المغربية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها
مذكرة لنيل شهادة الماجستير
التخصص: لغة و أدب عربي.
الفقرع: نقد و بلاغة.
إعداد الطالب: سمير بعوش
العنوان:
القضايا النقدية
في كتاب «الموشح» للمرزباني
لجنة المناقشة:
د. مصطفى دروتش..... أستاذ التعليم العالي ........ جامعة مولود معمري تزي وزو........ رئيساً
د. رضوان شعباني ... أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تزي وزو..... مشرفًا و مقررًا
د. خالد عيّون ... أستاذ محاضر (صنف أ)..... جامعة مولود معمري تزي وزو..... متحنًا
د. علي حمدوش..... أستاذ محاضر (صنف ب)..... جامعة مولود معمري تزي وزو..... متحنًا
تاريخ المناقشة: 17 / 01 / 2012 م
الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها
مذكرة لنيل شهادة الماجستير
التخصص: لغة و أدب عربي.
الفٓرع: نقد و بلاغة.
إعداد الطالب: سمير بعوش

العنوان:

القضايا النقدية
في كتاب «المُوسَح» للمرزباني

لجنة المناقشة:
د. مصطفى دروشت..... أساتذة التعليم العالي ........ جامعة مولود معمري تيزي وزو.......... رئيساً
د. الوناس شعباني ... أساتذ محاضر (صنف أ)........ جامعة مولود معمري تيزي وزو.......... مشرفًا و مقررًا
د. خالد عيقووون ... أساتذ محاضر (صنف أ)........ جامعة مولود معمري تيزي وزو.......... متحننًا
د. علي حموش ..... أساتذ محاضر (صنف ب).......... جامعة مولود معمري تيزي وزو.......... متحننًا

تاريخ المناقشة: 17 / 01 / 2012 م
بسم الله الرحمن الرحمٰن
إلى صاحبة القلب الصبور... أُصَـْـَـْـْــْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْـْ~

إلى إخوتي و أخواتي
إلى أساتذتي في كل أطوار تعليمي
إلى جميع أصدقائي
إلى زملائي، فوج النقد والبلاغة
و إلين كل محب اللغة والأدب

أهدي هذا العمل
شكرًا و عفوان

أتوجه بها إلى:

أستاذى المشرف لما قدمه لي من توجيهات قيمة.

أستاذتي في شعبة النقد والبلاغة: الدكتور مصطفى درويش،
الدكتورة آمنة بلغى، الدكتور صالح عبد القادر، الأستاذ عباس
عبدون، والأستاذ شمس الدين شرقي لما قدموه لي.
وكل أسرة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة تيزي وزو.

أستاذتي في مرحلة التدرج بجامعة بجاية، وأخص منهم الأستاذ
شيربات سعيد لما أفادني به من رأي سديد وكتاب مفيد.

الأخ الصديق مراد حاج مختار، فقد كان سندًا مشجعا في الموافقة
الخريجة.

عمال المكتبات: مكتبة معهد اللغة العربية وآدابها والمكتبة المركزية بجامعة
تيزي وزو، المكتبة المركزية بجامعة بجاية، مكتبة القصبة ومركز الثقافيه
الإسلامي في بجاية.
مقديمة
مقدمة

تتمثل المؤلفات العربية القديمة، قاعدة هامة للوقوف على خصائص البنية الفكرية والعقلية عند العرب، وعرفة التراث في مصادره الأولى ضرورة ملحة لدى كل منثق عربي بصفة عامة، وضرورة أكثر إلحاحا لدى المهتمين بدراسة هذا التراث بصفة خاصة. إن نقد الشعر مظهر من مظاهر التفكير العقلي عند القدماء، و هو في أبسط معانيه تحليل الأثر الشعري إلى عناصره لتمييز جيده من رديئه، و صحيحه من زيفه، بفية إصدار حكم عليه.

لذا، يتناول هذا البحث قراءة لإحدى المصنفات التراثية، هو كتاب «الموشج مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر» لأبي عبد الله محمد بن عمرن المرزباني (297 هـ - 384 هـ)، حفظه على محمد البجاوي عام 1965، و المرزباني أحد علماء القرن الرابع الهجري، عاصر فترة انتقال النقد الأدبي من مرحلة المشاهدة إلى مرحلة التدوين.

أما «الموشج» فيتضح من عنوانه أنه كتاب في النقد الأدبي، إذ تدل لفظة المأخذ على ما وقف عليه العلماء رواة و نحاة و نقاداً، من العيوب و الأخبء الشعرية.

إن الإطلاع على الموروث القديم ضروري جدا في تكوين الشخصية العلمية، و إيمانا بذلك المبدأ عزمت على تقصي المعرفة النقدية في كتاب الموشج. و هو بحث لا يثير إشكالية فكرية محددة، و لكن يسعى إلى استنباط المادة النقدية التي يضطلع بها؛ والنظر هل هي مؤسسة على نظرية علمية أم مجرد ترديد لنظرات قديمة تعاد صياغتها؟

إن أهمّ كتاب يتناول كتاب الموشج؛ وقفت عليه خلال البحث دراسة الدكتور منير سلطان بعنوان " المرزباني و الموشج " تناول فيها عصر المرزباني و حياته، و تعرض إلى أصحاب المأخذ و اتجاهاتهم. و في حديثه عن الموشج بين كتب النقد قديما و حديثا، أرجع السبب في انصشار الباحثين عن دراسته؛ إلى اعتباره كتاباً في رواية الأخبار و ليس كتاباً في النقد الأدبي، و ما عدا ذلك فقد ورد ذكره في طيات كتب النقد و البلاغة كتاريخ النقد الأدبي لزغول سلام و غيرها.

- 5 -
بمقدمته:

بعد فرز أنواع العيوب و المآخذ التي عالجها المرزباني، قمت بتصنيفها في جداول مستقلة:
مآخذ لغوية، بلاغية، أسلوبية، سلامة المعنى المنطقي العقلي... و بأعتماد منهج الوصف و الاستنباط في مقارنة المادة المنتقاة، بدأ لي أن يضم البحث الموسوم بـ:

القضايا النقدية في كتاب الموضّح للمرزباني

تمهيدًا و فصولين و خاتمة بأبرز النتائج.

التمهيد: و هو عرض موجز لانتقال النقد الأدبي من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين، متبوع ببعض الخصائص المعرفة بكتاب الموضّح و طابعه التأليفية.

الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي، و يشتمل على مباحث:
المبحث الأول: الألفاظ و التراكيب في نقد المرزباني، تناولت فيه مآخذ الألفاظ من حيث الإعراب، الميزان الصرفي و جانب الاستعمال، و مآخذ التراكيب من حيث التدقيق و التأخير، الحشو و التكرار.
المبحث الثاني: تناولت فيه عيوب الفعالية و الضرورة الشعرية كما تجلى في كتاب الموضّح، و إبراز أهمية الوقوف عنها.

الفصل الثاني: قضايا النقد الفني، و يشتمل على ثلاثة مباحث:
المبحث الأول: عيوب التصور الفني، وفيه مقومات الصورة الشعرية و مدى اهتمام المرزباني بها، و عرض معايير قبول النقد للصور البيانية (التشبيه و الاستعارة).
المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الإتباع، و فيه مفهوم المعنى عند أبرز النقد القدامي، و سعي إلى الوقوف على قضية الأصالة و الأبتكر في المعاني الشعرية، و مظاهر اتباعها.
mالمبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي، تطرقت فيه لمعالجة نظرة النقد القدامي إلى البناء الفني للعمل الشعري، كحرصهم على اهتمام الشاعر بحسن البناء في قصائده، و قضية الوحدة العضوية و مراقبة مصراعي البيت، كما وقفت عند عيوب اختلف للفظ مع الوزن و عيوب اختلف المعنى مع الوزن، و مسألة النقد الأخلاقي عند المرزباني، و أنهيت البحث بخاتمة أًهم ما توصل إليه هذا العمل.
قدمت

اعتمدت في هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع؛ منها القديمة: أولها الموشح للمرزاباني موضوع الدراسة، وفن الشعر لأيضاً، طالب و منها عيار الشعر لابن طوبخا، نقد الشعر لقاءائم جعفر، دلائل الإعجاز و أسرار البلاغة عبيد القاهر الجرجاني، كتاب العمداء لابن شهاب القيرواني، و الحديثة: ككتاب تاريخ النقد الأدبي و البلاغة ل محمد زغول سلام، قضايا النقد الأدبي لديدو طبانية، الصورة الفنية لجابر عصفور، النقد التطبيقي عند العرب لأحمد محمد توفيق، اللغة العليا لمحمد المعنوق، دون أن أنسى معجم النقد العربي القديم، ومعجم المصطلحات البلاغية و تطورها لأحمد مطهوب و غيرها من الكتب.

و لقد واجهتني بعض الصعوبات خلال إنجاز المذكرة؛ أذكر منها ما ارتبط بالبحث خاصة:
- طبيعة الكتاب، و غزارة محتواه الممتد إلى ستة صفحة، جعلا قراءة المادة أمراً عسيرًا، كما أن المرزاباني لا يعرض على قارئه قضية نقدية محددة المعالم، بل لابد من جمع نصوص ذات سياق واحد، و تصنيفها و اختيار نماذج تمثلية؛ الشيء الذي تتطلب وقتاً و عناية.
- وفرة المراجع و الكتب، و الحرية بين توظيف هذا أو ذلك، جعلني أحياناً في مد و جزر و حذف و استبدال في مادة البحث.

و بطيب لي في هذا المقام، أن أجد فكرية:
- لأستاذ المشرف الدكتور شعبان الوناس؛ لرحبة صدره و سعاد توجهاته. و للأستاذ الدكتور مصطفى درواش؛ الأب الطيب لطلبة النقد و البلاغة. كما أوجه شكرًا حاسمًا للأستاذة الدكتوره أمنة بعلة؛ لتشجيعها الطلبة على البحث العلمي الجاد.
- كما أشكر أستاذتي الدكتور صالح عبد القادر، الناصح للطلبة الباحثين و الأستاذ عبدو عباس لحرصه على إفادة الطالب، و الأستاذ الأخ شمس الدين شرقي لإفادته لنا في مجال الإعلام الآلي. و كل من قدم لي يد العون.
تمهيد

نبذة عن نقد الشعر قبل تأليف «الموشح»
نبذة عن نقد الشعر قبل تأليفلفเทคนى

يسير النص التقني بجانب النص الأدبي، ويرتبط به ارتباط تلازم؛ فلم يكن النقد قائماً بذاته، بل صاحب انتقال الأدب من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين، بدأ من العصر الجاهل الذي عرف نقداً تأثيرياً انتباعياً جزئياً؛ غير مؤسس على علمية تحليلية، وهو موجز في عباراته إلى حد الغموض و التشتيت. و كان نقاد الجاهلية يطلقون أحكاماً متنوعة على الشعر في أيامهم، تتناول الشاعر والقصيدة جملة، أو البيت المفرد أو نصف البيت، و تختلف في أنواعها، فقد تكون أحكاماً تتعلق بالشاعر، بشخصيته، أو تكون موضوعية تتعلق بما يدور حوله من الشعر و يتناوله من موضوعات، أو شكلية تتعلق بلفظ الشعر و شكله(1)، فقد مس الاهتمام التقني كلاً من الشاعر و القصيدة و البيت الشعرى، و قد يكون من الطبيعي أن يتأخر ارتكاب النقد العربي، فالنقد ظاهرة عملية تقترن بنضج عقلية قوامه التعليل، و ليس الشعر ظاهرة عقلية طباعاً، إذ يكفي فيه نزوع الطبع و قوة البديئة، و إذا فقد اتفق أن وجد الشعر العربي الجاهلي و ارتقى و لم يوجد النقد العربي الجاهلي و لم يرتق(2).

و مما نقل مشاعفه من النصوص النقدية حكومة ربيدة بن حنار الأسدية بين بعض شعراء تيميم، و حكومة أم جندب بين أمراء القطيس و علامة الفحل، و حكومة النابغة في سوق عكار، و رأي عمر بن الخطاب في شعر زهير بن أبي سلمى قال لابن عباس: "أنشدني لأشعر شعراكم" قلت: و من هو؟ قال: زهير، قلت: و كيف كان ذلك؟ قال: كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يبتغي وحشيء، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه؛ و في ذلك بعدان: معرفي و نحوي؛ فقد حكم عمر بن الخطاب هذا لزهير بأنه أشعر الشعراء لأسباب تتعلق بأسلوبه، فهو بعيد عن التعقيد ولا يأتي بالغريب الوحشي الذي لا رونق فيه ولا جمال، و بموضوعه، فهو لا يكتب ولا يقول في الرجل ما ليس فيه من الصفات(3).

(1) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي و البلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، دت، ص77.
(2) عصام صبيحي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1996 ، ص 05.
(3) محمد زغلول سلام، المرجع السابق، ص 78.
تمهيد

إنّ ما يميز نصوص النقد الأدبي المنقوطة مشاهفة الإيجاز والدقه، فقد كان الإنسان العربي بناءً عن الشرح والإسهامات والتحليل للظاهرة، فكان النقدي والساعي في مستوى فهم واحد، ومعرفة بمواطن العيب والجمال، يقابل الخطاب النقدى بطبع سليم وفترة نقية.

اقرأ أبو عمر بن العلاء في مقولته الشهيرة: "ما انتهى إلكم، مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاءكم واقرأوا لجاءكم علم وشعر كثير" إلى أن المعارف لم تدون في كتاب إلا بعد أن ضاع منها الكثير أو نسي، ومن جملتها نصوص النقد الأدبي التي تتناسب مع الكم الهائل للإنتاج الشعري المفقود آنذاك.

ولقد كانت الرواية أوجى وسيلة لحفظ تلك الموروث الشفاهي ونقله إلى الأجيال التالية، فإنها المرجع في الأخبار ورواية الأشعار ونقل الأثر.

و كثير من الشعراء كانوا رواة، فأول طبقات الشعراء الفحل الخذلذي، و الخذلذي هو التام، قال الأصمعي: قال رؤية: هم الفحولة الرواية(1). فهو إلى جانب امتلاك الموهبة الشعرية، يحظى بمختزون نقافي و فني، و لم يقتصر دور الرواية على الرواية فقط، بل قاموا بتصحيح الأشعار وتهديها وتقديمها.

لقد مثلت هذه النصوص المروية مشاهفة أكبر مادة يقوم عليها الفكر النصدى العربي في وروح مرحلة التدوين والتأليف، فقد أدرك العرب أن الذاكرة مهما حفظت فإن صاحبها لا يسلم من داخل الأحداث فتلاجع عن ذلك الابتداع عن الدقة في إصدار الأحكام النقدية، خصوصا إذا أخذنا أن فكرة التدوين لم تكن مقدة تمام القبول لدى الكثيرين من الرواية، فالدولادات ليست مصدرًا للرواية، بل تؤخذ مشاهفة عن العلماء بالشعر أو اللغة حتى لا يدخلها لحن ولا تصحيح.

إن كتاب ابن سلام الجمحي يعد موضحاً للأراء التي أتى بها سلفه، فباء هذا الكتاب لبنة هامة في تاريخ التأليف النصدي الممنه؛ فقد أحدث نظاماً جديداً لدراسة الشعر و تقاسمه حيث صنف الشعراء اعتماداً على عدة أسس و هي: تعاقب الشعراء زمنياً، وزمنهم الإقليمي، أثنتهم الدينى وأغراضهم الشعرية، وعد استهدف تنفيذ النصوص المتدلكة شعرًا وأخبارًا من الزيادات التي لحقتها، كما بينه في مقدمة كتابه.

---

(1) الجاحظ، البيان والثديين، ج2، تع: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، د.ت، ص.09.
عرف نقد القرن الثالث الهجري مرحلة انتقالية من النقد الذاتي المبثوث في مصادر الأدب إلى النقد الموضوعي؛ وليس أدل على ذلك من اتجاه النقد فيه إلى وضع المصنفات النقدية، وقد كثرت وازدهرت حركة التأليف حتى بلغت أوجها في القرن الرابع، فاتسعت محاور النقد الأدبي وأصبح فكره رحبًا، فبرزت شخصيات أُنتج النتاج النصي، كتُظهر منهج الموازنات ممثلاً في تناول شعر أبي تمام والمحتز، أو دراسات الإعجاز القرآني كعمل الباقلاني والرمانى والخطابي، كما تطور الفكر النقدي كما نجد ذلك عند قيامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" على سبيل المثال.

بعض المرزاباني من مؤلفي القرن الرابع الهجري، وقد امتاز بحس أدبي وندي؛ بلتنا على ذلك كتابه الموشح الذي اتخذ فيه خطًا مختلفًا عن مؤلفي عصره؛ حيث اهتم بالمآخذ الشعرية دون الإيجابيات كما نص على ذلك عنوان الكتاب. يقول الدكتور منير سلطان في كتابه (المرزاباني و الموشح): "إن كتاب الموشح ليس كالطيات (الجمحي)، أو عبار الشعر ( ابن طباطا)، أو نقد الشعر ( قيامة بن جعفر) أو غيرها، إنها هو أخطر من ذلك، هو عرض ما في هذه الكتب من وجهات نظر، ثم تطبيق مناهجها على الشعراء.

فما هذه المآخذ سوى محصلة دراسة كتاب النقد و غيرها؛ فهو كتاب في النقد التطبيقي للنتائج التي وصل إليها النقد و المبادئ التي أمنها بها، فإذا كانت هذه الكتب قد احتوت على الجانب التطبيقي في تناها، فالمآخذ على هذا التطبيق أنه كان يقدم فكرة الناقد ومنهجه في بحثه، بينما تحرر المرزاباني من قيود منهج معين في التطبيق وأفسح المجال لكافة التطبيقات تأخذ مكانتها لترسم صورة متكاملة للنقد في قرون الأربعة"(1).

إن الحديث عن هذه المآخذ كان يمر بمعظم القضايا النقدية البارزة في نقدنا العربي القديم، وميزة المرزاباني أن فكره وقع في عصر ناضج سبقه ثلاثة قرون من أبرز وأهم القرن في تاريخ الفكر العربي. كما امتاز بعقل منظم وفكر متعدد، وحسن نقي وادي متطور؛ فقد عاصر فترة انتقال فيها الفكر النقدي من مرحلة المشابهة إلى مرحلة التدوين.

(1) منير سلطان، المرزاباني و الموشح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1978، ط1، ص14.
إن محتوى كتاب الموشح موجه بشكل خاص إلى الشعراء وتدور محاوره حول "عيوب الشعر التي نبه عليها أهل العلم، وأوضحها الخلط فيها من الحزن والسناد والإبطاء والإفرازات والأكفاء والتنسج والомерار والنقض والتفاوت والغرامة النسبية، وعبر ذلك من سائر ما عيب على الشعراء قديمهم وحديثهم في أشعارهم خاصة..."((1)

وإذا كان هدف المرزيقاني من خلال عنوان الكتاب هو رصد المآخذ وسلبيات الشعراء، في أشعارهم، فقد، في غياب موضوعته في النقد، أو عدم الإنصاف، فهو يعلم تماماً أن كثيراً من الشعراء قد احتل له جماعة من النحويين، وأطل العلم بلغات العرب، وأوجوا الأعرش للشعر فيما أوردوه منه، ورداً قول عانهه وطاعن عليه، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها وناظر اقتادوا بها، ونسبة بعضهم إلى ما يحمل الشعر أو بضطر إليه."((2)

إن أهم ما اعتمد عليه المرزيقاني في تأليفه هو الدعوة النقلية، أما الدعوة العقلية فكانت حاضرة في طريقته في التصنيف والتدوين، والبتكره طريقه جديدة لعرض قضايا النقد عن طريق إبراز النواحي السلبية التي أخذها العلماء على أساليب الشعراء والتموقع في المسائل النقدية من خلالها، وبعد الكتاب ينذجا للتأليف في النقد التطبيقي، الذي اهتم بدراسة الميزات الأسلوبية عند الشعراء، وتحليلها ووصفها وحكم عليها بالجودة أو الرداءة، وليقينه أن التطبيق سبيل للوصول إلى تحقيق الرؤى والأهداف النقدية، فالماخذ الشعرى عاكس للدرس النقلي بصفة عامة و للنقد التطبيقي على وجه الخصوص، وشكلها السليبي مرآة للاتجاه الإيجابي الذي ينبغي للمبدع السير عليه.

اعتمد المرزيقاني في رصد المآخذ على النصوص المصقول بالقراءة والاطلاع على النتائج الأدبية، وتميز أبعادها الفنية وقيمه الجمالية فـ: الذوق هو المرجع النهائي في كل نقد، وإنما يأتي خط تحكم الذوق عندما نتخا أنصار لعمل الأهواء التحميكية التي

---

المصادر:
(1) المرزيقاني، أبو عبد الله بن عمران، الموشح مأخذ العلماء على الشعراء، تر: علي محمد البجوى، دار نهضة مصر، القاهرة، 1965م ص 01.
(2) المصدر نفسه، ص 02.

- 12 -
لا تصدر في أحكامها عن نظر في العناصر الفنية، و إحساس صادق بما فيها من جمال
أو قبح، أو عندما يكون دوقاً غفلأ لم تجتمع فيه الدرية إلى الطبع
(1).
و لقد تميز منهج بتقديم البدائل المصححة لتلك الأخطاء و تكميل ما يؤدي إلى تعال
المعنى ، و ذلك أبرز أهداف الموسنج التعليمية: عدم وقوع المتآخرين في ما وقع فيه
المتقدمون من أخطاء. كما نجد رصده لتلك العيوب و الأخطراء ممدا في فترات زمنية
ثالث و ذلك لعوم الخطأ و اشتراكه بين الشعراء بخلاف أرمانهم؛ و ذلك يدفع الشاعر
لأن يبحث عن الإيجابيات حتى يبتعد عن تلك العيوب و يرسم لإنجاه الشعري مساراً
سليماً.

محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، دئب، ص102.
الفصل الأول

قضايا التمييز اللغة

المبحث الأول: الألفاظ والتراكيب في نقد المرزباني.
المبحث الثاني: عيوب القافية والضرورة الشعرية.
البحث الأول
الألفاظ والتركيب في نقد المرزياني.

إن قراءة النص الشعري من وجهة لغوية؛ من شأنها أن تبحث أدق العلاقات داخل التركيب البنائي، وتحديد الروابط بين المعاني داخل التشكيل الجملي.
فالناقد اللغوي يرى في اللغة؛ البوابة الأولى للولوج إلى فضاء النص الأدبي. لأنه عن طريق اللغة يمكن التعرف على البدلات والأبعاد التي ترمي إليها القصيدة. فاللغة في الأدب تحمل بالإضافة إلى مدلولها الأصلي الذي وضعت له بدائل أخرى تستشفها من السياق الحضاري والثقافي الذي أنجب فيه النص الأدبي، واللغة الأدبية لغة مشحونة بدلالات إضافية، وهي تتطمع إلى تجاوز المدلول الواحد إلى المدلول المتعدد١. وفي اللغة الشعرية قوة تعبير، وقوة تأثير في النفس؛ سواء في الألفاظ المفردة أو في التركيب. إذ أن استخدام الشاعر أو الأدب للغة يعكس قدرته الفنية وقيمة أعماله. فاللغة في أي نسج أدبي، إنها هي بمثابة الألوان الزرقاء المصطنعة في النسج الرسمي، فهما أن الرسام لا يستطيع أن ينز لوحة زيتية إلا بواسطة الألوان والمواد الزرقاء، فذلك الشاعر لا يستطيع إنجاز قصيدة إلا بواسطة الألفاظ اللغوية التي تمثل في نسج الشعر، عنصر البناء١. فعلى هذا يرى هذه اللغة مادة الفن الأدبي الأولى. وهي إذ تعكس مقدرة المبدع، وتبني بحسن استخدامه لها؛ فإنها من جانب آخر تمثل موضوعاً لافتاً لانتهاء الناقد الأدبي، وتجعله يولي هذه المادة (اللغة) عنايته ويرفض إليها جهده.

و هذا ما نقف عليه مع المرزياني، في تأليفه كتاب «المؤشّح»؛ فقد خصّ النقد اللغوي اهتماماً كبيراً تجسّد في تلك المآخذ اللغوية والنحوية؛ التي تعكس آثر علماء اللغة والنحو في النقد العربي. فالناقد اللغويون كما يذكر الصارمي الجويني، قد تعمقوا في فهم الشعر وتدوزه و في معرفة ميزات الشعراء، وضعوا أيديهم على مميزات وخصائص في الصياغة

(*) حسن خميري، الظاهرة الشعرية العربية، اتحاد الكتاب العربي، دمشق 2001، ص: 46.
(2) عبد الملك مرتاض، السبع معلقات، اتحاد الكتاب العربي، دمشق 1998، ص: 152.
والآشبيات والشعر والمعاني ثم وقفوا على ما لكل شاعر من خصائصه: وبخاصة كبار الشعراء، فتبينوا إلى مكانة الشعرية وما يطرق من أغراض وما ينظم فيه من آرائهم (1).

تبين الروايات النقدية لدى المرزبانى عمل النقد اللغوى من حيث فصل الكلمة المفردة في صحتها وفي خطتها و مدى ملاءمتها لموضعها في النص الأدبى، كما تهتم كذلك بالتركيب وما فيها من تلاوؤ وتناسب و من هنات و تنافر، أو اضطراب ينفي عن العبارة الأدبية قيمتها الفنية. و لقد اللغويين مع اتباع فكرهم وثقافتهم جاء جزئيا: إما مجيبا عن سؤال، أو مفسرا لخبر، أو شارحا للفظ غريب، يقول الجاحظ: " ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب، و لم أر غاية الرواية إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج" (2). وهو عبارة وجيزة لخص فيها الجاحظ منهج النحويين و الرواية و هدفهم في نقد الشعر.

ويتجلى دور المرزبانى في جمع ما رصدته اللغويون من أخطاء، و هي جملة ملاحظات تسعى إلى ضبط الشعر، وتتقية و الوقوف على ما فيه من صور اللحن و التحريف. و إمار النصوص الشعرية المؤخذ فيها على القواعد النحوية و الصرفية، لتحقيق فاعلتها في أداء المعنى، فنظم النحو و اللغة مجال خصب يكشف أسرار عميقة في أداء المعنى و مدى الإفعال به. و الانفعالية عند اللسانيين المحدثين إحدى الوظائف اللغوية و "تمثل في الرسائل التي تركز على الحمولة الانفعالية و الوجدانية، و من ثم فإنها ترتبط بالمرسل; أي تقدم انطباعه و انفعاله تجاه شيء ما، و ترتبط هذا الوظيفة ببنية تعبيرية خاصة على مستوى الصوت و النحو و المعجم" (3). و معنى هذا أن الحكم في تحقيق الانفعالية في اللغة هي طريقة توظيف المفردات و تركيبها في النص.

لقد اتخذ النقد اللغوي في كتاب "الموهـّم" مسارين أثرين: الأول يعنى بنقد المفردات من حيث موقعها، بناؤها و استعمالاتها، و الثاني ينظر في التركيب من حيث صيغ تأليفه و ما عيب من كل ذلك.

1 - مآخذ الأدفان:

(1) ينظر: مصطلح الصواري الجوبيتي، معالم في النقد الأدبى، منشآة المعارف، الإسكندرية 1985، ص: 33.
(2) الجاحظ، البيان و الن biên، ج: 4، ص: 24.
(3) عبد القادر الغزالي، النحويات و نظرية التواصل، دار الحوار، سوريا 2003، ط: 01، ص: 48.
الفعل الأول: قضاي النقف اللغوي

تمثل اللفظة داخل المنظومة اللغوية ما تمثله البنية داخل المنظومة المعمارية، فهي مكونة أساس في التشكل البنائي والدلالية للنص الأدبي. إذ تمنح النص المعنى المستقل وتكتمل معنى جدلاً داخل هذا التشكل. يقول الناقد ميخائيل نعيمة: "لمفرادات اللغة التي نصوغ منها منظوماتنا ومنشوراتنا صفات عجيبة وميزات غريبة. فكل كلمة معنى أو روح، وكل كلمة رنة و لكل كلمة صيغة أو لون، و الإمجي من الكتاب والشعراء من إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفرادات يولد من ارتباط معانيها معنى جلي، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة، ومن تألق رمانة لحسن رقيق شجي".

