا النحو . فهل استقصى كل الشعر العربي بعد العصر الجاهلي واستقراه قبل إجاباته واستنتاجاته ؟ إن كان يقصد بالطريقة القديمة بالبناء شكل القصيدة الخارجي وهيكلها ، فقد نوافقه إلى حد اعتماد على ما تبين في دراسة هيكل القصيدة من نقص في استقراء القدامى أنفسهم . أما إذا كان يقصد ما نحن في صدده من وحدة القصيدة ، فإنه لظلم كبير أن تصل "أحكام مسلتة هكذا بلا رحمة على شعرنا ، نظريةً لا تعتمد التتبع والاستقراء . لقد آن الأوان للتخلي في البحوث العلمية عن تعبيرات الجزم والقطع من مثل « لم يحدث شيء من ذلك » و « لم يدخل أي اعتبار جديد » ، ومن مثل قول الناقد نفسه أيضاً :

« على أننا قلنا أن المجتمع قد تغير بعد الإسلام عن قبله ، فإننا لم نعدم أن نجد ظلاً لهذا التغير في الشعر ذاته ، ولكننا نسارع إلى أن ننبه أن هذا التغير لم يمس بنية القصيدة والطريقة المتبعة فيها ، كما أنه لا يتناول أي مبدأ فني قديم [2] . ومن مثل قول ناقد آخر وكأنه فلىّ الشعر القديم كله : « ونحن عندما نقرر خلو القصيدة القديمة من الوحدة العضوية إنما . . . » [3] . أين هذه الأحكام الصارمة مما كشف عنه كثيرون من الباحثين في مباحث شتى من شعرنا وأدبنا القديم عامة ؟ وأين هي مما يقوله ناقد آخر « ولا بد أن نشير إلى أن القصيدة كانت قد تطورت عند الشعراء المحدثين إلى نوع من ترابط الأجزاء . . . فوجد حازم مجالاً لتطبيق فكرة الوحدة (وإن تكن تسلسلية) على هؤلاء الشعراء ولاسيما المتنبي » [4] .

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ٣١٤.
(٢) المرجع السابق ٣١٥.
(٣) العشماوي: من قضايا النقد الأدبي والبلاغة ١٢٥.
(٤) شكري عياد: كتاب أرسطو طاليس في الشعر ٢٧٥.

ثانياً : وحدة البيت

إهتمام النقد القديم بوحدة البيت واستقلاله واضح جداً عند جل النقاد . فمنهم من نص على هذا في صراحة ، ومنهم من يستشف بسرعة من أقوالهم وآرائهم في الشعر والنقد . وهم في وحدة البيت قسمان :

القسم الأول :

هم النقاد الذين ينصون في صراحة على ما يتضمنه اصطلاح « وحدة البيت » الحديث . ويدل الإستقراء على أنه ربما كان ابن سلام الجمحي أول من نصّ في صراحة على وحدة البيت واستقلاله من القدماء ، في حديثه عن البيت « المقلّد » الذي يعرِّفه بأنه « البيت المستغني بنفسه ، المشهور الذي يضرب به المثل »[1] ، والذي راح يوازن به بين الشعراء ويبحث عن « مقلداتهم » يختار منهاما يروق له ، فاختار للفرزدق سنة عشر[2] ، منها :

- فيا عَجَباً ، حتى كليبٌ تَسُبُّني ... كأن أباها نَهْشل أو مجُاشِعُ
- وكنّا إذا الجبّار صَعَّرَ خَدَّه ... ضربناه حتى تستقيمَ الأخادع
- أحْلامنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً ... وتخالنا جِنّاً إذا ما نجهل[3]

واختار لجرير واحداً وثلاثين[4] ، منها :

- لا يلبث القرناء أنْ يتفرقوا ... ليلٌ يكُرُّ عليهمُ ونهارُ
- زعم الفرزدق أن سيقتل مَرْبَعاً ... أَبْشِر بطول سَلامةٍ يا مَرْبعُ
- فغُضّ الطَّرْفَ ، إنك من نُمَيرٍ ... فلا كَعْباً بلَغْتَ ولا كِلابا

غير أنه من الغريب ، بعد هذا الاختيار ، أن يقول ابن سلام عن الفرزدق أنه « أكثرهم بيتاً مقلداً » ولم يذكر له إلا ستة عشر بيتاً مقلداً ، في حين أنه ذكر لجرير واحداً

---

(١) طبقات ابن سلام ٣٠٥ .
(٢) المصدر السابق ٣٠٥ ـ ٣٠٨ والأغاني ٢١ : ٣٢٩ ـ ٣٣١ (بيروت)
(٣) نجهل : نطيش من الغضب والحمية .
(٤) طبقات ابن سلام ٣٤٩ ـ ٣٥٥ .

وثلاثين . وقد لحظ القدماء أنفسهم هذا التناقض إذ روي عن أبي العباس ثعلب أنه قال : « أنا أقول : جرير أشعر من الفرزدق. وكان محمد بن سلام يفضل الفرزدق. قال : فأخرج بيوتها المقلّدة فلم يجد للفرزدق ما وجد لجرير ، فجاء للفرزدق ببيوت النحو التي أخطأ فيها » [1] . لكن ثعلباً اشتبه عليه الأمر ، لأن ابن سلام لم يدخل الأبيات التي أخطأ فيها الفرزدق نحوياً ، أو بعبارة أصح الأبيات التي كانت للنحويين فيها على الشاعر ماخذ نحوية ، في الأبيات المقلدة ، بل تحدث عنها في موضوع آخر لما قال إن الفرزدق « كان يداخل الكلام ، وكان ذلك يعجب أصحاب النحو » [2] .

كان الاهتمام بالبيت المقلد كثيراً ، لأنه كان من الموضوعات التي تبحث ويثار حولها النقاش في المجالس والندوات الأدبية عند القدماء الذين كانوا يتبارون في إخراجها عند الشعراء . يذكر المرزباني : « قال محمد بن سلام : اجتمعنا جماعة فقوم تقلدوا حذق الفرزدق، وقوم تقلدوا حذق جرير . قال ، فقلنا لبعضهم : اذهب فأخرج مقلدات الفرزدق، وقلنا لآخر : إذهب فأخرج مقلدات جرير . قال ، فجاء صاحب الفرزدق فأخرج معايب شعر الفرزدق، وجاء هذا فأخرج المقلدات ، فكانت مقلدات جرير أكثر من معايب الفرزدق» [3] .

وكلما تقدم الزمن كانت الفكرة تزداد وضوحاً ، فها هوذا أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت ٣٣٥ أو ٣٣٦ هـ) يعلن في وضوح أن « خير الشعر ما قام بنفسه وكمل معناه في بيته ، وقامت أجزاء قسمته بأنفسها ، واستغنى ببعضها لو سكت عن بعض » ويستشهد بقول النابغة الذبياني :

فلست بمستبقٍ أخاً لا تلُمُّهُ ... على شَعَثٍ أيُّ الرجال المهذّبُ ؟!

ويأخذ في تحليله تحليلاً يبرهن فيه على فكرته ، فيقول : « ألا ترى أن قوله : (فلست بمستبقٍ أخاً لا تلمه) كلام قائم بنفسه ؟ فإن زدت فيه (على شعث) كان أيضاً مستغنياً ، ولو قلت (أي الرجال المهذب) وهو آخر البيت ، مبتدئاً به كَمَثَلٍ أردته كنت قد أتيت بأحسن ما قيل فيه » [4] .

---

(١) الموشح ١٠٦ .
(٢) طبقات ابن سلام ٣٠٨ ـ ٣١٢ .
(٣) الموشح ١٠٦ .
(٤) المصون في الأدب ٩ ـ ١٠ والموشح ٢٣٧ .

وتستمر الفكرة حتى عند كبار النقاد ، فنجد القاضي الجرجاني ، الذي قال عنه عز الدين إسماعيل إنه نظر إلى القصيدة ككل ، لا ينظر إليها هذه النظرة ، بل كان يستقرىء القصيدة يفتش فيها عن البيت الذي يختار أو البيتين ، أو عن بيت القصيد ويتخذ من هذه جميعاً مقياساً للموازنة بين الشعراء . يقول : « وقد نجد كثيراً من أصحابك ينتحل تفضيل ابن الرومي ويغلو في تقديمه ونحن نستقرىء القصيدة من شعره وهي تناهز المائة أو تربى أو تضعف فلا نعثر فيها إلا بالبيت الذي يروق أو البيتين . . وأنت لا تجد لأبي الطيب قصيدة تخلو من أبيات تختار ومعانٍ تستفاد،وألفاظ تروق وتعذب وإبداع يطل على الفطنة والذكاء ، وتصرّف لا يصدر إلا عن غزارة واقتدار » [1] . ولم يكن القاضي نسيج وحده في هذا الديدن الذي كان على ما يظهر اتجاهاً عاماً فيما يفهم من كلام للصولي . يقول : « وقد كان الشعراء قبل أبي تمام يبدعون في البيت والبيتين من القصيدة ، فيعتد بذلك لهم من أجل الإحسان » [2] . ويروى عن علي بن الجهم الذي وصف بأن « علمه بالشعر أكثر من شعره » [3] أنه كان يعيب أشجع السلمي ويقول عنه إنه « يخلي » أي أنه « ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع . . . أنه يعمل الأبيات فلا يصيب فيها بيت نادر ، كما أن الرامي إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشيء قيل : أخلى » [4] .

وربما كان لمثل هذه النظرة ، ومقياس وحدة البيت دخل في مفهوم بعض الأدباء للشعر الذين عدوها من الفروق الأصلية بين الكتابة والشعر فيما يتضح من قول أبي إسحق إبراهيم بن هلال الصابي (٣٨٤ هـ) : « إن الشعر بني على حدود مقررة وأوزان مقدرة ، وفصلت أبياته ، فكان كل بيت منها قائماً بذاته وغير محتاج إلى غيره ، إلا ما جاء على وجه التضمين ، وهو عيب ، كلما كان النَفَس لا يمتد في البيت الواحد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل . . . » [5] .

ويفاجئنا المرزوقي ، بل يصدمنا بقوله : « ومبنى الشعر . . . على أنه يقوم كل بيت بنفسه غير مفتقر الى غيره إلا ما يكون مضمّناً بأخيه ، وهو عيب فيه » [6] . يصدمنا لأن القاعدة الخامسة من قواعد عمود الشعر تنصّ على « التحام أجزاء النظم والتئامها على

---

(١) الوساطة ٥٤ .
(٢) أخبار أبي تمام ـ رسالة الصولى إلى مزاحم بن فاتك ـ ٢٨ .
(٣) أخبار أبي تمام ٦٢ .
(٤) المصدر السابق ٦٣ والعمدة ١ : ٢٠٥ .
(٥) المثل السائر ٢ : ٤١٤ .
(٦) مقدمة ديوان الحماسة ١ : ١٨ .

تخير من لذيذ الوزن » ، ولأن « عيار التحام أجزاء النظم والتئامه . . . الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله ، بل استمر فيه واستسهلاه ، بلا مَلالٍ ولا كلال . فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً ، وألا يكون كما قيل فيه :

وشِعْـرٍ كبعر الكَبْش فرَّق بينه لسانٌ دعيٌّ في القريض دَخيل [1]

هذا المفهوم الأخير ، وإن لم يغفل البيت الواحد ، تشتم منه رائحة لأكثر من وحدة البيت ، لكن هذه الرائحة ـ مع الأسف ـ تتلاشى حين تفوح رائحة نص المرزوقي الأول الذي جاء بعد نصه الثاني في كتابه ، والذي يشبه إلى حد كبير نص الصابي السابق ، لأن تتمة قول المرزوقي : « فلما كان مداه لا يمتد بأكثر من مقدار عروضه وضربه ، وكلاهما قليل ، وكان الشاعر يعمل قصيدته بيتاً بيتاً ، وكل بيت يتقاضاه بالاتحاد ، وجب أن يكون الفضل . . . » ، ولأن المرزوقي يتحدث في الموضوع نفسه الذي تحدث فيه الصابي . ومما لا شك فيه أن الصابي كان واحداً ممن اعتمد عليهم المرزوقي في تحديد قواعد العمود . غير أن ما يخفف من وطأة الصدمة ، وشدة الأسف أن المرزوقي كان يؤمن إيمان غيره ممن جمع عنهم قواعد عمود الشعر بوحدة البيت ، وبأن قواعد العمود الثلاث الأولى : شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة في الوصف إذا اجتمعت تكون سبباً في كثرة « سوائر الأمثال وشوارد الأبيات » [2] .

وذهب القاضي الجرجاني قبل المرزوقي إلى أن العرب كانت تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن ، وتسلم السبق في جملة ما تسلم « لمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته » [3] . وربما كانت نظرة القاضي هذه التي أفاد منها المرزوقي السبب الأول في القول بوحدة البيت واستقلاله عند النقاد الذين ألزموا الشعراء بقسم كبير من عمود الشعر ، وباتباع أصول القدماء في القصيدة اتباعاً حرفياً إلا في أحوال قليلة .

مع هذا يجب ألا نبعد كثيراً في فهم ما جاء في نص المرزوقي ونقول فيه ما يقول أحد المعاصرين : « . . . ثم التحام أجزاء النظم والتئامها ، ويقصدون بذلك إلى الانتقال في كل جزء من أجزاء القصيدة التقليدية إلى الجزء الآخر ، على حسب ما جرت به تقاليد

---

(١) المصدر السابق ١ : ١٠ والبيت لأبي البيداء الرياحي (البيان والتبيين ١ : ٦٦) .
(٢) مقدمة ديوان الحماسة ١ : ٩ .
(٣) الوساطة ٣٣ .

القصيدة العربية منذ الجاهلية . . » [1] ، وما يقول آخر مفسراً ما رواه الجاحظ عن خلف الأحمر من أن « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج . . . » . ثم إن معنى « سهولة مخارجه حسن انتقاله من معنى إلى معنى ومن غرض إلى غرض ، حتى يصبح الشعر وحدة مترابطة » [2] . لأنه لو رجعنا إلى الأصول الأولى التي استقى منها المرزوقي قواعد عمود الشعر ، نجد الجاحظ ينقل عن خلف الأحمر « وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً ، وسبك سبكاً واحداً » [3] ، وينقل عن أبي العاصي ما أنشده خلف الأحمر بيتاً سبق ذكره وهو :

وبعضُ قريضِ القوم أولادَ علّةً يكدُّ لسانَ الناطِقِ المتحفظ [4]

كل هذا يذكره الجاحظ في موضوع « اقتران الألفاظ » ويذكر البيت نفسه الذي استشهد به المرزوقي ، ثم يأخذ في توضيح المقصود به بقوله « وأما قوله (كبعر الكبش) فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقاً غير مؤتلف ولا متجاور ، وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر ، تراها متفقة ، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد » [5] . ويدعم ما نزعمه أن الجاحظ يقول بعد فراغه من الحديث في الموضوع « فهذا في اقتران الألفاظ ، فأما في اقتران الحروف ، فإن . . . » [6] .

وفي الفصل نفسه في بيان الجاحظ أدلة تؤيد أن فهم القدماء وعمود الشعر لالتحام الأجزاء لم يمتد إلى أكثر من التحام الألفاظ في البيت الواحد أو البيتين . قال الأصمعي : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر ، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه . فمن ذلك قول الشاعر :

---

(١) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ١٧٨ .
(٢) أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب ٣٢٥ .
(٣) البيان والتبيين ١ : ٦٧ .
(٤) المصدر السابق ١ : ٦٦ .
(٥) البيان والتبيين ١ : ٦٧ والموشح ٣٢٥ .
(٦) البيان والتبيين ١ : ٦٩ .

وقبـر حربٍ بمكـان قَفْر وليس قُرْبَ قبر حَرْبٍ قبرُ (١)

وقول محمد بن يسير الرياشي :

لـم يَضِرْهـا ، والحمد لله ، شيءٌ وانشتْ نحو عزف نفس ذهول

الذي يقول فيه الأصمعي : « فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض » (٢) . لقد كانوا ينشدون « بعض ما لا تتباين ألفاظه ، ولا تتنافر أجزاؤه » من مثل قول الثقفي (٣) :

من كان ذا عَضُدٍ يُدْرِكُ ظُلامته إن الذليل الذي ليست له عَضُدُ
تنبـو يداه إذا ما قلَّ ناصرهُ ويأنف الضيم إن أثرى له عدد

وقول أبي حيّة النميري (٤) :

رمتني ، وسترُ الله بيني وبينها ، عشيةَ آرام الكناس رميمُ (٥)
رميم التي قالت لجارات بيتها : ضَمِنْتُ لكم ألا يزال يهيم
ألا ربَّ يومٍ لو رَمَتْنِي رَمَيْتُها ولكنَّ عهدي بالنضال قديم (٦)

يدعم كل ما تقدم أن ابن سنان الخفاجي يتحدث عن هذه الأمثلة نفسها في « تباعد مخارج الحروف » وهو أول شرط من شروطه الثمانية في اللفظة المفردة (٧) .

هذه هي حقيقة تلاحم الأجزاء وتلاؤمها في النقد القديم وفي عمود الشعر خاصة . وإنه لمن المبالغة والإسراف أن نقوّم مفاهيم القدماء فيها بأكثر مما تحتمل وتستحق مثلما رأينا

---

(١) البيان والتبيين ١ : ٦٥ .
(٢) المصدر السابق ١ : ٦٦ .
(٣) المصدر السابق ١ : ٦٧ . والثقفي هو: الأجرد الثقفي، وقيل الأحرد (بالحاء المهملة) . واسمه مسلم بن عبد الله بن متعب ، من ثقيف . كان من شعراء العصر الأموي . قيل إنه وفد على عبد الملك بن مروان في نفر من الشعراء وأنشده البيتين المذكورين (الشعر والشعراء ٢ : ٦٢٠ - بيروت) .
(٤) البيان والتبيين ١ : ٦٨ .
(٥) رميم : اسم صاحبة الشاعر . رمتني : أي رمتني بطَرْفها . ستر الله : قيل هو الاسلام، وقيل الشيب . آرام الكناس : اسم مكان .
(٦) فسر المبرد هذا البيت بقوله : أي لو كنت شابا لرميت كما رُميت ، وفتنت كما فُتنت، ولكن قد تطاول عهدي بالشباب .
(٧) سر الفصاحة ١٠٧ - ١٠٩ .