إن مراقبة اللغة الشعرية من أهم ما شغل المرزباني و استرعي انتباهه؛ قفام برصد روایات النقد اللغويين، وأولاها عناية كبيرة، تجلت في ملاحظة المواقف الإعرابية و البنية الصرفية والجوانب الاستعمارية، و غلط الشعراء في الاستخدام الجيد للمفرادات، مما يفقدها الدالة التي وضعته لها أو القادرة على إثباتها، و عليه، فقد من ظلال اللغة مس كلا من: مخالفة الإعراب، البنية الصرفية، و جانب الاستعمال اللغوي.

٣ - المنحني الإعرابي:

و الإعراب هو اختلاف آخر الكلمة بخلاف الفواعل لتفسير أو تقدير"، و يعرفه ابن جني بقوله: "الإعراب ضد البناء في المعنى، و مثله في النطق، و الفرق بينهما زوال الإعراب لتغیر العامل و انتقاله، و للزم البناء الحادي من غير عامل و ثباته".

و مخالفة الإعراب ظاهرة قد فشت بين العرب، بمحاليفهم الأعماج و من لا ينطق ببلسانهم، أو ما عرف باللحن في العربية، فأصحى تقسم للناس من المهمات التي تثيرها لها جماعة من العلماء، كالآصمعي و أبي عمر بن العلاء و ابن أبي إسحاق الحضرمي و غيرهم ممن نقل المرزباني روایاتهم النقدية و مآخذهم الشعرية، فعل تقويم اللحن الورد في الأشعار، و الشعر ديوان العرب - سبيل إلى الحد من الظاهرة في العربية أجمع، و مما نقل المرزباني في هذا الباب؛ ما عيب على حسان بن ثابت من تقديم المكني على الظاهرة في قوله:

٣١ - ميخائيل نعيمة، الغرب واللغة، دار تقويم، بيروت 1991، ص 15، ص: 71.


(3) أبو القول عثمان بن جنی، الثمن في العربية، ت: حسين محمد شرف، قالمة الكتاب، القاهرة 1979، ص 92.
فإن كان محمد يُذَلَّل اليوم واحداً من الناس أيقى مَعَه اليوم مطعماً،
و نظيره قول الآخر:
جزى ربه عني عني بن حام، جزاء الكلاب العاويات، و قد فعل (1).
والعيلة في رداء هذا البيت، و عدم فساحته، و عدم المضمر في ربه على المفعول به "عدي المتأخر لفتة و رتبة، و هذا ضعف تأليف مخل بفسحة الكلام، فالآصل عند أهل العربية ألا يذكر ضمير الغائب إلا إذا وجد في الكلام ما يعود هذا الضمير إليه.
و من الأشعار التي عدت مادة خصبة لقراءة النقد اللغووي و النحاة، شعر الفرزدق، و من الأمثلة الدالة على اهتمام النقد اللغووي بشعره: قول الشاعر يمدد بن عبد الملك:
مستقبلين شمال الشام تضربنا، بحاجة كنديف القطن مشتر
على عماننا يلقي و أرحلنا على حراج ترقي غهري.
فانتقده ابن أبي إسحاق، قائلاً: أمسأته إما هي "رير" و كذلك قياس النحو في هذا الموضوع (2).
و يمكننا تسجيل ملاحظاتنا على عبارة ابن أبي إسحاق، تتعلق بلغة "أسأت"، التي استخدمها الفرزدق في سياق مغاير. و هاتين الملاحظتين هما:
- اختيار هذا الفعل بدل غيره (أخطاء مثلاً) يعكس تشبيه الناقد لتصنيع الفرزدق.
- إن الإساءة تقتضي طرفاً ثان يساية إليه و يتعدى عليه، و الفرزدق هنا مسيء إلى اللغة العربية؛ حين أورد "الخبر في حالة خفض" و الذي حقه الرفع، و الناقد اللغووي ينظر إلى الشعر كنظرة إلى أي خطاب لغوي آخر، و لا يلتفت إلى جانبية الإبداعي الجمالي، أو يقف عنده، بقدر اهتمامه بجانب الصواب اللغو و القياس النحوي.
و عيب على الفرزدق أيضاً خطؤه في هجاء عبد الله بن أبي إسحاق الحضري:
فلو كان عبد الله موله هجوته و لكن عبد الله مول مولياً.
فأخطأ في أنه أجرى هذه البقاء أعني "مولى موالياً " على النصب و ليس بالوجه (3).
و قد كثرت الأخطاء النحوية التي وقع فيها الفرزدق، و كانت موضوع اهتمام المرزباني؛ فمن لحنه في اللغة قوله رداً على ابن أبي إسحاق، حين سأله على أي شيء رفعت " مجلف "
في قوله:

(1) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 84، 85.
(2) المصدر نفسه، ص: 156.
(3) المصدر نفسه، ص: 158.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

و عم التفكير في شاعر مرتاح، لم يدع من المال إلا مسحته أو معلفه.

قال له: على ما تسوؤك، فقال أبو عمرو بن العلاء: أصبت هو جائز على المعنى على أنه لم يبق سواء. 

إن التكلم باللغة الشعرية؛ لا يعني وقف الشاعر حارسا على لغته ينجبها من الخطا النحوي، بلغة الشعر ليست من طبيعة المعطى النحوي القواعدي؛ فلم يكنفرزدق - على حد تعبير أحمد محمد المعتوق - ليصرح بالحرف الواحد في كلا الحالتين بأن اللغة الشعرية لها أفاقها الفريدة التي تحلق فيها، ولها منطقاتها التركيبية والتكوينية التي تأتي القبود والتحديدات السابقة، وأنه لا سلطان على هذه اللغة، لأنها تتفنن موقف التنقيض من كل ما هو قائم من قواني

منطق النثر، لتبني كيانها المستقل و تؤسس قانونها المتفرد، المغاير للقانون الذي يضعه أو ينحوي على اللغوبيون واللحوبيون؛ ولكن رده وتعاليه على ابن أبي إسحاق ونوهه من المجلس متضحا محتجا كان أبلغ من هذا التصريح و نشأ (2).

و خطأ ذا الرمية بإدخاله (إلا) بعد (ما تتفنك) في قوله:

حراجج ما تتفنك إلا مناخة على الخسف أو نرمي بها بلدا تقوا

قال الفضل بن الحباب: لا يقال ما زال زيد إلا قائمًا، قال الصولي: و سمعت أحمد بن بحبي يقال: لا يدل مع ما يتفنك و ما يزال "إلا" لأن ما مع هذه الحروف خبر (3) .

و من الشعراء المؤتمنين في شعرهم أبو نواس، وهو من مشاهير المولددين، و من شعراء الذي خرج فيه عن القاعدة النحوية قوله:

يا خير من كان و يكون إلا النبي الظاهر اليمين (4)

فقد أخطأ في قوله "الميمون"، و الحق أن ننصب "الميمونا".

المصدر السابق، ص:161.

(1) ينظر: أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا دراسات في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006، ط:01، ص:73.

(2) ينظر: الموسوعة، ص: 287.

(3) المصدر نفسه، ص: 420.

(4) المصدر نفسه، ص: 420.
و مما رصدته المرزباني من مأخذ على أبي نواس أنه لحن في غير موضوع من قصيدته التي أولاها:

لست لدار عفت و غيرها ضربان من قطراها و حاصبها

و لم يفصل مواضع اللحن في القصيدة و إنما اقتصر على قوله:

أمه نزارا و أفر جلدتها

قال: إن هذا خطا عند الأصمعي لأنه زعم أنه يقال في الفساد فريت، وفي الإصلاح أفرية,

وغير الأصمعي يقول في الخبر و الشر جميعا فريت و أفرية (1).

إن مخالفة المرزباني لحكم الأصمعي بيئة في كلامه من خلال الملفوظين:

_ خطا عند الأصمعي.

_ زعم أنه.

و في الموشح نظائر لهذه العبارات; التي تعكس مخالفته المرزباني لما يورده العلماء من مؤرخاته، وعباراته غالبا ما لا تكون صريحة، غير أنها تخرج من القاعدة التي أثبتها في التعبيد من كون المرزباني جامعا و ناقلا لما دار بين العلماء من نصوص نقدية.

و نقرأ في الموشح نصوصا نقدية لغوية تناولت غير واحد من الشعراء، ومنهم الباحث الذي أوقع في قوله:

يا علیا يا أبا الحسن الما لك رق الظريفة الحسناء

وقوله:

يا ماهر الفتح و يا آمله لست أمرأ خاب و لا متي كذب

وقوله:

و لو أنصف الحسام يوما تأملوا مساعيك هل كانت لغريبك على(2)

و لم يعين المرزباني مواطن اللحن و أكثري بقول بعضهم: " لو تتبع اللحن في شعره لوجد أكثر من هذا" (3)، و الظاهر أنه في علیا إذ حقه الرفع لأنه منادى علم، و في مثن لأنه مطوف على منصوب، فحقه مثنيا، و في مساعيك، مفعول به و حقه النصب.

---

(1) ينظر: الموشح، ص: 418
(2) المصدر نفسه، ص: 511.
(3) المصدر نفسه، ص: 511.
و من المأخوذ النحويّة ما يتصل بجواز التأنيث والتذكير، ووجد هذا لدى الفرableObject؛ فقد نبه

عنبيّة بن معدان الفليل الفروضوع إليه حين قال:

تريك نجوم الليل و الشمس حين زحام بنات الحارث بن عباد

و لم يرتنع الفروضوع ملاحظته و رد عليه قائلا: "أغرب...". و الزحام له وجهان: أن يكون مصدرا مثل الطعام و القتال، من قولهم زاحمه زحماً، فهذا مذكر كما قال عنبيّة، أو يكون جمعا للزجمة يراد بها الجماعة المزدحمة، فذا مؤنث لأن الزحام هو المزاحمة كما أن الطعام

هو المطاعنة، و قول عنبية أقوى و أعرف في الكلام. (1) و في ذلك مواقفة عنبيّة

على الفروضوع.

إن الأمثلة السابقة في معالجة علماء اللغة للأخطاء التي وقع فيها الشعراء؛ تدل على اهتمام

المربياني بأدق جزئيات اللغة التي نبه إليها العلماء؛ و هذه قليل من كثير مما جاء على

شاكثتها. فالحنظ ظاهرة جلبت إليها النقاد في قراءته للشعر، يقول السيد الحميري:

أهوك ولا أقوى و لست بلاحن و كم قاتل للشعر يقوّي و يلحن (2)

لقد نظر علماء اللغة إلى الشعراء المحدثين بوصفهم مفسدين للغة، و أن نصوص الشعر

القديم درب يجب عليهم احتذاؤها، و مثل عليهم أن ينسجوا على منواله، و من اتخذه لنفسه

طريقا مخالفا للأصل العربي فسيكون مدعاه لانتقادهم؛ مثلما انتقد محمد بن هاشم السديري أبا

نواس في قوله:

وذي حلف في الراح قلت له أصيح فليس على أمثال تلك بين

كمنا غطاها الرمان فقد أتت سنون لها مثنا و سنون

و قال له: قد أصمت لولا أنك لحبت فأجبرت نون الجمع، و هي منصوبة، و هذا لا يحسن

بمثلك من أهل العلم، و لكن أبا نواس يرد عليه قائلا: " إن القوافي تحتمل هذا و مثله كثير، أما

سمعت قول سمح بن ويل الرياحي:

أخو خسيس مجمع أشدي، و قد جازت هد الأربعين (3)

و كأني بالمربياني في هذا المقام يميل إلى موقف أبي نواس في الاستعمالات اللغوية.

المربياني، المنشور، ص: 166.

المصدر نفسه، ص: 284.

نفسه، ص: 432. (1)

نفسه، ص: 432. (2)

نفسه، ص: 432. (3)
لفصل الأول: نقاشات الترجمة

إن الشواهد النقدية التي نقلها المرزياني، تظهر بأن ما دار بين الشعراء والنقاد اللغويين كان جاداً، و نجدهم يعكس الرسالة المراد إياها؛ من ضرورة الاهتمام بجانب الصواب في التشكيل اللغوي، و أن اللغة أداة ينبغي على الشاعر أن يمتلكها، ليقي شعره من الوقوع في الزلل في صياغة الألفاظ، المؤدية حتى في خلل في الجانب المعنوي (كما سنرى في عنصر صحة الاستعمال)، فإذا كان الشعر يقال باللغة فحري بالشاعر أن يعظم اهتمامه بها.

غير أن اللغة الشعرية لا تنتمي حتماً بأصول وقواعد اللغة العربية الصحيحة؛ فهي أسرار لا يمكن الوقوف عندها بالارتكاز على تلك القواعد فقط، فـ "ال نحو بأحكامه أعجز من أن يستوعب أسرار اللغة الشعرية ووجهها الذي يدق فيها النظر، فهو يقيم منا أصولاً عامة يجريها على أشياء متبانياً لا تكاد تتحضر فيها الخصائص المنفردة للكلام، فالفاعلية والمفعولية، والإبداء والخبرية و غيرها؛ لا تنقني وحدها في بياض الأثر الشعرية لقاعات الألفاظ في العبارات" (1).

فالنحو وقواعد طريق إلى الوقوف على معاني الشعر ومرحلة من مراحله، ومعين في شرح عباراته وتفصيرها؛ من أجل الغوص في معانيه العميقة التي تضطلع باستخراجها مناهج أخرى.

بـ المنحى الصرفي:

يعرف الشيخ أحمد الحماوي الصرف اصطلاحاً بقوله: "بالمعنى العملي: تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة، لمعنى مقصود، لا تحقق إلا بها، كاسمي الفاعل ومفعول واسم التفضيل، وثنائيه والإجتماع إلى غير ذلك". و بالمعنى العلمي: "عمل بأسلوب يعرف بها أحوال أبنية الكلمة، التي ليست بإعراب ولا بناء" (2). أدرك المرزياني ما لقيمة البنية الصرفية للألفاظ، ووجود الاشتقاق وانثره في الدلالة، ومكان ذلك في القراءة النقدية للشعر. و كانت نصوصه في هذا السياق واقعة أساساً على شعر المحدثين؛ فقد أثروا بأوزان جديدة لم يكن لها عهد عند أهل العربية و المشتركين بها، على غرار ما نجع عند نادر بن برد الذي أشار المرزياني إلى مكانته و ما قبل عنه، فهو: "استاذ المحدثين الذي عنه أخذوا، و من بحره...

(1) لمفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر 1997، ص: 01، ص: 14.
(2) الشيخ أحمد الحماوي، هذا الصراع في فن الصرف، مؤسسة الرسالة، بيروت 2003، ص: 01، ص: 15.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

اغتررووا، وأثره أقتفوا، يأتي من الخطا و الإحالة بما يفوق الإحساس، مع براعته في الشعر و الخطب».(1) وقد يكون صنيع بشار في تعامله مع اللغة، سببًا لإظهار مقدرته، و رغبته في تثبيته و اللجوء إلى الأوزان السماوية والقياس عليها.

فمن الأوزان التي أوقف عليها بشار بن برdek أنه صاغ من "الغزل" و "الوجل" غزلي و "وجل" على وزن "فعلي" و ليس معددًا في المصادر، قال:

على الغزلي من السلام فرماً فوت بها في ظل غضرة زهر

و قال:

و الآن أقصر عن سنة باطلية و أشار بالوجلي عليٌّ مشير

فالغزلي: مصدر بمعنى الغزل، أي أنه أقعف عن الغزل، و الوجلي مشتق من الوجل، أراد به التقوى. و أشار إلى قول الأخفش: «لم يساع من الغزل و الوجل (فعلي))، وإنما قاسها بشار، و ليس هذا مما يفسّر، إنما يعمل فيه بالسماع».(2)

فمما يلاحظ على هذين الشاهدين أن بشارا صاغ المصدر على وزن "فعلي" مرتين؛ و هذا يؤكد أن الشاعر يرمي إلى إرسال منهج جديد في الشعر، قوامه تجاوز السنن اللغوية في الشعر الجاهلي بكل أبعادها، و التصرف الموسوع في قوانين الصرف و الميزان، فإذا أصبحت أمثلته القياسية مطردة استساغها المتنقلي و قبلها، و لم يلفت إليها بالندق و المؤاخذة؛ إلا أن الدوق النقدي آنذاك كان له المرصاد و التقييم.

و من الصيغ الجديدة التي عيبت على بشار و لم تتلق بالقبول، قوله في صفة السفينة:

"تلاعب نينان البحر و رما رأيت نفوس القوم من جريها غريب

قال الأخفش: لم أسمع بنون و نينان.(3) و ربما يكون بشار قد جاء بها من لغته الأم أو هي من اختراعه.

و القارئ لخطاب النقد الأدبي عند النحاة و اللغويين، على غرار كلام الأخفش، يلاحظ مدى الصراقة في إصدار الأحكام، و إن كان يعوزها التعليل في الكثير من الأحيان، فالأفخش لم يسمع "بنون" و "نينان"، و قد يكون غيره سمعها، و الشاعر نفسه يسخط من موقف الأخفش.

المصادر:
(1) المرزياني، الموضح، ص: 390.
(2) المصدر نفسه، ص: 385.
(3) نفسه، ص: 385.
حين يقول: «ويلي على القصار بن القصارين، متي كانت الفضاحة في بيوت القصارين?» (1)

و هو كلام يعكس أمرين اثنين: الأول: نفي صفة الفضاحة - المرتبطة أساسا بقبائل العرب الأджاج - عن المشتغلين بها و المتبعين لها في نصوص الشعر، و الثاني: اعتزاز الشاعر بلغته التي تقف نداء أمام ما يأتي به الأحاف الشعور من قواعد؛ لايكن بأي حال من الأحوال أن تمتل كامل اللغة الموروثة عن العرب.

و هنا، نشير إلى أن الألفاظ المستعدة في شعر بشار رافقت حدة في المواضيع المطرورة؛ من وصف السفن و غيرها من مظاهر البيئة المستحدثة، مما لا يشكل غرابة إذا اعتقد الشاعر أن أشعاره المخالفلة لسنن الشعر الجاهلي، يليق بها الإتيان بصيغ لفظية جديدة؛ إذ إن الصراع في تلك الفترة كان حضاريا، بين الشعراء العرب والمولدان، ومنهم بشار بن برد.

و جمع مسلم بن الوليد — و هو من الشعراء المولدان — لفظة "يزيد" على "أيازيد".

في قوله:
رأي المهلب أو يس المأزيد
فتبياه بذلك يقوله: "ما أسبقني إلى جمع يزيد أحد، فقال له أبو نواس: من هاهنا وهمت؟" (2).

و يبدو أن ما جاء به مسلم بن الوليد ليس من الإبداع في شيء، و الكلمة فوق ذلك ليست شعرية، لكنها اسم علم. و أبو نواس أو غيره قد سبق مسلماؤه إلى جمع "يزيد" على "أيازيد";

بناء على قوله "من هاهنا وهمت". غير أن المرزباني لم يوضع معنى القول في هذا الشاذ النقيدي.

و أما أبو العتاهية، و هو من الشعراء المحدثين و من معاصري أبي نواس فقد كان مع اقتداره على قول الشعر و سهولته إلا أنه يكثر عثره، و تصاب سقطاته، و كان ينحن في شعره و لا يخلو من الخطأ الفاحش و القول السخيف، وما أخطأ فيه قوله:

و لربما سئل البخين - شفي يسوي فينلا

قال المبرد: الصواب "لا يساوي" لأنه من ساراه يساويه." (3)

و كلم المبرد في شعر أبي العتاهية، يذكرنا بالموقف الذي وقعته الأصمعي إزاء شعر

المؤشور، ص: 385.
المصدر نفسه، ص: 445.
المصدر نفسه، ص: 405، 406.
حسن بن ثابت في الدعوة الإسلامية؛ حيث لان وضع مقارنة بنظره قبل مجيء الإسلام و أبو العتاهية كذلك، يغلب جانب الرسالة التي يتضمنها شعره و أكثره محور حول الهد والصلاح على جانب الاختبارات اللغوية؛ فجاء شعره كثير الزلزل كما يرى المبرد. إن هذه النصوص التي قدمها المربياني، تظهر قيمة اعتماد الناقد اللغوي على المعرفه الصرفية في قراءته للشعر، وإدراك ما يطرأ على المعاني من تغيير بتغير بناها وصور اشتقاتها.

ج - المنحى الاستعمالي:

إن اللغة اللغوية قد لا تؤدي دورها المنوط بها في الكلام إذا لم يحسن الشاعر استخدامها؛ فيخرج بها إلى دلالات غير مناسبة، و يؤثر على لغة النص الشعري، فلا بد للشاعر أن يراعي جملة مواصلات قبل أن ينقل اللغة من حيزها المعجمي إلى الفضاء الشعري. و يمكن أن نحدد هذه المواصلات مع المربياني في: الوضوح، الدقة والإيحاء.

1- الوضوح: وقد ذكره صاحب "معجم النقد العربي القديم" بقوله: "الوضوح من أهم سمات الكلام الجيد الذي يهدف إلى إيصال الفكرة من غير تعمية أو إيهام". و الوضوح في هذا المقام يتصل باللفظ ذاته، فلا ينبغي في نقدي المربياني أن يكون اللفظ مهما خفي الدلالة، كما يجب أن تكون المناسبة جلية بينه وبين ما يجاوره من كلمات. فهو يعكس العلاقة بين اللغة المستعملة و مستعملها.

و من النماذج المختارة في مآخذ المربياني على الاستعمال السبي لللفظ قول أبي تمام:

*و قد سد مئذنة الفاعلَاء منهم وأمسك بالناقلَاء*

و قد علق عليه ابن المعتز بقوله: "القاصعاء: جحر البريوع الأول الذي يدخل فيه، و الناقفاء: موضع يرقصه جحره فإذا أتي من قبل القاصعاء ضربنا الناقفاء ففتحه، و لم نعلم من هذه الألفاظ شيئا غير أنها من الغريب المصدق عنه، و ليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاور بأمثالها، ولا تتبع أشكالها، فكنها تشكب الغرية في كلامهم".

(1) أحمد مطر ، معجم النقد العربي القديم، ج2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، ط:1، ص: 441.
(2) المربياني، المنشق، ص:476.
النقد الأول: قضايا النقد اللغوي

إن المرزباني في توجهه النقدي ينادي بوجود أنظف الشاعر، ودلاليته على معانيه لتوقيع
الأثر الفني المطلوب منها، وعلي الشاعر أن يتجابب استخدام مغرب واسطور من الألفاظ.
و هو في ما ذهب إليه يصب في رأي ابن المعتز.
و قد كثر الغريب في أشعار الرجلاز. روي عن أبي العتاهية أنه قال لابن منذر: شعرك
مهجن و لا يلحق بالفحول، و أنت خارج عن طبقة المتحدين، فإن كنت تشبهت بالعجاح ورؤبة
فما لحقتهم، و لا أنت في طريهما، وإن كنت تذهب مذهب المتحدين فما صنعت شيئاً، أخبرني
عن قولك:
فمن عاداك لاتي المرميسا
أخبرني عن المرميس ما هو؟ قال: فخلب ابن منذر و ما راجعه حرفًا (1).
إن مثل هذه النصوص التي ترسم المسالطات الدائرة بين الشعراء لابد أن تستوقف المتلقي؛
لما تكتفه من غموض، فهذا الخبر عن أبي العتاهية فيه من الغرابة ما في النص الشعري نفسه،
oأو أكثر. إذ إن خجل ابن منذر و سكنته عن كلام أبي العتاهية يعكس أحد أمرين: أن يكون
الشاعر مستعملاً للفاظ لا أصل لها في العربية، أو يكون غير متمس في ثقافة العرب فيدخل
في لغتهم ما ليس منها دون الوقوف على المعاني الحقيقية لتلك الألفاظ.
إن ألفاظ النص الشعري ينبغي أن تتسم بالوضوح لدى المرزباني، و هذا هو مبدأ من سبقة
من النقد أيضاً، يقول الجاحظ: و كما لا ينبغي أن يكون اللظف عاميا ساقطاً سورياً، فقدكذ
لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشياً، إلا أن يكون المتكلم بدويًا أغرابياً، فإن الوحشي من الكلام
يفهم الوحشي من الناس كما يفهم السويدي رطائة السودي. و كلام الناس في طبقات، كما
أن الناس أنفسهم في طبقات. فمن الكلام: الجزيل و السحيف و المليب و الحسن و النقيح
و السمح و الخلف و النقل، و كله عربي و بكل قد تكلموا و بكل قد تمادحوا
و تعابيراً (2). فالوضع مطلب أساس و دليل على مركزية المتلقي في الساحة النقدية الأدبية.

(2) الدقـة: نجد في الموشح نصوصاً تعكس دعوة المرزباني إلى تحرير الدقة في اختيار
اللفاظ؛ فلا يأتي الشاعر إلا بالمفهوم الأولي للفظ ليؤدي غرضه المعنوي. فوجب على الشاعر
المجيد أن ينتقى من الكلمات أدقها في أداء المعنى الذي يجول في نفسه، فقد تتقارب الكلمات

---
(1) المرزباني، الموشح، ص:561.
(2) الجاحظ، البيان و التبيين، ج1، تذكر عبد السلام هارون، ص: 144.
من حيث المعنى و لكن بعضها أدل على إحساس الشاعر من بعض، و الشاعر الموفق هو الذي
يتزلي لكلمة تكون شديدة الإبائة عما يريد، لأن التميز بين الألفاظ شديد"(1). و مثال المؤخزة
في دقة الألفاظ إنكار أبي عمرو بن العلاء شعر النابغة الديبالي في قوله:
منفوقا بدخيس النحوض بارها
ف صرف صريف النحو بالصد.
قال: ما أضر عليه في نافته ما وصف، فقلت له: و كيف؟ قال: لأن صريف الفحول من النشاط،
وصريف الألاب من الإعفاء و الضرير.
و مما استضعف من معاني الألفاظ و لم يكن الشاعر دقيقا في اختياره قول الأعشى:
فرميت غفلة عينه عن شائه
 فأصب حبه و طلحاه.
و قد عاهوه لأنهم رأوا ذكر القلب و الفؤاد، و الكبد يتردد كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى
و المحبة و الشوق، و ما يجد المغرم في هذه الأعضاء من الحرارة و الكرب، و لم يجدوا
الطحال استعمل في هذه الحال(3). و منى كان الطحال محل للعواطف؛ كما إن "الطحال"
في استعمال الأعشى تفتق إلى الدقة ول يستعبها الخطاب الشعري.
إن المرزيبي؛ من خلال رصده لهذا اللون من المآخذ بين ما للعربي من حساسية تجاه لغته،
تعجله فتضا مواطن الإصابة و الخطأ فيها بالطبع و الساحة.
و لم يكن الشاعر خافى بن ندب دقيقا في انتصافه للفظته عند قوله:
أبقى لها أنعامتها و مثونا كخيوبة الكنان.
و العادات: القوائم، أراد أن قوامها دقت حتى عادت كأنها الخيوط(4)، و أراد ضلوعها، فقال
مثونها و هي جمع متن، والمتن: الظهر.
إن الرداء و الاستهجان المسجلان في الأملة السابقة و نظرياتها في الموشح، يرجعان إلى عدم
حري الدقة في انتقاء الألفاظ عند استعمالها، و مقياس الدقة من المفاهيم اللغوية التي تدل
على "ملكية فنية تجذب النظر، و تنتمى العال في الاستحان و الاستهجان كما يدل على ذوق فني
مستقيم، و لتلوصول القصيدة عن الألفاظ و الاتباع إلى قوة شاعرية حتى يستكمل
مقومات نتاجية الأدبي"(5)، و المبعد الفذ لا ينغي أن يحمل مقياس الدقة في شعره، و إلا ضل

(1) أحمد أحمد دودي، أسس النقد العربي، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، مصر د.ت، 452، ص: 61.
(2) نيل نير: المرزيلي، الموشح، ص: 51.
(3) نيل نير: المصدر نفسه، ص: 76.
(4) نيل نير: المصدر نفسه، ص: 130.
(5) منصور عبد الرحمن، مصادر التفكير الندوي، البلاغ، عند حاكم القرطاجي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت، ص: 124.
الطريقه لأداء المعنى؛ إذ إن قيمة النص الأدبي تأتي من وضع الكلمة مكانها الذي تتضح فيه و تحسن، ف يصل الشاعر بكلامه إلى قلب السامع و عقله، و يبلغ غايته في نفس مشتقه.

3- الإيحاء: رصد المرزباني جملة مأخوذة تدور حول الاستعمالات الإيحائية لألفاظ وضعت في غير مكانها، مما دعا بالتفاؤل إلى استهانة مثل هذه التعابير الشعرية. و الفظ الموحي هو ما تجاوز مدلوله اللغوي إلى مدلولات أخرى تثار في نفس المتلقي.

فمن أمثلة سوء الإيحاء ما ورد في اليوسف من كلام بشأن بن برد:

"كنت إذا زرت فتى ماجدا تشقى بكذبه الدنايصر هذا أجرام كلام و أحسن معنى، ثم أتبعه ببيت قال فيه:

و بعض الجود خنزير."

و ذلك لما في كلمة خنزير من إيحاءات لا تتفق و ما يقصد الشاعر.

إن إيحاء الكلمة الشعرية علامة على قوة النص الأدبي؛ إذ جمال الأسلوب الأدبي في ما يحويه من روح إيحائية، و مدلول الإيحاء هي الإشارة في كلام قدامة ابن جعفر؛ إذ الفظ القليل مشتم على معان كثيرة بإيام إيهاها، أو لحمة تدل عليها، و البلاغة لحمة دالة.

و لا شك أن المتلقي يجد في الكلام الموحي راحة في نفسه و حاوره لما يسمع، لما في التصوير التجريبي من جمال فني، و نجد يعرض عن الشعر الفقيرة ألفاظه من حيث الإيحاء فلا يقبله ذوقه ولا يتأس له مسامعه؛ كلاذذي ذكر "عن ابن الأعرابي قال: قلت لأبي برزة الأعرابي أحد بني قيس بن ثعلبة: أيعجبك قول أبي العتاهية:

أنا باعتبة الساعة أموت الساعة الساعة

فقال: لا و الله ما يعجبني، ولكن يعجبني قول الآخر:

جاء شقيق عرضة رغمه إن بني عمك فيهم رمـاح

هل أحدث لنا الدهر لذكية أم هل رقت أم شقيق سلاح.

فلأبو رزة في هذا الخبر؛ يمثل المتلقي الذي يعجب بشعر ولا يرض عن آخر، و لغة أبي العتاهية ذات ألفاظ عامة، تقريرية مباشرة لا تقوم على التصوير و الإيحاء فيفقد المتلقي نشوة إعمال مخيلته في إدراك المعاني الشعرية.

المثاربي، المشاهد، ص: 390.

(1) قامة بن جعفر، نظ الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص: 154.
(2) بنظر: المشاهد، ص: 396.
(3)
و خلاف اللفظ الموحي اللفظ المكشوف المعري، وقد أخذ على أبي تمام اهتمامه بالمعنى العامي المكشوفة، فيما ذكره المرزباني من تعليق ابن المعتز على بيته:

"فإن صريح الحزم والمأي لامرأة إذا بلغته الشمس أن يحولا بقوله: و ليس هذا بشيء، و ربما استطاع الناس التحول إلى الشمس، و إنما أخذ من كلام العامة: ( إذا بلغتك الشمس فتحول)".

و في هذا إشارة إلى استخدام اللغة الشعبية في أشعار المولد، وذلك بعد من وجه الخيال الموحي، ما جعل المرزباني ينظر إلى تلك الأشعار نظرة استهجان، و هي عيوب يواخذ عليها شاعر.

يتبين لنا من خلال عرض المآخذ السابقة، أن المرزباني يهتم باللفظ الشعرى و جوانب استعماله، ليس لكونه مجموعة أصوات بل كنذر جوهري في بناء النص الشعرى. فالاهتمام باللفظ اهتمام بناصر البيت الشعرى و بعد عن الغرابة و الابتذال و الوحشية التي من شأنها إبعاد الشاعر عن جودة التبجي الإبداعية.

2- مآخذ التراكيب

يحل كتاب الموشج بعد غير قليل من الشواهد النادقة للتركيب اللغوية؛ و التركيب هو الطريقة التي يلف بها الشاعر جمله بعضها إلى بعض، و إن ما سبق من فاعلية اللفظة: صرفها، نحوها و نواحي استعمالاتها لا يكون بعزل عن فاعلية التركيب " إذ التركيب لا يوجد إشراكا إلى نوع من الإمكانات الملائمة فحسب و لا يتوفر نشاطه لكي يفحص العناصر المكونة أو يقدم علاقاتها. و لكن فاعليته هي ما تقتضي انتباه عميق و وايا، و من اجتذب الإحساس الجملي بوجه خاص، و هي بعيدة عن المدلول الثابت الموجه يقوم ما هي بعيدة عن ترتيب الأجزاء أو العناصر المكونة ترتيبا منطقيا و تعاقبها واحدا ثم الآخر." (2). و جمال التركيب الشعرية قضية (3) اهتم لها المرزباني من خلال نظرة لمظاهر الضعف و الرداءة و قبح التأليف التي أخذت على الشعراء في كتابه.

(1) المرزباني، الموشج، ص: 483.

(2) تأمل سلوع، نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983، ص: 107.

(3) القضية من حيث يسأل عنها سالم، و من حيث إنها تبت من حملها مطلوب، و من حيث إنها تستخرج من البراهين نتيجة، و من حيث إنها

(4) يبين عليها شيء أصل، و من حيث إنها متفقة على جزئيات موضوعة قاعدة، و من حيث إنها

(5) تحمل الصدق و الكتب خر، جمل صلبيا، المعجم الفلسفي، ج2، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994، ص: 197.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

- التقدم و التأخير:

و هي قضية تعكس مدى براعة الشاعر في ترتيب كلماته و وضعه براعة في الحكم على العمل الأدبي و في الأثر الذي يحدثه عند المتلقي. لذا نجد كثيرا من الشعراء يعودون إلى أسلوب التقدم و التأخير في مراقب الألفاظ ليخرجهما في معان مخصصة، و قد "جعل النحو الكلام رتبا بعضها أسابق من بعض، فإن جنت بالكلام على الأصل لم يكن من باب التقدم و التأخير و إن وضعت الكلمة في غير مرتبته دخلت في باب التقدم و التأخير... ثم تترتب الأهمية بحسب وضع الكلمات في العبارة حتى تصل إلى آخر كلمة". (1)

و من المأخوذ التي نقلها المرزباني، ولم يصب أصحابها في باب التقدم و التأخير قول الشماخ:

خانص عن برد الوضح إذا مثبت خانص حافي القليل في الأعمر الوجي

يريد تخصيص حافي الوجي في الأعمر "(2) و ليس في اللغة العربية تأخير المضاف إليه عن المضاف؛ إذ يشكلان معا تركيبا لكلمة واحدة (التركيب الإضافي).

و أورد أنه عيب على ذي الزمة قوله:

كان أصوات من إيقافين بنا أواخر الليس أصوات الفراحيج

يريد كأن أواخر الليس أصوات الفراحيج من إيقافين بنا "(3)

إن مسألة التقدم و التأخير في غير محله من الأمور التي تخل بفتوحه الشاعر فقد ذكر المرزباني أنه عندما سئل الأصمعي عن الراعي قال: ليس بفعل، وأنكر عليه قوله: فإنا أيها حبر بسلاحة، مضى غير مبهور و منصله انضيأ.

أراد انتضى منصله، فقدم و أخر "(4)

وقول الآخر:

إن الكريم و أبوك يعتمل إن لم يجد يوما على من يتكل

يريد من ينكل عليه؛ فقدم و أخر "(5)

(1) فاضل صالح الفاسي، الجملة العربية تأليفها و أسسها، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت 2002، ص: 01.

(2) المرزباني، الموضح، ص: 99.

(3) المصدر نفسه، ص: 292.

(4) المصدر نفسه، ص: 250.

(5) نفسه، ص: 152.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

و لعل الشاعر هنا كان حريصًا على الإتيان بأسلوب التصريعب، وهو باب في البديع يعتمدـه الشاعر كي يضفي على كلمه قيمة أسلوبية جمالية، و ذلك لا يتحقق إلا أبقى على التأليف العادي الذي في الكلام المنثور.

و هذه الشواهد النقدية و غيرها؛ إنما ساقها المرزباني ليبين أن التقدم و التأخير في الكلام إذا حسنت صياغته أتم الشعر بالحسن و الجودة، و كشف عن أسارف في المعنى، و إذا كان التقدم فيما لا طائل منه، أتم بالفهج ولم يعد بفائدة. و قد اهتم عبد القاهر الجرجاني بالتقدم و التأخير، وقال عنه: "باب كثير الفوائد جم المحاسن، وسع الصبر، بعيد الغابة، لا يزال يفتتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا بروقك مسمعه، و يلفت لديك موضعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك و لطف عندك أن قدم فيه شيء و حول الفظ عن مكان إلى مكان". (١). "و المقدم عند البلاغيين هو ما كان موضوع الاهتمام، وما كانت الغاية به أشد". (٢). غير أن فساد النظم الناشئ عن التقدم و التأخير، من شأن أن يفقد الشاعر قدرته الإبداعية و يبدأ بالكلام عن الشاعريـة.

و الذي مر بنا من شواهد الموشح تدلل قليل على ما لقيه مبحث التقدم و التأخير من الاهتمام، و هذا الفن كان و لن يبرح وراء الكثير من غيري الأسلوب و حيويته، فهو في الحق طاقة أسلوبية ذات معين لا ينضب، و فيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة و التعبير. (٣).

ب- الحشـو:

لقد اعتمد المرزباني في حديثه عن مظاهر الحشو في الشعر على ما جاء في كلام قديمة بن جعفر، و عرف الحشو بقوله: "هو أن يحسى البيت بلفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن، مثل ذلك ما قال أبو عدي القرشي:

فقوله: (للمقوم حشو لا منفعة فيه) (٤).


٢: توفيق الفيل، بلاغة التراكيب دراسة في علم المعاني، مكتبة الأدب، القاهرة 1991، ص: ١١٧.

٣: أحمد محمد ريس، الازلاح في الترات اللفظي و البلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٢، ص: ١٧٤.

٤: المرزباني، الموشح، ص: ٣٦٥.
الفصل الأول: نقش النقد اللغوي

فنجد الشاعر في هذا البيت يفترض بقته ويصفهم بمكانة عالية كأبو الرؤوس، وليسوا كالأنبام في مؤخرة القوى؛ غير أنه لا حاجة لكلمة "الأقوام" لتمام المعنى سوى ما يبتغي الشاعر من إقامة الوزن.

و من أمثلة الحشو التي جاءت في الموشح؛ انتقد محمد بن أحمد الكاتب على ابن أبي عون الكاتب حين كتب له:

قد بعثنا بطيب الرجعان
خير ما قد جين من الستان
قد غيرته خير أمير
زائه الله بالتقى و البيان

وفوقع على ظهر رقعته:

عون يا عون قد ضالت عن القصد وعميت عن حق المعاني

حشه بيتبك "قد وقد" فإله قدك الله بالحاسم اليمني 1

و العيب في ذلك إن قال الشاعر ببئته يحشوه كلمة "قد" مما جعل شعره عرضة للانتقاد؛ جاء

بأسلوب يدعو إلى الانتبه لدقيق المعاني و نبذ الحشو.

ثم إن الحشو في شواهد المرزاباني يصبح مذموما غير مقبول عند المثلي، والشاعر في ذلك

بصدد إنشاء تركيب يرغب أن يقع موقع الحسن في نفس السامع؛ غير أن حشو الألفاظ

في الكلام بمثابة غياب الشاعر عن لحظة الإبداع الشعرية.

ج- التكرار:

ذكر صاحب معجم النقد العربي القديم التكرار و هو "أن يأتي المتكلف بلفظ ثم يعيده بعينه

سواء كان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا، أو يأتي بمثابة ثم يعيده... هو من أساليب البلاغة

و الفصاحة، وقد ورد في القرآن الكريم و الحديث الشريف و كلام العرب، و من عادة العرب

إذا أبهمت بشيء إراده لتحقيقه و قرب وقوعه أو قصيدة الدعاء كررته توكيدا 2.

و هذا التركيد الذي يتيحه العرب من خلال أساليب التكرار، لا ينبغي أنها الكلمة الجمالية التي يؤديها

الحرف المكرر إذا أحسن الأديب انتقاءه. يؤثر في النغم الشعرى للكلمات و جائت

مستحيلة غير مقوبة عند سماعها.

و قد روى المرزاباني ما أنكر من تكرار الأحرف " أن إسحاق بن إبراهيم الموصلي أنشد

الأصمعي قوله في غضب المأمون عليه:

---

1) بنظر، الموشح: 534.

2) أحمد مطروح، معجم النقد العربي القديم، مراجع سابق، ص: 370.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

يا سرحة الله قد سدت موارده،
فالاسم حام إلى حياملاقه.
فالله الأصمعي: أحسنت في الشعر، غير أن هذه الحافات لو اجتمعت في أية الكرسي لعادتها.(1) إذ إن ورود هذه الحافات مجتمعة أدى إلى الترتر في نسق الألفاظ الشعرية.
و الأصمعي قد استحسن شعر الموصلي لما فيه من حسن تصوير للمعنى، غير أن تكرير حرف الحاء غلب على قدرة المتلقي من رؤية ما فيه من جودة و حسن. بل لا تكانت هذه الأحرف في أعلى مراتب البيان وهو القرآن الكريم لعيب لذلك.
و مثال آخر للشاعر أبي تمام، وهو من الشعراء الذين أخذ عليهم كثرة الاستعمالات البديعية و خاصة التكرار. وذلك في قوله:

ليسانا بالرقمتين وأرضها سى العهد منع العهد والعهد و العهد
و علق المرزباياني على هذا البيت قائلاً: "أراد سقي أيانة التي عهدناك عليها عهد الوصال.
وعهد اليمين التي حلفنا، والعهد الأخر هو المطر، وجمع عهد".(2)
و هذا التعلق للمرزباياني يشير بموقفه النفيدي تجاه بيت أبي تمام. فهذا التكرار لا ينتم عن عيب في الصياغة؛ إذ هو صورة لكلفاة اللغوية لدى الشاعر، بجمعه دلال واحد وهو كلمة "عهد" لمدلولات مختلفة وهذا ما يعرف بالمشترك النفيدي عند اللغويين؛ فكركار اللفظة عائد إلى سعة الثقافة اللغوية لدى الشاعر. و لولا تلك القدرة اللغوية هذه التي امتاز بها أبو تمام، لكان شعره على شاكلة شعر العصور المتأخرة حين تراجع الإرث الفكري والعلمي، فظلت الطوارئ البديعية على سطح مستنقع الفكر البالي، وأفسدت الدوق وأساءت إلى موقعها من الفن الأدبي.

عامة.(3)

و يختلف التكرار في الشعر الحديث عن نظيره في الشعر التراثي " يكونه يهدف بصورة عامة إلى استكشاف المشاعر الدفيئة، و إلى الإبنابة عن دلالات داخليه فيما يشبه البث الإيحائي. و إذا كان التكرار التراثي يهدف إلى إحداث إيقاع خطابي متجه إلى الخارج فإن التكرار الحديث ينزع إلى إبراز إيقاع درامي و سيكولوجي".(4)

(*) المرزباياني، المشوق، ص: 460.
(2) المصدر نفسه، ص: 497.
(3) اينات أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار للعلم العربي، حلب 1997، ص: 319.
(4) ريجان عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985، ص: 60.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

والتكرار الذي يعيبه المرزباني هو ذلك الأسلوب الذي يوقع صاحبه في التكلف عند الإكثار من فونون البديع لغير حاجة. فالتوجه النقدي الذي أراده المرزباني من خلال مآخذ التكرار هو توخي حسن اختيار الأحرف والكلمات المكررة و الابتعاد عن التكرار الذي ينجم عنه سوء النظم والترتيب. وقد سبق أن المرزباني يريد من خلال هذه المآخذ النقدية تتبيه الشعراء إلى عدم الوقوع في مثلها و الحذر مما يعرض أدبهم للنقد والتجريح.

و الذي يظهر من خلال هذا المبحث؛ أن النقد المتناول للأخطاء الفظية والتراكيب اللغوية قد أخذ حيزا واسعا؛ إذ إن اللغة هي الأداة التي يركز عليها الأديب و يضمنها ما يعيش في صدره من أحاسيس، وما يكون في خاطره من افعالات و عواطف و ما يدور في فكره من الأفكار.
الفصل الأول: نقحا الشعر اللغوي

المبحث الثاني

عيوب القافية و الضرورة الشعرية

اـ. عيوب القافية:

إن المن الأشياء التي اتجت فيها نصوص النقد الشعري، فالشعر لا يكون شعراً حتى يكون له وزن، و القافية أحد المقومات اللغوية التي ترتبط بالبيت الشعري في علاقة موسوية ونظمية. و القوافي حوافر الشعر، وقد اهتم المرزباني بموضوعها وأدرك قيمتها شكلا ودلالا، فكان حظها من الكتاب أوليا ليقينه أن القافية تصنف من اللغة الشعرية نمطا مترفاً يميز الشعر عن غيره من الكلام. بالخصوص إذا كان انتقاء ألفاظ القافية يرقى إلى مستوى الشاعرية ويعكس مقدرة الشاعر في تعامله مع لغته الشعرية. فالقافية والبحر هما المرفأ الذي ترسم عليه أفكاره و معاناته و مشاعره حين يكتب.

و" القافية في اللغة مؤخرة العنق، وفي اصطلاح العروضين هي البيت، سواء أكانت الكلمة الأخيرة على زعم الأخفش، كلفظة موعود في قول زهير: تزود إلى يوم الممات فإنه ول كرهته النفس آخر موعود أو كما قال الخليل: هي من آخر ساكن في البيت إلى أقرب ساكن يليه، ثم المتحرك الذي قبله..."(1)، و البيت الأول من القصيدة يعين لنا الوزن العروضي الذي بنيت عليه، كما يعين القافية التي اختارها الشاعر لقصيدته كله، أو لمجموعة الأبيات الأولى منها، و في كثير الغالب فإن نهاية الشطر الأول من البيت الأول تعين لنا القافية وذلك إذا جاء مطلع القصيدة مصرعا أو مقفى(2).

ففي بداية الكتاب تحدث المزبادي عن القافية و عيوبيها وهي: الإقواء، الإبطاء، السناد و الإكافاء. و بدأ حديثه بالإقواء مشيرا إلى سبب اسمه بما روي عن الخليل بن أحمد بأنه قال: "ربت البيت من الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب - يريد الخبراء - قال: سميته الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر و المخفوض على قافية واحدة... قال: وإنما سميته إقواء...

السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت 1990، ص: 113.

أيمن على السيد، في علمي العروض و القافية، دار المعارف، القاهرة1999، ط: 05، ص: 177.

(1)
(2)
لفظ الفعل: قضايا النقد اللغوي

لتخلفه، لأن العرب تقول: أقوى الفائز إذا جاءت قوة من الحبل تقف ضائر القوى (1).

و قد تحدث قامة بن جعفر عن عيوب القوافي بعدما فرغ من الحديث عن عيوب الوزن لما بينهما من صلة، و الإقراه عنه أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرتفعة مثلاً وأخرى مخفوضة و هذا في شعر الأعراب كثير جداً، وفيمن دون الحفول من الشعراء، وقد ارتكبت بعض الحفول الشعراء الإقواف في مواضع، مثل سحيم بن وثيل الرياحي:

عذرت الرجل إن هي خاطرتني فما بالي و بال ابن اللبون و ماذا تغني الشعراء مني وقد جاورت حد الأربعين

فنون الأربعين مفتوحة و نون اللبون مكسورة، و لكنه كأنه وقف القوافي و لم يحركها (2).

و الإقراه عند المرزباني هو رفع بيت وجر آخر كقول النابغة:

زعم البواح أن رحلتانا غداً وبدلاً خبرنا الغراب الأسود لا مرحبًا بعد و لا أهلا به إن كان تفرد الأحذية في غد

وفي قوله:

سقط النصيف ولم ترد إسفاطه فتناوله وأتقنا باليد

بصد رحظ كان بنانه عن يكاد من اللطفة يعقد

و مثل هذا العيب الظاهر في القافية لم يفقله النابغة، وقد روى المرزباني: "قال أبو عمرو بن العلاء: دخل النابغة إلى المدينة، فقالوا له: قد أعوبت في شعرك، و أفهموه فلم يفهم، حتى جاءوه بقينه، فجعلت تغنينه: * أمن آه مية و تبين الاباء في مزودي و مغبني.

ثم غنت البيت الآخر فيبيكتها الضمة في قوله: "الأسود" بعد الدال، فقتلت لذلك فغبرها، و قال:

و بذلك تنبئ الغراب الأسود.

و كان النابغة يقول: دخلت يثرب و في شعري شيء، و خرجت و أنا أشعر الناس (3).

و في هذا النص صنفان من التلفقي قد عرفه العرب:

- تلفي الناس للشعر، و دورهم في استذاعابه أو أستهجانه. و كانت لهم في ذلك معرفة;

فقد تعملن أهل يثرب مع شعر النابغة تعامل المنفسي المدرك لعيوب الشعر، و كان الغناء أظهر وسهيلة اعتردها العرب لتعرف الشاعر بأخطائه التي لم يكن يقف عليها، و لعل السبب

المزوبي، المنشور، ص: 15

(1) قامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 182.

(2) المزوبي، ص: 45.

(3) المزوبي، ص: 47.

(4)
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

في ذلك أن الشعر في لح bạcه إبداعه يوظف اللغة من أجل تجسيد العواطف والآفكار لدى
الشاعر؛ فلم يكن التلقينات إلى أخطاء الصياغة أبداً جولا للنقش من قيمة الشعر.

- تلقين الشعر لنقد الناس: يجلي من خلال النص في مسألة الفهم والإفهام بين الشاعر
ومتلقبيه؛ فالشاعر حرص على إدراك ما يعبه المتلقبي من شعره، والبحث عن بديل يرضي
الدائنة الغنية لدى المتلقبي، كما فعل الناقد، بل و يؤكد الشعر قيمة نقد المتلقي بأن
ألا يعود إلى مثل هذه الأخطاء في بناء القوافي و يحرص على مجانبتها. فالنادر قد يعرف
صاحب النص بأشياء هو لم يدركها؛ وهذا ضرب من إعادة تشكيل الخطاب عند المتلقي.

التقني البصري:

و من أمثلة الإقامة التي نقلها المرزباني قول حسان بن ثابت:
لا بأس بالقوم من طول و من عظم جسم البعالة وأحلام العصافير.
ثم قال:
كأنهم نصب جوف أسائه، مثقب نفخت فيه الأعاصير.

و عند ابن قتيبة أن بعض الناس يسمي الإقامة إكفاء، و يزعم أن الإقامة نقصان حرف
من فاصلة البيت.
و من عيب القافية الإبطاء، وقد عرفه المرزباني بقوله: أن يفقي بكلمة ثم يفقي بها في بيت
آخر، وهو عيب في القافية كثير وجوده بين الشعراء.
و من أمثلته قول الناقد:
أوضع البيت في خرسه مظلمة، تقي العير لا يسري بها الساري.
ثم قال فيها:
لا يغفف الرز عن ضيف ألم بها، ولا يضلل عن محبيه الساري.

المزباني، المنشور، ص: 12.

(1) ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: مفيد قمحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1985، د. 02، ص: 41.
(2) المزباني، المنشور، ص: 05.
وقد ذكر الباحثان عبد العزيز شرف و محمد عبد المنعم خفافي الخلاف الدائر بين الخليل، والإلهام فيما يكون إيطاء أو غير إيطاء؛ ممثلاً في ما يلي:

1- إن اتخاذ لفظاً ومعنى فهو إيطاء عند الخليل والجمهور.
2- إن اتخاذ معنى لا لفظ فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور.
3- إن اتخاذ لفظاً لا معنى مع اختلاف اللفظتين اسمية وفعلية، كذهب بمعنى مضى وذهب بمعنى أحد النقدين، فليس بإيطاء عند الخليل والجمهور.
4- إن اتخاذ لفظاً لا معنى مع اتخاذ اللفظتين اسمية وفعلية، فهذا هو موضوع الخلاف بين الخليل والجمهور، فالخليل يقول هذا إيطاء لاتخاذ المكررين مع اتخاذهما اسمية وفعلية، أما الاختلاف في المعنى فلا يرفع وصف الإطاء عنهما، و الجمهور يقولون: ليس بإيطاء لأن اللفظين المكررين وإن اتخاذ لفظاً واتخاذ صورة (اسمية أو فعلية) إلا أنهما اختلافاً معنى فلم يكن ذلك عيباً من العيوبي الشعري، لا إشراطنا اتخاذ المعنى مع اتخاذ اللفظ.

و مما أدى إلى استهجان مثل هذا السلوك في الصياغة الشعرية؛ فقرر الحصيلة اللغوية لدى الشاعر و ضعف فكره عن استحضار كلمات متنوعة الدلالة للدفاعة، مع بدأه تطلع النفس إلى ثقيلة مادة لغوية ترتب تعيين على المشاركة في تشكيل المعنى، وتقي من الوقوع في تكرار المعاني مع تكرار ألفاظها.

وتحدث المركزياني عن المنسد، و هو نوع آخر من عيوبي القافية وقف عندده أهل المعرفة بالشعر، والسناد " أن تختلف القوافي... مثل قول الفضل بن العباس اللهيبي: عبد شمس أبي فإن كنت غضبي قاملي وجهك الجميل خوشاء.

ثم قال:

و قب السبع قرش قرشاً.

و قال المركزياني في موضع آخر: " و السند هو أيضاً فساد في القافية، وقد جعله قوم بمنزلة الإشارة والإكفاء؛ وبعضهم يجعله اختلاف القافية في التأسيس، وهو أن يجيء بفظي فيهما حرف تأسيس وقافية في غير حرف تأسيس، نحو قوله:

يا دار سلمي يا أسلمي ثم اسلمي

(1) إنظر: عبد العزيز شرف - محمد عبد المنعم خفافي، النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض 1987، ص 257.
(2) المركزياني، المشهد، ص 18.
(3) حساب النشأة للفظ: (لم يذكر النشأة)
فاضله هامة هذا العالم 
فجاء بقافية فيها حرف تأسيس و هو الألف في العالم، وقافية لا تأسيس فيها و هي اسلمي۱.
و السناد قد يقع في الحركات و هو كثير في شعر العرب، و قد يكون في الحروف و هو نوعان;
أ° سناد الردف: و هو أن يكون بيت مردف و آخر غير ردف، و منه:
إذا كنت في حاجة مرسلا فأرسل حكما و لا توصه و إن باب أمر عليك الوئى فشار ليها و لاتعنصه.
و قد أجاز العروضيون تعالق الواقو و البقاء في الردف لتقارب مخريهما مع ما في ذلك من خلل إيقاعي بسيط.
ب° سناد التأسيس: و هو أن توجد ألف التأسيس في بعض آيات القصيدة و لا توجد في آيات أخرى، ومنه:
إذا ختم حل الهدوء الجميل و إذا تمت حلت بنا الداهية فيا وبح زوجك من رقعة يذوق بها العيشة المضينة و مما عده المرزوقي لغلا من العرب و لا يجوز لغيرهم الإكفاء، و روى أن الخليل بن أحمد قال: و سميت الإكفاء ما اضطرب حرف روبي، فجاء مرة نونا و مرة ميما و مرة لاما، و تفعل العرب ذلك لقرب مخرج الميم من اللون مثل قول الشاعر: بات وظه على حد الليل لا يشكون ألم ما أنتين۲.
و ذكر في موضع آخر أن الإكفاء " فساد في اللغة "۳ و أتى في ذلك بقول أبي عمرو بن العلاء: " و الإكفاء اختلاف حرف الروي، و هو غلط من العرب. و لا يجوز ذلك لغيرهم لأنه غلط، و الغلط لا يجعل أصلا في العربية، وإنما يغطرون إذا تقارب مخارج الحروف... و الإكفاء عند العرب المخالف في كل شيء۴.

(1) المنشور، ص 22، 23.
(2) المنشور، ص 16.
(3) المصدر نفسه، ص 22.
(4) المصدر نفسه، ص 12.
(5)
و خلافاً للمكانة التي حظيت بها القافية في الشعر التراثي، وكونها ركناً أساساً فيه؛ فإن الشعر الحر تحرر من الالتزام بالقافية... المقصود بتحرير القافية من الوزن أنها لم تعد نهاية ضرورية لكم متساو من المقاطع الصوتية كما كان في البيت القديم، والمقصود بتحرير الوزن من القافية أن الأبوات في الشعر الحر لم تعد ملزمة بالتساوي الكمي؛ بحيث يمكن أن يطول بيت عن آخر أو يقصر عنه...

غير أن التسليم بإباحة تتويج الروي قد يفقد الشعر جمال إيقاعه الصوتي، و العرب يلفون سماع الشعر و يطردون للإنشاد، و تتألف حروف القافية يزيد اللغة من شاعريتها، و أنماج مقاطعها، كما أن تتويج الروي وإن انسجم مع نظام الشطر الواحد فهو لا يلائم نظام الشطر.