عند الناقدين المعاصرين السابقين ، ومثلما يقول آخر « فإن فيهم ـ أي القدماء ـ كثيراً من النقاد الذين رأوا ضرورة التلاؤم والتلاحم بين أجزاء العمل الأدبي حتى يكون كالجسد الواحد يؤدي كل عضو فيه وظيفته » [1] .

ويستمر مقياس استقلال البيت ووحدته في القرون التالية للمرزوقي ، فنجد الثعالبي (ت ٤٢٩ هـ) يعلق ناقداً قصيدة المتنبي في سيف الدولة التي مطلعها :

مالي أكتِّم حباً قد برى جسدي وتدَّعي حُب سيف الدولة الأمم ؟!

بقوله : « وهي على براعتها ، واستقلال أكثر أبياتها بأنفسها ، تكاد تدخل في باب إساءة الأدب بالأدب » [2] .

ويصل الدور إلى ابن رشيق ويتخطاه بعد قرون إلى ابن خلدون ، فيعلن الأول في صراحة مثلما أعلن غيره من قبل استحسانه البيت القائم بنفسه الذي لا يحتاج إلى ما قبله ولا إلى ما بعده في نص نقلناه فيما تقدم . أما ابن خلدون فيتحدث عن البيت المستقل واستقلال البيت أكثر من مرة مفيداً ، كعادته ، من سابقيه . يقول : « . . . وينفرد كل بيت منه ـ أي الشعر ـ بإفاداته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده . وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء . فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك في البيت ما يستقل في إفادته ، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاماً آخر كذلك » [3] . ويقول : « والشعر من بين فنون الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين ، لاستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده ، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلطف في تلك الملكة ، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب ، ويبرزه مستقلاً بنفسه ، ثم يأتي ببيت آخر كذلك ، ثم ببيت ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة » [4] .

وهذا المفهوم لنظم القصيدة لا يختلف عما عرفناه عند سابقيه من النقاد من مثل ابن طباطبا وأبي هلال العسكري . ويضيف ابن خلدون مؤكداً استقلال أبيات القصيدة :

---

(١) بدوي طبانه : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ٣٩١ .
(٢) يتيمة الدهر ١ : ٢٠٨ وراجع موضوع إساءة الأدب بالأدب في المصدر نفسه ١ : ١٨٣ ـ ١٨٤ .
(٣) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٨٩ .
(٤) مقدمة ابن خلدون ٤ : ١٢٩٠ .

« وإذا سمح الخاطر بالبيت ولم يناسب الذي عنده، فليتركه إلى موضعه الأليق به . فإن كل بيت مستقل بنفسه ، ولم تبقَ إلا المناسبة فليتخير فيها كما يشاء » [1] . ثم يعود فيؤكد آراءه حين يعرض لحدّ الشعر المعروف « أنه الكلام الموزون المقفى » فيرفضه ويأتي بتعريف آخر ظن أنه أحسن مما رفض ، يقول : « الشعر هو الكلام البليغ المبنيّ على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي ، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به . . . وقولنا : مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده بيان للحقيقة ، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك » [2] . لقد خيّل لابن خلدون أنه أضاف شيئاً ذا قيمة إلى التعريف القديم ، لكن غاب عنه أنه ردّد التعريف نفسه وأضاف إليه ما يزيده بعداً عن حقيقة الشعر .

ومثل النقد العربي القديم في وحدة البيت النقد الفارسي القديم الذي يحتمل جداً ، إن لم يكن مؤكداً ، تأثره بالنقد العربي فيها . يرى شمس الدين الرازي (أوائل القرن السابع الهجري) أن التضمين عيب لأنه « تعلق معنى البيت الأول بالثاني » وهذا عنده مخالفة لما قال أساتيذ الصنعة من أن كل بيت يجب أن يستقل بنفسه وألا يحتاج في ترتيب المعاني وتنسيقها إلى بيت آخر » [3] .

وهكذا يتضح وضوح فكرة وحدة البيت ورسوخها في النقد القديم ، ودعوة بعض النقاد الشعراء إلى النظم على هذه الشاكلة أي نظم القصيدة بيتاً بيتاً . وليس من الدقة في شيء بعد هذا الوضوح أن يقال عن وحدة البيت واستقلاله في النقد القديم « غير أن هذا التعبير ليس له وجود بلفظه على الحقيقة ، وإنما الذي أثر عنهم ـ القدماء ـ هو استحسان لبعض الأبيات مفردة مستقلة بمبناها ومعناها عما قبلها وما بعدها من أبيات القصائد التي وردت فيها » [4] .

إن استحسان أبيات مفردة لا يمكن أن يتخذ وحده دليلاً على إيمان بوحدة البيت ، أو يتخذ مبدأ ومقياساً ، لأننا ونحن نواكب تطور الأدب والنقد معاً ونعايش الدعوة إلى وحدة القصيدة ما زلنا نستحسن من الشعر والقصائد أبياتاً مفردة كثيرة ونستشهد بها .

---

(١) المصدر السابق ٤ : ١٢٩٧ .

(٢) المصدر السابق ٤ : ١٢٩٥ .

(٣) المعجم في معايير أشعار العجم ٢١٨ (بالفارسية).

(٤) بدوي طبانه : مقياس الوحدة في النقد الأدبي (مقال تقدمت الاشارة اليه)

إن ما يطرحه هذا الناقد المعاصر يدل على أنه فهم مقياس وحدة البيت عند القدماء من خلال أحكامهم في مثل : أشعر بيت ، وأمدح بيت ، وأغزل بيت . وهو ما يدعو إلى دراسة القضية ومحاولة الكشف عن مدلولها .

هذه القضية ، بادىء ذي بدء ، لم تكن من ابتداع علماء اللغة والنحاة والرواة والعلماء بالشعر في القرن الثاني الهجري وما بعده ، فإرهاصاتها تمتد إلى وقت مبكر عند الشعراء وغير الشعراء . يروى أن الحطيئة لما حضرته الوفاة قال : « أبلغوا الأنصار أن أخاهم (يعني حسان بن ثابت) أمدح الناس حيث يقول :

يُغْشون حتى ما تَهِرّ كلابهم ... لا يَسألون عن السواد المُقْبلِ [1]

ويروى أن عبد الملك بن مروان وإن كان يقول [2] : أهجى بيت قول الشاعر :

فإنْ تُصِبْك من الأيام جائحة ... لم أبكِ منك على دنيا ولا دينِ

وأهجى بيت في الإسلام :

قُبِّحَتْ مناظرُه ، فحين خبرتُه ... قَبُحَت مناظره لقُبْح المَخْبرِ

وكان يقول أيضاً [3] : أمدح بيت قول زهير :

تراه إذا ما جئتَه متهلّلاً ... كأنك معطيه الذي أنت سائله

وبيت النابغة :

بأنك شمس ..... (البيت)

وبيت جرير :

ألستم خير ..... (البيت)

وبيت أبي الطمحان القيني :

أضاءت لهم أحسابهم ووجوهم ... دُجىٰ الليل حتى نَظَّم الجَزْعَ ثاقُبُهْ

(١) العمدة ٢ : ١٣٩ .
(٢) المصون في الأدب ٢١ .
(٣) المصدر السابق ٢١ ـ ٢٢ .

وحكي عن الوليد بن يزيد أنه قال : « لم تقل العرب بيتاً أغزل من قول جميل بن معمر :

لـكلّ حديثٍ بينهـن بشاشةٌ وكلُّ قتيـلٍ عنـدهـن شهيـد

وبهذا البيت نفسه فضلت سكينة بنت الحسين الشاعر وأثابته دون من حضر معه عندها من الشعراء [1] . ويروى أن جريراً قال : « وددت أني قلت بيتي مُزاحم العُقيلي ولم أقل شيئاً من الشعر :

ودِدْت على ما كان سرف الهوى وغـرِّ الأمانـي أن ما شئـت أفعل
فترجـع أيام تقضَّـتْ وعيشةٌ تولّتْ، وهل يُثْنى من الدهر أول ؟ » [2]

ثم جاءت القرون التالية على الفترات السابقة ، فازداد اهتمام اللغويين والنحاة والرواة بالمسألة التي لم تخل من مشاركة الخلفاء ، إذ قيل إن أبا جعفر المنصور سأل أبا دلامة عن أشعر بيت قالته العرب ، فأجاب : « بيت يلعب به الصبيان . . . هو قول الشاعر :

مـا أحسـنَ الـدين والـدنيا إذا جتمعا وأقبحَ الكفـرَ والإفـلاسَ بالرجـل [3]

وقيل إن الرشيد سأل المفضل الضبي عن أمدح بيت قالته العرب ، فأجاب ، هو [4] :

أغـرُّ أبْلـجُ تأتمُّ الهُداةُ به كأنـه عَلَـمٌ في رأسـه نـار

أما الرواة ومن لفَّ لِفّهم فراحوا يكثرون البحث في المسألة ويختلفون على أحسن بيت في شتى الأغراض كل في حدود ذوقه وهواه . وتتردد في هذا المجال كثيراً أسماء الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء ، وخلف الأحمر ، وابن الأعرابي ، وثعلب ، والمبرد وغيرهم [5] . ولم يقف بهم الأمر عند موضوعات الغزل والمدح والهجاء والرثاء والفخر

---

(١) العمدة ٢ : ١٢١ .
(٢) المصون في الأدب ٢٥ .
(٣) العمدة ٢ : ١٧ .
(٤) العمدة ٢ : ١٤١ والبيت رواية أخرى لبيت الخنساء المشهور في أخيها صخر
(٥) راجع في هذا الموضوع : المصون في الأدب ١٦ ـ ٢٥ والعمدة ٢ : ١٢٠ ـ ١٢١ و١٣٩ ـ ١٤٠ و١٤٤ و١٥٠ و١٧٥ .

في تحديد أحسن بيت ، إنما راحوا يبحثون في أحسن بيت قيل في وصف درع ، أو هاجرة ، أو في الدنيا ، أو في وصف الثريا والجوزاء والقمر والهلال وغيرها من الموضوعات الأخرى [1] .

ولم تخل هذه المسألة أيضاً من مشاركة الشعراء والنقاد الذين هم آصل في النقد ممن تقدم ذكرهم . فمن الشعراء ، كان دعبل الخزاعي يرى أن بيت أبي الطمحان القيني (أضاءت . . .) أمدح بيت قالته العرب . وذكر أن جماعة تنازعوا فيه وفي بيت حسان بن ثابت (يغشون حتى . . .) وبيت النابغة الذبياني (فإنك شمس . . .) ، لكن بيت أبي الطمحان أشعرها [2] . وكان يرى أن أفخر الشعر قول كعب بن مالك الأنصاري [3] :

وببئرِ بَدْرٍ إذ يَرُدُّ وجوهَهُمْ جبريل تحت لوائنا ومحمد

ومن النقاد ، كان الحاتمي يرى أن أغزل بيت هو قول أبي صخر الهذلي [4] .

فيا حُبَّها زِدْني جوىً كلَّ ليلةٍ ويا سلوة الأيام موعدُك الحشرُ

وأمدح بيت قول زهير (تراه إذا ما جئته . . .) [5] ، وأفخر بيت قول الفرزدق [6] :

ترى الناس إنْ سرنا يسيرون خلْفنا وإنْ نحن أومأنا إلى الناس وقفوا

البحث في القضية إذاً كان استمراراً لما وجد فيها من قبل ، وتوسعاً فيه . وهو أمر فرضته على القدامى طبيعة القضايا التي كانوا يعالجونها والتي شغلوا أنفسهم بها في مجال الرواية وتلمس الشاهد والمثال ، والتنازع حول الشعراء ، وشدة الخصومة بين القديم والمحدث « بالاضافة إلى ما يكشف عنه البحث والجدل في مثل هذه القضايا من غزارة محفوظ وسعة إطلاع فيما كان يتراءى لهم ، وإلى ما يدل عليه من ذوق شخصي وموافقة فنية بين معنى البيت المفضّل وما في نفس مفضله ، وما يدل عليه أيضاً من اهتمام القدماء الكبير في تقصي مثل هذه الجزئيات في الشعر العربي . حتى أنه تلقانا فى كتب الأدب العامة

---

(١) المصون في الأدب ٢٥ ـ ٥٢ .
(٢) العمدة ٢ : ١٣٩ ـ ١٤٠ .
(٣) المصدر السابق ٢ : ١٤٤ .
(٤) المصدر السابق ٢ : ١٢١ .
(٥) المصدر السابق ٢ : ١٤٠ .
(٦) المصدر السابق ٢ : ١٤٤ .

والنقد وغيرها تتبعات لموضوعات من مثل طيف الخيال ، والشيب والشباب . وما زالت الميول والترجيحات في الأحكام حول الموضوع الواحد والشيء الواحد ماثلة في بحوث المعاصرين ودراساتهم في الشعر وفي غيره من الموضوعات .

لا نستطيع أن نذهب إذن إلى أن انشغال القدماء بهذه المسألة على النحو الذي نرى ، فيه دلالة على أنه كان نتيجة لمفهوم البيت المستقل المعنى أو ما يقابل وحدة البيت . فربما كان أقرب إلى الصواب أن يقال إنه كان سبباً آخر من أسباب ظهور فكرة البيت المستقل التي لاحظناها صريحة عند عدد من النقاد ابتداء من ابن سلام وانتهاء بابن خلدون ، وكما سنلاحظها عند نقاد القسم الآخر بعد قليل . وليس ببعيد أن يكون أولئك النقاد قد فهموا عن أسلافهم ـ وكان أكثرهم في القرن الثاني الهجري ـ ما شغلوا به أنفسهم . هذا الفهم لفكرة البيت المستقل مثلما فهمها عنهم بدوي طبانه تماماً ، ومثلما فهم العقاد من قبل وسخر بالفكرة كثيراً [1] .

ومن المعاصرين من يرى أن اختيار بيت من قصيدة أياً يكن نوعه أغزل أو أهجى لا يتعارض مع وحدة القصيدة ، لأنه أمر قائم في عصرنا إلى الآن ، فما زلنا نردد مثلاً قول جبران خليل جبران في (المواكب) :

خُلق الناس عبيداً للذي يأبى الخضوع

وقول شكسبير المشهور في « هملت » To be or not to be that is the question [2] ، ولأن وحدة القصيدة تقوم على ترابط الأجزاء والأفكار لا على تداخل الأبيات [3] .

القسم الآخر :

نقاد هذا القسم كانوا يرون البيت وحدة في القصيدة لكنهم لم ينصوا على هذا في صراحة كنقاد القسم الأول ، بل نستطيع أن نستشفه استشفافاً من آثارهم . إنهم الذين عدوا « التضمين » عيباً من عيوب القافية التي تحول دون تمام المعنى في بيت واحد ، فتقطعه ويتمه الشاعر في البيت الثاني . وقد سمّى قدامة بن جعفر البيت من هذا النوع

(١) الديوان في النقد والأدب ٢ : ٤٧ .
(٢) حلمي مرزوق : تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر ٤٩٥ ـ ٤٩٦ .
(٣) عبد الرحمن شعيب : في النقد الأدبي الحديث ٣١٢ و٣١٦ .

« مبتوراً » وهو « أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني » كقول عروة بن الورد :

فلـو كاليومِ كان عليَّ أمري ومن لك بالتدبر في الأمور ؟

« فهذا البيت ليس قائماً بنفسه في المعنى » ولكنه أتى بالبيت الثاني بتمامه فقال :

إذاً لملكتُ عِصْمَةَ أمِّ وَهْبٍ على ما كان من حَسَكِ الصُّدور [1]

والذين عدوا التضمين عيباً كثيرون ، منهم ابن الأعرابي الـذي علـق على أبيات الأعشى التالية :

لا تَشـكيْ إليَّ من ألـم النِّسْـ ـعِ ، ولا مِنْ حَفـىً ولا من كَلالِ [2]
تَعـبَ الخفِّ للسُّرى وتـرى الأنْـ ـسـاعَ من حلِّ ساعـةٍ وارتحال
أثَّـرَتْ في جناجـنٍ كإران الـ ـسميَّت عُولـين فَوْقَ عوجٍ طوالِ [3]

بقوله : « إن تضمين بيتين عيب في الشعر شديد ، أفيضمن الأعشى ، مع حذقه وتقدمه ، ثلاثة أبيات ؟ [4] .

ومنهم أحمد بن محمد العروضي فيما يذكر المرزباني [5] . وينص الصولي الذي كان من أكبر المؤمنين بوحدة البيت على أن « المضمـن عيب شديد من الشعـر ، وخـير الشعر . . . » [6] .

يضاف إلى هؤلاء من تقدم ذكرهم من النقاد في الكلام على التضمين في بحث القافية ، وهم : ابن وهب الكاتب البغـدادي ، وأبـو هلال العسكري ، وابـن رشيق القيرواني ، وحازم القرطاجني [7] . وفي هؤلاء من نص في صراحة على إيمانه بوحدة

---

(١) نقد الشعر ٢٥٢ ـ ٢٥٣ ، والحسكة والحساكة : العداوة والحقد .
(٢) النسع : سير تشد به الأحمال .
(٣) الجناجن : عظام الصدر ، وأحدها جنجن . الإران : سرير الميت . عوج أي توائم عوج .
(٤) من المصون في الأدب ١٠ ـ ١١ والأبيات في ديوان الأعشى (١٦٦) ليست على هذا الترتيب .
(٥) الموشح ٢٤ .
(٦) المصدر السابق ص ٢٣٧
(٧) مما يستحق الذكر أنني قرأت ديوان حازم القرطاجني كله فلم أعثر فيه إلا على بيت مضمن واحد في قوله : =

البيت عن وعي كابن رشيق مثلاً .

وقد أخذ المتأخرون من القدماء بهذه السنة ، سنة عد التضمين عيباً ، فيما يفهم من تعليق للبغدادي على بيتي امرىء القيس في وصف الليل :

فقلت له لمّا تمطّى . . . . . .

ألا أيها الليل الطويل . . . . . .

يقول : « فما فيها (الأبيات) من معاب إلا من جهة واحدة عندالحذاق بنقد الشعر وهو قوله : (فقلت له لمّا تمطى . . .) ، (لم يشرح (فقلت له) إلا في بيتٍ بعده ، وهذا عيب ، لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر . . . » [1] .

ويمكن أن نستشف مما للنقاد في هيكل القصيدة في المبدأ والتخلص والمقطع شيئاً من إيمانهم بوحدة البيت . فقد رأينا أبا هلال العسكري ، مثلاً ، يشترط في مقطع القصيدة أن يكون أجود بيت فيها ؛ فضلاً عما تخلل الأجزاء الأخرى من شروط تهتم بها مستقلة إهتماماً خاصاً ، وتنسى « الكل » وإن كان صنيعهم نفسه في أجزاء القصيدة من أجل « الكل » لكنه يظل صنيعاً ساذجاً بسيطاً لا يصل إلى المستوى الفني المطلوب .

أما النقد العربي الحديث ، فما أكثر ما فيه من حملات على وحدة البيت عامة ، ومفهوم النقد القديم لها خاصة ، حتى أنني لم أعثر على من يرحب بها سوى الشيخ حسين المرصفي [2] ، الذي لا يمثل - في رأيي - وجهة نظر معاصرة ، لأنه استمرار للقدماء ومقلد لهم . لكنه على أية حال يخالفهم في إغتفار التضمين عندما توجبه جودة الشعر فقط [3] ، ويستشهد بأبيات عمر بن أبي ربيعة :

ليت هنداً أنجزتنا ما تَعِدْ ... وشَفَتْ أنفسنا مما تجَدْ
واستبدَّتْ مرّةً واحدة ... إنما العاجزُ من لا يستبد

= وإذا الدواعي للتّنعم أُحْصِيَتْ ... فجميعها في رأي كُلِّ محقق:
أمْنٌ، وعافيةٌ، ووصْلُ أحبَّةٍ ... وغنىً، وظلُّ شبيبة لم تخلق
(ديوان حازم ٨١)

(١) خزانة الأدب ١ : ٣٧٢ .
(٢) الوسيلة الأدبية ٢ : ٤٦٤ .
(٣) المرجع السابق ٢ : ٤٦٤ - ٤٦٥ .

زعمـوها سألـت جاراتهـا وتَعَـرَّتْ ذات يوم تبترد :
أكما ينعتنـي تُبْصرِنْنـي عمـركـن الله، أم لا يقتصد ؟

وينشعب موقف المعاصرين من التضمين في اتجاهين : أولهما استمرار لاتجاه القدامى ممن ذكرنا ، والآخر يرى فيه أمراً هاماً في ترابط الأبيات وتماسكها . وقد عرضنا للاتجاهين بالتفصيل فيما تقدم .

التمرد على وحدة البيت :

على الرغم مما تقدم من أمر وحدة البيت في النقد القديم ، فقد كان ثمة من ينكرها ويقف في وجهها من الشعراء والنقاد ، ويبدي سخطه عليها وبرمه بها ، ولا يعدها مقياساً للشاعرية الحقة . ذكر عن عمر بن لجأ [1] أنه قال لبعض الشعراء [2] : « أنا أشعر منك ! قال : وبِمَ ذاك ؟ قال : لأني أقول البيت وأخاه ، وأنت تقول البيت وابن عمه [3] » . ويروي صاحب الموشح أن عم الراعي النميري قال له : « أينا أشعر أنا أم أنت ؟ قال : بل أنا يا عم . فغضب وقال : بِمَ ذاك ؟ قال : بأنك تقول البيت وابن أخيه وأقول البيت وأخاه » [4] . ويذكر الجاحظ غير مرة في « بيانه » أن رؤبة بن العجاج عاب شعر إبنه عقبة . يقول : « وقال أبو نوفل بن سالم لرؤبة : يا أبا الجحاف ، مُتْ إذا شئت قال : وكيف ذاك ؟ قال : رأيت عقبة بن رؤبة ينشد رجزاً أعجبني . قال ؛ إنه يقول ، لو كان لقوله (قِرَان) » . ويستشهد الجاحظ بقول الشاعر :

مَهاذِبَـةٌ منـاجِبَـةٌ قِران مَنَادِبَـةٌ كأنهـم الأسـود

ويقول ، أنشده ابن الأعرابي :

وباتَ يدرس شعراً لا قِرَان له قد كان نقَّحه حَوْلاً فما زادا

---

(١) شاعر أموي راجز من تيم بن عبد مناة ، من بطن يقال لهم «بنوأيسر» . عدّه ابن سلام في الطبقة الرابعة من الاسلاميين . كانت بينه وبين جرير مهاجاة شديدة . (راجع عنه : طبقات ابن سلام ٤٩٩ - ٥٠٤ وترجمة جرير في المصدر نفسه . والشعر والشعراء ٢ : ٥٧٠ - ٥٧١ . وخزانة الأدب ١ : ٣٥٩) .

(٢) قيل إنه ابن عمه (الموشح ٣٢٤) .

(٣) البيان والتبيين ١ : ٣٠٦ و٢٢٨ أيضاً ، وعيون الأخبار ٢ : ١٨٤ والشعر والشعراء ١ : ٩٠ والموشح ٣٢٤ .

(٤) الموشح ١٤٣ .

من المهم أن نلاحظ أن الجاحظ يذكر هذا وهو يعرض لاقتران الألفاظ ، ويتحدث في الشعر الذي لا تتباين ألفاظه ولا تتنافر أجزاؤه [1] . ثم يعود وينقل الرواية السابقة نفسها في الكلام على الشعر المنقح ويشرح المقصود بـ « القران » بقوله « يريد بقوله ـ أي رؤبة ـ قران التشابه والموافقة » [2] ، ثم ينقل قول عمر بن لجأ السابق مباشرة .

ويعود الجاحظ إلى الموضوع مرة ثالثة في باب (تفضيل إصابة المقادير ، وذم الخروج من التعديل) فيذكر قول عمر بن لجأ ، ويقول : « وعاب رؤبة شعر ابنه فقال : ليس لشعره قِران . وجعل البيت أخا البيت إذا أشبهه وكان حقه أن يوضع إلى جنبه ، وعلى ذلك التأويل قال الأعشى :

أيا مِسْمَعٍ أقْصِرْ فإنّ قصيدةً متى تأْتِكُمْ تلحق بها أخواتُها [3]

أما النقاد ، فليس من شك ـ فيما أرى ـ في إفادتهم الكلية مما أثر عن الشعراء الذين قدمنا في موقفهم من وحدة البيت . ولعل ابن قتيبة يكون أولهم ، لأنه يقول « وتتبين التكلف في الشعر أيضاً بأن ترى البيت فيه مقروناً بغير جاره ، ومضموماً إلى غير لفقه . ثم يذكر الروايتين السابقتين المتعلقتين بعمر بن لجأ وعقبة بن رؤبة ، ويفسر القِران بقوله : « يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه » [4] .

وروي عن المبرد أنه كان يقول : « الفرزدق يجيء بالبيت وأخيه ، وجرير يأتي بالبيت وابن عمه» . وكان يفضل الفرزدق على جرير [5] ، في حين كان ابن سلام يفضّل الفرزدق لأنه كان أكثر بيتاً مقلداً من جرير ، مع أنه لم يثبت له منها ما أثبت لجرير . وهنا نجد المبرد يفضل الفرزدق لأمرٍ مخالف تماماً .

قضية « القِران » إذن قضية أدبية صرفة ، عرفها الشعراء وأفاد منها النقاد وتبنوها ، وإن كان أنصارها أقل عدداً من أنصار وحدة البيت . ولست أرى فيها للمتكلمين أي أثر أو دخل ، وليس يدري من أين عرف أحد المعاصرين أنها تسربت عن طريق المتكلمين . يقول : « ويظهر من كتاب (البيان والتبيين) أن المتكلمين كانوا يعرضون للشعر

---

(١) البيان والتبيين ١ : ٦٨ .
(٢) المصدر السابق ١ : ٢٠٥ ـ ٢٠٦ .
(٣) المصدر السابق ١ : ٢٢٨ . وأقصر : كفّ وانتهِ عنا .
(٤) الشعر والشعراء ١ : ٣٤ .
(٥) الموشح ١١٠ .

والشعراء ، فقد فتح الجاحظ لهم فصولاً عرض فيها لما سماّه (القِران) وما نسميه نحن بالتسلسل المنطقي بين الأبيات » [1] . لا ننكر على الباحث أن المتكلمين كانوا يعرضون للشعر والشعراء ، لكننا ننكر عليه من تقصينا للمسألة في مواطنها في بيان الجاحظ أن يكون المتكلمون قد عرضوا لها ، اللهم إلا إذا كان يقصد الجاحظ نفسه وقد كان معتزلياً . حتى الجاحظ لم يدلِ بدلوه في المسألة ، بل كان مجرد ناقل لآراء الشعراء ومفسر لها . ولسنا مع الباحث أيضاً في أن نحمّل لفظة « قران » أكثر مما تحتمل عند القدماء الذين لم يريدوا بها إلا المشابهة وصلاحية الأبيات لأن تكون إلى جانب بعضها . ولا نستطيع أن نفهم أكثر من هذا ونذهب إلى أن « القران » كان يعني عندهم التسلسل المنطقي . وهو ، على أية حال ، ليس كل شيء في وحدة القصيدة ، بل جزء فيها ، فيما تدلنا التعاريف الموثوقة السالفة للوحدة في القصيدة .

ومن القضايا التي نرى فيها خروجاً على وحدة البيت ، مخالفة بعض النقاد ـ وهم قلة ـ لرأي الأغلبية الساحقة من النقاد في « التضمين » الذي نرى فيه تململاً من وحدة البيت ، وخروجاً عليها عند القدماء .

التضمين في الشعر يلغي وحدة البيت ويحطمها . ومن الأمثلة عليه ، قول الشاعر حكيم بن عكرمه [2] :

تقول بُثَيْنةُ إذْ أنكرتْ ... قُنُوءاً من الشَعَر الأَحْمَرِ
برأسي: كبرتَ وأودىٰ الشباب ... فقلت مجيباً لها : أقصري
أما كنتِ أَبْصرْتِني مرَّة ... ليالي نحن بذي جَوْهر
ليالي أنتم لنا جيرةً ... ألا تذكرين ؟ بلىٰ فاذكري
وإذا أنا أغْيَدُ غَضٌّ الشبابِ ... أَجُرُّ الرداءَ مع المئزرِ

وقول الشاعر حسان بن الغدير [3] :

قالت أُمامةُ يومَ بُرْقَة واسط: ... يا ابن الغدير، لقد جعلتَ تنكَّر
أصبحت بعد شبابك الغَضِّ الذي ... ولَّتْ شبيبتُه، وغُصْنُك أخضر

---

(١) شوقي ضيف: النقد ٥٠.
(٢) القالي: ذيل الأمالي والنوادر ٩٠.
(٣) المصدر السابق ٨٩ ـ والشاعر هو حسان بن الغدير المزني ، أخو بني عامر (المؤتلف والمختلف ٢٤٦).

شَيْخـاً دِعَامتـك العصـا ومُشَيَّعاً لا تبتغـي خبـراً ولا تَسْتَنْجِرُ
فأجبتهـا أنَّ منْ يُعَمَّـر يعترف مـا تزعمـين ويَنْـبُ عنـه المنظر
ولقـد رأيت شبيه مـا عيرَّتني يَسرْي عليَّ به الزمـانُ ويُبْكر
وجعلـتُ يُغْضِبُنـي اليسـيرُ وملَّني أهلي، وكنـت مكرَّمـاً لا أُكْهر[1]
وشربـت في القَعْـبِ الصغـير وقادني نحـو الجماعـة من بنـيّ الأصغرُ

ومن المفيد أن نذكر أن التضمين قديم في شعرنـا العربـي ، وكثير أيضـاً . فمـن القدماء أورد المرزباني أمثلة منه لامرىء القيس والنابغة الذبياني [2] . وأورد ابن رشيق أمثلة للنابغة الذبياني وكعب بن زهير من القدماء ، ولابن هرمة من المحدثين [2] . ومن المعـاصرين أورد عبدالله الـطيب المجـذوب أمثلـة للتضمـين من عمـر بن أبـي ربيعـة والفرزدق[4] ، وأوردت أمثلة منه للوليد بن يزيد ، ومطيع بن أياس ، وبشار بن برد وأبي نواس ، وابن أبي الزوائد وأبي العتاهية [5] ، فضلاً عما جاء منه في هذا البحث .

هذه الأمثلة من التضمين ـ وهناك غيرها ـ تصحح استنتاجاً خاطئاً لبروكلمان الذي يقول إنه « يندر في الشعر القديم وقوع التضمين [6] » . ربما أوقـع المستشرق في هذا ، هجوم النقاد القدامى على التضمين وعدّه عيباً كبيراً في الشعر ، وقول جمهرة كبيرة منهم بوحدة البيت واستقلاله .

لكن السؤال الذي يفرض نفسـه الآن هو : هل كان يعنـي التضمـين شيئـاً عنـد الشعراء ؟ للاجابة عن السؤال قد يستبعد الشعـراء الجـاهليون ، ليقـال إنـه ربمـا كان التضمين عند الشعراء فيما بعد إدراكاً واعياً الخروج على وحدة البيت التي عابها وهاجمها بعضهم فيما رأينا . ويقوي هذا الفرض أن من بين الشعراء المضمّنين من كانت له محاولات في الخروج على أصول القدماء وقواعدهم . فمطيع بن إياس وأبو نواس على سبيل المثال كانا من الثائرين على المقدمة التقليدية للقصيدة . وأبو العتاهية كان من أكبر الخارجين على

---

(١) لا أكهر: لا أنهر.
(٢) الموشح ٣٨.
(٣) العمدة ١ : ١٧١ ـ ١٧٢.
(٤) المرشد إلى فهم اشعار العرب ١ : ٣٨.
(٥) إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري ٣٥٢ ـ ٥٥.
(٦) تاريخ الأدب العربي ١ : ٥٧.

العروض إذ كان يرى أنه أكبر منه . ومما يقويه أيضاً أحكام المعاصرين ممن يرون أن التضمين عند الشعراء المحدثين كان تململاً من وحدة البيت القاسية [١] ، وخروجاً أو ثورة عليها [٢] .

أما النقاد القدامى فلم أعثر فيهم على من رفض التضمين في صراحة سوى ابن الأثير الذي ربما أفاد من عبد القاهر الجرجاني فيما تقدم ، والذي رفض أيضاً ما جاء في رسالة الصابي حول وحدة البيت واستقلاله [٣] . وقد تقدم الكلام على رأي ابن الأثير في التضمين،وعلى موقف النقد المعاصر منه مما يغني عن إعادته،فضلاً عن أن من المعاصرين من يوافق ابن الأثير في موقفه من التضمين[٤] .

إن جاز لنا أن نقوم تلك المحاولات القديمة عند الشعراء والنقاد ، فالذي نراه أنها كانت خروجاً وتمرداً على وحدة البيت وتحطيمها ، وخطوة على طريق الوحدة في القصيدة ، لأن الوحدة ليست في ارتباط بيت بآخر حسب . إنه لمن الإسراف والمبالغة في التقويم أن يقال في تلك المحاولات : « فمقياس الوحدة قد فطن إليه نقاد العرب ، وفطن إليه قبلهم شعراء العرب الذين كانوا يرون من علامة جودة الشعر أن تتابع أبياته ، وأن يكون كل بيت شديد الإرتباط بما قبله وبما بعده كأنه أخوه ، وكانوا يرون من علامات التكلف أن يستكره الشاعر الأبيات فيضع الأبيات حيثما اتفق من رعاية لتساوق الأبيات وارتباط بعضها ببعض » [٥] .

أسباب وحدة البيت ونتائجها :

إذا ما حاولنا ـ فضلاً عما تخلل الكلام السابق ـ أن نستشف الأسباب التي حملت القسم الأكبر من القدماء على التركيز على وحدة البيت والاهتمام بها ، نلاحظ في مقدمتها إهتمامهم بفكرة المثل السائر وشوارد الأبيات التي ذكر القاضي الجرجاني أنها كانت مقياساً من مقاييس المفاضلة والموازنة بين الشعراء ، والتي عدّها عمود الشعر أحسن نتاج

---

(١) النويهي: قضية الشعر الجديد ١٩٣ ـ ١٩٤ .
(٢) الدش: أبو العتاهية ٢٨٢ ـ ٢٨٣ .
(٣) المثل السائر ٢ ، ٤١٦ .
(٤) بدوي طبانه . أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية ١٥٤ .
(٥) بدوي طبانه: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ٣٩١ .

لقواعده الثلاث الأولى ، ولا غرابة ، لأن المرزوقي نفسه ينقل ما قيل من أن « أقسام الشعر ثلاثة : مثل سائر وتشبيه نادر ، واستعارة قريبة » [1] .

هذه الفكرة ، بل هذا السبب لم يكن من عمل الصدفة ، بل كان دأب جمهرة من علماء اللغة والنحو ورواة الأدب والعلماء بالشعر الذين تولوا سدنة النقد في فترة مبكرة من فترات نقدنا ، فكان لهم أكبر الأثر في عرقلة سير الشعر والنقد معاً . فهم الذين خططوا للنقد على هدي ظواهر بارزة في الشعر الجاهلي وحده في الغالب ، فنصبوا بذلك الشباك مقدماً للشعراء والنقاد . لقد كانوا يهتمون بالشاهد والمثال وبيت القصيد ، ويهتمون حتى بأنصاف الأبيات من حيث أيها أحكم وأوجز على أن تكون مستغنية بأنفسها [2] ، وبأرباعها إذا جرت مجرى الأمثال واكتُفي بها : وعلى هذا الأساس كان حماد الرواية يفضل النابغة الذبياني . لكنهم مع هذا كانوا يكرهون كثرة الأمثال في القصيدة الواحدة لأنها من دلالات التكلف [3] ، ولأن القصيدة إذا كانت كلها أمثالاً لم تسرْ ولم تجرِ مجرىٰ النوادر [4] . فكان طبيعياً إذن أن ينساق هذا التيار الرعيل الذي ذكرنا من النقاد أصحاب فكرة وحدة البيت واستقلال المعنى ، ممن حصروا نظرهم في حدود البيت الواحد والمعنى الجزئي .

وللمعاصرين تفسيرات أُخر ، فمنهم من يذهب إلى أنه كان لميل البلاغة العربية إلى الإيجاز أثر في مفهوم وحدة البيت في النقد القديم [5] . غير أن هذا ليس مقنعاً ، لأنه قد تبين في بحث طول القصيدة موقف النقد القديم من قضيتي الطول والقصر ، إذ كان ينص في الغالب على توخي كل منهما في مكانه المناسب ، وحسب ما يقتضيه الموقف . ومنهم من يرى أنه كان لطبيعة القافية دور في ذلك لأن القافية تدل على نهاية الجملة ، ولأنها تضطر القارىء ، والسامع إلى الوقوف عندها للتمتع بها موسيقياً [6] .