إن القافية في الشعر العربي هي أحد المفاتيح التي يمكن من خلالها الوُلُوج إلى عالم النص، وإدراك دلالاته، فاعتدادها من طرف الشعراء دال على قدرتها على التعبير عن كل ما يدور في خلدهم، و هذه العيوب التي أحساها المرزباني عن نقاد القرنين الثاني و الثالث الهجريين، هي بدرجات متباينة بين طبقات الشعراء، إذ تقع في أشعار المقدمين، و في أشعار الأعرااب منهم، و تقل نسبتها لدى فحول الشعراء، كما يسبق من كلام قدامة بن جعفر.

هذا، و قد حررس المرزباني بنظر نقيدي عميق، على وحدة البيت الشعري و استقلالته يتمتعها، لذا نراه يعد التضمن من أفيج عيوب القافية للفقدانها تحديد دالالة البيت، و أتى بتعريف أحمد بن محمد العروقي: هو البيت يبني على كلام يكون معناه في البيت يتلوه من بعده مقتضاً له.

ومن ذلك قوله:

و سعد نسانهم و الرباب و سائل هوازن لنا إذا ما
لاقيناهم كيف نعلمهم بواترثين بيا و هام(2)

وقول النابغة الذياني:

و هم وردو الجناح على تيم
و هم أصحاب عكاظ يوم أنى
شهدت لهم مواظن صالحات

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990، ط 1، ص: 137.
(2) ص: 36 من البحث.
المريزيبي، المشهد، ص: 23.
و خلاف التضمنين أن يكتفي البيت الشعري بمعناه و لا يفتقر إلى غيره؛ فالبيت المضم كطول معناه فيضطر الشاعر إلى قطعه بالقافية، وإتمامه في البيت الموالي و هذا مكمن العيب.

و أما قول امرئ القيس:

و تعرف فيه من أيه غمالة و من خاله و من يزيد و من حجر

سماحة ذا و بر ذا و وقه ذا و نائل ذا إذا صحا و إذا سكـن

فليس ذا بمعيب عندهم، و إن كان مضمنا، لأن التضمنين لم يحلل قافية البيت الأول، مثل قوله:

إني شهدت لهم. و قد يجوز أن يوقف على البيت الأول من بيتي امرئ القيس، و هذا عند نقاد الشعر يسمى الاقطاء: أن يكون في الأول اقتصاء للثاني، و في الثاني اقتصاء إلى الأول (1).

و للقافية بعد دالاي و قيمة معنوية، " فهي محطة موسيقية و معنوية في أن، محطة تركز عليها القصيدة في تسعاً منها في المنظوم الموضع (2)؛ و قد جاء نقد المرزباني ممثلا لهذا البعد الدلالي في إشارته إلى عيب الانتفاخ القافية مع المعنى و ذكر عن قدامة بن جعفر:

- استدعاء القافية و التكلف في طلبها:

و مثله قول أبي تمام الطائي:

الظلمية الأدماء صالت فارعت زهر العرار الغض و الجحثانا

فجميع هذا البيت مبني لطلب هذه القافية، وإلا فليس في وصف الظبية بأنها ترعى الجثاث كبر فائدة؛ لأنه إنما توصف الظبية إذا قصد لعنتها بأحسن أحوالها؛ إذ يقال بأنها تعطي الشجر، لأنها حينئذ رافضة رأسها، و توصف بأن ذرعا يسيرا قد لحقها... فأما ان ترعى الجثاث فلا أعرف له معنى في زيادة الظبية من الحسن، لا سيما و الجثاث ليس من المراعي التي توصف (3).

و مثل هذه القوافيك مستكره، و هي مظهر من مظاهر فقدان الشاعر لمقدرته في تشكيل المعاني التي يصبو إليها.

- مجهل القافية نظيرة لأخواتها في السبع:

لا لأن لها فائدة في معنى البيت، كقول علي بن محمد البصري:

و سابعة الأذى زغف منابة. تكفنها مي عاد خطق

---

الموارد، ص:45.
(1)
جوهدر فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي، دار الآداب، بيروت 1984، ط1، ص:163.
(2)
المرزباني، الموارد، ص:369.
(3)
في وصف الدرع و تجديد نعتها، وليس يزيد في جودتها أن يكون ناجداً مخططاً دون أن يكون أحمر أو أخضر أو غير ذلك من الأصباغ، ولكنه أتي به من أجل السجع \(^1\).

إن كلام المرزباني نابع من مدى إدراكه لأهمية القافية في النتائج الشعري العربي، و اختيار القافية من القيم المعيارية في النقد القديم إذ "يجب أن تكون عذبة الرنين، حلوة النغم، خصوصاً أن القافية شريكة الوزن في خاصية الشعر، إذ لا يسمى شعراً إلا إذا كان وزن قافية معاً\(^2\).

و كان بشر بن المعتمر قد أورد في رسالته رأيه في القافية و علاقتها بالوزن قائلًا: " وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظماها فكرك، وأخطرها على قلبك، و أطلب لها وزناً يتألى فيه إيرادها و قافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً و أيسر كلفة منه في تلك؛ و لأن تعلم الكلام فتأخذه من فوق فيجيه سسلاً سهلاً على طلالة و روتق خير من أن يعلوك فيجيه كيراً فجاً و متعدداً جلفاً\(^3\).

و لقد سعى المرزباني من خلال مآخذه إلى تحقيق ذلك، من خلال التأسيس لتصلب القافية، و تنبيه الشعراء إلى التمكن، و صحة الوضع، و الأعتناء بلطفة القافية؛ كونها تمثل بؤرة النص الشعري، و من الضروري أن تتشكل و تتجانس لفظياً و معنويًا مع سائر ألفاظ البيت الشعري.

---

المشجع، ص:370.

:\(^1\) لونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت 1989، ص:26.

:\(^2\) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تع: علي محمد البجاري و محمد أبو الفضل إنراهم، المكتبة المصرية، بيروت، 2006، ص:128.

---
الحقل الأول: قضايا النقد اللغوي

ب- الضرورة الشعرية:

ذكر أحمد مطلوب الضرورة الشعرية، وجمع حملة أقوال علماء النحو والبلاغة والنقد، وكلها تتحد في كون الضرورة هي الخروج على القواعد والأصول بسبب الوزن والاقافية، وقد جوز القدماء للشاعر ما لم يجوزوا للناثر. (1)

غير أن الشاعر لا ينبغي أن يكون مندفعا في قوله إلى غير وجهة معروفة، ثم يضطر للجوء إلى الضرورات الشعرية. بل لا بد له أن يحسن التجوال في فضاءات اللغة، ويتخير لشعره جمال الألفاظ وحسن الإيقاع؛ حتى يدأو من غاية المرجوة: التعبير عن التجارب الشعرية. و بذلك يكون مجانيا للضرورات الشعرية في منأى من الوقوع فيها.

و لأن المرزاباني أورد جملة المأخذ التي وقع فيها الشعراء في الضرورة الشعرية، مجتمعة في سياق واحد فقد عمل نحق الموشح على عونتها: (من ضرورات الشعر ---) (2) وهي صرف ما لا ينصرف، وقصر الممدود، ومد المقصود، والاختياء بالضمة من الواو مما حذف منه بعض الكلمة، وتسكن بعض الحروف، ومضاعة ما لا يجوز أن يضافف من الكلام، و رد الإعراب إلى أصله، وإلحاق نون الجمع مع الاسم المضمر، وحذف التونين من الأسماء المنصرفة، وقطع ألف الوصل مما حذف إعرابه، وكما جاء في القوافي من الحذف، و الترخيص في النداء.... (3)

و إيراد هذا النوع من المأخذ مجتمعة دليل على اهتمام المرزاباني بتنبيه الشاعر إلى ما ينبغي تركره، وتابع الشواهد النقدية يوقفه عند أخطاء الشعراء فلا يضطر إلى ارتباكها، كما أن التنوين فيها يكسب الشعر معرفة بropriety تلك الضرورات وأبها أشد قيما من الأخرى.

و قد جعل سيبويه (ت180هـ) بابا خاصا ضمن أبواب كتابه الأول بعنوان: ( ما يتحمل في الشعر)؛ بين فيه بعض ما يجوز للشعراء استعماله والتصرف فيه من صيغ اللغة و بناء ألفاظها و تراكيبها، كصرفهم ما لا ينصرف، و حذفهم ما لا يجوز حذفه، وتقليلهم ما لا يجوز تقليله من الكلمات، ووضعهم قليمة الكلمات في غير موضوع حتى يصير مستقيما لا نقص فيه، وجعلهم الظروف ومنزلة باقية الأسماء... ميدا هذا الباب يقوله: " ليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجة، وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره لك هنا، لأن هذا موضع

أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص: 100.
المرزاباني، الموشح، ص: 144.
المصدر نفسه، ص: 144 – 155.
(1)
(2)
(3)
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

جمل «(1)». و أما ابن جني، فقد قدم كلاهما نفيسا في تفسيره للضرورة الشعرية: "فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قيبالها و اخراجه الأصول بها فاعلم أن ذلك ما جشعه منه، و إن ذل على جوزه و تسعفه فإن من وع الآخر مؤذن بصياله و تحمطه و قوته، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته و لا قصوره عن الوجه الناطق بفضاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل وارد الحرب الضرور حاسرا من غير احتشام، فإنه و إن كان ملما في عنقه و تهائه، فإنه مشهود له بشعاعه و فرض مته، ألا ترى لا يجهل أن لو أعصم بلجام جواده لكان أقرب إلى النجاة، وأبعد عن الملحاة، لكنه جشم ما جشعه على علمه بما يعقب اقتحام مثله.

فالمالك على ما يرى ابن جني مدركا لآكمال الضرورة و عالم بها، بل هي من لغته و ليست عيبا محضا " فلا يتصرر أن يكون في تجاوزه و خروجه هدم للغة، و إنما في هذا التجازو توسع و انتقال و تطلع إلى الارتقاء "(2). فتمتبر ابن جني للضرورة الشعرية اعتراف منه و من غيره من العلماء " بأن تجاوز الشاعر لقوانين اللغة المألوفة و خروجه على بعض نظم الصياغة و إلى انها و ارتكابه لها سمي بالضرورات لا يد بالضرورة على صيغه أو عجزه و ضعف لغته، وإنما قد يدل على طبيعته المتكررة و همته العالية و نظرته البعيدة، ونزوته للإبداع و التوسع و الثورة ورفضه للتحرك في أفاق محددة ضيقة". 

على أن من الباحثين من يعتقد أن كلام ابن جني لا يعد أن يكون تبريرات لاستعمال الشعراء المولددين لهذه الضرورات، و توسعهم في ذلك "(3)  من المأخذ النقدية التي جسدت قضية الضرورات الشعرية؛ قول العباس بن مرادس السلمي و قد ترك صرف ما ينصرف:

فما كان حسن ولا حاسب ينفونان مرادس في جميع و قد علق المريزياني على ذلك بقوله: فترك صرف مرادس، وهو اسم منصرف و هذا قبيح.

(1) نظر في: سبويه، عمرو بن عثمان، الكتاب ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، العام الكتب، القاهرة 1983، ص: 26، 24.
(2) أبو الفتح عثمان بن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، د平面، ص: 392، 39.
(3) أحمد محمد المعزوق، اللغة العليا، مرجع سابق، ص: 42.
(4) المرجع نفسه، ص: 41، و فيه حديث مفصل و قيم حول موضوع الضرورة الشعرية، لا سيما اهتمام النحاة وكلا مهم فيها.
(5) صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، مرجع سابق، ص: 190.
الفصل الأول: قضايا النقض اللغوي

لا يجوز و لا يقام عليه لأنه لحن.

و منها المقصور، و مثاله قول الشاعر:

سيغنيني الذي أتاك غي فلا فتر يدوم و لا غنه و أعقبه المرزباني بتعليق الأخفشف و الوجه الاجد في هذا أن يكون أوله مفتوحاً، لأن معنى الغنى و الغناء واحد.

و الشاعر إذا اضطر إلى مد المقصور غير أوله و وجهه إلى ما يجوز، قال:

و المره يليه بلاء السربال كر اللبالي و انتقال الأحوال.

فلما فتح الباء من البلي ساغ له المد، و مثل هذا كثير.

و في هذا دلالة على أن الضرورة ترتبط في كثير من حالاتها بثقة الشاعر، و علمه بأسرار العربية؛ إذ ثمة مسوغات تجعله يقع في الضرورة دون أن يكون ذلك عيباً يؤخذ عليه، ومتى أدرك ذلك جاء صنيعه إثراء للغة العربية لا قديماً فيها.

و مما ذكره المرزباني ضمن الضرورات الشعرية حذف بعض الكلمات في البيت، و منه قول الشاعر:

كتناح ريش حامة عذبة و مسحت باللتين عصف الإثم فسقط الباء من نواحي. بل و قد نجا الشاعر إلى إسقاط ما هو أيلم و أثبت في بابه، كقول النحاس:

فليس بإنه و لست أستطيع، و لكن ماك كان ماأفضل.

فحذف النون من، لكن.

و لاحظ أن هذا الصنف من الضرورات تتفاوت فيه درجة القبح و الرداءة؛ بحسب طبيعة الكلمة التي حدث فيها الحذف، فليس حذف النون الساكنة كحذف البناء الممدوحة فهذا النون الممدوحة قد يبقى أصلها ممثلاً في حركة الكرة (كرة الحاء في المثال )، بينما لا نجد مسغوحاً لحذف حرف من كلمة كل حروفها أصلية.

(*) ينظر: المرزباني، المشجع، ص: 144.
(1) المصدر نفسه، ص: 145.
(2) نفسه، ص: 146.
(3) نفسه، ص: 147.
(4) نفسه، ص: 148.
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

هذا، و واضح من المثالين أن الغاية المشروعة من وراء استخدام الضرورات هي إقامة الوزن الشعري، إذ لا يكون الشاعر جاهلا بالتكوين الحرفي للكلمات.

و من الضرورات مضاعفة الشاعر ما لا يجوز أن يضاف في الكلام. قال قنعب:

مها أعادل قد جربت من خلقى أنى أجد لأقواق وإن ضننا

و قال الآخر:

الحمد لله العلي الأجلل

و إنما الكلام "ضننا" و "العلي الأجل"؟ فضاعفة الشاعر(1).

و منها " إلحاق الشاعر نون الجمع مع الاسم المضمر في مثل: الضرابونه و كذلك الخائفونه

و الأمرونه، فقال:

هم القائلون الخبرة الأجلل إذا ما خشو من محدث الأخيار منظما"(2).

و كذا هذا الصفح من الضرورات، سبب حاجة الشاعر إلى إقامة الوزن و تحقيق الإيقاع، فكما يضعرون إلى الحذف، فهي أيضا يضطرون إلى الزيادة.

و من الأبيات التي حذف فيها الشاعر فيها الإعراب، و ليس بالحسن قول امرئ القيس:

فاليوم أشرب غير مستحقب إثنا من الله ولا واغل

يريد أشرب، فحذف الضمة ؛ والرواية: فاليوم فاشرب.

يعلق ابن قتيبة على هذا البيت قائلًا: " و لولا أن النحويين يذكرون هذا البيت و يحترون به في تسكن المتحرك لاجتماع الحركات، وأن كثيرا من الرواة بروكونه هكذا لطئنته فاليوم أسقي

غير مستحقب"(3).

تجدر الملاحظة أن هذا المثال و ما شابهه، يقع في باب الضرورة الشعرية كما يقع في باب مخالفته الإعراب، إذ بينهما رابط لا يمكن إلغائه.

كما قد يمس الاضطرار إلى الضرورة الشعرية بناء القافية؛ و مما جاء في القوافي من الحذف قوله:

(1) الموضح، ص: 148.
(2) المصدر نفسه، ص: 149.
(3) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، مصدر سابق، ص: 44.

(4) لم أشا توظيف كلمة أخرى (ارتكاب مثال) لأن الضرورة عند العلماء - النحاة منهم خاصة - منها ما هو مقبول له مسوغ في اللغة العربية، و منها ما هو مرفوع لا ينبغي للشاعر الوقوع فيه.
وقبل من كبير شاهد رهط مرغوم و رهط ابن المعلٌ

يريد ابن المعلٍ، فحذف (1)

إنما ورد في أشعار العرب من مظاهر الضرورة يدل على فردية الشاعر في التعامل
مع لغته و التحليل بها و من خلالها في فضاء رحب من الخيال غير ملتزم بما يسمى قيد
اللغة، فجاء معه التصغير و الترخيص و الإبدال و غيرها من الأساليب؛ إذ الشاعر الحق هو
من بطوط تلك القبود لونه، غير أنه لا يجاوز مقدار ما يسمح به الإعراب و سلامة الصيغ
العربية؛ يقول السوطي: " و الشرعاء أمراء الكلام، يقرون الممدوح، ويبدون المقصور،
و يقدمون و يؤخرون، و يومنون و يشيرون، و يختلسون و يعيرون و يستيرون. فأما لحن
في إعراب، أو إزالة كلمة عن نهج صواب فليس لهم ذلك". (2)

و على ذكر التصغير و التأثير في قضية الضرورات الشعرية، فقد سجل العلماء شاهدا شعريا

شديد التعقيد لوضع الكلام في غير موضعه و نافيه في كتبهم؛ و هو قول الفرذدق (3):

و ما مثله في الناس إلا ملكا أبو أمه حي أبوه يقاربه
و إنما أراد: و ما مثله في الناس في قاربه، إلا ملك أمه أبوه، فتصوف هذا التصغير
الشديد، و ضع الأشياء في غير مواضعها، و إنما مدح بهذا الشعر خال هشام، فقال:
ما في الناس في قاربه خال هشام إلا هشام الذي أبو أمه أبوه، يعني أن جد هشام لأمه هو أبو
هذا الممدوح. و إنما زدنا في شرحه ليفهم.

فكان نشأ شعر المرزباني أن هذا البيت يعبر فهمه على المتقي في لصدقة التعقيد في بنيته
التركيبي، فأعقبه بهذا الشرح. ثم قال: " و هذا فقيح جدا، و إنما نصب ملكا لأنه استثناء مقدم،
كما قال: " ما لي إلا أباك صديق " إذا أردت ما لي صديق إلا أبوك". (4)

و هو من الأبيات التي استدل بها الجرخاني على أن الأصل في جودة الكلام إنما هو في توخي
معاني النحو ف فالفساد و الخلل كانا من أن تعاطي الشاعر ما تعاطاه من هذا الشأن
على غير الصواب. و صنع في تقديم أو تأثير ما ليس له أن يصنعه، و ما لا يسوغ و لا يصح

المثور، ص: 151.
(1)

جلال الدين السوطي، المركز في علوم اللغة و أنواعها ج2، ج: جام المولى و رفيقه، منشورات المكتبية المصرية، بيروت
1987، ص: 471.
(2)

ينظر: المثور، ص: 152.
(3)

المصدر نفسه، ص: 152.
(4)
على أصول هذا العلم، و إذا ثبت أن سبب فساد النظام و اختلاله أن لا يعمل بقوانين هذا الشأن، ثبت أن سبب صحته أن يعمل عليها... و إذا ثبت جميع ذلك ثبت أن ليس هو شيئًا غير توخي معاني هذا العلم و أحكامه فيما بين الكلم و الله الموفق للصواب(1) و تعلقات المرزباني في الموشح هامة جداً إذ لا شك أن بحث تعاون بها إلا في القليل النادر، وهي مع ذلك يعبر عن وجهة النقدية و آرائه العلمية.

إن الضرورة الشعرية(2)؛ و إن كانت في كثير من الأحيان تمتل عيبًا يؤخذ عليه العلاج، فهي مع ذلك خصيصة من خصائص اللغة الشعرية، ومظهر من مظاهر الاقتدار الفني. و لغة الشعر تسير في اتجاه مضاف لوظيفة التحرير التي تفرضها أو تنتهجها لغة النثر و لغة التخطيط العادية، لتؤسس لنفسها مناطق و تقنيات تركيبية و جمالية جدوى. تتجه بها إلى مستوى أسمى و أعلى(2).

و إذا كان بعضهم يرى أنه يجوز للشاعر ما لا يجوز له غيره، ف إن النحو لا يقتضى بأن الشاعر كان مندعاً في تصوير تجربته منفصلًا عن واقعه بدرجة ما تتنال عليه الألفاظ و التراكيب و هو في انتقاء و تمثيل غير ملتزمة إلى حركات الإعراب، أو قل: هو ملتزم لها مضح بها في سبيل روعة لفظ أو جمال صورة أو تجاذب فكرة(3). فالضرورة الشعرية أشبه بالأمر المطرأ يعرض للشاعر، و لا يقع مثله في الكلام المنتثر سواء أضطر إليه الشاعر أم لا.

---

(1) يقترح الدكتور صلاح عبد القادر بديلاً عن التسمية بالضرورة الشعرية مصطلحاً آخر هو الجوائز الشعرية و يعتقد أنه أفضل إذا أن: الضرورة جاءت عن الخطر و دون وعي، وهذا لا يسوغ لنا أن نسميها ضرورات شعرية، لأن حكم الضرورة الشعرية لا يؤخذ في سعة الفضل، و سعة الفضل متوقفة في مخزون الشاعر الغني.

(2) النهج إلى الضرورة يتم في حال إعداد المثال أو الأصل، و يتم عن إدراك و نوع، و هناك الشروط لا توفران في مثل هذه الحالات من الجدد على السق في شعر الأولي على الأقل... و ورودها في أشعار الموتدين و هم على دراية بخروجها عن السق الغنوي لا يخضعها لحكم الضرورة. (ينظر: صلاح عبد القادر، في العروض و الإيقاع الشعري، ص:192).

(3) أحمد المتفوق، مرجع سابق، ص: 58.

منير سلطان، المرزباني و الموشح، مرجع سابق، ص:200.
إن القارئ للمآخذ النقدية حول القافية والضرورة الشعرية يدرك جليا أن أصحاب المآخذ كانوا يقفون عند الأخطاء الشعرية لأبيات مستقلة عن القصيدة، التي قد تزخر بمواطن جمة من الحسن والجودة، فنقد هذا اللون كانوا من اللغويين والنحاة، وقد كان همهم منصبا على حفظ الكلام العربي من اللحن، وذا تراهم يتمسكون أحيانا بالضرورة الشعرية إذا لم يجدوا لها مخلصا في تطبيق قواعدهم ونظرياتهم التي استنبطوها من الشعر، ولم يكن لهم بد من قبول هذا الشعر والتسلم بلغته الخاصة. كما أن الشاعر نفسه ليس بمتأي من الوقوع في تلك الأخطاء؛ فالتجربة الإبداعية مهمة شاقة يخوضها الشاعر، في سبيل جمع وضم المواد اللغوية المهيئة له؛ لإخراجها صورا فيها جمال وحسن و فيها متعة ولذة. يقول الباحث شوقي ضيف: 

و الشاعر لابد له من وسائل كثيرة هي هذه العلوم وتعني بها علوم اللغة والنحو والتصريف والبيان والبديع، و هذا يرينا مقدار الجهد الذي يبذلها الشاعر، و أن المواد التي في يده ليست سهلة بالقدر الذي يتصوره كثير من الناس؛ إن عليه أن يعرف سر مهنته. عليه أن يعرف كل ما أقيم حول اللغة من دراسات و كذلك ما أقيم حول الأساليب و أيضا ما أقيم حول الأوزان (1). و إن كان كلام شوقي ضيف يستهدف الشاعر الحديث.

(1) شوقي ضيف، في الأدب والثقافة، دار المعارف، القاهرة 1999، ص:49.
الفصل الثاني

قضايا النقوش الفنية

المبحث الأول: مآخذ التصوير الفني.
المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الاتباع.
المبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي.
البحث الأول

ماخذ التصوير الفني

إنّ اللغة التي نستعملها لدراسة بعض جوانبها في الفصل السابق؛ أداة في يد الشاعر يوظفها بصورة تختلف تماماً عن توظيف النائر، إذ يسعى الشاعر إلى تحقيق غايات فنية ببحثه عن الخصوصيات الأسلوبية التي تعينه على الارتقاء بالنص الشعري. و من تلك الخصوصيات ما يتعلق بوجودة التصوير الفني و حسه و جماله. وقد حفل كتاب الموشن برصد بعض تلك الصور التي أخذ فيها أصحابها من عدة أوجه: الإصابة في الوصف، التشبه، الاستعارة و المبالغة في علاقتها مع الخيال الإدبي. و سنرى من خلال الشوهد اللاحقة أن المرزباني ينادي بضرورة قرب التصوير من الواقع؛ إذ ذاك في نظره أحرى بالدخول في نطاق الفن.

تعرف الصورة الأدبية ( image littéraire ) بأنها ما ترسمه للذهن المتلقى كلمات اللغة، شعراء أو نثراء، من ملامح الأفكار و الأشياء و المشاهد و الأجساد و الأخيلة. و تكون إما فكرة نقلية تقريرية ترسم معادلة الحقيقية في أخص خصائص الواقعية، و إما معادلا فنية جمالية يوحي بالواقع و يوحي إليه بإيشباهه من الرسوم و اللوحات عن طريق الحشد الإدبي، و سائر ضروب الإيحاء البلاغي و البديعي و الصياغات التشكيكية و التقنينات الأسلوبية و اللغوية المختلفة(1).

وصورة في المفهوم الفلسفي مقابلة للمادة، " و هي ما يميز به الشيء مطلقاً إذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذاتية. غير أن المادة في نظرهم لا تتعري عن الصورة الجسمية... و يطلق لفظ الصورة على بقاء الإحساس في النفس بعد زوال المؤثر الخارجي، أو على عودة الإحساسات إلى الذهن بعد غياب الأشياء التي تثيرها، و تسمى بالصورة الذهنية(2).

---

(1) جمل صليبيا، المعجم الفلسفي، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994، ص: 742، 744.
(2) ص: 247.
و الملاحظ أن كلا التعريفيين الأدبي و الفلسفي يؤكدان على الذهن البشري كمحل تجسد فيه حقيقة الصورة الفنية.

**الطريق نحو تولد الدلالة**

**الباحث**

المعالقى

العبارة الشعري بما هو صورة فنية

و يعرفها محمد خس عبد الله بقوله: "الصورة الشعرية هي علاقة - و ليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقوم به تضفي على أحد التعابير - أو مجموعة من التعبيرات - لونا من العاطفة، و يكتف معانى التحليلى - و ليس معانى الحرفى دائمًا - و يتم توجيهه، و يعد خلقه إلى حد ما، من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعبيرات الأخرى"(1); ثم إن الصورة الفنية قد شغلت بالباحثين، سواء ما تعلق بها في التجربة الشعرية العربية التراثية، أو ما ارتبط بها مع تطور الأشكال الأدبية. و قد اشتهرت دراسات في هذا الباب من بينها كتاب جابر عصفر: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"؛ و قد تحدد عن الصورة قائلاً: "الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدد في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. و لكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذلك التأثير، فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه و كيفية تقديمه، و لكنها - بذاتها - لا يمكن أن تخلق معنى، بل إنها يمكن أن تحذف دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرد، الذي تحسنه أو تزنيته(2). و الحذف الذي يقصده الناقد هو ترک توظيف الصور الفنية، و الاكتفاء بإبراد المعنى في أشكالها المعمارية؛ إذ تضفي الصورة الفنية - حسبه - بعدا جماليا تزيينيا، ويفوصف المعنى الشعري بالجودة على هذا الأساس.