---

(١) مقدمة ديوان الحماسة ١ : ١٠ .
(٢) البيان والتبيين ١ : ١٥٣ ـ ١٥٥ .
(٣) العمدة ١ : ٢٨٢ ـ ٢٨٥ .
(٤) البيان والتبيين ١ ـ ٢٠٦ .
(٥) الأسس الجمالية في النقد العربي ٢٤٤ وأسس النقد الأدبي عند العرب ٣٢٠ . وزغلول سلام: تاريخ النقد العربي ١ ـ ٣٤ وبدوي طبانه : التيارات المعاصرة في النقد الأدبي ٣٨٩ .
(٦) إبراهيم أنيس : دلالة الألفاظ ٩٥ ـ ١٩٦ وسهير القلماوي : مؤثرات دامغة (المقال السابق) وبدوي طبانه : قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ٢٣٥ وماهر حسن فهمي : حركة البعث في الشعر العربي الحديث ١٩٥ ـ ١٩٦ .

وكان لمفهوم استقلال البيت في النقد القديم ، فيما أرى ، نتائج تدعم الفكرة وتقوي من سيطرتها . ومن أهمها : ما جعلوه مقياساً للموازنة بين الشعراء ؛ إذ كان الشاعر الذي يأتي بالمعنى الذي يريد أو المعنيين في بيت واحد ، أشعر منه إذا أتى به أو بهما في بيتين أو أكثر . كذلك إذا اشترك شاعران بمعنى أو معنيين ، فالذي يجمعه أو يجمعها في بيت واحد أشعر ممن يجعلهما في بيتين أو أكثر . يقول ابن وهب الكاتب : « واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذي يريده أو المعنيين في بيت واحد ، كان في ذلك أشعر منه إذا أتى في بيتين . وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذي يجمع المعنيين في بيت أشعر ممن يجمعهما في بيتين . ولذلك فضل قول امرىء القيس :

كأنَّ قلوبَ الطير رَطْباً ويابساً ... لدىٰ وكرها العُنَّابُ والحَشَفُ البالي

على قوله :

كأن عيونَ الوحشِ حول خِبائنا ... وأَرْحُلنا الجَزْعُ الذي لم يُثَقَّب

لأنه جمع في البيت الأول وصف شيئين لشيئين ، وإنما وصف في هذا شيئاً بشيء »[2] . ومن هذا ما عابه المرزباني على الشاعر محمود الوراق الذي اشترك مع علي بن الجهم في قول عدي بن زيد العبادي :

وصحيحٍ أضحى يعود مريضاً ... وهو أدنى للموت ممن يَعودُ

إذ قال علي :

كم من عليلٍ قد تخطّاه الردىٰ ... فنجا ومات طبيبُه والعُوَّدُ

وقال الوراق:

وكم من مريضٍ نعاه الطبيـ ... ـب إلى نفسه ، وتولى كئيبا
فمات الطبيب وعاش المريـ ... ـض فأضحى إلى الناس ينعىٰ الطبيبا

يعلق المرزباني فيقول عن الوراق: « فأساء لأنه إن كان أخذه من علي وجاء به في بيتين ومضغه وصيرّه قصصاً . . . وإن كان علي أخذه منه ، فقد جاء في بيت وأحسن فصار أحق بالمعنى منه . وأخذاه جميعاً من قول عدي (البيت) . . . »[1] .

(١) البرهان في وجوه البيان ١٤٦ وانظر: الصولي ، اخبار أبي تمام ١٧ ـ ١٨ .
(٢) الموشح ٣١٢ .

ومن النتائج أيضاً أنهم راحوا ينظرون إلى التشبيه في البيت الواحد ، فكلما جمع الشاعر تشبيهات أكثر ، قد تصل إلى خمسة عند بعضهم ، كان أفضل ممن قلّ عدد تشبيهاته في البيت الواحد . الأمثلة على هذا كثيرة ؛ ومن الطريف أن أبا أحمد العسكري يؤرخ للمسألة ويرى أن أول من بدأ بتشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد امرؤ القيس فقال :

كأن قلوب الطير . . . . (البيت) .

ثم يذكر أمثلة من منصور النمري وبشار بن برد والعتّابي ، وبيتاً للشاعر أحمد بن هشام كان أنشده إياه ، وفيه تشبيه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء : شعر المرأة وبياضها ، والشاعر نفسه ، وهو :

فكأنـي وكأنهـا وكأنـه صبحان باتا تحت ليلٍ مُطْبِقِ [1]

ويتابع أبو هلال العسكري خاله أبا أحمد في المسألة فيعد قول امرىء القيس :

له أيطلا ظبيٍ وساقا نعامةٍ وإرخاءُ سِرْحَانٍ وتقريبُ تَتْفُلِ [2]

من بديع الشعر « لأنه شبّه أربعة أشياء بأربعة أشياء في بيت واحد ، واستحسن بيت المرقش الأكبر :

النَّشْرُ مِسْكٌ والوجوه دنا نير وأطراف الأكُفِّ عَنَمْ

لأنه شبّه ثلاثة أشياء في بيت واحد [3] . ثم يذكر الأمثلة التي ذكرها خاله ويزيد عليها ، ويعجب بقول الوأواء الدمشقي :

وأسبلتْ لؤلؤاً من نَرْجسٍ فسقَتْ وَرْداً وعضَّتْ على العُنَّابِ بالبَرَدِ

لأنه شبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد [4] .

---

(١) المصون في الأدب ٦٦ ـ ٦٧ .

(٢) أيطلا ظبي : خاصرتاه . السرحان : الذئب . الإرخاء : مدّ العنق باسترسال . التتفل : ولد الثعلب . تقريب الثعلب : جمع يديه ووثبه .

(٣) كتاب الصناعتين ٢٤٩ .

(٤) المصدر السابق ٢٥٠ ـ ٢٥١ .

ويعلق الباقلاني على بيتي البحتري :

مـن غادةٍ مَنَعَـتْ وتَمْنَـعُ نَيْلَها فلـو أنهَّـا بُذِلَـتْ لنـا لم تَبْـذُلِ [1]
كالبَـدْرِ غـيرَ مخيَّلٍ[2]، والغُصْـنِ غيـ ـرَ مميّلٍ ، والـدِّعْصِ غـيرَ مُهَيَّلِ

بقوله : « وأما البيت الثاني ، فأنت تعلم أن التشبيه بالبدر والغصن والدعص أمر منقول متداول ، ولا فضيلة في التشبيه بنحو ذلك . وإنما يبقى تشبيهه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء في البيت . . . » [3] .

وليس غريباً أن نجد الشعراء بعد ذلك يفتخرون حين يجيئون بأكثر من تشبيه في بيت واحد . أكبر مثال على هذا ابن حزم الأندلسي (ت ٤٥٦ هـ) الذي يقول معلقاً على قطعة من شعره « والشيء قد يذكر لما يوجبه ، وقع لي في هذه الأبيات تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد وهو :

فكأنهـا والليل نـيرانُ الجوى قـد أُضرِمَـتْ في فكرتـي من حِنْدسِ

وهذا مستغرب في الشعر . ولي ما هو أكمل منه وهو تشبيه ثلاثة أشياء في بيت واحد ، وتشبيه أربعة أشياء في بيت واحد » [4] . والبيتان هما [5] قوله :

كأن الحَيَا والمُزْنَ والـروضَ عاطراً دمـوعٌ وأجفـانٌ وخَـدٌّ مورَّدُ

وقوله :

كأن النـوى والعَتْبَ والهَجْرَ والرضى قِـرانٌ وأنـدادٌ ونَحْسٌ وأسْعَدُ [6]

ثم يفتخر أيضاً بتشبيه خمسة أشياء في بيته التالي [7] :

كأنـي وهـي الـكأس والخمـر والدُّجى ثـرىً وَحَياً والـدُّرُّ والتِبْـرُ والسَنَجُ

---

(١) بذلت لنا : أعطيت لنا . لم تَبْذُل : لم تجُدْ .
(٢) غير مخيل : غير محجوب بغيم .
(٣) إعجاز القرآن ٢٢٢ .
(٤) طوق الحمامة ٢٥ .
(٥) المصدر السابق٢٦ .
(٦) قران : أي التقاء كوكبين في درجة واحدة فيما يذكر ابن حزم نفسه .
(٧) طوق الحمامة ٢٧ .

خاتمـــة

نتائج البحث

- ١ -

على الرغم من شغف القدماء بالقصيدة وتفضيلها على أنماط الشعر جميعاً ، فإن دراستهم لها لم تخل من تقصير ، وإن كان بعضهم من مثل ابن طباطبا وحازم القرطاجني يستوفيها . لكنني مع هذا استطعت أن أكشف عن صورتها الكلية التي جمعت أجزاءها المبعثرة في كل ناحية وصوب من تراثنا النقدي حتى خرجت بالثوب الذي هي فيه الآن . ولقد تكشف لي من خلال رحلتي الطويلة المضنية معها مسائل ونتائج وملاحظات كثيرة أثبتها في مواطنها من الكتاب مما يجعلني أكتفي بأهمها هنا .

ففضلاً عن استعانة النقاد الشعراء بتجاربهم الشعرية في بناء القصيدة ، فقد اعتمدوا ، في الأعم الأغلب ، في تقعيداتهم وتقنيناتهم وأصولهم لنهج القصيدة على الظواهر البارزة في القصيدة الجاهلية واتخذوها مثالاً أعلىٰ وأنموذجاً أمثل ، وألحوا على إلزام الشعراء ، وفي كل العصور ، إلزاماً حرفياً لا سبيل إلى الخروج عليه ، ناسين ما رافقها من نقص واضطراب وتشويه تسرب إليها عن طريق الرواية والرواة ، ومتجاهلين ما جدّ فيها ، وما في غيرها في العصور التالية من تطور وتبدل ، وإن لم يغفلوا شعر المحدثين إغفالاً تاماً .

مع هذا ، فقد تمخضت دراسة القدماء للقصيدة عن نتائج يقربهم أكثرها من النقد الحديث كثيراً ، وقد يكون لهم في كثير منها فضيلة السبق . فقد عرفوا أن الشعر « صناعة » قبل أن يتأثر النقد العربي بأرسطو ، لكن أكثرهم لم يَعْنِ بهذا المصطلح المفهوم الحرفي ،

لأنهم ألحوا على الموهبة الشعرية ، وأكدوا أهمية الطبع وطلبوا إلى الشاعر بأن يجمع إليها ما سمّوه « أدوات الشاعر » ، وما يسميه النقد الحديث « الإطار الشعري » الذي تربطه بالموهبة صداقة باقية ، فيما يقول هوارس؛ وطلبوا إليه ألا يهمل الرواية وحفظ الشعر والدربة والمران . ولهذا كله مثيل في النقد الحديث . والتفتوا إلى العروض ، فرأوا أنه لا يخلق شاعراً ، بل يعين على تجنب ما قد يرتكب الشاعر من عيوب ، في حين نجد رفاعة الطهطاوي ورهطه في بداية النهضة الحديثة يعدون تعلم العروض أساساً أول في قول الشعر ، وتجد غيرهم لا يضيفون إلى القدماء شيئاً .

ولم يغفل القدماء دواعي الشعر وبواعثه ومحركاته التي تختلف من شاعر لآخر بحسب الزمان والمكان، ولا فرق فيها بينهم وبين النقد الحديث. أما وقت النظم، فهم، وإن فضلوا أوقاتاً على أوقات مفيدين مما نسب إلى الشعراء في حالات النظم ، لم يحددوا وقتاً معيناً لذلك ، ولم يروه في يد الشاعر ، شأنهم في هذا شأن المعاصرين بل يمتازون عن بعضهم ممن يذهبون إلى أن الشاعر يستطيع النظم أنّى يشاء .

- ٢ -

كان النقد القديم ينظر إلى « إبداع » القصيدة نظرة الحيطة والحذر نفسها التي ينظرها النقد الحديث الذي يعده شيئاً في منتهى الصعوبة والتعقيد . لقد أدرك القدماء هذا ، وإن لم يفلسفوه أو يتوسعوا في توضيحه قبل أن يحدثنا عنه « ستوفر » و «سبندر» و « بيتر فيريك » وصلاح عبد الصبور وغيرهم . لكن هذا لم يقعد بهم عن محاولة الكشف عن خلق القصيدة ، وهو كشف له أهميته لأن أكثر رواده من النقاد كانوا شعراء يتحدثون عن تجارب عملية تجلت في وضوح عند ابن طباطبا وحازم القرطاجني . وتتلخص أهم نتائج هذا الكشف بما يلي :

- ضرورة السيطرة على القصيدة وعدم الإستسلام التام للانفعالات الوجدانية ، وقبول كل ما يرد على الذهن . وهذا تأكيد لدور العقل في الخلق الشعري الذي يلتقي فيه النقدان القديم والحديث.

- إن إبداع القصيدة في النقد القديم ليس أكثر من « عملية » خلق صناعي في أكثر مراحله ، ولا تثريب ، لأنه يتفق هو ومفهوم الصنعة الذي كان سائداً في الأدب العربي .

ـ أهمل النقاد الذين تحدثوا عن خلق القصيدة عنصراً هاماً في الإبداع الشعري تختلف تسمياته عند المحدثين ، فهو إما « إلهام » وإما « حالة الترقب المضطرب الخيال » وإما « لحظة البزوغ » ، فلم يشيروا إليه أو إلى ما يدل على معناه ، لكن فيهم ، ممن لم يتحدثوا عن خلق القصيدة ، ومن أدركه ، فضلاً عما ذاع واشتهر بينهم من فكرة « شياطين الشعراء » و « الجن » . وللجانب الأول عندهم مثيل في النقد الحديث .

ـ أدركوا ، إلى جانب الطبع والموهبة ، دور العقل في عملية الإبداع ، وما يرافق هذا من جهد ومشاق وهذه مسألة من أكبر المسائل التي تتباين فيها اتجاهات النقد الحديث الذي يرجعها إما إلى إلهام خالص حسب ، وإما إلى الثنائية في الإبداع .

أما مراحل إبداع القصيدة فتتمثل في أربع : مرحلة التفكير والإعداد ، ومرحلة الشروع في النظم ، ومرحلة التأليف والتنسيق ، ومرحلة التهذيب والتنقيح . وفيها يلتقي النقد القديم بأحد اتجاهات النقد الحديث الذي يأخذ بالمرحلية في الإبداع ، كما يشتركان في ثلاث منها هي الأولى والثانية والرابعة التي لا تقل أهميتها في القديم عنها في الحديث .

ـ ٣ ـ

وتبين في دراسة أركان القصيدة : اللفظ والمعنى واللغة والأسلوب والموسيقى تفاوت القدماء في اللفظ والمعنى وتعدد مذاهبهم التي أمكن تصنيفهم وفقاً لها إلى فئات خمس :

الأولى لا تركز على المعنى ، لكنها لا تهتم باللفظ وحده ، وعنها انشعب اللفظيون الذين لم يفهموا ما قصد إليه الجاحظ رأس هذه الفئة . والثانية تربط بين اللفظ والمعنى ربطاً أحكم ؛ ويعد عبد القاهر الجرجاني أبرز أعضائها وإن لم يكن أقدمهم . ومفهومه فيها لا يكاد يختلف عن النقد الحديث في شيء . والثالثة تنتصر للمعنى ، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه . والرابعة مترددة متناقضة تنتصر للفظ مرة ، وتنحاز إلى المعنى مرة أخرى ، لموقفها المتردد في اتباع مذهب بعينه .

أما الخامسة والأخيرة ، فهي التي تفصل بين اللفظ والمعنى فصلاً لا يتضح منه ترجيح لأحدهما .

ونقادنا القدماء ليسوا بدعاً بين النقاد في اهتمامهم الكبير بهذه المسألة التي يمكن أن يكون البحث في سر إعجاز القرآن الكريم سببها الرئيس إذا ما عرفنا أنها ما زالت تشغل

أكثر النقاد ، وهم فيها فريقان ينحاز كل منهما إلى اللفظ أو المعنى انحيازاً أكثر صرامة مما عند القدماء . إن أهم ما فيها ما لاحظناه من التقاء بين الفئة التي تربط اللفظ بالمعنى وعبد القاهر خاصة ، والنقد الحديث ، ومن تقارب بين القدماء والمحدثين في الألفاظ مفردة ، فضلاً عن أن للفئة التي تفصل بين اللفظ والمعنى من القدماء نظيراً في النقد الحديث .

ووقف القدماء في لغة القصيدة على مسائل هامة اختلفت فيها مذاهبهم وتفاوتت مثلما هي الحال في النقد الحديث . وأهمها : لغة الشعر ولغة النثر ، واستعمال الألفاظ والمصطلحات الخارجة عن موضوع القصيدة ، ولغة القصيدة والشعبية وتجانس لغة القصيدة وتناسبها مع موضوعها ، وسلامتها .

وفي الأسلوب ، كشفت الدراسة عن التقاء القدماء والمحدثين في تعريفه ، وتفاوت الأساليب بحسب نوع القصيدة وموضوعها . وكشفت عن أن من القدماء من كان يرى وجوب تساوق أسلوب الشاعر في القصيدة الواحدة ، ومنهم من كان يرى العكس تماماً . أما حازم القرطاجني فكان أوسعهم بحثاً في الأسلوب ، لأنه عرض ـ فضلاً عن معرفته لكل ما عند سابقيه ـ لأسلوب الشعر في جده وهزله عرضاً تفصيلياً ، وعرف بوضوح ما يسميه النقد الحديث بالأسلوب التعبيري الإيجابي والأسلوب التقريري .

أما الوزن والقافية فتمسك بهما القدماء ركنين هامين من أركان القصيدة تمسكاً له نظير واسع الانتشار في النقد الحديث . وقد تبين فيهما بوضوح أن من القدماء من كان يقول بإعدادهما إعداداً مسبقاً ، وأن منهم من يرى أن ليس للشاعر حَوْلٌ في اختيارهما . أما الصلة بين وزن القصيدة وموضوعها فقد نص عليها ابن طباطبا وأبو هلال العسكري قبل أن يعرفها شراح « فن الشعر » لأرسطو من الفلاسفة المسلمين ، وقبل أن يتلقفها حازم القرطاجني ويتبناها بشدة . أما ما حلا لبعض المعاصرين أن ينسبه إلى الخليل بن أحمد فيها ، فليس ثمة من دليل يسنده أو يشجع على الأخذ به .

لقد تمسك القدماء بعروض الخليل ورفضوا أن تخرج القصيدة في وزنها عنه فيما يتضح من قصائد عابوها لخروجها عن أوزانه ، ومن إهمالهم محاولات الشعراء في هذا المجال. غير أن مواقفهم من موضوعات أخرى كالزحافات والتصريع والترصيع شابها شيء من المرونة لاستحسانهم إياها قليلة في القصيدة ، مما يشجع على القول بالتفاتهم فيها إلى الناحية الموسيقية التفاتاً سلبياً في الزحافات بعكس النقد الحديث ، والتفاتاً إيجابياً في التصريع والترصيع لما يحدثانه في القصيدة من تنويع موسيقي .

وفي القافية ، تتفاوت تجارب الشعراء وآراء النقاد القدماء في اختيارها وتلقائيتها ، وفي الصلة بينها وبين موضوع القصيدة ، وكذلك الأمر في النقد الحديث . لكنهم يتفقون في إنكار الخروج على القافية الموحدة ، لإهمالهم كل محاولات الشعراء فيه ، وموقف بعضهم المتشدد ممن كان يأتي بحرفين متقاربي الجرس في القافية من الشعراء . وركزوا على عيوب القافية كثيراً ، لكنه فات أكثرهم أن يدركوا أن « التضمين » كان عاملاً قوياً من عوامل تحطيم وحدة البيت. ولم تتضح الموسيقى الداخلية عندهم وضوح الخارجية ، لكنني استطعت أن أتبين أشياء فيها من خلال كلام القدماء على موضوعات الفصاحة والبلاغة ، والألفاظ مفردة ، والكلام مركباً ، والترصيع والتصريع والمحسنات . أما النظام النبري وأهميته في موسيقى الشعر ، الذي تنبه له المستشرقون منذ أواخر القرن التاسع عشر فلا وجود له عند القدماء ، وليس ثمة ما يدل على أنهم داروا حوله .

- ٤ -

وأما هيكل القصيدة مطلعاً ومقدمة ومخلصاً ومقطعاً ، فاهتمّ به القدماء اهتماماً ملحوظاً وكانت لهم في كلٍّ منها معايير وشروط استقوها من وِرْدهم المفضل ، القصيدة الجاهلية وإن لم يهملوا في بعضها الشعراء المحدثين ، وراعوا فيها إعتبارات نفسية واجتماعية وشكلية وفنية أحياناً ، لكنهم ، على كثرة اهتمامهم بالمطلع والمقدمة والمقطع ، لم يتركوا شيئاً ذا بال في المطلع والمقطع وقت النظم ، وإن بدا أنهم كانوا يرون تحديد المقطع في مقدور الشاعر نفسه وهو ما لا تؤيده تجارب الشعراء المعاصرين الذين إعتمدناهم وإن كان في النقاد الأجانب المحدثين من يتفق مع نقادنا القدماء . أما مقدمة القصيدة فكانوا يرونها ضرورة لازمة ، ولم ينصرف اهتمامهم فيها إلا إلى نوعين من المقدمات فقط : الطللية والغزلية . وغضوا الطرف عن كل محاولات جدّت فيها قبل أن يؤصلوا لنهج القصيدة .

أما طول القصيدة الذي أدركوه وعرفوا أنواعه ، فليس لهم فيه قاعدة تحكمه لتضارب آرائهم واختلاف مشاربهم . ولقد كان إدراكهم لعلاقة طول القصيدة بالقضايا الفنية المرتبطة بها ضئيلاً ، لأن أكثرهم أغفل حقيقة ارتباطها بالتجربة الشعرية ، مثلما غاب عنهم الالتفات إلى العلاقة بين الطول ومقدرة الشاعر .

والذين أدركوا شيئاً من هذا لم يكونوا سوى متأثرين بأرسطو . أما العلاقة بين

طول القصيدة وكل من الوزن والقافية فقلة هم الذين التفتوا إليها فجاءت آراؤهم فيها متفقة مع آراء كثير من المحدثين . واستطعنا أن نتبين ربطهم بين جودة القصيدة وطولها ، ونستشف وعيهم للعلاقة بين طول القصيدة وانفعالات الشاعر أيضاً .

فضلاً عن هذا فقد تبين في هيكل القصيدة عند القدماء ما يلي :

ـ إتخاذ أجزائه معايير للمفاضلة بين الشعراء .

ـ أحكام النقاد فيها أو في أحدها ذاتية ذوقية في أكثرها لا تستند إلى « موضوعية » أو أصول عامة محددة .

ـ يؤكد اهتمام أكثرهم بها مفهوم الصناعة عندهم .

ـ إن الاهتمام بها بدأ مبكراً قبل أن يفيد ابن رشد وحازم القرطاجني من أرسطو في بعضها .

ـ لم يخلُ اهتمامهم فيها السامع والمخاطب ، وإن كان شكلياً في أكثر اعتباراته ، من اعتبارات نفسية وفنية .

ـ ٥ ـ

أما وحدة القصيدة ، فعلى الرغم مما يوحي بها ، ومن أن القدماء كانوا يعيرون اهتماماً كبيراً لوحدة المبنى في الجملة والعبارة والبيت أو البيتين ، فإنها ليست ماثلة في نقدنا القديم ، لأن ابن طباطبا لم يفهم منها سوى الربط بين الأجزاء وحسن تجاورها والملاءمة والتوفيق بين الأبيات ووصلها وصلاً صناعياً يتمشى مع مذهبه في النظم .

ويكاد الحاتمي الذي عرف وحدة العمل عند أرسطو وفهمها فهماً سطحياً ، يكون أقرب القدماء فهماً للوحدة العضوية ، لولا أنه أساء تطبيقها وخلط بينها وبين وصل أجزاء القصيدة التقليدية .

أما عبد القاهر الجرجاني فلو انطلق في كلامه على أجزاء الكلام واشتداد ارتباطها ـ التي استعان فيها بموضوعات النحو والبلاغة في تأكيد الترابط وتوضيحه ـ من عقال الجملة والبيت والبيتين إلى القصيدة لكان إدراكه للوحدة أحسن ما يكون في نقدنا القديم .

وأما حازم القرطاجني أكبر المتأثرين بأرسطو والفكر اليوناني ، فأكثر القدماء قاطبة كلاماً على الوحدة ، وأول ناقد عربي يتحدث عنها وعن التحام الأجزاء والتئامها في القصيدة كاملة ؛ فامتاز بهذا على جمهرة من النقاد ، وخرج على قاعدة من قواعد عمود الشعر العربي فكانت نظرته أعم وأعمق وأشمل ، وهي تدل على معرفته للوحدة عند أرسطو التي لم يلتزم بها التزاماً كاملاً ، إنما أضاف إليها نتاج تجاربه الشعرية . مع هذا ، فالوحدة عنده ليست عضوية ، بل تسلسلية أو منطقية . وربما كان السبب في عدم وضوح فكرة الوحدة عنده ميله إلى التوفيق بينها وبين وحدة البيت ، فضلاً عن انه كان يرسم مخططاته وفي ذهنه صورة القصيدة الجاهلية ومنهجها فيما يتضح من تبنيه الصريح لوصية أبي تمام للبحتري في صناعة الشعر ، ومن موقفه الشعري في كثير من قصائده . وعلى أية حال فإن حازماً يلتقي في فكرة التفكير العميق في نظم القصيدة والانتباه إلى وحدتها في ذهن الشاعر مع النقد الحديث فيما يتضح من تجارب وآراء المعاصرين من شعراء ونقاد .

بيد أن عدم وضوح مفهوم الوحدة العضوية في نقدنا القديم لا يعني خلو شعرنا القديم منها ، وهو ما حاولت إثباته بقصائد للشنفرى والحطيئة وبشار بن برد وابن الرومي تمثلت فيها الوحدة العضوية تمثلاً واضحاً بمساعدة الأسلوب القصصي في بعضها . وهذه النتيجة تدحض افتراءات منكري الوحدة في شعرنا القديم ، وتبطل مزاعم من تبنوا النظريات الغربية الحديثة في « الأجناس » و « البيئة » الطبيعية والاجتماعية ، وراحوا يفسرون في ضوئها ما افترضوه من غياب الوحدة في القصيدة العربية .

وأما وحدة البيت واستقلاله فظاهرة كبرى في النقد القديم ، وربما كان من أهم أسبابها ، انشغال النقاد بأغزل بيت وأهجى بيت وما إليها ، واهتمامهم بفكرة المثل السائر وشوارد الأبيات . والنقاد فيها قسمان : أحدهما نص عليها في صراحة ، والآخر يستشف اعتناقه لها من موقفه العنيف من « التضمين » .

وعلى الرغم من استفحال أمرها فقد وجد في الشعراء والنقاد من تمرد عليها واستنكرها في نصوص مباشرة صريحة ، وفي مفهومهم لما أسموه « القِران » وفي موقف بعضهم من « التضمين » الذي لم يعدوه عيباً .

- ٦ -

وهكذا ، فقد كشف البحث في دراسة بناء القصيدة في النقد القديم عن التقائه بالنقد الحديث في عدد من أصولها التقاء واضحاً من مثل نظرته إلى «عملية » الإبداع

نفسها ، وبعض مراحلها وما يترتب عليها ، وفي جزئيات كثيرة من أركان القصيدة لفظاً ومعنى ولغة وأسلوباً وموسيقى خارجية ، وعن إدراكه لبعضها ودورانه حولها والتفاته إليها من مثل المسائل المتعلقة باختيار القافية والوزن ومطلع القصيدة ومقطعها وشيء من موسيقاها الداخلية ، وبعض القضايا الفنية المرتبطة بطول القصيدة من تجربة شعرية وعاطفة ومقدرة الشاعر نفسه وغيرها ، وعن عجزه عن التنبه إلى قليل منها من مثل النظام النبري في موسيقى القصيدة ، ووحدتها العضوية .

مع هذا فإنه قد يكون آصل من نقدنا الحديث في كثير منها ؛ لأن النقد القديم اعتمد على تراثه وأصالته في حدود أعصاره وواقعه وظروفه ومفاهيمه ؛ في حين يتكىء نقدنا الحديث في أكثر أصوله فيها على النقد الغربي .

وكشف البحث عن أن التخطيط لبناء القصيدة لم يسلم من الأثر الأرسطي الذي جاء متأخراً فكان باهت الظل قليل الفائدة ، لأن من تأثروا بأرسطو عجزوا عن فهم ما كان يعنيه بكثير من القضايا التي فهموها فأساءوا تطبيقها على القصيدة العربية ، وترددوا في بعضها بين ما فهموه وبين ما كان بين أيديهم .

كما كشف البحث عن أن ناقدين قديمين : حازم القرطاجني وابن طباطبا العلوي قد غطّيا أكثر الأمور المتعلقة ببناء القصيدة عند القدماء . ونستطيع أن نقول إن بناءها الذي جمعنا أُسسه من كل القدماء ، يتضح عند حازم وحده بشكل جلي فيما فصلنا فيه القول في خلق القصيدة ومخطط وحدتها عنده ، وفيما كنا نشير إليه من التفاتاته وزياداته التي لم يخل منها جزء من أجزاء القصيدة .

وكشف البحث عن نقص في استقراء القدماء وتقصيهم للشعر حتى في القصيدة الجاهلية التي خططوا لبناء القصيدة بوحيها ، وعن تجني كثير من نقادنا ودارسينا المعاصرين في أحكامهم السريعة المرتجلة على نقدنا القديم في هذا الموضوع ، سواء في ذلك من كانوا معه أم عليه . والأمران يدعوان إلى إعادة النظر في دراسة تراثنا النقدي وتقويمه ، لا عن طريق النقاد حسب ، وإنما عن طريق الاستعانة بالمأثور الشعري واستنطاقه ، لأن فيه كثيراً من الظواهر التي غابت عن نقادنا قدماء ومحدثين ، وهو ما حاولت أن أقوم بشيء منه في هذا الكتاب راجياً أن يتيسر لي استمرار السير في هذه الطريق في المستقبل ، والله الهادي إلى سواء السبيل .

المصادر والمراجـــع

أولاً العربية

أولاً ـ المصادر القديمة :

ـ الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر (ت ٢٧٠ هـ):

(١) الموازنة بين الطائيين:

١ ـ تحقيق محي الدين عبد الحميد. الطبعة الثالثة. مطبعة السعادة. القاهرة ١٩٥٩م.

٢ ـ تحقيق السيد صقر. دار المعارف بمصر ١٩٦١م.

(٢) المؤتلف والمختلف تحقيق عبد الستار فراج البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٦١م.

ـ ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن الأثير الجزري (ت ٦٣٧ هـ) :

(٣) الاستدراك (في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمآخذ الكندية من المعاني الطائية) . تحقيق حفني شرف . مطبعة الرسالة ـ القاهرة ١٩٥٨ .

(٤) الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور ، تحقيق مصطفى جواد وجميل سعيد . مطبعة المجمع العلمي العراقي. بغداد ١٩٥٦ .

(٥) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد. البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٣٩ .

ـ ابن أبي الأصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) :

(٦) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن . تحقيق حفني شرف. منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية القاهرة ١٩٦٣ .

ـ الأصفهاني ، أبو الفرج (ت ٣٥٦هـ) :

(٧) الأغاني : (أ) الطبعة المصورة عن طبعة دار الكتب والوثائق القومية.

(ب) طبعة دار الثقافة ـ بيروت ١٩٥٥ .

ـ ابن أبي أصيبعة موفق الدين أحمد بن القاسم (ت ٣٣٩هـ) :

(٨) عيون الأنباء في طبقات الأطباء. شرح وتحقيق نزار رضا. دار مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٥ .

ـ الأعشى، ميمون بن قيس:

(٩) ديوان الأعشى. صادر ـ بيروت ١٩٦٠ .

ـ امرؤ القيس:

(١٠) ديون امرىء القيس. صادر ـ بيروت ١٩٥٨ .

ـ الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣ أو ٤٠٤هـ) :
(١١) إعجاز القرآن . تحقيق السيد صقر . دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .

ـ البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد:
(١٢) ـ (أ) ديوان البحتري. صادر ـ بيروت ١٩٦٠م.
(ب)ديوان البحتري. تحقيق حسن كامل الصيرفي. دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٤ .

ـ بشار بن برد (ت ١٦٨هـ) :
(١٣) ديوان بشار بن برد. تحقيق الطاهر بن عاشور . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٧ .

ـ بشر بن أبي خازم :
(١٤) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي. تحقيق عزة حسن. دمشق ١٩٦٠م.

ـ البغدادي ، عبد القادر البغدادي (١٠٩٣هـ) :
(١٥) خزانة الأدب. طبعة بولاق ١٢٠٠هـ .

ـ البيهقي، ابراهيم بن محمد:
(١٦) المحاسن والمساوىء (الجزء الثاني) مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٠٦ .

ـ التبريزي، يحيى بن علي (ت ٥٠٢ هـ) :
(١٧) شرح ديوان الحماسة . الطبعة القديمة. (د.ت)[1] .

ـ أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي (ت ٢٣١ هـ) :
(١٨) ديوان أبي تمام (شرح الخطيب التبريزي) . تحقيق محمد عبده عزام . دار المعارف بمصر. الجزء الأول ؛ الجزء الثاني ، الجزء الثالث (الطبعة الثانية ١٩٧٠). الجزء الرابع ١٩٦٥ .

ـ التهانوي:
(١٩) كشاف اصطلاحات الفنون. المجلد الأول. طبعة الأوفست. طهران ١٩٦٧ .

ـ الثعالبي، أبو منصور عبد الملك (ت ٤٢٩ هـ) :
(٢٠) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر. تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد. الطبعة الثانية. مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٥٦ .

ـ ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى (ت ٢٩١ هـ)
(٢١) قواعد الشعر. تحقيق رمضان عبد التواب. الطبعة الأولى. دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦٦ .

ـ الجاحظ، عمرو بن بحر (ت ٢٥٥ هـ):
(٢٢) البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون . الطبعة الأولى.
مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٨ .

(٢٣) الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون. الطبعة الأولى. البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٣٨م.

(٢٤) رسائل الجاحظ. نشر عبدالسلام هارون. مطبعة السنة المحمدية ـ القاهرة ١٩٦٤ م.

ـ الجراح، محمد بن داود (قتل ٢٩٦هـ) :
(٢٥) الورقة. تحقيق عبد الوهاب عزام وعبد الستار فراج. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر (د.ت).

الجرجاني ، عبد القاهر (ت ٤٧١ هـ):
(٢٦) أسرار البلاغة. طبعة أحمد مصطفى المراغى. مطبعة الإستقامة ـ القاهرة (د.ت).

---

(١) د.ت = دون تاريخ

(٢٧) دلائل الإعجاز. طبعة رشيد رضا. شركة الطباعة الفنية الحديثة ـ القاهرة ١٩٦١.

ـ الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز (ت ٣٩٢ هـ):
(٢٨) الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. الطبعة الثالثة. دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة (د.ت).

ـ الجمحي، محد بن سلام (ت ٢٣١ هـ):
(٢٩) طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمود شاكر، دار المعارف بمصر ١٩٥٢.

ـ ابن الجهم، علي:
(٣٠) ديوانه. تحقيق خليل مردم. مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق ١٩٤٩.

ـ ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٢هـ):
(٣١) الخصائص. تحقيق محمد علي النجار. مطبعة دار الكتب والوثائق القومية. ـ القاهرة ١٩٥٢.

ـ الحاتمي، محمد بن الحسن بن المظفر (ت ٣٨٨هـ):
(٣٢) حلية المحاضرة في صناعة الشعر. تحقيق د. جعفر الكتّاني. دار الرشيد للنشر ـ بغداد ١٩٧٩.
(٣٣) الرسالة الحاتمية (بضميمة كتاب: الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي) تحقيق إبراهيم الدسوقي. دار المعارف بمصر ١٩٦١.

ـ حازم القرطاجنى (ت ٦٨٤هـ):
(٣٤) ديوان حازم القرطاجنى. تحقيق عثمان الكعاك. دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٤.
(٣٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية ـ تونس ١٩٦٦.

ـ ابن حزم، أبو محمد علي بن حزم (٤٥٦هـ):
(٣٦) طوق الحمامة في الألفة والآلاف. منشورات مكتبة الحياة ـ بيروت (د.ت).

ـ الحصري، أبو اسحق ابراهيم بن علي (ت ٤١٣ أو ٤٥٣هـ):
(٣٧) زهر الآداب. تحقيق علي محمد البجاوي. الطبعة الأولى. دار أحياء الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥٣.

ـ الحطيئة، جرول بن أوس:
(٣٨) ديوان الحطيئة. تحقيق نعمان أمين طه. الطبعة الأولى. البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٥٨.

ـ ابن أبي حفصة، مروان:
(٣٩) شعر مروان بن أبي حفصة. جمع وتحقيق د. حسين عطوان دار المعارف بالقاهرة ١٩٧٣.