إذا كانت الصورة الأدبية تتفاوت في تعبيرها وتأثيرها، قوة و ضعفًا، و رفعة و ضعفة، فإن الأمر يجعلنا نشعر بأنه ليست كل صورة جذابة بأن تنعي ذوقا أدبيا رفيعا، أو تعتبر فناً قولاً أصيلا؛ وإنما - فقط - تلك الصورة الحية النابضة، و المتحركة الشاخصة التي تترك أثرها يتعمق المشاعر و يبرز الوجدانات. و الناقد لا ينظر عند دراسة الصورة إلى الجزيئات المكونة

---

1. محمد خس عبد الله، الصورة، و الباء، المعترف، القاهرة، د. م، ص: 37.
2. جابر عصفر، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاقي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1992، ط: 3، ص: 323.
لها، وإنما ينظر إليها كوحدة معبرة. و يكون نجاح الصورة بمقدار نجاح الشاعر في التعبير
عن المعنى بشكل لا يجر وراءه خلا في المعنى أو نقصا فيه أو عيبا تصويريا بارزا(1).
و من هذا المنطلق، نجد الخطاب النصدي العربي القديم مهتما بالصور الأدبية جودة و رداءة،
و قد سجل المرزباني جملة شواهد؛ تعكس ما عيب على الشعراء في عرضاهم لمعانيهم
الشعرية. و من مداخل هذه المآخذ الإصابة في الوصف و هو أحد مقومات نظرية عمود الشعر،
و الإصابة في الوصف بيان لاقتدار الشاعر على نقل الواقع على صور غير حقيقية؛ إذ نقل
الحقائق كما هي في الانطباع الذهني لا يحقق غرضا فنيا، و لغة الشاعر تعمل على تغيير
الواقع بشكل يثير المتلقي لما فيها من لمسات فنية.
فقدت النزعة الحسية على أوصاف الشعراء، وكانت مبديا من مبادئ النقد التصويري؛ تعرف
جودة الشاعر في مدى مثالية نقله لما يرى و يسمع، وليس له أن يجد عما تعارفت عليه الذاكرة
الجمعتية. وقد أشار المرزباني إلى ما أخبر به محمد بن يحيى، قال: " عيب على امرئ القيم:
إذا ما اترا في السماء تعرضت تعرض أثناء الوضاح الفصل
لأن النزاع لا تتعرض، إنما الاعتراس للجوزاء"(2).
و قوله:
و أركب في الرواع خفاءة
كى وجهه سهف منتشر.
شبه ناصبتها سهف النخلة، وإذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريمًا(3).
و عيب على النافية وصف النعام في قوله:
مثل الإمام الغوايد تعامل الخحما
و ذكر قول الأصمعي: إنما توصف الإمام في هذا الموضع بالروحاء لا بالعنو لأنهن يجتن
بالحبط إذا رحن.
و الظاهرة أن الأصمعي بقريحته اللغوية، لم يعت ببيت النافية في جانبه التصويري بقدر
ما شغله المعنى العرفي، و الشاعر لم يقصد إلى وصف الإمام؛ فقد كان بصرنا واقعا على ذلك
الطائر الضخم، فقد علقة علقة بين ريش النعام على ظهره و حزم الحطب على ظهر الإمام،
إن علاقة التفشي هنا في أدق جزئياته واقعة بين الريش و الحطب.

(1) ينظر: داود دلوم، مقالات في تاريخ النقد العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص: 91.
(2) المرزباني، الموشح، ص: 41.
(3) المصدر نفسه، ص: 39.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص: 54.
الفصل الثاني: قضايا النقح الفني

الريش صفة للنعام … صفة جوهرية.

الحطب صفة للإمام … صفة عارضة.

و أمّا اختيار لفظة "الغوادي" بدل لفظة "الباحثات" فيبدو أن ذلك يعود إلى إيضاح إقامة الوزن، وليس جهلاً من الشاعر.

و أنكر على لبيد قوله:

"لو يقوم الفيل أو فياله، زل عن مثل مقامي و زحل لأنه ليس للفيال مثل أيد الفيل فيذكره".

و هذا الخطأ في الوصف نشأ عن الوهم، فقد تورهن أن الفيل أقوى الدهائم، فظن أن فياله أقوى الناس.

و قد يلجأ الشاعر إلى تشكيك صورة معنوية بواسطة العلاقة التشبيهية، فتخونه معرفته بالحقيقة.

و التاريخ؛ فيصبح شعره عرضة للانتقاد من تلك الزاوية، كقول زهير بن أبي سلمى:

فتنزّخ لكم غلالان أهلاكم كلهم كاهرون عند توضع فيغمض

فهذى من الأخطاء التي من المفترض خلو العمل الشعري منها، إلا أن تكون قد حدثت نتيجة جهل من الشاعر، أو تحريف الرواة، وقد علق المرزباني على هذا البيت بقول الأصمعي:

"إذا تمود لا يقال عاد، لأن الله عز و جل إنما نسب قدانار إلى تمود، فقد قال: "أهلك عاداً الأول" ؛ معناه التي كانت قبل تمود لا أن ها هنا عادين"، و خالف في ذلك الخطيب التبريزي في قوله: " وقال أبو العباس، محمد بن يزيد: هذا ليس بغلط، لأن تمود يقال لها: عاد الآخرة.

و يقال تقوم هود: عاد الأولى"، و حجة الجميع في فهم الآية القرآنية و تأويلها.

و من ذلك قول الأعشى الذي جعل المرأة خراجاً واجبة:

كان مشييها من بيت جارماً مر السحابة لا ريث ولا عجل.

و من هذا ذمه الأصمعي قائلاً: هلا قال كما قال الآخر:

---

المصادر السابق، ص: 101.

المصرد نفسه، ص: 56.

(1) يحيى بن الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر، بيروت 2006، ص: 109.
القلع الثاني: قضايا النقّذ الفني

و بكرمها جارًا فشلها و تعلم عن إباغ فتعيد

و قد يلاحظ القارئ أن الأسمعي في نقده يقابل بين الأشعار كي يتضح مقصوده; غير أن بيت الأعشى فيه من المعاني العرفية ما يمتد لأجلها، فقد أتى الشاعر بأحسن أوصاف المشي لدى المرأة، فيلا هي متربيّة تريث من تبري مجكت في الخارج، و في مستعجلة إسعال الفلق المضطرب، فهي في هدوء و اطمئنان تمشية المرأة المقتصدة.

و يتضح بعد هذا، أن المرزباني يسير على درب من سباقه من النقاد الذين سبقوه، في حرصهم على الإتيان بالصور الوصفية في عرفها الفني لا في حقيقتها المادية، و الوصف إنما هو "ذكر الشيء كما فيه من الأحوال و الهيئات، و لما كان وصف أكثر الشعراء إنما يقع على الأشياء المرتكبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي يتركب الموصوف منها، ثم بأظهرها فيه و أولاها، حتى يحكيها بشعره و يمثله للحسن بنعته".(2) و العالم إنما أودعت أشعارها من الأوصاف و التشبيهات و الحكم ما تحاط معرفته، و يدرك عيانه، و ما مروا به من تجارب الحياة، فما وصفوه إنما هو انعكاس لطبيعتهم و ما رأوه فيها.(3) "إذ لا معنى أن يشبه المرء بما لم يره، و لا أن يصور شعوره بما لا علم له به، لأن هذا يمس صدق الشاعر و أصالته الفنية".(4)

و بناء على هذا الإبحار النقدي، كان لابد للشاعر أن يتجه في تجربته الإبداعية إلى منهج محدد هو الدقة في التشبيه، المرتبطة بالمهارة الفنية في معاناة الموصوفات، و التشبيه أقوى الأنواع البلاغية ارتباطاً بفن الوصف، ذلك أنه - بحكم تكوينه - يضع الشيء إزاء ما يقابله، و تربط صحة التشبيه و صوابه بتناسبه المنطقي و مدى دقة المطابقة العقلية و المادية بين أطرافه.(5)

و من الأمثلة التطبيقية على عدم الدقة في التشبيه، قول الطرماح الذي قال وفاؤه بالمعنى في صورته الشعرية:

تمس الأرض بمعونن مثل مثلثة النياح القيام

الممزباني، الموشع، ص: 66.

(1) قامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 130.

(2) ينظر: ابن طفيل البكري، عبار الشرع، تج: محمد زغول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت، ص: 48.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، بيروت؛ ص: 247.

(4) المرجع نفسه، ص: 183.

(5)
فقي أداء التشبيه إذ جعل ذينبها "معنونا" أي طويلاً يمسح الأرض ثم شىبه بالمئلاة، و هي
خرق تمسكها النساء بأيديهم إذا قم للنبيهة (1).

و حين قال الكمبنت ذات الرمة في الكوفة، فأخبره أنه عارض إحدى قصائده، فاستمع إليه
ذو الرمة حتى فرغ، ثم قال له: "ما أحسن ما قلت إلا أنك إذا شيت شيء ليس نجيته به جيدا
كما ينبغي. ولكنك تقع قربا فلا دق إنسان أن يقول: أخطأت ولا أصببت، تقع بين ذلك، فلم
تصف كما وصفت أنا ولا كما شبهت. قال: و تدري لما ذاك؟... لأنك تشبه شيئا قد رأيته
بعينيك، و أنا أشبه ما وصف لي، و لم أره بعيني، قال: صدقته هو ذلك "(2).

فهذا النص يعكس نظرة شاعر ناقد هو ذو الرمة؛ إلى أسلوب التشبيه وما يجعله متوقت
العجادات بين الشعراء. فقد استحسن شعر الكمبنت في جملته، غير أنه وقف عند تشبيهاته وقفة
الخبير المتصرف، فهي لم تبلغ درجة الجودة "(3)، و إنما قارتنا فقط، و العلة في عدم لحاق
تشبيهات الكمبنت من تشبيهات ذي الرمة، أن الكمبنت يشبه ما يراه، وهو مذهب تجري الحقائق
الواقعية في رسم الصورة الديانية، وذا الرمة يؤلف صورا لما وصف له و لم يشهد عيانا.

و لعل المخطط التالي أن يسلط الضوء على الحوار الذي دار بين ذي الرمة و الكمبنت في قضية
التشبيه و جودته.

(1) ينظر: المرزبان، المشهد، ص: 327.
(2) قصيدة ذي الرمة قوله:
ما بال عينك منها الامه ينكب، كأنه من كل مغيرة سرب
و معروضة الكمبنت هي:
هل أنت عن طلب الإفلاس مظلم، أم هل يحسن من ذي الشيبة اللعب ( المشهد، ص: 307)
المصدر السابق، ص: 307.
(3) و عند أبي هلال العسكري، أوجد التشبيه و أبلغ ما يقع على أربعة أوجه:
1- إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه.
2- إخراج ما لم تجر به العادة إلى ما جرت به العادة.
3- إخراج ما لا يعرف بالديهي إلى ما يعرف بها.
4- إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة فيها ( كتاب الصناعتين، ص: 214، 215)
الفصل الثاني: قضايا النقاش الفني

( تحول المصدر: من الحقيقة 
( الحسية إلى لغة واصفة)

tشبيه على أساس نقل الواقع
tشبيه على أساس التعامل
مع صور ذهنية

إعمال الخيال في إنشاء

الصورة التشبهية ( ذو الرمة)

فرم جودة الصور التشبهية، وبلاغتها إلى مدى قوة الفكر و إعمال الخيال، " و للصور التشبهية دلالات إيحائية، تختلف باختلاف تصور المتلقي و إدراكه و خبرته السابقة عن عناصره أو طبيعة الإثارة التي تولدها في نفسه و مخيلته، و من هنا يقوم المتلقي بتأويل تلك الصور... و أبرز تلك الصور هي التي تستطيع أن توحى بأكبر قدر ممكن من الدلالات الإيحائية و الإثارات التخيلية عند المتلقي وفق تركيب بنائه النفسي و خبراته المكتسبة،

وما تذكره به من صور مشابهة لها، تجارب ذاتية سابق أن عاشها(1).

لكن الإيحائية و الإثارة لا تتحققان؛ إذا نقل الشاعر الواقع كما هو، فـ " إذا استقتلت التشبهيات، وجدت التبادل بين الشترين كلمة كان أشد، كانت إلى النفس أعجب، وكانت لها النفوس أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأربعة أقرب(2).

غير أن تشكيل الصور التشبهية لا ينبغي أن يكون غاية في البعد و الاختلاف، كي لا يتبو عنها النفس و يمجرد الذوق، لهذا نجد المرزباني حرصًا على نقل الأمثلة التي جانب فيها أصحابها الصدق الفني، فلم يخرج كلامهم سلسا سهلا كقول زهير بن أبي سلمي:

فوزع عنها و واني رأس موقع... كمنصب العترة دَيَّ رأس النَّاسُ

فالشاعر في هذا المثال لم يوفق في اتفاق طرفي التشبهة اتفاقا يجذب النفس إليه، و إنما اتصم تشبهه بالبعد، و وعورة العبارة، وفجاتها و صعوبة تركيبها، والمطلوب في التشبهة التراثي

---

(1) يوسف أبو الحوس، التشبهة و الاستعارة، دار السيرة، عمان 2007، ط 01، ص 97.
(2) غد القاهرة، أسرار البلاغة، دار المدى، جدة 1991، ط 01، ص 130.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

أن لا يصدم ذوق الملتقي بالتشبيهات التي لا تلائم معه فنياً و لا معقراً. غير أن عدم الوقوف على جل المعاني المقصودة من التشبيه لا تنقص من قيمته الفنيّة، "فليس التشبيه إلا دعوة دخول الملتقي إلى ما وراثيات الأشياء، و توجه إليه ليحظى في تعاطف مختلف الإيحاءات التي تظل تحوم على آفاق الصورة التشبيهية ليحاول أقناعها ما أمكنه من طورها المححلة، والتي سيظل بعضها برف بأخذه حماية ولا يستطيع أن يقبض عليه".

و خلف التشبيه - الذي عد أبرز الصور البلاغية عند العرب - تقف الاستعارة كنقطة بانية شغل بحوث اللقائد والبلاغيين، والاستعارة مأخوذة من العارية، أي نقل الشيء من شخص إلى آخر حتى تصاح تلك العارية من خصائص المعاصر إليها. واستعاره الشيء واستعاره منه: طلب منه أن يعبره إياه(1). و لقد جعل ابن المعتز الاستعارة أولى أبواب البديل، فضاء بمثابة قرآنية و نبوية، و من أقوال الصحابة و كلام الشعراء القدامى و المحدثين(2)، ولم يكن الفصل بين علوم البلاغة متداولًا على عهده.

و هي من الوسائل التعبيرية اللغوية التي تتم بالتوصير الشعري الدقيق، "و ربما كانت هي سر جمالها و روعتها، و يقدر فين الأديب فيها تكون صوره أجمل وأسه أكبر تأثيرا في نفس السامع(3)، و يعرف الجراني الاستعارة يقوله: "أعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معرفه تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، و ينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية(4).

و من أهم المقاييس التي عولجت الاستعارة من خلالها: الربة أو المقاربة أو جريان العلاقة بين المستعار منه و المستعار له على أساس التقارب حتى يتحقق الوضوح و الفهم، و إنما استعارات العرب المعنى لما ليس هو له إذا كان يقارب أو يناسب أو يشبه في بعض أحواله

---

(1) رجاء عبد، فلسفة البلاغة بين التقليدية و التطور، دار المعارف، الإسكندرية، 5، ط0، ص: 254.
(2) ينظر: ابن منظور، لسان اللسان، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت 1991، ص: 240.
(3) ينظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديل، اعتني به: أغا طيبيوس كاروفيكي، دار السيرة، بيروت 1982، ص: 3 و وما بعدها.
(4) أحمد محمد نور، النقد التطبيقي على العرب في القرنين الرابع و الخامس الهجريين، دار الالوان، دمشق 2010، ط:01، ص: 420.
(5) عبد القاهر الجراني، أسرار البلاغة، ص: 30.
أو كان سببا من أسبابه"(1).

و قد عد المرزياني الخروج على ذلك من الاستعارات القبيحة؛ نحو "قول أوس بن حجر:

و ذات حمد عار نواها لها تلمع تلمع جدعا

لأنه أفحم في الاستعارة بأن سمى الصبي تولبا، و التولب ولد الحمار

و مثله قول الآخر:

و ما رقد الولدان حتى رأيته على البق يبره باكى و حافر

فسمى رجل الإنسان حافرا... و كلما جرى هذا المجرى من الاستعارة قبيح لا عذر فيه...

فما ذكره المرزياني في الشاهدين التقديمين مستهجن لدى النادق التراثي، إذ الشاعر قد استعار

ما لا يعقل للإبانية عما يعقل. غير أن ذلك لا يغني عن النقص بعده الجمالي؛ فقد تقتضي الحالة النفسية للمشاعر الإباحة بتب كالألفاظ؛ فعن المثال الأول يقول عبد القاهر الجرجاني: "أجرى التولب على ولد المرأة، وهو لولد الحمار في الأصل، و ذلك لأنه يصف حال ضر و بؤس،

و يذكر امرأة بائسة فقيرة، و العادة في مثل ذلك الصفة بأوصاف البهائم، ليكون أبلغ في سوء الحال و شدة الاختلال"(2)، و عن المثال الثاني" فقد قالوا إنه أراد أن يقول: «بساق و قدم» ،

فلما لم تطاعه القافية وضع الحافر موضع القدم. و هو إن كان قد قال بعد هذا البيت ما يدل على قصدته أن يحسن القول في الضيف، و يباعده من أن يكون قصد الزراعة عليه، أو يحول حول الهزء به و الاحتفاظ له، و ذلك قوله:

"فلقت له أهلا و سهلا و مرحبا بهذة اغنيا من مي و زائر

فليس بالببيد أن يكون فيه شوب مما مضى..."(3).

و من الاستعارات الحسنة، التي لم تخرج قائلها عن المألوف رغم حاجة النفس لذلك قول عنترة العباسي، يقول المرزياني: "رأيت أهل العلم بالشعر يستحسنون قول عنترة العباسي فيما أخذ به عن شكيب فرسه إلى التعب لدوام الحرب فقال:

"فازور عن وقع الفتا بلاته و شكا إلى بعيرة و تحمم

فلم يخرج الفرس من التحمم إلى الكلام، ثم قال:

أحمد ن توفف، النقد التحليلي عند العرب، مرجع سابق، ص: 422.

 المرزياني، الموهش، ص: 88.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص: 39.

المصدر نفسه، ص: 38. (4)
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

لم كان يدري ما المحارة اشتكى، ولكان لو علم الجوام الكلم.

فالشاعر قد أتى بصورة مجازية، غاية في الحسن؛ إذ نقل إليه حالة نفسية داخلية هي الرغبة أن يكلمه فرسه، ولكن لم يناسب الكلام للحيوان إلا على سبيل التمثيل. فهذه صورة إبداعية تقارب الحقيقة.

و خلافها قول الآخر:

تراه إذا ما أبصر الضيف كلبه، يكلمه من جهه و هو أعجم.

فإنّه "أقنع الكلب في قوله: إنه يكلمه، ثم أعيده إليه عند قوله: إنه أعجم من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجريه على طريق الاستعارة."

فهذه الصورة لا ترقى إلى مستوى الجمال الفني حتى يحدث فيها الشاعر موقفاً إنسانياً، وتداع للمعاني النفسية الراقية التي تكون بين طرفين متبادين.

و نقل أيضاً عن قدماء بن جعفر أن "من الإيماء المشكل الذي لا يفهم وقد أفرط قائله في حكايته:

أومت بكفيفها من الهواء
لولاك هذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتي جبا، ولولاك أنت لم أخرج.

و هذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ولا تعبير عنه إشارة."

غير أن ما استهجن من أجل الاستعارة في هذا المثال، من استحالة ورود هذه الكلمات بالإشارة قد يكون موضع استحسان، إذ يعكس البيان الشعراني حالة رد فعل الشاعر من امتناع المرأة؛ فتصور ما يمكن قوله في صورة استعارة، وأبرزه في حالة مجازية ذات دلالات نفسية عميقة تعبر عن ذات الشاعر، "غير أن الناقد العربي القديم يصدر عن مقولته أساسية، مؤداها أن الشعر صناعة ذهنية أو تخيل عقلي. و لكي يصبح العمل الشعري - تبعا لهذه المقوله - فلا بد من المشابهة والمناسبة ومقارنة المجاز للحقيقة. أما الحديث عن ذات الشاعر فقد كان في حكم الملغى لأن الناقد العربي لم يكن يهتم كثيراً بذات الشاعر، أو يوقف العالم الخارجي عليها، أو يقدرها على تشكيك الأشياء، أو خلق عالم خاص بها."

- إن - يسير أغوار التجربة الشعرية ويطلع المواقف النفسية المحفزة على القول. غير أنه

المراجعات، الموسوعة، ص: 349.
المصدر نفسه، ص: 349.
المصدر نفسه، ص: 144.
جابر عصافر، الصورة الفنية، ص: 206.
وجد في تاريخ النقد الشعري من لا يرى المشابهة بين الصور والعالم الخارجي مطابقة ضرورية من مطالب التشكيل الشعري، يقول عبد القاهر الجرجاني: "أعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا..."(1) و إخفاء التشبه لا يتحقق للشاعر إن هو تىرى المقاربة بين ركنيه.

فالhasil أن التعبير الاستعاري ليس مجرد استخلاص لصفات مشتركة بين طرفيه، فقد يكون صورة لمشاعر صاحب التعبير تجاه الأشياء وموقفه منها؛ يتضح ذلك في المنحى الاستعاري الذي يتواج مع هذه المشاعر.

و لما كانت الصور الشعرية مرتبطا في تشكيلها بخيال الشاعر، فإن هذا الأخير قد يجمع به، فيصف الأشياء أحيانا بصفات فيها خروج عن المألوف والمتوقع، فتستلم لغته بالمباغطة.

و قد عرفها العسكري يقوله: "المباغطة أن تبلغ بالمفهوم أقصى غايته، وبعد نهائياته و لا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازله وأقرب مراتبه "(2)، ونقل أحمد مطلوب في معجمه اختلاف مذاهب النقاد والبلاغيين فيها:

الأول: إنها غير محدودة من محاكاة الكلام ولا من جملة فضائله، وحجتهم على هذا هو أن خير الكلام ما خرج مخرج الحق من غير إفراط ولا تفريط، أو كما عبر عنه حسن بن ثابت بقوله:

و إنما الشعر عقل المرء يعرضه على الأنام فإن كيسا و إن حقا

و إن أشهر بيت أنت قائله بيت قال إذا أنتدبه صدأً

الثاني: إنها من أجمل المقاصد في الفصاحة و أعظمها في البراعة، و حجتهم في ذلك أن خير الشعر أكذبه "و "أفضل الكلام ما يقول فيه".

الثالث: إنها فن من فنون الكلام و نوع من محاكاه، ومنتهى كانت جارية على جهة الغلو و الإغراء فهي ممزومة.

فهذه الآراء تتراوح بين رفض لها رفضا تاما، وأخذ لها أخذًا مطلقًا، ومنتوسط بين الأمرين، و مآخذ المرزبانى تمثل للقول الثالث، الذي يرفض الإغراء في الخيال و تجاوز الحد، فقد أنكر قوم من أهل العلم على المهلل قوله:

---

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 346.
(2) أبو هلال العسكري، الصناعين، ص: 331.
(3) أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ص: 238.
فولا الريح أمعن أهل حجر
صليل اليد ترفع بالذكور
وقالوا هو خطأ و كذب من أجل أن بين وقوع الواقعة التي ذكرها و بين حجر مسافة بعيدة
(1).

و عيب على أبي تمام قوله في هجاء أحد معاصر يه من الشعراء:
أني تنظم قول الزور والفهد و آت آخر من لا شيء في العالم.
فقد بالغ الشاعر في احتقار مهجوره، حتى صبره مرادفا للعدم، وذلك مجانب للواقع، غير
أن كلامه يعكس دلالات فلسفة؛ إذ وجود الإنسان في الحياة مرتبط أشد الارتباط بالدور الموكل
إليه في حياته و عصره، فمن لا دور له فلا مكان له و من لا مكان له فلا قيمة لوجوده، فهو
و عدمه سبب.
كما أخذ زهير بن أبي سلمى بوصفه للضفادع، في قوله:
يخرج من شرابه ماؤها طهل على الجذوع عفن الغم و الغرقا
لأن الضفادع لا تخرج من الماء لأنها تخاف الغم و الغرق؛ وإنما تطلب الشطوط لتتبضع هناك
و تفرخ (2). غير أن الواقع ليس في كلام الشاعر ولا في كلام الناقد؛ فالضفادع تطلب الشطوط
لأن حياتها مقصاة بين الماء و البر. و قد تخفي الحقائق العلمية على الناقد كما تخفي
على الشاعر.
و انتقد قول جميل ؛ حين قال:
ألا ليبني أعمي أصم تقوني بفتي لا يجني علي كلامها فقيل له: " هذا حال اليه إلا أن يعطى آية في خفاء كلام الناس عليه و سماعه لكلامها" (3).
فمرد إنكار هذه الأشعار عدم تحري مذهب الصدق و التزام الحقيقة، و قد ألح ابن طابيا
على الشاعر بضرورة " أن يبتث الإشارات البعيدة و الحكايات الفلقة، و الإيماء المشكيك،
و يعتمد ما خالف ذلك، و يستعمل من المجاز ما يقرب الحقيقة، و لا يبعد عنها،
و من الاستعارات ما يلبق بالمعاني التي يأتي بها" (4).
إن الشاعر في طريقة بناء شعره؛ يتحدث بما يمله عليه شعوره و ذوقه، و هو " قد يبدو
للعقل مبالغًا في قوله، مغالاً في تصويره، مجاناً للصور في حكمه... و لكنه في الحقيقة

المراجعات:
(1) المرزويبي، المنشور، ص: 106.
(2) المصدر نفسه، ص: 60.
(3) المصدر نفسه، ص: 315.
(4) ابن طابيا، عمار الشعر، ص: 158.
لم يبال و لم يبال، ولم يجيب الصواب فيما يقول، لأن نظرته مختلفة عن الآخرين و طريقتهم في وصف الأشياء و التعبير عنها مختلفة عن طريقهم(1) و وجود العبارة المستبلغة و الإيماء المشكل لا يقلل من شعرية الخطاب الجنب، فلغة الشعرية لا تقوم على المباشرة و التقريرية و دلالة النص في المنظور الحديث تفاعل بين موقفين: موقف الإبداع و موقف التلقى؛ إذاً "الموقف النفسي للمثقِّب لا يقل أهمية و تأثيرها في مجال الحكم على النص عن الموقف الذي يصدر عنه الأديب شاعراً أو كاتباً أو خطيباً"(2). فللاصورة أثر في الناحية النفسية إثارة و تنبيهات لما للخيال من دور في صياغتها متوناً مع الفكر أو مشكلاً(3).

بل الشأن أبعد من ذلك، فقد نقل المرزباني عن ابن سلام أن بعض مثقّب الشعر يبحث على المبالغة و يطلبها في تصويرهم الشعر و أنها مقدمة على الصدق و الاعتدال ومن ذلك أن كثيراً منشد عبد الملك يمدّح:

على ابن أبي العاصي دلّاص حسّينة
أجاد المثبتى سردها و إذاً
بؤد ضعيف القرب حمل تثيره
ويضطلع القوى الأسم احتقانها
فهذان البيتان لم يبالاً قبلة عند عبد الملك، لأنهما يفتقران إلى عنصر الخيال و التصوير المبالغ فيه، و ردّ على كثير أن قول الأعشى لقبس بن معد يكرب
"و إذا تهي كتيبة ملمومة
خسرة جُسُّى الدائدون نهانها
كنت المقدم غير لاِس جنة
بالسيف تضرب معلماً أبطالاً

أحب إليه، فقد بالغ الأعشى في وصف صاحبه بالشجاعة حتى جعله يقابل الأعداء غير جنة، بينما التزمر كثير الصدق، فجعل عبد الملك يقابل الأعداء بذرع حسّينة، و قال: إن كثيراً قد أجاب عبد الملك على اعتراضه بقوله: "يا أمير المؤمنين; وصف الأعشى صاحبه بالطليش و الخرق و التغريب و وصفتك بالحزن و العزم، فأفرضه"(4).

ولم يرض المرزباني بهذا؛ فعلق يقول من يستجدون المبالغة قائلاً: رأيت أهل العلم بالشعر يفضلون قول الأعشى في هذا المعنى على قول كثير، لأن المبالغة أحسن عندهم من الإقتصار على الأمر الوسط، و الأعشى بالغ في وصف الشجاعة حتى جعل الشجاع شديد الإقدام بغير جنة. على أنه و إن كان ليس الجنة أولى بالحرم و أحق بالصواب ففي وصف الأعشى دليل

---

(1) أحمد العطوانى، اللغة العليا، مرجع سابق، ص: 132.

(2) محمود عبد四是 عبد الحليم، قراءة التصور و جماليات النطق، دار الفكر العربي، القاهرة 1996، ط: 01، ص: 94.

(3) ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورعة و البناء الشعري، ص: 163.

(4) المرزباني، المنشق، ص: 213.
قوي على شدة شجاعة صاحبه لأن الصواب له، ولا تغيره إلا ليبس الجنة، وقول كثير يقصر عن الوصف«(1)».
و تجد الإشارة - في معرض حديثنا عن المبالغة والصدق في التعبير - أن نقد الشعر ارتبط في العصرين الإسلامي والأموي بفهم الصدق في دلالته الشرعية، في حين تتزع المبالغة إلى وصف صاحبنا بالكتاب، فإذا كان النقاد النحوي يصف الفردوزي بالإساءة للدين وقع في شعره، فكيف بالذي يعزم شعرا يخرج فيه عن المألوف المتوقع؟ لاسيما وأن موقف القرآن من الشعراء كان واضحا في قوله تعالى: "و الشعراء يتبههم الغوارون" آل أر أنهم في كل واد يهيمون، و أنهم يقولون ما لا يعقلون"(2) [الشعراء: 223 ، 224 ، 225] فقد جاء في تفسير الطربي أن الصواب في تفسير الآية أن يقال فيها ما قال الله جل شأنه: "أن شعراء المشركين يتبهم غواصة الناس و مردة الشياطين و عصاة الجن، وذلك أن الله عز بقوله «و الشعراء يتبهم الغوارون» فلم يختص بذلك بعض الغواصة دون بعض، فذلك على جميع أصناف الغواصة التي دخلت في عموم الآية، وقوله "أن تر أنهم في كل واد يهيمون... في كل واد يذهبون كال.Iter على وجهه على غير قصد، بل جاؤوا عن الحق و طريق الرشاد و قصد سبيل" و إن هذا مثل ضربه الله لهم في افتتانهم في الوجه التي يفتنون فيها بغير حق، فيمدحو بالبطل قوما، و يهبون آخرين كذلك بالكتاب و الزور(2).
و المرزباني في نظرته للمبالغة، يتبني الاقتضار على الأمر الوسط، وقد ذكر ديليا على ذلك قصة النابغة و حسان بن ثابت؛ و ذلك حين قال حسان: لانا الجفنت الغر يلمع بالضحي و أسيافنا يقطن من نحزة دما.
فقال له النابغة: أقتل جفانك و أسيافك، وفخترت بمن ولدت و لم تفخر بمن ولدك(3)، و ذكر بعد ذلك تعليق الصولي على نقد النابغة في قوله: "فانظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة، و ديباجة شعره، قال له أقتل أسيافك، لأنه قال: و أسيافنا، و أسيافنا جميع لأدمني

---

المراجعات:

(1) المرزباني، الموشح، ص: 232.

(2) علما بأن الله عز و جل استثنا الشعراء الذين يصب شعرهم في مواضيع الخير و الصلاح؛ بقوله: "إلا الذين أموا و عملوا الصالحات و ذكروا الله كثيرا و انتمروا من بعد ما ظلوا)... (الشعراء الآية 227)

(3) ينظر: أي جغر الطربي، جامع البيان في تفسير القرآن، المجلد 9، الجزء 19، دار النشر، بيروت 1992، ص: 78.

(2) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 82.
الفصل الثاني: قضايا النقدي الفني

العدد، والكثير سيف، والجفنت لأناني العدد، والكثير جفان... "(1).\]

يتجه المرزباني و من تأثر بهم من النقاد إلى المقارنة و الاعتقاد و الابتعاد عن اللغة التدريسية

البحثة في قول الشعر، و عن المبالغة التي توصل إلى الغلو و الخروج عن الحد المقبول،

فلا يكون الشعر لغة وضوح و مباشرة، فذلك لا يستثمر ذهن القارئ، و القارئ متعدد(2)، فما

يستغلف من الشعر على شخص قد لا يستغلف على الآخر، كل حسب تكوينه البيني و الثقافي.

فليس من الضروري أن يطالب الشاعر بالصدق في أقواله؛ إذا كان للملتيقي دورا في إدراك

المعاني، و التصوير الفني - باعتباره لغة خاصة - طريقة انزياح يحدثها الشاعر في الأسلوب

الذي " لا يحدد فقط ذاته أو باحتفاء الشاعر به بواسطة عمله، بل للملتيقي الخبر الذي يحسن

tذوق الشعر قيمة أساسية في كشفه و فهمه من خلال تجربة السماح و القراءة، كما أنه يستوتي

بحسبته على حركات النص و ببين عن وظائف أسلوبه"(2).

إن المقاربة في التشبيه، و توافق أطراف الاستعارة، و الابد عن المبالغة في تصوير

المعاني هي أحكام تستند إلى اللغة المعبرة من جهة، و إلى النموذج المحتذى في الشعراء

الأوائل من جهة أخرى، و الشاعر أمام هذا كله يسعى إلى إيراز تجربته الثرية و إداعه

المزدوج: إبداع الفكرة و الرواية و الصورية المتخيلة، و إدعا الكلمة أو العبارة أو الصياغة

الانطقة بهذه الفكرة أو المجسد لهذه الرواية أو الصورة، و يكون عندها قد أثرى الشعرور و شحذ

الإحساس و أغنى الفكر و نمى اللغة بما أضاف إليها من عناصر جديدة معايدة.

---

(*) المرجعي،الموشش، ص: 83.

في مقاله بهدوان: "الملتيقي عند النقاد القدامي السلطة المحوسة "، يميز الباحث حمادي الزنكري بين ثلاثة أصناف من

القراء:

القارئ العادي الذي يأتيه النص و لا يحتول هو إلى هذا النص، و هو قارئ غير محترف إلى استعدادات مخصوصة

خلال عملية التقبل، لأنه لا يطالب النص بفائدة أو منعة من نوع خاص.

القارئ المميز، فهو ينظر إلى النص نظرة معيّنة أو ينتمي عليه بنanos أو يبدأ قراءة نافذة، فالغوى يدرس الفظ

واسطه للنحو، و الفلسفوي يستقي السبالة أو المنطويات المتضمنة للخطاب، و البلاطو يبدع و يبسط عنصر المزية

الأدبية...

القارئ الاجتماعي، وهو الذي يكون إلى النص حاما مع لواء الاجتماعية و اقتنااته الأخلاقية، فيستطيع من النص

مجلة من القلب الثانية التي يمارسها أو يملط إليها، ( مجلة فصول، تراث النقد ج 1، المجلد السادس، العدد الأول

1985، ص: 292).

(2) مصطفى دروش، خطاب الطبع و الصناعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص: 278.
المبحث الثاني
المعنى الشعري بين الإبداع و الإتباع

يقول الباحث حلمي مرزوق: "المعنى عند العرب هو المعنى الشعري، و المعنى الشعري هو الذي يصح فيه الإبداع و الابتكار، لأن الناس لن يخترعون معنى جديد في الحياة، وإنما تخترع هيئة جديدة في التعبير...").

وهذا في ذلك يعقد علاقة بين المعنى الشعري و إبداع الشاعر، وهو يُشعر بآداب النص إذا كانت معانيه مجردة، مبنية على المعنى العقلي، بعيدة عن الفننة في التعبير و التأثير.

يتردد مدلول مصطلح المعنى في كتب التراث النصدي مرتبطة بالصيغة الفنية من جهة و المعنى العقلي من جهة أخرى، يقول ابن طباطبا العلوي: "إذا اتفق في أشعار العرب التي يتحج بها تشبيه لا تلتقاء بقبول، أو حكايته تستغربها فابحث عنه، ونقر عن معناه، فإنك لا تدمع أن تجد تحته خبيثة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أرق طبكا من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته".

ثقلت عبارة "الخبيثة" في النص؛ انتباه الناقد أو المتلقي إلى فهم ما وراء المعنى من جانب إبداعي يميز الشعر عن سائر الفنون.

و نلقي الاتجاه نفسه عند القاضي الجرجلانى، في حديثه عن السرقة الغامضة، يقول: " تستطيع أن تتبيّنه في الأبيات إذا حذفت عنك اعتبار أمتلتها، و أقبلت على صريح معانيها". فهو يقسم بين المعاني الأمثلة و المعاني الصريحة، و يقصد بالأمثلة الصور الفنية بالمعنى الذي نفهمه الآن، و صريح المعاني المعنى العقلي المجرد.

و بصيغة رياضية يمكن القول:

المعنى الشعري = المعنى العقلي المجرد + التصوير الفني

---

(1) حلمي مرزوق، النقد و الدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت 1982، ص: 20.
(2) ابن طباطبا، عصر الشعر، ص: 49.
(3) الجرجلانى، القاضى علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي و خصومة، تحقيق و شرح: أبو الفضل إبراهيم و على محمد البجاري، المكتبة المصرية، بيروت دت، ص: 162.
و ليس غريباً أن نجد الناقد العربي يتعامل مع النص الشعري معاملة الباحث عن المعنى العقلي المجرد، وجعله عند بعضهم مقياساً لجودة الشعر، إذا كانت نظرته إلى الظاهرة الشعرية نظرية نفعية، و هي نظرية تتعلق بوضوح عند ابن سالم الجمحي، إذ يقول: "و كان الشعر عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم. إنه يأخذون و إنهم يصبرون". و روبي عن عمر بن الخطاب، قوله: "كان الشعر علمًا فهم لم يكن لهم علم أصح منه".

و النظرية العقلية مفهومة بوضوح في مقوله زاهي الشهيرة: "و ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، و المعاني مطرحة في الطريق، يعرفها العلمي و العربي، والبديوي و القروي والمدني، و إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخريج النظم، وسلالة المخرج، و كثرة الماء، و في صحة الطبع، و جودة السبك؛ فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسج و جنس من التصوير...". فالمعنى العقلي، التي يعرفها كل الناس هي قوله: المعنى مطرحة في الطريق، وأما المعنى الشعري الذي يصح فيه الإبداع و الإختراع - بتعني حلمي مرزوق فهو بالنسبة للجاحظ جنس من التصوير.

أما صاحب كتاب العدمة، فالمعنى عنده من عناصر الشعر الجوهرية التي لا يتم بدونها، يتبع ذلك في تعريفه لبيت الشعر: "قراره الطباع، وسمكة الرواية، ودعائمه العلم، ووابه الدراسة، وساقه المعنى، و لا خير في بيت غير مسكون". فالمعنى في نص ابن رشيق هو الفكرة العقلية العامة التي يجب أن تكون واضحة و محددة و أساسية في الشعر.

و يقدم لنا حازم القرطاجي تصويراً عميقاً لمصطلح المعنى، يقوم على المخلول العقلي العام، حين يقول: "إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعين. فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك، أقام اللظف المعبر به هيئة تلك المعاني".

---

1. ابن سالم الجمحي، طبقات فصول الشعراء، ج1، تج: محمود محمد شاكر، دار المدني، حديقة د.ت، ص: 24.
2. المصدر نفسه ص: 24.
4. ابن رشيق القرطاجي، المدفون في محاكن الشعراء، ج1، تج: محمود محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت 1981، ط1، ص: 245.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

الصورة الذهنية في أفهام السامعين و أذهانهم، فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة
الألفاظ.

إن عرض القرطاجاني لمدلول المعنى مختلف عن سابقه في كونه يصدر عن رؤية فلسفية
مرتبطة بالمفاهيم الأرسطية؛ فهو لا ينظر إلى المعنى الفني في الشعر قبل أن يقدم وصفا
تشريحيًا لكي تشكيل هذه المعاني.

على أنه يبدو أن المصطلح كان له مدلول آخر عند بعض نقادنا القدماء، يختلف عن المدول
السابق، وربما تعارض معه، إذ الحديث عنهم عن المعنى هو تعبير عن الصورة الفنية؛ يقول
الألمع: "ولولا لطيف المعاني، و اجتهاد أسرى القيس فيها، و إقباله عليها لما تقدم على غيره،
ولكن كسائر شعراء زمانه، إذ ظهر له فصاحته توصف بالإزدياد على فصاحتهم، ولا الألفاظه
من الجمال والقوة ما ليس لافاظهم، ألا ترى أن العلماء بالشعر احتجوا في تقديمه بأن قالوا:
هو أول من شبه الخيال بالحي، و بالوحش والطير، وأول من قال: فيد الأوابد، وأول من قال
كذا، وقال كذا، فهل هذا التقدير له إلا من أجل معانيه؟..."
فالألمع يرى في المعنى الصياغة الفنية والصورة المجازية المبتكرة، أو ما يمكن التعبير عنه
بالمدلول الفني الخاص لمصطلح المعنى.

وأما عبد القاهر الجرجاني فقد يستعمل المعنى عنده بمعنى الغرض، وهو ما يعبر عنه بالمعنى
الأصلي، وقد يشتق من هذا المعنى الأصلي معنى آخر يطلق عليه اسم "معنى المعنى"، يقول:
"فهناك عبارة مختصرة، وهي أن تكون المعنى و معنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم
من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، و بمعنى المعنى أن تغلق من اللفظ معنى
ثم يفضي بذلك المعنى إلى معنى آخر...".

و ما قرره عبد القاهر الجرجاني، يعد تطورا كبيرا في نظرة النقاد و العرب إلى مدلول المعنى,
سواء المدلول العلقي العام أم المدلول الفني الخاص، و رؤية القرطاجاني حول المعاني الأول
و المعاني الثانوية تبتقي أساسا من مقولته الجرجاني.

---

(1) القرآن، أبو حازم، منهج البلاغة و سراج الأنبياء، تع: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986،
طب 3 ص: 18, 19.
(2) الألمع، المواقف بين أبي تمام و البكري، ج: 1، تع: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة د.ت، ط: 4، ص: 421.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 265.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

أما الحركة النقدية التي تناولت المعنى الشعري، فقد تجلت في قضية كبرى هي إتباع الشاعر لمعاني سابقة أو إبداعها، أو ما عرف بالأصالة وابتداها، إذ الموقع لا يبدو أن يكون إما متبعاً أو متدعياً في عمله الفني، ولا سبيل إنكار التوافق الذي يرد للشعراء في حلقة متصلاً بمن سبقهم من خلال التأثير بهم.

و قد قلل العرب عند عهد مبكراً إلى التجديد والتقليد، وفرقوا بين الابتداع والإتباع، ووضعوا لذلك قواعد وأصولاً، والسرقات قديمة في الأدب العربي، وجدت بين شعراء الجاهلية، وقفن النقاد والشعراء إليها، ولاحظوا مظاهرها بين أمري القليس وطرفة بن العبد، وبين الأعشى والتابيعي الذي، وبين أوس بن حجر و زهير بن أبي سلمي، وكان حسان بن ثابت يعتز بكلامه و ينفي عن معانيه الأخذ والإعارة في قوله:

لا أسرق الشعراء ما نطقوا بل لا يوقف شعرهم شعري.
و كانت السرقة من موضوع الملاحة بين جرير والفرزدق و كل ادعى أن صاحبه يأخذ منه،
ومن ذلك قول الفرزدق يخاطب جريراً:
إن تذكروا كرم بلى أبكم و أوابي تنحلوا الأشعاراً
و غضب على البعيث المجاشعي لنا أخذ معانيه فقال فيه:
إذا ما قلت قافية شرودا تنحله يا هرائه العجان(1).

و قد أشار الجاحظ إلى المسألة بقوله: "و لا يعلم في أهل الأرض شاعر تقدم في تشبيه مصيب تام، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مختار إلا و كل من جاء من الشعراء من بعده، أو معه، إن هو لم يع نظير في سرقة بعضه، أو يديره بسره، فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى، و يجعل نفسه شريكاً فيه.(2) فالسرقة عنده لفظية ومعنوية، ويشترط ابن المعترف في سرقة الشاعر:

1. الزيدية في إضاءة المعنى.
2. الإتيان بأجز من الكلام الأول.
3. أن يسمح له بذلك معنى يفسح به ما تقدمه، ولا ينفضح به.

(1) ينظر: أحمد مطروح، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص: 40، 41.
(2) الجاحظ، الحيوان، ج3، ص: 96.
(3) يبدو أن المرزباني في تناوله مأخوذ العلماء على شعر أبي تمام ينقل رسالة ابن المعترف في محاسن أبي تمام، ورسالة "كاملة".
(4) يدل على ذلك غياب الرواية و السند الذين يمثلان أهم مظهر في منهج تأليفه.
4. النظر إلى ما قصده نظر مستغني عنه لا فيبر إليه.(1)

إن اجتماع هذه الشروط هو ما اصطلاح عليه أبو هلال العسكري بحسن الذنح؛ فإذا أخذ الشاعر المعنى كسه ألفاظًا من عنده وأبرزه في معارض من تأليفه، وورده في غير حليته الأولى، ويزيده في حسن تأليفه ووجهة تركيبه. فإذا فعل ذلك فهو أحق به ممن سبق إليه.(2)

و يترطق عبد القاهر الجرجاني إلى المسألة تحت مسمى الاحتفاء: يقول: "أعلم أن الاحتفاء عند الشعراء وأهل العلم بالشعر وتقديره تميز أن يبنعد الشاعر في معنى له وغض أسلوباً - و الأسلوب الضرب من النظم والطريقة فيه - فيعهد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجهاه في شعره؛ فيشبه من يقطع من أدبنا نعلاً على مثال نقل قطعها صاحبها، وقائل قد احتدى على مثاله....(3).

و من المعاني الشعرية ما هو بعيد المنال لا يروما إلا أصحاب الاستعدادات القادرة على الغوص والتنقيف في كشف جوهر الأشياء إذ إن " الاستخراج في استخراج المعنى الخفي والفكرة الغريبة و تأليف الخيال و التماس العقل الفنية لا يتسنى لكثير من الناس، بل هي وقف على ذوي المواهب الفنية الذين يرون أكثر مما يرى الناس، ويسكن أكثر من إحساسهم، ويعقدون الصلات بين شيئين؛ لا يبدو أن بينهما صلة ما للعين المجردة أو الفكرة المعطادة للناس".(4).

إن منهج المرباني في الموشح لا يبعد أن يورده مأخذ نقدياً؛ تتصل بالسرقة والأخذ، وقد تتبع الصور المبتكرة لدى الشعراء، ومنها المقارنة التي أجري بها الأمرئي القيس و الشابرة التي حدثت بين الوليد بن عبد الملك وأخيه مسلمة؛ في وصف الليل أيهما أجود؛ فأنشد الوليد للبابغة:

كليسي فما بأيامه ناصب
و ليل أقاسي بطي الكواكب
تطلول حتى قلت لبس منفض
ويشير الذي يرعى النجوم بأبي
و صدر أراو الليل عازب همه
تضاعف فيه الخزنة من كل جانب
و أنشد مسلم قول أمرئي القيس:

(1) ينظر: المرباني، الموشح، ص: 478.
(2) ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 177. ابن طلبان، علاج الشعر، ص: 112.
(3) عبد القاهر الجرجاني، دلالل الإجحاص، ص: 361.
(4) بدوي طنخانة، السركسات الأندية، دار الثقافة، بيروت 1986، ص: 212.
الفصل الثاني : قضايا النقد الفني

و ليل كموج البحر أرخي سدله
و أرقد إعجازاً و ناه بكلمل.. محافظ و ما الإصحاح منك بأمثل

و أشار المرزيباني إلى أن النابغة أول من وصف الهموم بالليل و تبعه الناس، فقال المجنون:

و يضمن إلى الليل أطفال حبكم

و هذا من المقبول، أراد كما ضم أزارار القيمص البنداق

و جعل المجنون ما يأتيه في ليله مما عزب عنه في نهاره كالأطفال الناشئة.

و قال ابن الدمية ينتاب النابغة:

أظل نهاري فيكم متعللا

و ذكر أن الطرماح تسلط على معنى امرئ القيس، و صاغه صياغة تخلف ما قصد إليه امرئ القيس في قوله:

فبين " استحالة معناه في المعقول، و ان الصورة تدفعه، و القياس لا يوجهه، والإعادة غير جارية

فأبا لأبيا الليل الطويل ألا أتمنى

فتأتي بلفظ امرئ القيس و معناه، ثم عطف محتجا مستردا، فقال:

فأحسن في قوله وأجمل، و أتى بحق لا يدقع، و بين الفرق بين ليله و نهاره.

إن التفرد المميز لمعاني الشاعر لا يرتبط بمسألة الإبتكار و حدها، فقد يكون للإتباع بعد جمالي

و مكانة في الخلق الشعري، تبرز مقدرة الشاعر في تعامله مع لغة الآخرين. و يمكن إبراد

شواهد في الإتباع الشعري؛ في إطار العناصر التالية:

1- الإتباع / الإجادة في الأسلوب:

المصادر، المرجع، ص: 32، 33
المصادر نفسه، ص: 35
الفصل الثاني: قضايا التقدم الفني

 نحو ما ورد في المآخذ التي ذكرها المرزباني على شعر طرفة بن العبد; الذي تناول
معنى الفخر بالكرم في حالي السكر و الصحو، و الزيادة عليه لدى كل من أمرئ القيس،
 وعنترة، وزهير و حسان و البحتربي، و قال بالف الله الذي عيب عليه; و هو قوله:
"أسد غيل فإذا ما شربوا و هوا كل آمون و طمر"
فقيل: إنما يبهون عند الآفة التي تدخل عقولهم، و فضلاً قول عنترة بن شداد:
"و إذا شربت فإني مستهلك مالي و عرضي وافر لم يكلم"
و إذا صحبت فما أقصر عن ندى و كما علمت شائلي و تكرمي

فقد جمع في البيتين أنه " يسخو على السكر و الصحو".(2)
و تبع طرفة أيضاً حسان بن ثابت إلا أنه أعيب من الأول:
نويلها الملامة إن ألمنا إذا ما كان مغث أو لح
و تشريها نتكرنا ملوكاً وأسداً ما يهتنا اللقه
فجعل لهم الشجاعة قبل الشرب، و حسان قال: نشرب فشجع و نهب كأننا ملوك، فلهذا كان قول
طرفة أجود و قول عنترة أحسن لأنه احترس من عيب الإعطاء على السكر، و أن السكر زائد
في سخائه، فقال:
و إذا ما شربت فإني مستهلك.

و قال زهير:
"أخي تقت لا فلك الحمر ماله و لكنه قد يهلك المال ناله"
فهذا من أحسن الكلام، يريد أنه لا يشرب بماله الحمر، و لكنه يبذله للحالم.
و قال البحتربي:
"تكرمت من قبل الكؤوس - عليهم فما استطعن أن يحدثن فيك تكرما".(3)
و من النصوص التي عالجت مسألة جودة الأسلوب أثناء الإتباع أن دعبلا اتهم أبا تمام بأنه
يتمتع معاني فياخذها، فقال له رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله، قال: قلت:
"إن امرأ أسدت إلي بشانع إلى و يرجم الشكر مني لأحم.

المرزباني، الموضوع، ص: 78.
النبرزي، شرح الفصائد العشر، ص: 167.
المرزباني، الموضوع، ص: 79.
شفيوك فاشكر في الحوائج إنه بصونك من مكروهها وهو يغلق
فقال له رجل: فكيف قال أبو تمام؟ قال:
فلتقي بين يديك حلو عطائه و لقيت بين يدي مسأله
و إذا امرأ أهدي إلتك صنيعه من جاهه فكأنها من مثال.

فقال الرجل: أحسن و انا: لئن كان ابتدا هو هذا المعنى و تبعته، فما أحسنت، ولئن كان أخذ
منك لقد أجاهه، فصار أولى به منك. و علق الصوفي قائلًا: شعر أبي تمام أجدو مبتداً
و متبعاً.

و وصف الدكتور منيف موسي أبا تمام بأنه: "كان يغوص على المعاني، ليبدع حياة جديدة، إنه
سجين إداعه; فهو يستغل كل وسيلة ممكنه، و كل لفظ في القصيدة لتحقيق الهدف الذي يسعى
إليه. فالشعر عنه ليس أسر الحياة بل آسرها...").

2- الإتباع / حسن الصياغة:
فقد كان أبو نواس - في نظر المرزباني - يجيد الإتباع بحسن الصياغة و وضعها في قلب
فني جديد؛ يوجي لمن يقرأه بأنه مبتدع، فلما روى المرزباني أن ابن الأعرابي سأل: أيهما
أحسن عندكم، قول أبي نواس:

و داني بالي كانت هي الداء
أو الذي أخذ منه، وهو قول الأعشي:
و كأس شربت على ليلة وأخرى تداولت منها بها
فسكتنا، فقال: الأول السابق أجدو.

إن إجابة ابن الأعرابي - من خلال هذا النموذج - توحى؛ بل تصرح بأن صياغة أبي نواس
و جمال العبارة عنه، يفوقان قول الأعشي، غير أن قراءته تصدر عن طغيان تفضيل السبق
الزمني في الموازنة بين الأشعار و أصحاب القديم يرون القدماء أهل المعاني و الأفكار،
و أنها وقف عليهم، و أن المحدثين عيال عليهم، ينتبهون ما خلفوا من تراث، و ما ابتدعوا من

الممزاني، المشهد، ص: 458، 459.

منيف موسي، في الشعر و النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت 1985، ط: 1، ص: 32.

الممزاني، المشهد، ص: 413.
الفصل الثاني: قضايا النص الفني

معانٍ و يذهبون إلى أنه إن كان للمحدثين من فضل فهو في كسوة ما سرقوا بألعاب جديدة،
وعلى هذا، عدت حركة التجديد الشعرية التي قادها لحى بن بر و أبو تمام و أبو نواس،
و غيرهم، عدت مستحيله من قبل الرواة للطرق المبتدعة، مع أن هناك من يرى أن
التجديد لا يعني الثورة على كل ما هو قد تم، بل يعني تجاوز حواجز النعهات و التحجر في القديم
مع التسلح بأساليبه، و هذا الانتقال المتراص بين القديم و الحديث هو الذي يضفي على النمو
طابعاً من الدور في القوة و الأصالة، كما أن المحاولة للتجديد ترمي وراء ظهورها المناجرين
الفنية التقليدية، التي حققتها التيار المروءة، إما في محاولة للفوز من فراق، مكتب عليها
الفشل من بدايتها.(1)

3- الإتباع/ الإيجاز في العبارة:

من مظاهر الأداء الحديث للمعاني المتبعة؛ تفضيل النقد الصياغة الموجزة و البعد عن الإطالة
فيها بدون مبرر، و الإيجاز جمع المعاني الكثيرة تحت الألفاظ القليلة مع الإبانة و الإضاف،
وهو نوعان:

- إيجاز الحذف: (ellipse) و هو الذي تحدث فيه كلمة أو جملة أو أكثر، مع قرينة تعين
المحذوف، ولا يكون إلا في ما زاد معاناً على لفظه.

- إيجاز الفصبر: (condensation) و هو تقليل الألفاظ و تكرير المعاني.(2)

و الإيجاز عند أبي هلال العسكري قصور النقلة على الحقيقة، وما تجاوز تقدير الحاجة فهو
فضل داخل في باب الهذر و الخطر، وهو من أعمد أدواء الكلام، وفيهما دلالة على بلاده
صاحب الصناعة.(3)

فمما روى المرزبانى أنه اشترى محمود الوراق و علي بن الجهم " فيمعنى قال علي و أحسن
فيه:

(1) بدوي طبانية، السيرات الأدبية، مرجع سابق، ص: 149.
(2) عبد الله بن أحمد الملحاب، أبو تمام بيننا قديما وحديثا، مكتبة الخانجي، القاهرة 1992، ط: 1، ص: 39.
(3) إميل عيقوب- بسام بركة- م. شيخانى. قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، مرجع سابق، ص: 88.
(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص: 157 و ما بعدها.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

كم من مريض قد عُطِّى الريدين فنجاً ومات طبيبه وعُودً؟

و قول محمود:

و كم من مريض نعاه الطبيب إلى نفسه وتولى كنبسًا

فمات الطبيب وعاش المريض فأضحى إلى الناس ينع الطبيباً

فأساء فيه، لأنه إذا كان أخذ منه علي و جاء به في بارتين ومضغه وصبره قصصا بقوله:

أصبح إلى الناس؟ فقد أخطأ، وإن كان علي أخذ منه فقد جاء به في بيت واحد، وأحسن فصار.

أحق بالمعنى منه"(1).

وفرض النقاد بيتا لطرفة على بارتين للأعذبي لأنه أجمع و أخصر؛ قال الأعذبي:

و تبرد برد رداء العروس من الصيف رفقة فيه العبراء

و تسخن ليلة لا يستطيع نباهها الكتب إلا هريراً

فتقبل هذا المعنى و استحسن، ثم قيل في عيبه: إنه أتي به في بارتين وطول به الخطاب، وأجود

منه قول طرفة:

تطرد البرد عبر ساخن و عكـيـك النيظ إن جاه بقر.

و قول: هذا أجمع و أخصر"(2).