ـ الحموي، ابن حجة (ت ٨٢٧هـ):
(٤٠) خزانة الأدب وغاية الأرب. دار القاموس الحديث. لبنان (د.ت)

ـ الخطيب البغدادي (ت ٤٦٣ هـ):
(٤١) تاريخ بغداد. الطبعة الأولى. مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٣١.

ـ ابن خلدون، عبد الرحمن (ت ٨٠٨هـ):
(٤٢) مقدمة ابن خلدون (الجزء الرابع) تحقيق على عبد الواحد وافي. الطبعة الأولى. مطبعة لجنة البيان العربي ١٩٦٢.

ـ ابن رشد (ت ٥٩٥هـ):
(٤٣) تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر. بضميمة «فن الشعر» لأرسطو طاليس. ترجمة عبد الرحمن بدوي. مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ١٩٥٣.

ـ ابن رشيق، أبو علي الحسن (ت ٤٥٦هـ):
(٤٤) العمدة في صناعة الشعر ونقده. تحقيق محيى الدين عبد الحميد. الطبعة الثالثة. مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٦٣.

- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (ت ٣٨٦ هـ) :
(٤٥) النكت في إعجاز القرآن . ضمن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن). تحقيق محمد خلف الله و زغلول سلام . دار المعارف بمصر (د.ت).

- ابن الرومي :
(٤٦) أ - ديوان ابن الرومي - باعتناء كامل كيلاني. القاهرة. (دون تاريخ) .
ب - نشرة الدكتور حسين نصّار. مطبعة دار الكتب - القاهرة ١٩٧٣ .

- زهير بن أبي سلمى:
(٤٧) ديوان زهير . دار صادر - بيروت ١٩٦٤ .

- ابن سنان الخفاجي، عبد الله محمد بن سعيد (ت ٤٦٦هـ) :
(٤٨) سر الفصاحة . تحقيق عبد المتعال الصعيدي . القاهرة ١٩٥٢ .

- ابن سينا (ت ٤٢٨هـ):
(٤٩) الشعر - من الشفاء - تحقيق عبد الرحمن بدوي. الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٦ .

- السيوطي ، عبد الرحمن جلال الدين (ت ٩١١ هـ) :
(٥٠) المزهر في علوم اللغة وأنواعها . تحقيق أحمد جاد المولى ومحمد أبو الفضل ابراهيم وعلي البجاوي ، الطبعة الرابعة. البابي الحلبي - القاهرة ١٩٥٨ .

- ابن شريف القيرواني (ت ٤٦٠هـ):
(٥١) أعلام الكلام. الطبعة الأولى. مطبعة النهضة. القاهرة ١٩٢٦ .

- الشماخ بن ضرار الذبياني:
(٥٢) ديوان الشماخ. تحقيق صلاح الدين الهادي. دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

- ابن شهيد الأندلسي (ت ٤٢٦هـ):
(٥٣) رسالة التوابع والزوابع . تحقيق بطرس البستاني. مطبعة المناهل - بيروت ١٩٥١ .

- الصولي ، أبو بكر محمد بن يحيى (ت ٣٣٥ أو ٣٣٦ هـ) :
(٥٤) أخبار البحتري . تحقيق صالح الاشتر. المطبعة الهاشمية - دمشق ١٩٥٨ .
(٥٥) أخبار أبي تمام . تحقيق خليل محساكر ومحمد عبده عزام ونظير الاسلام الهندي . بيروت (د.ت)

- الضبي ، أبو العباس المفضل بن محمد:
(٥٦) ديوان المفضليات . بعناية كارلوس يعقوب لايل. مطبعة الآباء اليسوعيين - بيروت ١٩٢٠ .

- ابن طباطبا ، محمد بن طباطبا العلوي (ت ٣٢٢ هـ) :
(٥٧) عيار الشعر . تحقيق طه الحاجري وزغلول سلام. شركة فن الطباعة. القاهرة ١٩٥٦ .

- ابن عبد ربه ، شهاب الدين أحمد بن محمد (ت ٣٢٨ هـ) :
(٥٨) العقد الفريد - سلسلة مكتبة صادر رقم (٢٣ و٢٤) - بيروت ١٩٥٣ .

- أبو العتاهية:
(٥٩) أبو العتاهية - أشعاره وأخباره - تحقيق شكري فيصل . مطبعة جامعة دمشق ١٩٦٥ .

- العسكري ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله (ت ٣٨٢هـ) :
(٦٠) المصون في الأدب . تحقيق عبد السلام هارون . مطبعة حكومة الكويت - الكويت ١٩٦٠ .

ـ العسكري ، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل (ت ٣٩٥هـ) :
(٦١) كتاب الصناعتين . تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم . الطبعة الأولى. دار إحياء الكتب العربية ـ القاهرة ١٩٥٢ .

ـ العلوي ، المظفر بن الفضل (ت ٦٥٦هـ) :
(٦٢) نضرة الإغريض في نُصرة القريض . تحقيق د. نهى عارف الحسن . مطبعة طربين . دمشق ١٩٧٦ .

ـ العلوي ، يحيى بن حمزة (ت ٧٤٩هـ) :
(٦٣) الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز . تصحيح سيد بن علي المرصفي . مطبعة المقتطف بمصر ١٩١٤ .

ـ ابن العماد ، أبو الفلاح عبد الحي بن العماد الحنبلي (ت ١٠٨٩هـ) :
(٦٤) شذرات الذهب في أخبار من ذهب . الجزء الأول. نشر مكتبة القدسي ـ القاهرة ١٣٥٠هـ .

ـ عمر بن أبي ربيعة .
(٦٥) ديوان عمر بن أبي ربيعة . صادر ـ بيروت ١٩٦١ .

ـ الفارابي :
(٦٦) رسالة في قوانين صناعة الشعراء (بضميمة « فن الشعر » لأرسطو) .

ـ ابن فارس ، أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥) :
(٦٧) الصاحبي (في فقه اللغة وسنن العربية في كلامها) . مطبعة المؤيد ـ القاهرة ١٩١٠ .

ـ الفيروز ابادى :
(٦٨) القاموس المحيط. الطبعة الثانية. البابي الحلبي. القاهرة ١٩٥٢ .

ـ القالي ، أبو علي اسماعيل بن القاسم (ت ٣٥٦ هـ) .
(٦٩) ذيل الأمالي والنوادر. المكتب التجاري ـ بيروت (د.ت) .

ـ قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم (ت ٢٧٦هـ) :
(٧٠) الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر . دار المعارف بمصر ١٩٦٦، وطبعة دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦٤ (وفاقا لما يذكر في الهامش) .
(٧١) عيون الأخبار . دار الكتب والوثائق القومية . القاهرة ١٩٦٤ .

ـ قدامة بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) :
(٧٢) نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى . الطبعة الثانية . مكتبة الخانجي بمصر والمثنى ببغداد ١٩٦٣ .

ـ القرشي ، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت ١٧٠هـ) :
(٧٣) جمهرة أشعار العرب. بيروت ١٩٦٣ .

ـ كعب بن زهير:
(٧٤) شرح ديوان كعب بن زهير (صنعة السكري). الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٥ .

ـ المبرد ، أبو العباس محمد بن يزيد (ت ٢٨٥ هـ) :
(٧٥) الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف.
الجزء الأول. تحقيق زكي مبارك. الطبعة الأولى. البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٣٦ .
الجزء الثالث. تحقيق أحمد محمد شاكر. الطبعة الأولى. البابي الحلبي ـ القاهرة ١٩٣٧ .

ـ المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين) :
(٧٦) ديوان المتنبي. بشرح ناصيف اليازجي. المطبعة الأدبية. بيروت ١٣٠٥هـ .

- ابن المدبر ،
(٧٧) الرسالة العذراء . في رسائل البلغاء . محمد كرد علي .

- المرزباني ، محمد بن عمران (ت ٣٨٤هـ) :
(٧٨) معجم الشعراء . تصحيح ف. كرنكو. مكتبة القدسي - القاهرة ١٣٥٤هـ .
(٧٩) الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء . باعتناء محب الدين الخطيب. الطبعة الثانية. المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٨٥ هـ .

- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت ٤٢١هـ) :
(٨٠) مقدمة ديوان الحماسة . تحقيق أحمد أمين وعبد السلام هارون . الطبعة الأولى. لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٥١ .

- المسعودي ، أبو الحسن علي بن الحسين (ت ٣٤٦هـ) :
(٨١) مروج الذهب ومعادن الجوهر . الجزء الرابع تحقيق محيي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة . القاهرة ١٩٤٨ .

- مسلم بن الوليد - صريع الغواني (ت ٢٠٨ هـ) .
(٨٢) شرح ديوان صريع الغواني. تحقيق سامي الدهان. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .

- ابن المعتز ، عبد الله (قتل ٢٩٦هـ) :
(٨٣) البديع . تحقيق كراتشكوفسكي . لندن ١٩٣٥ .
(٨٤) طبقات الشعراء المحدثين . تحقيق عبد الستار فراج . دار المعارف (د.ت).

- المعري ، أبو العلاء أحمد بن سليمان (ت ٤٤٩ هـ) :
(٨٥) رسالة الغفران . تحقيق بنت الشاطىء . الطبعة الثالثة . دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .
(٨٦) الفصول والغايات . الجزء الأول. نشر محمود حسن زناتي. المكتب التجاري - بيروت (د.ت).
(٨٧) لزوم ما لا يلزم. صادر - بيروت ١٩٦١ .

- ابن منظور المصري (ت ٧١١هـ) :
(٨٨) لسان العرب . صادر - بيروت ١٩٥٥م.

- ابن منقذ ، أسامة (ت ٥٨٤هـ) :
(٨٩) البديع في نقد الشعر . تحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد . البابي الحلبي - القاهرة ١٩٦٠ .

- ابن النديم (ت ٣٨٥ هـ) :
(٩٠) الفهرست . مطبعة الاستقامة - القاهرة (د.ت).

- النواجي ، شمس الدين :
(٩١) مقدمة في صناعة المنظوم والمنثور . تحقيق محمد بن عبد الكريم . دار مكتبة الحياة - بيروت (د.ت).

- النويري ، شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (٧٣٣ هـ) :
(٩٢) نهاية الأرب في فنون الأدب. الجزء الثاني . دار الكتب والوثائق القومية - القاهرة ١٩٢٤ .

- الهذليون :
(٩٣) ديوان الهذليين . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ .

- ابن وهب (أبو الحسن اسحق بن ابراهيم بن وهب الكاتب البغدادي) :
(٩٤) البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف. مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦٩ .

- ياقوت الحموي (ت ٦٢٦) :
(٩٥) معجم الأدباء . طبعة دار المأمون. القاهرة ١٩٣٨م.

ثانياً : المراجع الحديثة :

ـ الآلوسي ، محمود شكري :
(٩٦) بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب . نشر محمد بهجة الأثري. الجزء الثاني . الطبعة الثالثة (د.ت).
(٩٧) الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر. مصر ١٣٤١هـ .

ـ ابراهيم، زكريا (الدكتور):
(٩٨) مشكلة الفن. دار الطباعة الحديثة. القاهرة. (د.ت.).

ـ احسان عباس (الدكتور)
(٩٩) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر) بيروت ١٩٧١.

ـ أدهم، علي:
(١٠٠) على هامش الأدب والنقد . دار الفكر العربي ـ القاهرة (د.ت).

ـ الأسد ، ناصر الدين (الدكتور) :
(١٠١) الشعر الحديث في فلسطين والأردن . معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ١٩٦١.
(١٠٢) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية. الطبعة الأولى. دار المعارف بمصر ١٩٥٦.

ـ إسماعيل ، عز الدين (الدكتور) :
(١٠٣) الأسس الجمالية في النقد العربي . الطبعة الأولى . مطبعة الإعتماد بمصر ١٩٥٥.
(١٠٤) التفسير النفسي للأدب. دار المعارف بمصر ١٩٦٣.
(١٠٥) الشعر العربي المعاصر. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٧.

ـ أمين ، أحمد (الدكتور) :
(١٠٦) فجر الإسلام . الطبعة السابعة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة ١٩٥٩.
(١٠٧) فيض الخاطر (الجزء الثاني) . الطبعة الرابعة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٥٦.
(١٠٨) النقد الأدبي. الطبعة الثالثة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٣.

ـ الأمين ، عز الدين (الدكتور) :
(١٠٩) نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر . الطبعة الأولى . مطبعة الإستقلال الكبرى ـ القاهرة ١٩٦٤.

ـ أنيس ، إبراهيم (الدكتور) :
(١١٠) الأصوات اللغوية. الطبعة الثالثة. مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٦١.
(١١١) دلالة الألفاظ. الطبعة الأولى . مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٥٨.
(١١٢) موسيقى الشعر . الطبعة الثالثة. مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٦٥.

ـ بدوي، أحمد أحمد (الدكتور) :
(١١٣) أسس النقد الأدبي عند العرب . الطبعة الثالثة . مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٦٤.
(١١٤) حياة البحتري وفنه . مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة (د.ت).

ـ بدوي ، عبد الرحمن (الدكتور) :
(١١٥) في الشعر الأوربي المعاصر . الدار القومية العربية للطباعة ـ القاهرة ١٩٦٥.

ـ بدوي ، محمد مصطفى (الدكتور) :
(١١٦) دراسات في الشعر والمسرح . الطبعة الأولى . دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦٠.
(١١٧) كولردج. سلسلة نوابغ الفكر الغربي. دار المعارف بمصر (د.ت).

- البستاني ، سليمان :
(١١٨) مقدمة الألياذة . مطبعة الهلال بمصر ١٩٥٤ .

- بكّار ، يوسف (الدكتور) :
(١١٩) إتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري . الطبعة الثانية . دار الأندلس - بيروت ١٩٨١ .

- البهبيتي ، محمد نجيب (الدكتور) :
(١٢٠) تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري . الطبعة الثانية . مطبعة السنة المحمدية - القاهرة ١٩٦١ .

- جبري ، شفيق :
(١٢١) أنا والشعر . منشورات معهد الدراسات العربية العالية . القاهرة ١٩٥٩ .

- حسن ، عبد الحميد :
(١٢٢) الأصول الفنية للأدب . الطبعة الثانية . مطبعة العلوم - القاهرة ١٩٦٤ .

- الحوفي ، أحمد (الدكتور) :
(١٢٣) الغزل في العصر الجاهلي . الطبعة الثانية . مطبعة النهضة العربية القاهرة ١٩٦١ .

- حميدة ، عبد الرزاق (الدكتور) :
(١٢٤) شياطين الشعراء . مطبعة الرسالة . القاهرة (د.ت) .

- خفاجي ، محمد صقر (الدكتور) :
(١٢٥) النقد الأدبي عند اليونان (من هوميروس إلى أفلاطون) . دار النهضة العربية - القاهرة (د.ت) .

- الخالدي ، روحي :
(١٢٦) تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب . مطبعة الهلال بمصر ١٩١٢ .

- خلف الله ، محمد :
(١٢٧) دراسات في الأدب الإسلامي . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٧ .
(١٢٨) من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده . ١ - الطبعة الأولى . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٧ . ٢ - الطبعة الثانية . معهد البحوث والدراسات العربية . القاهرة ١٩٧٠ .

- خليف ، يوسف (الدكتور) :
(١٢٩) الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي . الطبعة الأولى . دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .
(١٣٠) مقدمة ديوان نداء القمم . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٥٦ .

- الخولي ، أمين (الدكتور) :
(١٣١) مناهج تجديد : في النحو والبلاغة والتفسير والأدب . الطبعة الأولى . دار المعرفة - القاهرة ١٩٦١ .

- الدسوقي ، عمر :
(١٣٢) النابغة الذبياني . مطبعة نهضة مصر بالفجالة - القاهرة ١٩٤٩ .

- الدش ، محمد محمود (الدكتور) :
(١٣٣) أبو العتاهية (حياته وشعره) . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨ .

- دياب ، عبد الحي (الدكتور) :
(١٣٤) التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٨ .
(١٣٥) عباس العقاد ناقداً . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٩ .
(١٣٦) فصول في النقد الأدبي الحديث . الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٥ .

ـ الديدي ، عبد الفتاح (الدكتور) :
(١٣٧) الخيال الحركي في الأدب العربي . الطبعة الأولى . دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦٥ .

ـ الرشودي ، عبد الحميد :
(١٣٨) الزهاوي : دراسات ونصوص . منشورات مكتبة الحياة ـ بيروت ١٩٦٦ .

ـ أبو ريان ، محمد علي (الدكتور) :
(١٣٩) فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة . الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٤ .

ـ زكي ، أحمد كمال (الدكتور) :
(١٤٠) شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والإسلامي . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٩ .
(١٤١) نقد : دراسة وتطبيق . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة (د.ت) .

ـ الزيات أحمد حسن :
(١٤٢) تاريخ الأدب العربي . الطبعة الحادية عشرة . مطبعة الرسالة ـ القاهرة (د.ت) .

ـ زيدان ، جرجي :
(١٤٣) تاريخ آداب اللغة العربية . طبعة دار الهلال ـ القاهرة ١٩٥٧م .

ـ السحرتي ، مصطفى :
(١٤٤) الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث . مطبعة المقتطف والمقطم . القاهرة ١٩٤٨ .

ـ سعيد ، جميل (الدكتور) :
(١٤٥) الزهاوي ، وثورته في الجحيم ، معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ١٩٦٨ .

ـ سلام ، محمد زغلول (الدكتور) :
(١٤٦) أثر القرآن في تطور النقد العربي . الطبعة الثانية . دار المعارف بمصر ١٩٦١ .
(١٤٧) تاريخ النقد العربي (إلى القرن الرابع الهجري) . دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .
(١٤٨) تاريخ النقد العربي (من القرن الخامس إلى القرن العاشر الهجري) . دار المعارف بمصر (د.ت) .

ـ سلامه ، إبراهيم (الدكتور) :
(١٤٩) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان . الطبعة الثانية . مطبعة مخيمر ـ القاهرة ١٩٥٢ .

ـ السمرة ، محمود (الدكتور) :
(١٥٠) مقالات في النقد الأدبي . دار الثقافة ـ بيروت (د.ت) .

ـ سويف ، مصطفى (الدكتور) :
(١٥١) الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة . الطبعة الثانية . دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

ـ الشايب ، أحمد :
(١٥٢) الأسلوب . الطبعة الرابعة . مطبعة السعادة بمصر (د.ت) .
(١٥٣) أصول النقد الأدبي . الطبعة السادسة . مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٦٠ .