يتضح مما سبق أن المرزباني كان يشير إلى مذهب من سبقة من النقاد في ضرورة إلقاء

المعنى الجديد حللة أصل من سابقتها، كي يصبح الشاعر أحق بالمعنى الذي أخذ منه صاحبه،

و من الفنية في الأخذ أن يكون الأصل طويلا فيوجزه الأخذ ... و لهذا الإيجاز فائدة كبيرة في

الأعمال الأدبية، إذ إنه ينهبها ويزيل عنها الحشو والتطوير، ويركز الفكرة في أقل ما يمكن

من الألفاظ، و هذا يجعله خفيفا على اللسان، صالحًا للتمثيل به، فيكون من عبارات الحكمة

و الأمثل السائرة، وهي لا تكون إلا في المعنى القوي والألفاظ القليلة ...(3).

و لقد وضح ابن سنان العلة التي من أجلها فضّل الإيجاز و الاختصار في الكلام على التطويل

و الإسهاب فقال: "و الأصل في مدح الإيجاز و الاختصار في الكلام أن الألفاظ غير مقصودة

في أنفسها، وإنما المقصود هو المعاني و الأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها في الكلام،

فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة، وإذا كان طريقان يوصل كل واحد

المرزباني، الموسوعة، ص: 532.

 المصدر نفسه، ص: 73، 74.

بذوي طباعة، السردات الأدبية، ص: 212.

(1) (2) (3)
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا أن أحدهما أقصر و أقرب من الآخر، فلا بد أن يكون المحمود منهما هو أخصهما وأقربهما سلوكا إلى المقصد، فإن تقارب اللفظان في الإيجاز، وكان أحدهما أشد إيضاحاً للمعنى كان بمثابة تساوي الطريقين في القرب و زيادة أخذهما بالسهولة١. فالصيانة الشعرية هي التي تتعكس عليها التجربة، فتأتي قيمتها تبعا لمدى ما استطاع الفنان صنعه، وفق ما تمليه عليه خبرته بالمنجز الفني، وهي الأساس العام الذي يستحق من خلاله أن ينال المتكلم مكانه.

4- الإتباع/ نوه الابتداع:

من طريق اتباع المعاني عند الشعراء أن يأتي الشاعر بمعنى من المعاني متواها أنه غير مطروق، وهو في الحقيقة قد كان مطروقا نتيجة شيوط المعاني وتشابه البيئات الثقافية و الاجتماعية للشعراء، و من ذلك ما ذكره المرزبان أن الأخطل حين أنشده ابن بشر المدني قوله:

حتى إذا أخذ الرجاح أكثنا نفتح فأدرك رعها المزرك
قال: أست تزعم ألك تبصر بالشعر؟ قلت بلى، قال: فكيف لم تشق بطنك فضلاً على تأذك عند هذا البيت؟ قلت: قد فعلت عند البيت الذي سرت في هذا منه، قال: و ما هو؟ قلت: بيت الأعشى:
من خر عاطى قد أتيت م탄ها حول تفض غمامة المزرك٢.

فعلى الرغم من التشابه الشديد و الامتصاص بين الفرع و الأصل في البيتين السابقين إلا أن فنطنة و حنكة الشاعر بمذاهب الشعراء بالإضافة إلى مخزونه الثقافي جعلته يدرك أصل المعني و فرعه، و الشعراء لديهم حدس قوي في التمييز بين من يكتفي بسرقة الألفاظ و صياغتها، و من يسرق أصل المعني، و من يجاهر كذلك بالأذخ ممن يكتمه، و ذلك لأن لكل شاعر شخصيته الأدبية، وسمته الفني الذي يميزه عن غيره من الشعراء.

5- الإتباع/ الفهار و العلبة:

1. ابن سدان الخفاف، سر الفضالة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982، ط:1، ص: 214.
2. ينظر: المرزبان، الموهوب، ص: 222.
قد يلجا الشاعر إلى أخذ شعر غيره، وعلن أحيطته بذلك عن طريق القهر و القوة و الغلبة، و اشتهر بذلك الفرزدق؛ فقد أخبر المرزباني عن ابن أبي عبد الله الحكيم، أخبرنا أحمد بن يحيى النحوي، قال: أبو عبيدة: "مر ذو الرمة فاستوقفه أصحابه فوقف يشدهم قصيدته التي يقول فيها:

أ حين أعتنت بتوظيف نساءها و جردت غريب اليمني من الغمد
و مت لبضعى الرباب و دارم و جات و رتمن و وراثي بنو سعد
فقال له الفرزدق: أياك أن تسمعها منك أحد، فأن أحق منها منك، فجعل ذو الرمة يقول: أشذك الله في شعري، فقال: أرغب، فأخذهما الفرزدق، فما يعرفان إلا له، و كف ذو الرمة عنهم"(1).
و بيرر الفرزدق أخذ شعر غيره " لفضله في الشعر، و لأنه من جنس جبده لا رديء قائله"، بالإضافة إلى قوله: " إن ضوال الشعر أحب إلى من ضوال الإبل"(2). و يقول في موضع آخر: "نحن معاعش الشعراء أسرق من الصاغة"(3)، وذل أنهم يبتذلون من حيث وقفت الآخرون، وانطلقوا وفق ما يميل علىهم تكوينهم الفكري و مزاجهم الشخصي، في إخراج العمل الفني في قapult جديد يناسب الحالة النفسية للأديب باعتبارها شديدة الصلة بابتكار المعنى الشعري;

ولو ارتبطت أحيانًا بنصوص سابقة.

و إذا صحت النصوص السابقة، فذلك لا يمنع من الاعتقاد بأن النقاد النداوي - الشعراء منهم خاصة - لم يكونوا ينظرون إلى الشعر كظاهرة إبداعية؛ تستشف منها مواطن الجودة و الجمال، كما هو الحال اليوم؛ ولكن الشعور ظاهرة حيائية - إن صح التعبير - ترتبط بكل المواقف الإنسانية و المقومات الشخصية، و ليست مكانة الشعر بين الناس إلا ما تعكسه نصوصه من قوة المعاني و أسباب الدهشة لدى المثقفين، فإن جاء كلامه قاصرا عن تلك الغايات، انخفض الناس من حوله و ترك ذكر الشعر و شاعره. لهذا سعى الفرزدق إلى إثراء جعبته الشعرية على حساب إبداع الآخرين ضمانًا لتلك المكانة و ذلك النذكر.

لذا، فقد كان احتقار الأول تشمئلا مميزًا نزمه المحدثون و حرصوا عليه، و قد نقل المرزباني هذا الاعتراف بالأفضلية لدى السابقين في إحساس الفرزدق بأن الإبداع الفني اقتصر

---

المؤسسة، ص: 174.
المرشد نفسه، ص: 175.
المؤسسة نفسه، ص: 176.
نفسه، ص: 214.

(1)
(2)
(3)
(4)
على الأوائل؛ و ذلك في حديثه إلى أحد الشعراء الشباب عندما قال له الشاب: "قد قلت شعرًا فانظر فيه و أنشده. فقال الفريقدع: يا ابن أخي إن الشعر كان جمالًا بازلا عظيماً فأخذ إمرؤ القيم رأسه، و عمرو بن كثوم سناه، و عبيد بن الأبرص فخذه، و الأعشى عجزه، و زهير كاهله، و طرفة كركته، و النابغتان جنته، و أدركناه و لم يبق منه إلا المذارع و البطوان فتوزعنا بيننا". 

إن كلام الفريقدع، يبرز إيمان الشعراء بضرورة استيعاب موروثهم الشعري، و تجديد رؤيتهم الإبداعية، وقد احتضن محبي السراجات الشعرية الحديث عن انتقال المعاني بين الشعراء و مدى الجودة و الإساءة فيها. وذكر المرزياني أشهر المفاهيم المشكلة لهذه القضية، و المعبرة عن أخذ معنى من المعاني الشعرية؛ فمنها: النسخ و المصاحلة و الانتقال و الاحتداء و المسخ. 

فمن أمثلة المسخ قول العتابي في قصيدة يمدح الرشيد و أولها:

يا ليلة مباركة ساهرة حتى تكلم في الصبح العصائر و قال فيها:

في مأوى انقباض عن جفونهما و في الجفون عن الأمال تقصر.

و هذا بيت أخذ من بشار الذي أحسن فيه غابة الإحسان و هو قوله:

جفت عيني عن التغمض حتى كان جفونها عنها قصار.

فسمه العتابي.

فالمسمخ على سبيل المثال لا يعبر عن قضية قادمة بنفسها؛ بقدر ما يقف عند فصول المعنى الفني لدى الشاعر و سقوطه في الانكال و البلادة، و العجز عن الابتكار و الإبداع.

(1) المرزياني، المنشور، ص: 553.
(2) نص الدكتور أحمد مطر: كلمات الفنان في هذه المصطلحات، في معجمه. ينظر: معجم النقد العربي القديم، ج1، ص: 96، 107، 234. ج2، ص: 283، 298، 400.
(3) ينظر: المنشور، ص: 389.
و يتبني نصوص المرزمياني حول قضية السرقات ألفينة يقف مواقف عامة من الشعراء منها: نسبة شعر امرئ القيس إلى فتيان كانوا معهٌ، و الحكم على تسعة أشعار شعر الفرزدق بأنه مسروق (1).

أما أكثر المواضع التي وردت فيها قضية الأخذ و السرقة، فتلك المتعلقة بأبي تمام و البحتري، إذ نقل المرزمياني أخبارهما مؤكداً أن البحتري كان متبعاً في معانيه لأبي تمام سواءً أكان ذلك باعتراف البحتري في قوله: "و كنتي والله تابع له، لاذ به، أخذ منه، نسيء يركذ عند هويته، وأرضي تتفتح عند سماه".(2)

أو قوله و هو يصف بلاغته و نزاهته عن اتباع معاني من سبقه و ترديها:
لا يعمل المعنى المكر و فيه و اللفظ المهدد
أو فيما ذكره أبو تمام عن أشعاره في قوله:
منزهه عن السرق المورى مكرمة على المعنى المعاد

فهذا البيت لا يعكس مجانبة الشاعر لأصناف الأخذ الشعري فحسب؛ بل هو يرفض صراحة السير على نهج الأقدمين في تداولهم للصيد و المعاني، و أن ذلك الشعر له ما يناسبه من شروط اجتماعية و ثقافية شخصية، و أن هذا الشعر المحدث يحكم إلى ظروف مختلفة عنه تماماً.
و من أمثلة اتباع البحتري لأبي تمام قوله:
و سألت من لا يستجيب فكنت في استخاره كمجيب من لا يسأل
فقد أخذه من كلام أبي تمام:
نفساً إجابي غير داع و دعائي بالقلق غير جيب
فلم يبلغه في حسن قسمته، ولا لهولة لفظه.(3)

(1) المرزمياني، الموشح، ص: 37.
(2) تقول ذلك عن الأصمعي في قوله: "أخبرنا أي ديد، قال: أخبرنا أبو حامد، قال: سمعت الأصمعي يقول: تسعة أشعار شعر الفرزدق سرقة، وكان يقرأ و أما جرير فما علمته سرق إلا نصف بيت" (الموشح، ص: 176).
(3) المصدح نفسه، ص: 507.
(4) ينظر: المصدر نفسه، ص: 508.
فهي إشارة إلى عدم استطاعة الباحثي مجازرة أبي تمام في شعره و جودة إبداعه في معانيه و نظمه. 
و من ذلك أيضا قول أبي تمام:

"متوطوع عقبيك في طلب العلاج و الجد مفتئ تستوي الأقدام"

و صاغ معناه الباحثي:

"حرت العلاج سبقا و صلى ثانيا ثم استوت من بعيد الأقدام فمذهب أبي تمام الفني مبني على ابداع المعاني و اختراعها ، و الفرق بين الابداع و الإبداع - و إن كان معناها في العربة واحدا - أن الاختراق خلق المعاني التي لم يسبق إليها، و الإينان بما لم يكن منها قط، و الإبداع إبن الشاعر بالمعنى المستتر، و الذي لم تجر العادة ب-Za، ثم لزمته هذه النسبة حتى قبل له بيع و إن كثر و تكرر، قصار الاختراق للمعنى، و الإبداع لللفظ؛ إذنا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مختصر في لفظ بيع فقد استولى على الأبد و حاز قصد السابق". (1)

و هذا ما أشار إليه المرزبانى من أنه "يغوص على المعاني الدقائق، فربما وقع من شدة غوصه على المجال" (2)؛ مما يعكس ملكة أدبية و قدرة ذهنية تعنيه على الارتقاء بإبداعه، إلى جانب ما يملؤه من طلاقة بيانية، و سرعة بديهية لا تتوفر إلا للحول من الشعراء، يقول المرزبانى: "حذثى أبو الحسن الأنصاري قال: حذثي ابن الأعرابي المنجم قال: كان أبو تمام إذا كلهه إنسان أجابه قبل اقتضاء كلامه، لأنه قد علم ما يقول فأهم جوابه، قال له رجل: يا أبا تمام، لم تقول من الشعر ما يعرف، فقال: و أنت، لم تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفرمه (3)

و هذه الآراء في شعر أبي تمام؛ لا تعني خلو قصاصه من مذهب التقلد، فقد ذهب تiali الحاوي إلى أن عامل التقلد كان يسنبل في شعره، و لا سبيل له لفجائية ذلك، و أن كل شاعر مقلد في نسبة معينة من شعره؛ بمقتضى حتمية الأشياء و طبائع الكون وكائنات (4).

إن ما تم عرضه عن المعنى الشعري في جانبي الإبداعي و الإتباعي، هو تأكيد لأهم خصوصيات الخلق الأدبي و المتمثلة في تحاور النصوص و تعلقها، و اتصال بعضها ببعض؛

---

(1) ابن رشيق الفيروني، العمدة، ج1، ص: 265. 
(2) المرزبانى، المنشى، ص: 479. 
(3) المصدر نفسه، ص: 499. 
(4) ينظر: تيلي الحاوي، أبو تمام فنه و نفسيته من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت 1989، ط1، ص: 469.
و هذا التوجه قد تبّلور حديثًا تحت مسمى التّثـّاص، نظراً للاهتمام المفرط بالنّص دون مؤلفه،
و أن الشّأن في البنية اللغوية لا في الذات المبدعة. غير أن المفهوم قد تناوله القدماء تحت
مصطلح السرقة إذانًا يكون العملية النقدية تصب جل اهتمامها على الشّاعر، إذ الأدب فعل
من أفعاله كما سبقت الإشارة إلى ذلك.
المبحث الثالث
عيوب التشكيل البنائي

يشكل بناء القصيدة دعامة أساسية من دعائم العمل الشعري بفنيته ودقته، ولعله يعكس لنا رؤية الشاعر وطريقة معالجته للقضايا المطروحة أمامه، كما أنه يدل في بعض جوانبه على الحياة العقلية والاجتماعية للعصر، وقد تحدث نقادنا القدماء عن بناء القصيدة العربية، وعرفت عندهم بناء محدد التزمه به الشعراء الجاهليون ونظموا فيه أشعارهم، ويبعد أنه أصبح سنة من الصعب الخروج عليها، ومن غير المألوف مخالفتها. وقد تجلت مآخذ المرزباني على البناء في المحاور التالية:

١- المطلع وبراعة الاستهلال:

أول ما يشيد انتباه المطلع على ذلك الموروث الشعري اهتمامهم بمطالع القصائد، وحرص الشاعر على ابتداء أشعاره بوجود ما عنده من صبغة، حتى تقبل دعوته إلى متابعة سائر الأبيات الشعرية، لأن المتنقلي لا ينقلت إلى فحوى القصيدة إذا كان ابتداؤها قبيحاً، و الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود أبدها شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وصلة ......(١).

إن حسن المطلع هو ما يسميه البلاغيون "براعة الاستهلال "، وهو محسن بديعي متفرع عن مصطلح آخر عندهم يطلق عليه حسن الابتداء، و كلاهم ينصح بمطالع القصائد و بداية الكلام، فإذا جاء مطلع القصيدة حسا بديعا، ومليحا رشيقا، صار داعيا إلى الاستماع لما يجيء بعده و إذا جاء المطلع ملاحا على ما بينه عليه شرا بغرض النائر أو الشاعر ... من م محمأ أو ظناة أو عتاب أو رثاء أو هجة وصف ببراعة الاستهلال (٢). وقد جاء في خزانة الأدب: "و ما سمي هذا النوع ببراعة الاستهلال إلا لأن المتكلم يفهم غرضه من كلامه عند ابتداء رفع

(١) ابن رشيق الفيروزاني، المدة، ج، ص: ٢١٨.
(٢) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج، المجمع العلمي العراقي، بغداد 1983، ص: ٣٨٨ - ٣٩٣.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

وصوته به، ورفع الصوت في اللغة هو الاستهلال، يقال: استهل المولد صارخاً، إذا رفع صوته عن الولادية، وأهل الحجيغ إذا رفعوا أصواتهم بالتلبية، وسمي الهايل هلالاً، لأن الناس يرفعون أصواتهم عند رؤيته.1

كما أشار القاضي الجرجاني في وساطته إلى حسن الاستهلال والتخلص والخاتمة في قوله: "و الشاعر الحاذق يبحث في تحسين الاستهلال والتخلص وراءهما الخاتمة، فإنها المواقف التي تستخف أسماح الحضور وتسلمهن إلى الإصغاء...".2 فالآمر بيّن من أن رأي النقاد القادمون في حسن الابتداء؛ يصدر من مشاكل واحدة، يعكس نظرة موحدة إلى بنية القصيدة جسدتها مقولات عمود الشعر العربي.

و وما استحسن من المطالع الفنية أول معلقة أمير الفينس، هو قوله:

فَتَنُبَكَ مِن ذَكَرِ حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ يَسْقِطُ اللَّوْىَ بِنِّ الدَّخُولِ فَحَوَّلِ.

و هو الذي فعّل عند سماعه للمنشد: حسبه، فإن قال هذا الكلام أشعر الناس، لأنه وقف و استوقف، وبيك و استبكي، وذكر الحبيب والمنزل في شطر البيت ولم يستشهد العجز منه شغلا بحسن الصدر عنه.3 فوضع امرئ الفينس في قيمة المهرم راجع إلى جمعه معان مختلفة، في عبارة واحدة: تشم انتقاء المثليق وتحدث في نفس ميلاً وانبساطاً، فألفاظه ومعانيه رائدة ما بعدها إلى القلب، فإذا قبّلتها النفس تحركت لقبول ما بعدها، وإن لم تقبلها كانت خليفة أن تنقض عما بعدها.4

أما ابن قتيبة؛ فإن المطلع الشعرى ذو علاقة بطبع الشاعر و هو أحد المصمومات المؤسسة له، فقد ذهب إلى أن "المطلع من الشعراء من سمح بالشعر، واقتدر على القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفي فاحشه قافيته". فطبع الشعراء و أصلة ذووقه منوطين بمدى ملامحته بين الشطران في بنائه الشعرى.

1. الحموي، تقي الدين أبو بكر بن عبد الله، خزاعة الأدب و غاية الأدب، شرح: عصام شعيبتو، ج1، دار مكتبة الهلال، بيروت، 1987، ط: 1، ص: 30.
2. القاضي الجرجاني، الوساطة، ص: 48. ينظر: الخطيب القرآني، الإيضاح، ص: 594 و ابن المعتز، كتاب البليد، ص: 75.
4. القرطاجي، مهانة البلاء و سراج الأدباء، ص: 286.
5. ابن قتيبة، الشعر والنثر، تج: مفيد فصيح، ص: 37.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

أشار المرزياني إلى ما يجب أن تحتوي عليه المطلع من قيم معنوية يقول ابن طباطبا: إنّه
 ينبغي للشاعر أن يتجزّر في أشعاره و مفتنت أقواله مما يطير منه، أو يستجف من الكلام
 والمخاطر، كذكر البكاء و وصف الخطوب الحادثة، مثل ابتداء الأعشى بقوله:

ما بكه الكبير بالأطلال،
وسايلي و هِل ترد سؤالي

دمنة قفرة تعاوّرها الصبر. 

(1)

و لعل القارئ يتساءل هنا: لماذا استحسن ابن أبي الأصبغ مطلع أمريّة القبس في الأطلال،
و است بص المرزياني و ابن طباطبا مطلع الأعشى؟ و هو في الأطلال كذلك؟
و قد يرد استحسن ابن أبي الأصبغ لشعر أمريّة القبس، لكنه لا يقع في غرض المعنى بقدر
ما يقع في طريقة عرضه و بنية تشكيله.

و بدأ إسحاق الموصولي قصيدته للمعتصم؛ حين بنى قصرا بذكر الديار القديمة و بقية
آثارها، و البكاء على أطلالها قائلا;

يا دار غرک البلي فمحاکه
يا لیت شعري ما الذي أبلاک

فتطير المعتصم منها، و تغامز الناسب، و عجبوا كيف ذهب إسحاق إلى هذا؛ و مرد التطير
و العجب أن كلام الموصولي غير مناسب للمقام، إذ كان المنتظر منه أن يمهد لوصف القصر،
مناسبة القول، لا أن يعدل إلى البكاء و الأحزان، مشددا إلى نموذج أسلافه في عمود الشعر
المتمثل في بنية القصيدة الجاهليّة، و في الإيضاح للقرزيّي أن المعتصم أمر بهدم القصر.

و في ذلك دلالة على الأثر الذي يحدثه بيت شعري في النفس، فضلا عن قصيدة بأكملها.

فالمطلع الجيد سبيل إلى تأمل العمل الشعري، و وعي جميع جوانب بنائه الفني و الفكري،
فإنّه أシャعر انتقاء مطلع قصيدته، ولم يدخّل النظم الأجود، ولم يبرع مقضي الحال
انصرف الناس عن عمله الأدبي، ولم يتحقق العلاقة بين المطلع و المصميي، و حسن المطلع
سبيل إلى البناء الداخلي للقصيدة و مؤسس لوحدتها حتى تتشكل جسدًا واحدًا و رواحة واحدة.

2 - وحدة العمل الفني:

(1) المرزياني، الوضع، ص: 71.
(2) ينظر: المصدر نفسه، ص: 462.
(3) ينظر: الإيضاح، ج 2، ص: 594. الحموى، خزائن الأدب و غاية الأدب، ص: 21، 22، و منير سلطان،
المرازياني و الوضع، ص: 318.
المقدمة: قضية التقسيم الفني

لم يكن اهتمام المرزابني مقتصرًا على مطلع القصيدة فحسب، بل تنبه إلى عنصر الوحدة بين شطر البيت الواحد، و العلاقة بين الأبيات المتتابعة. وقضية الوحدة في الشعر بحث شغل بالباحثين قديماً وحديثاً.

يقصد بالوحدة الترابي المنطقي أو الجمالي أو القصصي بين أجزاء الأثر الأدبي المكمت(1).

و هو مفهوم يؤلف حجر الزاوية في فلسفة أوسط طاليس الجمالي؛ فقد جاء في الفصل الثامن من كتاب "فن الشعر" أن العمل الفني الواحد أو المحاكاة الواحدة - كما يقول الفيلسوف - إنما تكون لشيء واحد، ولذا وجب أن تكون موحدة متكاملة على نحو يجعل تغيير أحد الأجزاء أو حذفه سبباً في تغيير الكل وتخليله(2).

أما مفهوم الوحدة في الشعر العربي، فقد خصه محمد زكي العشماوي بقطس وافر ضمن دراسته: "قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث"، وتساءل في بداية طرحه عن إمكانية وجودها في شعرنا العربي، وتحدث عن النشيد القائم بين النقد حول المسألة(3)، ليخلص في النهاية إلى القول: "أن في الشعر الجاهلي وحدة، وأن في الشعر الجاهلي شخصية إنسانية واحدة؛ لا تفقاً تطابق بعلامتها وقامتها أيهما وجهت بصبرك. على أن وحدة الشعر هذه - التي كانت نتيجة طبيعية لوحدة الفكر والصراع والشخصية الإنسانية - لا تعني أن القصيدة الشعرية القديمة ذات وحدة. فالفرق كبير بين وحدة الفكر التي تتبع من حياة ذات أبعاد خاصة، وبين وحدة القصيدة التي هي تجسد للحظة شعورية و موقف نفسي واحد(4).

فالمؤلف لا يرى حضوراً للوحدة العضوية كمفهوم فني، و السبب في ذلك - كما يبدو - تناوله لقضية الوحدة العضوية بالمفهوم الذي تلور في النقد الحديث، و كان الأولي أن تتبان الرؤى بتبان طبيعة التصوص الإبداعية.

لكن نور الدين السيد لا يوافق على نفي الوحدة العضوية عن جميع الشعر العربي القديم، لأن هناك بعض القصائد القديمة اشتملت على الوحدة، و يقصد بها القصائد العباسية، وما طرأ عليها من تطور(5)؛ لذا نراه يعج جزءاً خاصاً ببحث الوحدة العضوية في القصيدة العباسية.

---

(1) ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص: 585.
(2) ينظر: أوسط طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح: عبد الرحمن بديوي، دار الثقافة، بيروت دب.، ص25، 26.
(3) ينظر: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت دب.، ص: 121.
(4) المرجع نفسه، ص: 145.
(5) ينظر: م. ن. السيد، الشعر العربي دراسة في النشيد الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 64، 68.
فالمصراع الثاني غير مشاكل للأول (1).
فإيجاد التلاحيل والتراجب بين أجزاء البيت الشعري هو الذي يدعو العلماء لمطالبة الشاعر أن يشترط بين مصراحيه، وهذا النوع من الخلل قد يقع من الرواة أنفسهم، فليكون على غير الجهاء التي سمعوها، وفي هذا ذكر المرزبان عن أبي الحسن بن طباطبا قوله: "روت الرواة لأمرئ الفيس:
كاني لم أركب جوادا للذة
ول أبتطن كعبا ذات خلخل
ولمشب المرق الروي ولأقل
خيلي كري كرد إجفنال
وهما بيتان حسنان لو وضع مصراح كل واحد منهما في موضع الآخر كان أشكل، وأدخل في استواء النسج (2).
لقد نفى ابن طباطبا صفة الحسن عن الصيغة التي ورد بها البيتان، وقدم صيغة بديلة يراها أحرى بارتباط النص إلى مستوى الجودة الشعري. وهو تصور لم يستغله ابن رشيق القيرواني؛ يقول: "قول امرئ الفيس أصوب، ومعناه أغر وأغبر؛ لأن اللة التي ذكرها إنما هي الصيد، وكذا قال العلماء. ثم حكي عن شبابه وانتشاره النساء، فجعل في البيت معيينين. فلو نظمه على ما قال المعترض لنفس فائدة عظيمة، وفضيلة شريعة تدل على السلطان، و كذلك البيت

مرزباني، المشهور، ص: 72، 73. و ابن طباطبا، عيار الشعر، ص: 166، 167.
المشهور، ص: 37، 38، ععار الشعر، ص: 165.