ـ أبو شبكة ، إلياس :
(١٥٤) مقدمة ديوان أفاعي الفردوس . الطبعة الثانية . دار المكشوف ـ بيروت ١٩٤٨ .

ـ شعيب ، عيد الرحمن (الدكتور) :
(١٥٥) في النقد الأدبي الحديث ، الطبعة الأولى . مطبعة دار التأليف ـ القاهرة ١٩٦٨ .

ـ شكري ، عبد الرحمن :
(١٥٦) ديوان عبد الرحمن شكري . جمعه وحققه : نقولا يوسف . طبعة المعارف ـ الاسكندرية ١٩٦٠ .

- صبري، محمد :
(١٥٧) خليل مطران - أروع ما كتب - مطبعة دار الكتب والوثائق القومية - القاهرة ١٩٦٠ .

- ضيف، أحمد (الدكتور):
(١٥٨) مقدمة لدراسة بلاغة العرب . الطبعة الأولى. مطبعة السفود - القاهرة ١٩٢١ .

- ضيف، شوقي (الدكتور) :
(١٥٩) البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .
(١٦٠) التطور والتجديد في الشعر الأموي. الطبعة الثانية. دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .
(١٦١) العصر العباسي الأول. دار المعارف بمصر (د.ت).
(١٦٢) فصول في الشعر ونقده. دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
(١٦٣) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٥٦ .
(١٦٤) في النقد الأدبي . الطبعة الثانية . دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .
(١٦٥) النقد (سلسلة فنون الأدب العربي). دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .

- طبانه، بدوي (الدكتور) :
(١٦٦) أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية . الطبعة الثانية. مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٦٠ .
(١٦٧) البيان العربي . الطبعة الرابعة . المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة ١٩٦٨ .
(١٦٨) التيارات المعاصرة في النقد الأدبي . الطبعة الأولى . مطبعة لجنة البيان العربي - القاهرة ١٩٦٣ .
(١٦٩) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي . الطبعة الثالثة . المطبعة الفنية الحديثة - القاهرة ١٩٦٩ .

- الطويل، توفيق (الدكتور) :
(١٧٠) أسس الفلسفة . الطبعة الثالثة . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٨ .

- طه إبراهيم :
(١٧١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٣٧ .

- طه حسين (الدكتور) :
(١٧٢) البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. مقدمة نقد النثر . مطبعة مصر - القاهرة ١٩٢٩ .
(١٧٣) حافظ وشوقي. الطبعة الأولى. مطبعة الاعتماد - القاهرة ١٩٣٢ .
(١٧٤) حديث الأربعاء. الجزء الأول. دار المعارف بمصر ١٩٥٤ .
(١٧٥) فصول في الأدب والنقد . الطبعة الرابعة . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .
(١٧٦) في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر ١٩٦٤ .
(١٧٧) من حديث الشعر والنثر . دار المعارف بمصر ١٩٥١ .

- طه حسين وآخرون :
(١٧٨) التوجيه الأدبي . مطابع دار الكاتب العربي - القاهرة ١٩٥٤ .

- عازار، نسيب :
(١٧٩) نقد الشعر في الأدب العربي . دار المكشوف - بيروت ١٩٣٩ .

- العالم، محمود أمين وعبد العظيم أنيس (الدكتور) :
(١٨٠) في الثقافة المصرية . الطبعة الأولى. دار الفكر الجديد - القاهرة ١٩٥٥ .

- عامر، عطية (الدكتور):
(١٨١) النقد المسرحي عند اليونان. المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٦٤ .

- عباس، احسان (الدكتور):
(١٨٢) فن الشعر . الطبعة الثالثة. دار الثقافة - بيروت (د.ت).

ـ عبد الرازق ، مصطفى :
(١٨٣) تمهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٤ .

ـ عبد الصبور ، صلاح :
(١٨٤) حياتي في الشعر . الطبعة الأولى . دار العودة ـ بيروت ١٩٦٩ .
(١٨٥) قراءة جديدة لشعرنا القديم . دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ـ القاهرة ١٩٦٨ .

ـ العقاد ، عباس محمود :
(١٨٦) ابن الرومي ـ حياته من شعره ـ الطبعة السادسة . دار الكتاب العربي ـ بيروت ١٩٦٧ .
(١٨٧) خلاصة اليومية والشذور . الطبعة الأولى . دار النصر للطباعة ـ القاهرة ١٩٦٨ .
(١٨٨) ساعات بين الكتب . الطبعة الثانية . دار الكاتب العربي ـ بيروت ١٩٦٩ .
(١٨٩) عبقرية ابن الرومي ـ مقدمة ديوان ابن الرومي (نشر كامل كيلاني) .
(١٩٠) مطالعات في الكتب والحياة . الطبعة الثالثة . دار الكاتب العربي ـ بيروت ١٩٦٦ .
(١٩١) يسألونك . الطبعة الثالثة . دار الكاتب العربي ـ بيروت ١٩٦٨ .

ـ العقاد والمازني :
(١٩٢) الديوان في النقد والأدب . القاهرة ١٩٢١ .

ـ عناني ، محمد محمد :
(١٩٣) النقد التحليلي . سلسلة مكتبة النقد الأدبي . مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) .

ـ عوض ، لويس (الدكتور) :
(١٩٤) نصوص النقد الأدبي (اليونان) . الجزء الأول . دار المعارف بمصر ١٩٦٥ .

ـ عياد ، شكري (الدكتور) :
(١٩٥) موسيقى الشعر العربي . دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٦٨ .

ـ غريب، روز :
(١٩٦) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي . دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٥٢ .

ـ فهمي ، ماهر حسن (الدكتور) :
(١٩٧) حركة البعث في الشعر العربي الحديث . دار الطباعة الحديثة ـ القاهرة (د.ت) .
(١٩٨) المذاهب النقدية . دار الطباعة الحديثة ـ القاهرة ١٩٦٢ .

ـ قباني ، نـزار :
(١٩٩) الشعر قنديل أخضر . الطبعة الثالثة . بيروت ١٩٦٧ .
(٢٠٠) قصتي مع الشعر ـ منشورات نزار قباني ، الطبعة الخامسة ١٩٧٩ .
(٢٠١) مقدمة ديوان طفولة نهد . الطبعة الثالثة . دار الآداب ـ بيروت ١٩٥٨ .

ـ القلماوي ، سهير (الدكتورة) :
(٢٠٢) النقد الأدبي . الطبعة الثانية . دار المعرفة ـ القاهرة ١٩٥٩ .

ـ كفافي ، محمد (الدكتور) :
(٢٠٣) في أدب الفرس وحضارتهم . دار النهضة العربية ـ بيروت ١٩٦٧ .

ـ مراد ، يوسف (الدكتور) :
(٢٠٤) مبادىء علم النفس العام . الطبعة الثانية . دار المعارف بمصر ١٩٥٤ .

ـ متى، فائق (الدكتور) :
(٢٠٥) اليوت (سلسلة نوابغ الفكر الغربي) . دار المعارف بمصر ١٩٦٦ .

- المجذوب ، عبدالله الطيب (الدكتور) :
(٢٠٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها:
الجزء الأول والثاني . الطبعة الأولى . البابي الحلبي - القاهرة ١٩٥٥ .
الجزء الثالث. الطبعة الأولى. دار الفكر - بيروت ١٩٧٠ .

- مخلوف ، عبد الرؤوف:
(٢٠٧) ابن رشيق الناقد الشاعر (سلسلة أعلام العرب رقم ٤٥). الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة (د.ت).

- مرزوق ، حلمي (الدكتور) :
(٢٠٨) تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر (في الربع الأول من القرن العشرين) الطبعة الأولى . دار الشرق للطباعة والنشر - الاسكندرية ١٩٦٦ .

- المرصفي ، حسين :
(٢٠٩) الوسيلة الأدبية . الطبعة الأولى. مطبعة المدارس الملكية - القاهرة ١٢٨٩هـ.

- مصطفى ، محمود :
(٢١٠) أهدى سبيل إلى علم الخليل . الطبعة الثانية . البابي الحلبي - القاهرة ١٩٤٥ .

- مطران ، خليل:
(٢١١) ديوان خليل مطران المقدمة. الطبعة الثانية. دار الهلال بمصر ١٩٤٩ .

- مطلوب ، أحمد (الدكتور):
(٢١٢) النقد الأدبي الحديث في العراق. معهد البحوث والدراسات العربية - القاهرة ١٩٦٨ .

- المقدسي ، أنيس :
(٢١٣) أمراء الشعر العربي في العصر العباسي . الطبعة الخامسة . دار العلم للملايين - بيروت ١٩٦١ .
(٢١٤) مقدمة لدراسة النقد في الأدب العربي . المطبعة الأميركانية - بيروت ١٩٥٨ .

- الملائكة ، نازك :
(٢١٥) قضايا الشعر المعاصر . الطبعة الأولى . دار الآداب - بيروت ١٩٦٢ .
(٢١٦) محاضرات في شعر علي محمود طه . معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٥ .

- مندور ، محمد (الدكتور) :
(٢١٧) الأدب وفنونه ، معهد الدراسات العربية العالية - القاهرة ١٩٦٣ .
(٢١٨) الشعر المصري بعد شوقي (الحلقة الأولى) . مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د.ت).
(٢١٩) في الميزان الجديد . الطبعة الأولى . لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤ .
(٢٢٠) النقد المنهجي عند العرب . مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د.ت).
(٢٢١) النقد والنقاد المعاصرون . مطبعة نهضة مصر بالفجالة (د.ت).

- ناجي ، هلال :
(٢٢٢) الزهاوي وديوانه المفقود . مطبعة نهضة مصر . القاهرة (د.ت).

- ناصف ، مصطفى (الدكتور):
(٢٢٣) دراسة الأدب العربي . الدار القومية للطباعة والنشر . القاهرة (د.ت).

- نايل ، محمد (الدكتور):
(٢٢٤) إتجاهات وآراء في النقد الحديث . مطبعة العاصمة - القاهرة ١٩٦٥ .
(٢٢٥) نظرية العلاقات أو النظم بين عبد القاهر والنقد الغربي الحديث دار الطباعة المحمدية بالأزهر - القاهرة ١٩٦٤ .

- نعيمة ، ميخائيل :

(٢٢٦) الغربال . الطبعة السادسة . دار صادر بيروت ١٩٦٠ .

ـ النويهي ، محمد (الدكتور) :
(٢٢٧) ثقافة الناقد الأدبي . الطبعة الأولى . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ١٩٤٩ .
(٢٢٨) شخصية بشار . الطبعة الأولى . مطبعة السعادة ـ القاهرة ١٩٥١ .
(٢٢٩) الشعر الجاهلي ـ منهج في دراسته وتطبيقه ـ الدار القومية للطباعة والنشر ـ القاهرة (د.ت).
(٢٣٠) قضية الشعر الجديد . معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ١٩٦٤ .

ـ هدارة ، محمد مصطفى (الدكتور) :
(٢٣١) إتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة . الطبعة الأولى . دار المعارف بمصر ١٩٦٣ .
(٢٣٢) مشكلة السرقات في النقد العربي . مطبعة لجنة البيان العربي ـ القاهرة ١٩٦٤ .
(٢٣٣) مقالات في النقد الأدبي . مطابع دار القلم ـ القاهرة ١٩٦٤ .

ـ هلال ، محمد غنيمي (الدكتور) :
(٢٣٤) الأدب المقارن . الطبعة الثالثة . المطبعة العالمية ـ القاهرة ١٩٦٢ .
(٢٣٥) النقد الأدبي الحديث . الطبعة الثالثة . مطابع الشعب ـ القاهرة ١٩٦٤ .

ـ ياغي ، عبد الرحمن (الدكتور) :
(٢٣٦) حياة القيروان وموقف ابن رشيق منها . الطبعة الأولى . دار الثقافة ـ بيروت ١٩٦١ .

ـ يونس ، عبد الحميد (الدكتور) :
(٢٣٧) الأسس الفنية للنقد الأدبي . الطبعة الثانية المعرفة . القاهرة ١٩٦٦م.

ثالثاً : الأبحاث والمقالات:

ـ إبراهيم ، زكريا (الدكتور) :
(٢٣٨) من هو الفنان . مجلة العربي ـ الكويت . العدد (١٤٢) . أيلول ١٩٧٠ .

ـ أرسلان ، شكيب :
(٢٣٩) حقيقة الشعر . من « مختارات المنفلوطي » . مطبعة السعادة بمصر (د.ت) .
(٢٤٠) الشعر طبع أو صنعة أو كليهما (كذا) المقتطف ـ المجلد (٩٧) . الجزء الثاني.

ـ إسماعيل ، عز الدين (الدكتور) :
(٢٤١) النسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية ـ في ضوء التفسير النفسي ـ مجلة الشعر ـ القاهرة . السنة الأولى. العدد الثاني. فبراير (شباط) ١٩٦٤ .

ـ بدر ، عبد المحسن طه (الدكتور) :
(٢٤٢) محاضرات في الدراسات العربية الحديثة (مطبوعة على الآلة الكاتبة) ـ مكتب كريديه أخوان ـ بيروت ١٩٦٨ .

ـ البستاني، بطرس:
(٢٤٣) مادة «شعر»، دائرة المعارف ـ المجلد العاشر ، مطبعة الهلال بمصر ١٨٩٨ .

ـ بكار ، يوسف (الدكتور) :
(٢٤٤) بشار بن برد واللغة . مجلة الإخاء . العدد (١٧٩) ـ أيلول ١٩٧٠ .
(٢٤٥) مقدمة القصيدة بين نقاد ثلاثة . مجلة أفكار الأردنية . العدد (٤٦) . أيلول ١٩٧٩ .

ـ الحداد ، نجيب :
(٢٤٦) مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي . في « مختارات المنفلوطي » .

ـ الحمداني ، هادي (الدكتور) :
(٢٤٧) القافية ودورها في التوجيه الشعري. مجلة الأقلام العراقية. السنة الرابعة. العدد (٧) ـ مارس (آذار) ١٩٦٨م.

ـ خلف الله ، محمد:
(٢٤٨) الموهبة الشعرية . مجلة الثقافة المصرية . السنة الثامنة ـ العدد (٣٧٨) ، مارس (آذار) ١٩٤٦ .
(٢٤٩) نقد لبعض التراجم والشروح العربية لكتاب أرسطو. مجلة كلية الآداب. جامعة فاروق الأول ـ المجلد الثالث ١٩٤٦ .

ـ خلوصي ، صفاء (الدكتور):
(٢٥٠) ملاحظات حول « موسيقى الشعر العربي ». مجلة المجلة. العدد (١٥٣) ـ سبتمر (أيلول) ١٩٦٩ .

ـ خليف ، يوسف (الدكتور)
(٢٥١) صور أخرى من المقدمات الجاهلية (إتجاهات ومثل) . المجلة السنة (٩) العدد (١٠٤) ـ أغسطس (آب) ١٩٦٥ .
(٢٥٢) مقدمة الأطلال في القصيدة الجاهلية (دراسة موضوعية وفنية). المجلة. الستة (٩). العدد (١٠٠) ـ إبريل (نيسان) ١٩٦٥ .
(٢٥٣) مقدمة القصيدة الجاهلية = محاولة جديدة لتفسيرها ـ المجلة. السنة (٩). العدد (٩٨) ـ فبراير (شباط) ١٩٦٥ .

ـ الخولي ، أمين (الدكتور):
(٢٥٤) مادة «بلاغة». دائرة المعارف الاسلامية (الترجمة العربية) ـ المجلد الرابع .

ـ درويش ، علي (الدكتور):
(٢٥٥) فن الشعر لبوالو . تراث الإنسانية . المجلد الأول. رقم (٣) .

ـ الرافعي ، صادق :
(٢٥٦) الشعر. من « مختارات المنفلوطي ».

ـ السعداني ، عبد اللطيف (الدكتور) :
(٢٥٧) التجديد في الشعر الفارسي . مجلة الإخاء . السنة (١١). العدد (٢٠١) ـ أغسطس (آب) ١٩٧١ .

ـ شاكر ، محمود محمـد :
(٢٥٨) نمط صعب ونمط مخيف . (سلسلة مقالات) ـ مجلة المجلة القاهرية :
١ ـ العدد (١٤٨). إبريل (نيسان) ١٩٦٩ .
٢ ـ العدد (١٥٥). تشرين الثاني ١٩٦٩ .
٣ ـ العدد (١٥٩). مارس (آذار) ١٩٧٠ .
٤ ـ العدد (١٦١) مايو (أيار) ١٩٧٠ .

ـ الشريف ، الطيب :
(٢٥٩) ابن طباطبا ووحدة القصيدة العضوية . مجلة الآداب اللبنانية. السنة (٩). العدد الثاني ـ فبراير ـ (شباط) ١٩٦١

ـ طبانة، بدوي (الدكتور):
(٢٦٠) في البلاغة العربية. (المفهوم الأخير) مجلة الأقلام العراقية السنة الأولى ـ العدد (٧) آذار ١٩٦٥
(٢٦١) قضية اللفظ والمعنى . مجلة الأقلام . السنة الأولى . العدد (٦) ـ شباط ١٩٦٥ .
(٢٦٢) مقياس الوحدة في النقد الأدبي . مجلة البيان ـ الكويت . العدد (٦٣) يونيو (حزيران) ١٩٧١ .

ـ عباس ، إحسان (الدكتور) :
(٢٦٣) نظرة جديدة في النقد القديم . الآداب اللبنانية، السنة التاسعة. العدد الأول ـ يناير (كانون الثاني) ١٩٦١ .

ـ عبد البديع ، لطفي (الدكتور) :

(٢٦٤) التكامل في القصيدة العربية . بحث في : « إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » . دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .

ـ عبد الصبور ، صلاح :
(٢٦٦) توحد الشاعر . مجلة الكاتب المصري . العدد الثاني ـ يونيو (حزيران) ١٩٦١ .

ـ فهمي ، ماهر حسن (الدكتور) :
(٢٦٧) قضايا نقدية في كتاب الصناعتين . حولية كلية البنات . جامعة عين شمس . العدد الخامس ـ يوليو (تموز) ١٩٦٧ .

ـ القط ، عبد القادر (الدكتور) :
(٢٦٨) حركات التجديد في الشعر العباسي . بحث في : « إلى طه حسين في عيد ميلاده السبعين » .

ـ القلماوي ، سهير (الدكتورة) :
(٢٦٩) تراثنا القديم في أضواء حديثة مجلة الكاتب المصري . العدد الثاني ـ مايو (أيار) ١٩٦١ .

(٢٧٠) مؤثرات دامغة في نقدنا القديم . مجلة الفكر المعاصر . القاهرة العدد (٢٢) ـ ديسمبر ١٩٦٦ .

ـ نجم ، محمد يوسف (الدكتور) :
(٢٧١) الفنون الأدبية . (بحث) في كتاب « الأدب العربي في آثار الدارسين » لمجموعة من الأساتذة . دار العلم للملايين ـ بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٦١ .

ـ نصار ، حسين (الدكتور) :
(٢٧٢) الإبداع الفني عند طه حسين . مجلة الشهر ـ القاهرة . العدد (٢٢) . السنة (٣) ـ يوليو (تموز) ١٩٦٠ .
(٢٧٣) نقاد البحتري . بحث في « مهرجان الشعر الثالث » دمشق ١٩٦١ . (مطبوعات المجلس الأعلى . القاهرة ١٩٦٢م) .

ثانياً : الفارسية

ـ دولتشاه السمرقندي :
(٢٧٤) تذكرة الشعراء . تصحيح : محمد عباس . طهران ١٣٣٧ ش .

ـ شفق ، رضا زاده (الدكتور) :
(٢٧٥) تاريخ أدبيات إيران . تهران ١٢٢١ ش .

ـ شمس الدين الرازي :
(٢٧٦) المعجم في معايير أشعار العجم . تصحيح : محمد بن عبد الوهاب القزويني طهران ١٣١٤ش.

ـ عوفي، محمد:
(٢٧٧) لباب الألباب . تصحيح سعيد نفيسي . چاپ إتحاد ـ طهران ١٣٣٦ش.

ـ مصاحب ، غلا محسين :
(٢٧٨) دايره معارف فارسي . جلد أول ـ تهران ١٣٤٥ش.

ـ معين ، محمد (الدكتور) :
(٢٧٩) فرهنك فارسي . جلد بنجم ـ طهران ١٣٤٥ش.

ـ نظامي (أحمد بن عمرو بن علي نظامي عروض السمرقندي. ت ٥٥٥ هـ) :
(٢٨٠) ١ ـ چهار مقاله . تصحيح محمد معين . چاپخانه دانشگاه. تهران ١٣٣٤ش.

٢ ـ الترجمة العربية « للمقالات الأربع » . ترجمة عبد الوهاب عزام ويحيى الخشاب .مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . الطبعة الأولى. القاهرة ١٩٤٩ .

- نفيسي ، سعيد:
(٢٨١) تاريخ نظم ونثر در إيران ودر زبان فارسي (تاپايان قرن دهم هجري) . جلد أول. تهران ١٣٤٤ش .

- همايي ، جلال الدين:
(٢٨٢)تاريخ أدبيات إيران (إز قديمترين عصر تاريخي تا عصر حاضر) چاپ دوم. طهران ١٣٤٠ ش.

(٢٨٣) صناعات أدبي (فن بديع وأقسام شعر فارسي). چاپخانه علمي - تهران ١٣٣٩ش .

- ابن وشمكير (عنصر المعاصر كيكاوس بن اسكندر بن وشمكير بن زيار) :

(٢٨٤) قابوس نامة:
١ - به إهتمام وتصحيح : دكتر غلا محسين يوسفي - تهران ١٣٤٥ ش.
٢ - الترجمة العربية بعنوان « كتاب النصيحة ». ترجمة: صادق نشأت وأمين عبد المجيد بدوي . الطبعة الأولى - القاهرة ١٩٥٨.

ثالثاً : الغربية

أولاً : القديمة

- أرسطـــو :
(٢٨٥) ١ - فن الشعر . ترجمة عبد الرحمن بدوي . مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٥٣ .

٢ - كتاب أرسطوطاليس في الشعر (نقل أبي بشر متّى بن يونس) . حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية ، شكري عياد. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٦٧ .

(٢٨٦) الخطابة (الترجمة العربية القديمة) . تحقيق عبد الرحمن بدوي. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر- القاهرة ١٩٥٩ .

- أفلاطون:
(٢٨٧) فايدروس أو عن الجمال . ترجمة أميرة حلمي مطر . الطبعة الأولى . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ .

- هوراس:
(٢٨٨) فن الشعر .ترجمة لويس عوض . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٧ .

ثانياً : الحديثـــة : أ - المترجمة:

- آبركرمبي ، لاسل:
(٢٨٩) قواعد النقد الأدبي . ترجمة الدكتور محمد عوض محمد. الطبعة الثالثة. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٤.

- آرنولد ماثيو :
(٢٩٠) مقالات في النقد . ترجمة علي جمال الدين عزت . الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

- بروكلمان ، كارل:
(٢٩١) تاريخ الأدب العربي . ترجمة الدكتور عبد الحليم النجار. الطبعة الثانية - دار المعارف بمصر ١٩٦٨ .

- براونه، فالتر:
(٢٩٢) الوجودية في الجاهلية . (مقال) . مجلة المعرفة السورية . السنة الثانية . العدد (٤) - حزيران ١٩٦٣ .

- تشارلتون . هـ . ب. :
(٢٩٣) فنون الأدب. ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود. الطبعة الثانية . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٩ .

- جب ، هاملتون :
(٢٩٤) الإتجاهات الحديثة في الإسلام . ترجمة كامل سليمان . منشورات مكتبة الحياة - بيروت ١٩٥٤ .

- درو ، اليزابيث :
(٢٩٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه . ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش. منشورات فرانكلين - بيروت ، نيويورك ١٩٦١ .

- ديتش ، ديفيد :
(٢٩٦) مناهج النقد الأدبي (بين النظرية والتطبيق) . ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم . صادر - بيروت ١٩٦٧ .

- ريتشاردز ، أ. أ . :
(٢٩٧) العلم والشعر . ترجمة مصطفى بدوي . القاهرة (د.ت).
(٢٩٨) مبادىء النقد الأدبي . ترجمة مصطفى بدوي . مطبعة مصر. القاهرة ١٩٦٣م.

- ريد ، هربرت :
(٢٩٩) تعريف الفن . ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرنؤوط. مطبعة مصر - القاهرة ١٩٦٢ .

- سبندر ، ستيفن :
(٣٠٠) نظم الشعر. ترجمة عبد الكريم ناصيف. مجلة المعرفة السورية. العدد (٢٣١) - أيّار ١٩٨١ .

- شورد، مارك (وآخرون):
(٣٠١) أسس النقد الأدبي الحديث . ترجمة هيفاء هاشم . مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ١٩٦٦ .

- غرنباوم ، غوستاف :
(٣٠٢) دراسات في الأدب العربي . ترجمة الدكتور إحسان عباس وآخرين - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٥٩ .

- كروتشه ، بندتو :
(٣٠٣) المجمل في فلسفة الفن . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٤٧ .

- كولردج:
(٣٠٤) سيرة أدبية (النظرية الرومانطيقية في الشعر) . ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان . دار المعارف بمصر ١٩٧١م.

- لالو ، شارل:
(٣٠٥) مبادىء علم الجمال « الاستطيقا » . ترجمة مصطفى ماهر . دار إحياء الكتب العربية - القاهرة ١٩٥٩ .

- مكليش، إرشيبالد:
(٣٠٦) الشعر والتجربة . ترجمة سلمى الجيوشي ، دار اليقظة العربية - بيروت ١٩٦٣ .

- مكليش وآخرون (اليوت وريتشاردز) :
(٣٠٧) الشعر بين نقاد ثلاثة (مقالات) . ترجمة الدكتور منح خوري. الطبعة الأولى . دار الثقافة - بيروت ١٩٦٦ .

- وردزورث:
(٣٠٨) مقدمة ديوان الحكايات الغنائية :
١ - ترجمة الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه «قشور ولباب» . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٥٧ .
٢ - ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان في ترجمته لـ «سيرة أدبية» .

- هايمن ، ستانلي:
(٣٠٩) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة . ترجمة الدكتور إحسان عباس ومحمد يوسف نجم . دار الثقافة - بيروت ١٩٥٨ .

ب ـ الإنجليزية :

— Allen, Walter;
(310) Writers On writing. First published London, 1948.

— Downey, June, E;
(311) Creative Imagination, New York 1929.

— Eliot, T.S.:
(312) Dante, Faber and Faber. London (n.d).
(313) On poetry and poets, First Impression, London. 1969.
(314) Selected Essays, London. 1969.

— Hazlit, William:
(315) Lectures on the English Poets. London, 1963.

— Kenmere, Dallas:
(316) Stolen Fire, A Study of Genius. First published, London 1951.

— Kratchokovsky, Ignatius:
(317) Introduction of Kitab Al-Badi of Ibn Al-Mutazz, London 1938.

— Meiklejohn, J.M.:
(318) English Literature. Fourth published. London. 1928.

— Murray, Gilbert:
(319) The classical tradition in poetry, New York, 1952

— Nicholson, Reynold, A.:
(320) A Literary History of the Arabs. Cambridge University press. 1956.

— Poe, Edgar Allan:
(321) The complete poetical works of poe. (with three essays on poetry), Oxford — University Press, 1919.
(322) The complete Tales and poems of E.A. Poe. New York. 1938.

— Richards, Ivor Armstrong:
(323) The philosophy of Rhetoric, Oxford University press, New York, London, 1936.

— Read, Herbert:
(324) Collected Essays in Literary Criticism — London, 1950

— Ridley, M.R.:
(325) Keats craftsmanship. (A study in poetic development) Osford, Clarendon press. 1933.

— Ritter, Helmut:
(326) Introduction of Asrar Al-Balagha of Abadal Qahir al-Jurjané. Istanbul Government press. 1954.

— Shakespeare, William:
(327) Macbeth, New York 1909.

— Shipley, Joseph, T:
(328) Dictionary of World Literary Terms, Ist published, London, 1955.

— Spender, Stephen:
(329) The making of a poem. Ist published, London 1955.

— Stauffer, Danald, A:
(330) The Nature of Poetry, New York 1946.

— Weil, Gotthold:
(331) Article Arud. The Encyclopadeia of Islam. Vol. 1. (New edition) London, 1960.

— Wright, W.A.U
(332) A Grammar of the Arabic Language. Vol II. 3rd edition. Cambridge, the University press 1889.

— Zitner, Sheldon, (et. al.):
(333) The practics of criticism U.S.A. 1966. Article «The Interactions of Words» by: Richards, 1.A.

المحتويات

بين يدي الطبعة الثانية ٥

كلمة للأستاذ الدكتور حسين نصّار ٧

بين يدي البحث: مقدمة الطبعة الأولى ١١

مدخل لدراسة القصيدة في النقد العربي القديم ١٣ - ٤٠

أولاً : نصيب القصيدة من اهتمام النقاد ١٣ ،

ثانيا : ملاحظات حول القصيدة في النقد القديم ٢٢ ،

تعريف القصيدة ٢٢ ، تفضيل القصيدة ٢٥ ، القصيدة الجاهلية والنقد القديم ٢٨ ، انعطاف إلى القصيدة الفارسية ٣٨

الفصْل الأول : ٤١ - ١١٠

أولاً : في الشعر والشاعر ٤٣

صناعة الشعر ٤٣ ، الموهبة الشعرية ٤٩ ، الأسس المكتسبة ٥٤ ، الشاعر والعروض ٦٠ ، بواعث الشعر ومحركاته ٦٢ ، وقت النظم ٦٧ ،

ثانيا : خلق القصيدة ومراحله ٧١

صعوبة الشعر ٧١ ، كيفية خلق القصيدة ٧٤ ، أنواع القصيدة ٨٣ ، مراحل خلق القصيدة

أولاً : في النقد الحديث ٨٧ ،

ثانياً : في النقد القديم ، ١ ـ مرحلة التفكير في القصيدة والاعداد لها ٩٠ ، ٢ ـ مرحلة الشروع في النظم ٩٦ ، ٣ ـ مرحلة التأليف والنسيق ٩٧ ، ٤ ـ مرحلة التنقيح ٩٨ ، أهمية مرحلة التنقيح ١٠٥ الضرورات الشعرية ١٠٦

الفصل الثاني : ١١١ - ١٩٩

أولاً : اللفظ والمعنى ١١٣

مذاهب النقاد في اللفظ والمعنى ١١٣ ، ١ ـ فئة لا تركز على المعنى ولا تهتم باللفظ وحده ١١٣ ، ٢ ـ فئة تربط بين اللفظ والمعنى ١١٥ ، ٣ ـ فئة تنتصر للمعنى ، لكن بعض اتباعها

لا يهمل اللفظ ١١٦ ، ٤ ـ فئة متناقضة مترددة ١٢٦ ، ٥ ـ فئة تفصل بين اللفظ والمعنى ١٢٨ ، الألفاظ مفردة ١٢٩ ،
نتائج وملاحظات ١٣٣

ثانيا : لغة القصيدة وأسلوبها ١٤٠
لغة القصيدة ١٤٠ ، أسلوب القصيدة ١٤٨ ، حازم القرطاجني وأسلوب القصيدة ١٥٤ ، الأسلوب التعبيري والأسلوب التقريري ١٥٦

ثالثاً : الموسيقى ١٥٨
الوزن ١٥٨ اختيار الوزن والصلة بينه وبين موضوع القصيدة ١٦٠ ، الوزن المنشود في النقد القديم ١٦٨ ، الزحافات ١٧١ ، الترصيع ١٧٣ ، التصريع ١٧٤ ، القافية : اختيارها والصلة بينها وبين موضوع القصيدة ١٧٦ ، الخروج على القافية الموحدة ١٨٠ ، عيوب القافية ١٨٤ ، الموسيقى الداخلية ١٩٣ ،

الفصل الثالث :
هيكل القصيدة ٢٠١ ـ ٢٧٤

أولاً : المطلع ٢٠٣
معايير القدماء في المطلع وشروطه ٢٠٤ ،
ثانياً : مقدمة القصيدة ٢١٢
ثالثاً : التخلص ٢٢١ ، الاقتضاب ٢٢٨ ،
رابعاً : الخاتمة (المقطع) ٢٢٩
شروط النقاد في الخاتمة ٢٢٩ ، نتائج وملاحظات ٢٣٣ ،
الأجراء السابقة والأثر الأرسطي ٢٣٤ ،
الإهتمام بالسامع والمخاطب . . لماذا؟ ٢٣٧

خامساً : طول القصيدة: ٢٤٠
طول العمل الأدبي عامة ٢٤٠ ، طول القصيدة: ٢٤٣ الشعراء وطول القصيدة ٢٤٣ ، النقاد وطول القصيدة ٢٤٧ ، هل الطول لازم في الشعر؟ ٢٥١ ، تحديد طول القصيدة؛ ٢٥٢ ، الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيرة ٢٥٣ ،

طول القصيدة والقضايا الفنية: ٢٥٦
أولاً ـ الطول والتجربة الشعرية ٢٥٦ ، ثانياً ـ الطول والموضوع ٢٥٧ ، ثالثاً ـ الطول ومقدرة الشاعر ٢٥٨ ، رابعاً ـ الطول والقافية ٢٦٠ ، خامساً ـ الطول وجودة القصيدة ٢٦٦ ، سادساً ـ الطول والانفعال ٢٧٠ ، سابعاً ـ الطول والوزن ٢٧١

الفصل الرابع :
الوحدة في القصيدة ٢٧٥ ـ ٣٦٢
أولاً : وحدة القصيدة : ٢٧٧
في النقد الغربي القديم (اليوناني) ٢٧٧ ، في النقد الغربي الحديث ٢٧٨ ، في النقد العربي الحديث ٢٨٠ ، الوحدة عند الرعيل الأول من المحدثين ٢٨٦ ، الوحدة في نقدنا القديم: ٢٩٢ ، ابن طباطبا والوحدة ٢٩٣ ، الحاتمي والوحدة ٢٩٦ ، ابن رشيق والوحدة ٢٩٩ ، عبد القاهر الجرجاني والوحدة ٣٠٠ ، حازم القرطاجني والوحدة ٣٠٥ ، تقويم المحاولات السابقة ٣١٦ ، الشعر العربي القديم والوحدة ٣١٨ ،
وحدة القصيدة العربية والنظريات الحديثة : ٣٣١
الوحدة ونظرية الأجناس ٣٣١ ، الوحدة وعوامل البيئة ٣٣١ ،
ثانياً : وحدة البيت : ٣٣٩
النقاد الذين ينصون عليها في صراحة ٣٣٩ ، النقاد الذين تستشف من كلامهم ٣٥٠ ، التمرد على وحدة البيت ٣٥٣ ، أسباب وحدة البيت ونتائجها ٣٥٧

خاتمة : نتائج البحث ٣٦٣ ـ ٣٧٢
المصادر والمراجع ٣٧٣ ـ ٣٨٨

للمؤلف

١ ـ اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري : الطبعة الأولى ـ دار المعارف بمصر ١٩٧١، والطبعة الثانية دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨١ .

٢ ـ قصيدة الناشيء الأكبر في مدح النبي ونسبه : تحقيق ودراسة . مجلة مجمع اللغة العربية الأردني ـ العدد المزدوج (٣ ـ ٤)، كانون الثاني ـ ١٩٧٩ .

٣ ـ شعر ربيعة الرقي : جمع وتحقيق ودراسة . وزارة الثقافة والإعلام ـ بغداد ١٩٨٠ .

٤ ـ قراءات نقدية ـ دار الأندلس ـ بيروت ١٩٨٠ .

٥ ـ داستان من وشعر . ترجمة كتاب «قصتي مع الشعر» لنزار قباني إلى الفارسية ـ طهران ١٩٧٧ (بالإشتراك مع الدكتور غلا محسين يوسفي) .

٦ ـ سياسة مانه أو «سير الملوك» لنظام الطوسي (ترجمة عن الفارسية» . دار القدس ـ بيروت ١٩٨٠ .

٧ ـ قضايا في النقد والشعر (تحت الطبع) .

٨ ـ شعر اسماعيل بن يسار النسائي: جمع وتحقيق ودراسة (تحت الطبع) .

٩ ـ شعر زياد الأعجم: جمع وتحقيق ودراسة (تحت الطبع) .

١٠ ـ العرب وتراث فارس في العصر الحديث (تحت الطبع) .

١١ ـ مختارات من الشعر العربي الحديث . اختيار الدكتور مصطفى بدوي ترجمة إلى الفارسية (بالاشتراك مع الدكتور غلا محسين يوسفي) ـ تحت الطبع ـ .