(1)
(2)
الفصل الثاني: تتجاوز النقاد الفنيون

الثاني، لو نظمه على ما قال لكان ذلك اللذة حسوا لا فائدة فيه، لأن الزق لا يبدأ إلا للذة...
و لكن أمر القيس وصف نفسه بالفتوء بالشجاعة بعد أن وصفها بالتلمك و الرفاهة". 1
فالذة في كلام مري القيس؛ جاءت صريحة في الصيد لأن الناس لا يستندون فيها، و مكثنا
عنها في معاشرة النساء لاشتراكم فيها، و لا حاجة للتصريح في هذا المقام؛ و "الناقد
لا يستطيع إعطاء رؤية تقويمية صحيحة للنص الشعري إن لم يكن خيبراً بموجب الجمال عالماً
بأسرارها، بل ربما يرى الجميل قبيحاً، لضعفه في تقدير القيم الجمالية، أو لقلة علمنه". 2
و نقل المرزيقباني عن ابن طباقما أنه " ينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته،
ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه، فيلء بينها لتتنسجم معانيها و يتصل كلامه فيها، كقول ابن
هرمة: 
و إنى و تركى ندى الأكرمين 
ودحى بكفي زنادا شحاحاً
كثارته بينها بالسومة و ملبسة فيض أخرى جناحاً'.
و هو في ذلك حريص على تتبين الشعرا إلى جعل البيت قرينا للبيت أي مشابه له، وذلك
باستواء ألفاظه و معانيه و الترابط بين أفكاره؛ لتبرز فكرة موحدة تتناول موضوعاً واحداً،
و لا يوجد مثله مثل "صاحب الخلقان ترى عنه ثوب عصب و ثوب خز، و إلى جنبه شملة
كساء". 4 أي إنه فادق للقدرة على سبك وحدة البيت البنائية، ولا يشاكل الأبيات و لا يحرص
على تألق المعنى الذي يريد إيصاله، وإنما يصله بما لا علاقة له به، فتتباين ألفاظه و تتنافر
أجزاؤه.
و ذلك الذي لم ينتهجه ابن رشيق القروياني؛ إذ يقول: "و من الناس من يحسن الشعر مينباً
بعضه على بعض، و أنا أستحسن أن يكون كل بيت قائم بنفسه، لا يحتاج إلى ما قبله و لا
إلى ما بعده، و ما سوى ذلك فهو عندي تقسيم، إلا في مواضع معروفة مثل الحكوات و ما
شاكلاً، فإن بناء النظم أوجد هناك من جهة السرد". 5
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

و الظاهر أن التباثين بين الموقفين هو إبراز للتباثين في المبنى الشعري بين القصيدة القديمة و القصيدة الحديثة، إذ إن أهم ما يميز القصيدة القديمة هو وحدة البيت، و ما يميز القصيدة الحديثة هو وحدة الأبيات وتلاحمها.(1)

إن التأليف والتأخي في بناء البيت الشعري يقوم على الاهتمام بالجانب الصوتي، و ذلك من خلال القدرة على إيجاد التأليف بين الكلمات، وقد أشار الجاحظ للتأليف الصوتي و المعنوي بين الكلمات بالإفراغ الواحد و السبك الواحد في قوله: "أجود الشعر ما رأيته متلازم الأجزاء، سهل المخرج فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغا واحدا، و سبك سبكا واحدا".(2) وسماء ابن طباطبا: "الرصيف الحسن".(3) ويلبوز مع عبد القاهر الجرجاني باسم "النقط العالي" الذي قال فيه:

و أعلم أن ما هو أصل أن يدق النظر، و يغمض المسلك في تؤخي المعاني التي عرفت، وأن تتحد أجزاء الكلام و يدخل بعضها في بعض، و يشتد ارتباط ذلك منها بأول، و أن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس و ضعا واحدا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هنا في حال ما يضع بيساره هناك.(4) و لغة الجرجاني و آراؤه في نقد الشعر ينبعان أساسا من مقولاته عن النظم المبني على تؤخي معاني النحو في صناعة الكلام.

وتحقق مبدأ الوحدة في العمل الإبداعي، حذر المرزيباني من الوقوع في التفاوت الدلالي، و مثل له يقول المؤمل بن أميل في خبر وفاة المهدي:

مات الخليفة أيها اللقاني
قال جماعة من الأدباء: هذا أشعر الناس؛ نعي الخليفة إلى الإنس و الجن في نصف بيت، و أمده الناس أبصارهم و أسماعهم متوقعين لما يلم به البيت قال:

فكأنى أنظرت في رمضان
فضحك الناس و صار به شهر.(5) و ذلك لانقطاع الصلاة بين الشطرين، و تباينهما قوة و ضعف، و مثل هذا النسج " دالة على ضعف الشعرية، و حيلته دون استماع المتلفين من القراء و السامعين بالعمل الشعري إذا تهيل نسجه، وفقد الترابط بين

(1) عثمان مواصل، الخصومة بين القدماء و المحدثين في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، د.ت، ص: 263.
(2) الجاحظ، البيان و النتيج، ج1، ص: 67.
(3) ينظر ابن طباطبا عن الشعر، ص: 89. و قد مثل له وليا بها من عائلة زهير بن أبي سلمي.
(4) عبد القاهر الجرجاني، دلالات الإجاء، مصدر سابق، ص: 93.
(5) المرزيباني، المشهد، ص: 381.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

أجزاءه، فلا تنتهي اللدة الكاملة، ولا تتحقق الغاية التي يتوقعها المتلقي من القراءة أو السمع
إلى ما عبر به الشاعر عن تجربة من تجاربه، أو وصف فيه انفعالاً أو عاطفة خاصةً

و من ذلك أيضاً، ما رواه من تساؤل أحد الرواة في قوله: "هل تعرف بيتاً من الشعر نصفه أعرابي في شملة، و النصف الآخر مخته من أهل العقوق يتلصف تلصفاً؟ قلت: لا و الله... قال:
أو ما سمعت قول جميل:

أعرابي و الله بهنهف في شملة، ثم أدركه اللين... فقال:

أسائكم هل يقتل الرجل الحب

فمن يسمع صدر هذا البيت ينتظر عجزاً في مثل قوته؛ من قبل:

أخيركم بالذي تصنعه الحرب

لكن الشاعر باعد بين المعنيين، و أفقد البيت وحدهه العضوية. كما أن الحب تجربة إنسانية
منينة على الانفعال الشديد؛ الذي قد يحول دون إعمال الفكر و تخير العبارة المناسبة ذات البنية
الشعرية " لأن الشاعر عندما يحول التجربة الإنسانية إلى شعر، فإنه لا يعزل الجوانب الفكرية
و يبقى على الجوانب الانفعالية الجامحة لكي يعبر عنها وحدها. ولكن ما يقوم به الشاعر
هو مزج الفكر ذاته في الانفعالات مزجاً عضوية، أي أنه يفكر بطريقة معينة ثم يعبر بعد ذلك
عن كيفية الشعور عندما يفكر على هذه الصورة "

أورد المرزباني تعقيب الصولى على بنيي " امرئ القيس:

فلقت له ما تضاخى بصبه و أردف أعجازاً و ناه بكلكش
ألا أبها الليل الطويل ألا أكلي بصيح وما الإصلاح منك بأمثل

أنه لم يشرح قوله " فقتلله" إلا في البيت الثاني، فصار مضافاً إليه متصلباً به، و هذا عيب
عندهم، لأن خير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر، و خير الأبيات ما استغني بعض
أجزائه ببعض إلى وصوله إلى القافية، مثل قوله:

الله أطح ما طثبت به و البرخ حقبة الرجل

(1) تدوي طبارة، قضايا النقد الفني، دار المريخ، الرياض، 1984، ص: 87.
(2) المرزابتاني، الموشح، ص: 312.
(3) هذه النتائج من اقتراضي، إذ بدأ من المبسط أن يرد الشطر الثاني ملمساً للتنبيه الوارد في الشطر الأول.
(4) نبيل راجب، النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية دت، ص: 22.
الفصل الثاني: قضايا النقح الفنيّ

لا ترى أن قوله: "الله أنتج ما طلبت به" كلام مستغرق بنفسه على أن في البيت وو عطف، وما لم يكن فيه وو عطف أبلغ في هذا وو أجود.

و السر في إعجابهم بهذا النمط البنائي هو الإيجاز وو الاختصار الذي يتكيّى على " الإسراع إلى مركز الفكرة. بأقل ما يمكن من الكلام، وللوصول إلى هذا يجب أن يوجه الهجوم المركزي إلى الألفاظ المزدوجة فبقوة جعلها على أقصى ما يمكن من الخفية و وسرعة و و عدم الطول، حتى نتجت بذلك فرصة الألفاظ ذات المعاني الرئيسية، و و على ذلك فإن هذا الباعث له علاقة بالحركة، وو قوته في الشعر تبعت قوة في تعاقب الألفاظ، و و ذلك باعتبار دور المتلقي في إدراك المعنى، و و العلاقة الموجودة بين بنية النص و و درجة الوعي القرائي.

إن الوزن الشعري قوة محركة لباقي العناصر الفنية، إذ هو الذي يلائمها و و يكيفها تكيفاً إيقاعياً، و و منها إلى ما يخترق النص من خصائص معنوية و و فنية. من أجل ذلك، أشار المرزياني إلى العيوب التي تطرأ على الوزن الشعري، من خلال:

3- عيوب انتلاف اللفظ و الوزن:
نقل المرزياني عن قدامة بن جعفر عيوب انتلاف اللفظ و الوزن التي منها "التتليهم"، وهو " أن يأتي الشاعر بفترة يقصر عنها العروض فيضطر إلى ثلمها و و النقص منها، مثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت:
لا أرى من يعيني في حياتي، غير نسمى إلا بني إسرائيل.
و قال لبيد بن ربيعة:

درس المنام بثبالي فابان
أراد المنازل." (3)
و التتليم مصطلح ورد عند أسامة بن منذر و قال فيه: " قد جاء في أشعار العرب الفصحاء نقص في الألفاظ و و الكلمات وتغيير في الأسماء و الأفعال، فقيل: إنه لغة، و و قبل: إنه ضرورة..." (4)

المراجع:
(1) بدوي طباعة، قضايا النقد الأبدي، مرجع سابق، ص: 92، 93.
(2) بنى إسرائيل: بريد بني إسرائيل (هامش المنشور، ص: 365).
(3) المرزياني، المنشور، ص: 365، 366، 206.
(4) أسامة بن منذر، البديع في نقد الشعر، تحت: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مطبعة البابلي، مص. د.ت، ص: 178.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

و الملاحظ من كلامه أنه سمى التتلميم نقسا و تغييرا، كما أن التعبير باللغة و الضرورة مما
يحد من وطأة اعتباره عيبا ينبغي تجنبه. و من عيوب انتلاف اللفظ مع الوزن كذلك «التذنيب» و هو عكس التتلميم، وذلك أن يأتي الشاعر
بألفاظ تنصير عن العروض، فيضطر الزيادة فيها، مثل ذلك قول الشاعر:
لا كعبيد المليك أو كزيد أو سليمان أو كهشام
فالملك والمليك اسمان للملك عز وجل، وليس إذا سمى إنسان بالعرب من دون أخذ اسمه وجب أن يكون
اسميا بالآخر. أراد الشاعر عبد الملك فاضطر للزيادة فيه بالباء، وفي هذا دلالة على كون
الظاهرة الشعرية كانت تستصحب أثناء الإبداع جملة مقومات وزنية يهتم بها الشاعر أيضا
اهتمام، والذنون مصطلح ورد عند قدامة بن جعفر، ونظله عنه المرزباني.
ومن هذا الجنس "التذنيب" وقد نقل تعريفه عن قدامة: "و هو أن يخيل الشاعر اسم عن حاله
وصورته إلى صورة أخرى إذا اضطرته العروض إلى ذلك كما قال بعضهم يذكر سليمان:
ونسي سليم كل قضية ذات
وكم قال الآخر:
من نسيج داود أبي سلام (2).
و ذكر قوله أيضا أن من عيوب انتلاف اللفظ والوزن: التفصيل: "و هو ألا ينتمي للشاعر نسق
الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدم و يؤخر، كما قال دريد بن الصمة:
وبلغ خيرا إن عرضت ابن عامر فأتي أخ في النائيات وصاحب
فرق بين نمير بن عامر بقوله: إن عرضت (3).
ولتحقيق جمالية انتلاف اللفظ مع الوزن "أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة
كما بنيت، لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها و النقصان منها،
و أن تكون أوضاع الأسماء المؤلفة منها، وهي الأقوال على ترتيب و نظام، لم يضطر الوزن
إلى تأخير ما يجب تقدمه ولا إلى تقدم ما يجب تأخيره، ولا اضطر أيضا إلى إضافة لفظة
أخرى ينتسب المعنى بها، بل يكون الموصوف مقدما، والصفة مقولة عليها (4).

(1) ينظر: المرزباني، الموضحك، ص: 366 و قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 207.
(2) الموضحك، ص: 367. نقد الشعر، ص: 208.
(3) الموضحك، ص: 127. نقد الشعر، ص: 208.
(4) نقد الشعر، ص: 165.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

4- عيوب انتلاف المعنى مع الوزن:
أما عيوب انتلاف المعنى مع الوزن فقد ذكر المرزبانى منها نقلا عن قادة "المقلوب" وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى فيقبنه الشاعر إلى خلاف ما قصد به، ول ذلك يقول عروة بن الورد:

فأي آتي شهدت أنا معاذ غداً بجهته يفوق
فديت بنفسه نفسي ومالى وما آلوه إلا ما أطلق.

أراد أن يقول: فديت نفسه بنفسه، فقلب المعنى... و مثله للمجنون:

يضم إلى الليل أطفال حب كم
كما ضم أزازر القيم الصناديق.

أراد كما ضم البنداق أزازر القيم الصناديق.

وتمة عيوب أخرى قد تعترض الوزن، ذكر منها المرزبانى "الزهاف" وقد عرفه ناقلا ذلك عن قادة عن إسحاق يحكي عن يونس أنه قال: أهون عيوب الشعر الزهاف، وهو أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء، فلما نقصته أخفه، ومنه ما أشنع، وهو في ذلك جائز.

في العروض، قال خالد بن أبي ذياب الهمي:
لمدرك إما عمرو تبديل سواك خليلا شائي تستخيرها.

وهذا مزاح في كاف "سواك" ومن أشباهه "خليلا سواك" كان أشنع
، وخلو الشعر من الزهاف دليل على صحته وسلامته، ولم يقل الزهاف إلا إذا كان "غير مفرط، أو كان في بيت أو بيتين من القصيدية، من غير توال ولا انتاس بخريجه عن الوزن".

وزهاف إذا وقع في حشو البيت لا يكون شديد الوقوع على الأذن، ولا يكون نابيا في موسيقاه نبوا واضحا، ولم يكن هذا الزهاف واجب الإطراء في باقي أجزاء القصيدية، بل كان الأفضل أن يعود الشاعر إلى الموسيقى الكاملة ويترك هذا الزهاف إذ لا تجد الأذن في العودة إلى التمام نبوا، بل تحس بهدوء وطمأنينة وارتياح"؛ و في ذلك كله يظهر اهتمام النقد الأدبي بذوق المثليق ودوره في إنتاج المعنى.

 الوزن عنصر أساسي في تكوين العمل الشعري إلا أنه ليس كل شيء عند المرزبانى. يقول عن أبي القاسم بوسف بن يحيى بن علي بن المنجم عن أبيه: "ليس كل من عقد وزنا بقافية فقد...

الممزبري، الموشن، ص: 128، 129. قادة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 209.
الممزبري، المصادر نفسها، ص: 123.
قد النقد، ص: 179.
أحمد أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي، مرجع سابق، ص: 331.

1
2
3
4

- 92 -
قال شاعراً، الشعر وأبعد من ذلك مراما و أعز انطظاماً". هذا من الناحية الفنية التي يضفي عليها الوزن جمالاً يلقي بجنس الشعر.

إشارة المرزباني تعني من شأن الصياغة الشعرية، ذلك لأن لغة الشعر "تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها في هيكل و جداول مسبقة، ومعرفة وظائفها خارج سياقها".(2)

5- النقد الأخلاقي في الموضع:

رصد المرزباني شواهد نقدية تجسد علاقة الفن بالأخلاق و ما يعترف بها من هزات فالشعر يشكل قيمة تأثيرية عالية في نفس مثليه، فتتجه إلى الغاية النفعية، التي تتغير في الملتقي الرغبة في القيام بأعمال تنطلق مع الأغراض المباشرة للشعر؛ كالدفاع عن الدين و العقيدة و المبادئ الأخلاقية.

و من أبرز المواقيف التي ربطت الفن بغيات أخلاقيا ما نقله المرزباني عن الأصمعي في قوله: "طريق الشعر إذا أدخلته في باب الحوار كان، آلام ترى أن حسان بن ثابت كان علا في الجاهلية والإسلام، فلم يدخل شعره في باب الحوار من مراتي النبي و حمزة و جعفر رضوان الله عليهم، لأن شعره، طريق الشعر هو طريق شعر الحول مثل امرئ القيس، زهير و تابعة من صفات الديار و الرحل و الهواء و المديح، والتشبيب بالناس و صفة الخمر والخيل، و الحروب و الانتفاض، فإذا أدخلته في باب الحوار كان".(3)

فقد حكم الأصمعي على جودة الشعر من خلال الموضوع، فإذا كان الموضوع في الخبر يلين الشعر، وإن كان في غيره يجود و يحسن؛ وذلك ليس على إطلاق، فقد يقوى الشعر و يضعف في موضوعات الخبر و الشعر معا.

تنبأ المرزباني الشعر و الشاعر على حد سواء، و تشمل مختلف أزمنة الشعر:

الجاهلية، الإسلامي، والمحدث. و أشار إلى ما عيب به مرؤ القيس في قوله:

و ملك جهيل قد طرقت و موضع فأتففيها عن ذي قام عُمّول إذا ما بكي انصرفت لـ^{يهب و تغي شفها لم يُسِّيَّل

---

المراجع:

(1) صالح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، مؤسسة مختار، القاهرة 1992، ط 2، ص: 121

(2) المرزباني، الموضع، ص: 85 و 86، و ينظر: ابن رشيق الفيروزاني، العدة ج1، ص: 90.

(3) المرزباني، المؤديب، ص: 547.
قالو: هذا معنى «فاحش» (1). ولم يرطس قدامة بن جعفر هذا النقد في قراءته لهذين البيتين فليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة التجارة في الخشب مثلا ردامته في ذاته (2).

و الملاحظ أن قدامة بن جعفر يثبت فحاشة في التعبير ظاهرة، لكنه لا يرضى أن تسب الجودة من أجلها، فذلك لا ينبغي من النص فنيته وجماليته. وقد أوضح عز الدين إسماعيل أن قدامة يعطي كل الأهمية للصورة الأولى التي تتم فيها الصناعة، أما الهدف الأخلاقي فلا يؤبه به على الإطلاق، إذ ليس له أي عمل في تحسين تلك الصورة أو تقييمها، فقد يكون حسنا و تستحقه النفس، أو يكون فاحشا فيجد له طريقا إلى النفس وقسطا من الإعجاب (3).

و أخذ على الأعلى قوله:

و قد أخالس رب البيت غفلته و تدقير منه ثم ما يثل (4).

كما عيب على زهير بن أبي سلمى قوله:

رأيت المنايا خط عشوا من تصب عينين بعمر فيهم لتجاجيه عن الدين في هذه المسألة، فالمنايا لا تخطئ أحدا، ولذلك كان بعض المشايخ يقول:

هذا بيت زددته، وهو يعد عن أبياته التي يقول في بعضها:

فيرفع فيوض في كتاب فيدرع ليوم الحساب أو يجلج فينتم (5).

ويبدو لي أن زهيرا لم يعن بالخط العشواء؛ ما ورد في النص النقدي؛ من أن المنايا لا تخطئ أحدا، بل وقف وقفة متأمل في الموت؛ الذي يأخذ الصغير و ينذر الكبير، يعجل للسلم و يرجل السقيم، وهو في ذلك يحدث عن صورة الموت فيما يقول إليه؛ في سياق فلسفي يدل عليه بيت آخر من ذات القصيدة:

سممت تكاليف الحياة و من بعض ثماني حولا لا أبا لك، يسالم (6).

و شمة خبر أورده المرزبان؛ لا يدل على خروج الشاعر من قيمه الأخلاقية فحسب، بل من عقيدته "فقد أنشد أبو أيوب السائب عبد الملك بن عبد العزيز قول قيس بن ذريج:

المرزبان، المصدر السابق، ص: 41.

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص: 66.

(2) ينظر عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص: 156.

(3) المرزبان، المصدر السابق، ص: 180، وفيه أمثلة عدة في البيت نفسه، ينظر: ص: 179 – 182.

(4) المصدر نفسه، ص: 61.

(5) الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، مصدر سابق، ص: 116.

(6)
نباح الكلب بأعلى الواد من سرف أشهى إلى النفس من تدين أيبوب

فأسأل: من قال هذا الشعر؟ أجابه: قيس بن ذرية، قال: ومن أيبوب، قال: النبي، فقال له:

و الله لا يحل لك أن تروي هذا، هذا كفر، قال: اذهب لا صحبك الله، علي أنا من كفره

شيء'(1). هذا النقد الشديد يمثل وجهة النظر الدينية البحثة التي حذرت من خطورة إشعاة هذا

اللون من الشعر على أخلاقي الناس و معتقداتهم، و دعوة لمراعاة قواعد الأخلاق في الشعر،

و ضبط المعاني و إلزمها ألا تستهين بالدين الإسلامي و تعاليمه، وأن هذه الأشعار إنما تهيج

الغرائز الدينية'(2).

وقلل ابن رشيق في العدة نظرة عبد الكريم النهضي القباني، و تقسيمه الشعر إلى أربعة

أصناف: فشعر هو خير كله، كالله و المواقف الحسنة و الأمثال الخيرة، و شعر هو ظرف

كله، كالقصاص و النحوت و التشبيه و حسن المعاني، و شعر هو شر كله، وذلك الهجاء

و الطعن في أعراض الناس، وشعر غاية قاتله النكتسب في المحال.(3)

هذا، و اهتم المرزبان في نقده الأخلاقي، بقضية فصل الدين عن الشعر، في إشارته إلى قول

أبي عمرو بن العلاء: "ما أحد أحب إلي شعرًا من لبيب بن ربيعة، لذكره الله عز و جل،

ولإسلامه، وذكره الدين و الخبر، ولكن شعره رحى ببر"(4). إشارة إلى افتقدته الصياحية المتقدة

و الصورة الفنية، فلم تشفع له مضامينه الأخلاقية في التقدم على غيره، و نقد الأدب في هذا

الباب "ثلاثة فرق: فرقة تتمسك بموقف القرآن الكريم و الرسول و الخلافاء في قبول الشعر

الذي يتفق و تعاليم الإسلام وترفض ما عدا.. وفرقة ترى أن الدين ينبغي ألا يكون مقياسا

للحكم على شاعرية الشعراء و قيمتهم الفنية.. و فرقة أخرى تتراجح بين هذه و تلك(5).

و قد عبر الفاضي الجرجاني عن الرأي الثاني صراحة؛ في معرض دفاعه عن أبي الطيب

المتنبي بقوله: "... فلا كانت الديانا عارا على الشعر، و كان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر,

لوجب أن يمنح اسم أبي نواس من الدواوين، و يدفع ذكره إذا عدت الطبقات، ولكن أولاهم

بذلك أهل الجاهلية، و من تشديد الأمة عليه بالكرف، و لوجب أن يكون كعب بن زهير و ابن

ملزبي، المنشور، ص: 323.

(1) ينظر: أحمد محمد نونف، النقد التطبيقي عند العرب، مرجع سابق، ص: 433.

(2) ينظر: ابن رشيق، العدة، ج: 1، ص: 241.

(3) المنشور، ص: 100.

(4) نجوى صابر، النقد الأخلاقي أصوله و تطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت 1990، ط: 1، ص: 29.
الزّبّردي و أضرابهما ممن تناول رسول الله ﷺ و عاب من أصحابه بكما خرسا، و بقاء
مفحمين؛ ولكن الأIRMين منباينان، و الذين يعزل عن الشعر١.
لكن، من غير المعقول أن نسلم بمفهوم العزل على إطلاقه، فالشعر ـ إن كان ذا لغة
خاصة و بناء متّمّيز، فإنّ مبانئ الأخلاق و القيام يوقع نفسه فقديق التائه، و أصحاب مذهب الفصل لا يستثنون الشاعر مما يقع فيه من فاحش المعاني و سوء
الأخلاق؛ ولكنهم يدعون إلى الاهتمام بالنص الشعري في جانبه الفني الجمالي، وهله تراه يسلم
شعر من شاكلة مثل قيس بن ذرّيّة السابق، من النّقد و التجربة أو يُتّع فيه عزل الدين
عن الشعر؟!

يُضحّك لنا أنّ المرزباني في نظريته الأخلاقية، قد جمع بين الاهتمام بالفن و تقويد لغته
الشعرية، و بين استجحان القيم الرذيلة و الحث على مبادئ الدين الساماني و المعاني الإنسانية,
على أن تقدم هذه المعاني في قالب فني مثير؛ يجب إليه المتّلقى، لأن المفاهيم الأخلاقية إن هي
خلت من تلك اللمسات وقع الشاعر في رتبة الشعر التجريدي؛ كالذي أنشده الراعي لعبد الملك
بن مروان، حتى إذا بلغ قوله:
أ خليفة الرحمن إنا معشر
حنة نسجد بكرة و أصيلاً
عرب نرى الله في أمواهنا
حق الركّة منزلنا تزيلنا
قال له عبد الملك: ليس هذا شعراء، هذا شرح إسلام و قراءة أية٢.
فقنى عنه شعرة الكلام، و طالبه بالربط بين مظاهر الخير و الإبداع الفني، فهو فقد في لذات
الفن، متصل بصناعة الشعر و أدواته، يمارس فيه الخليفة الإحساس بالمتعة الفنية بعيدا
عن مراسخ الخلافة. و لكنه ـ حسب ميّز سلطان ـ ابن جلسته و وليد لحظته، لم يقتصر على عبد
الملك ليطلقه حكماً مدروسًا، إنما عبر عن إحساسه وقت سماع الأبيات٢٣.
و نظير الشاهد السابق ما قاله علي بن الجهم في مدح المتولّك:
الله أكبر و النبي محمد و الحق أبلج، و الخليفة جعفر
فقال مروان بن أبي الجنوب:
أراد بن جهم أن يقول قصيدته بمدح أمير المؤمنين فأذننا

---

(1) القاضي الحربي، الوساطة، ص: 63، 64
(2) ينظر: المرزباني، الموشح، ص: 249.
(3) ينظر: ميّز سلطان، المرزباني و الموشح، ص: 321.
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

(1)

فقلت له لا تعجلن بإثارة فلست على طهر، فقال: و لا أنا إن تعاليم الدين؛ مع قدر مضامينها و علوّ شأنها، فإنها لا تحدث صدمة فنية و أثراً نفسيا لدى المنتمي. لأن الموضوع لا يحدد صناعة العمل و فنيته، بل تحدد كيفية الأفعال و البوح بها للمنتمي.

(1) ينظر: المزرباني، الموضح، ص: 527.
خاتمة
نصل في نهاية المطاف إلى أهمّ ما خلص إليه البحث من نتائج:

- تتشكل القضية النقدية في كتاب الموشح من خلال جملة شواهد؛ تصب في موضوع واحد.
- إن النقد الأدبي في كتاب الموشح لا يخرج عن نطاق من سبقه من النقد، غير أنه تميز
  عنهم في طريقة العرض وخطة التأليف.

- يمثل النقد اللغوي والنص الفني زيادة المادة العلمية في الموشح، وفرق بينهما أن النقد
  اللغوي هو إدخال الخاطب الشعري إلى سنن الكلام المعياري، وجعل السلامة اللغوية معيارا
  للحكم على جودة النص الأدبي أو رداءته، أما النقد الفني فهو السعي إلى الارتقاء بالنص
  الشعري وتجنبه قبح الصياحة وتشكيك، ليكون لغة خاصة ذات نسق تصويري بالغ الدقة
  والبراعة.

- تمثل الشواهد النقدية في كتاب الموشح صورة حية للنقد التطبيقي، الذي يدرس النص
  في ضوء مقاييس نقدية، وذك بالإطلاق على النص موضوع النقد وتحليله ومعرفة مواطن
  القوة والضعف فيه.

- اتخذ النقد اللغوي حيزا واسعا في مآخذ المرزباني، فقد ارتبط نقد الشعر بعلماء جمع
  اللغة وتدورها كالأخصائي(Console و أتيم عرف بن العلاء و غيرهم.

- طالب المرزباني من خلال ما رصد معاً، أن تكون اللفظة مخفية لقواعد الإعراب
  وبناء النصي في المجال الإستعماري، وقد بين أن الظاهرة الشعرية لا تنهض بالضرورة
  لتلك المعايير، بلغة الشاعر انعكاس لتجربة خاصة؛ لا يمكن أن تكون القواعد قابلة
  وقد شمل هذا النقد شعر المؤلِّفين خاصة، فقد أتى بلغة غريبة وتعابير غير مألوفة؛ عبر عنها
  الخطاب النصفي باللغة الدخيلة.

- كما اهتم المرزباني بنقد التركيب اللغوي من خلال إبراز عيوب التقديم والتأخير،
  والحشو والتكرار؛ وفذا توجيه للشاعر إلى اختيار الأسلوب الذي يعكس إمكانات المبادع
  في الصياحة والتعبير.
خاتمة

- تمثل القافية أهم مقوم للقصيدة التراثية، وقد بدأ اهتمام المرزباني بها واضحًا من خلال الوقوف على عيوبها، وإنما أدرجت ضمن قضايا النقد اللغوي لأنها تعبير عن لغة النموذج الشعري الجاهلي. كما أظهر البحث مسألة الضرورة الشعرية والعلاقات بالدرس النحوي.

- إن عمود الشعر العربي باعتباره طريقة الجاهليين في نظم الشعر، يمثل منهج أصحاب المأخذ في نقد الصورة الشعرية، فقد رأى اتباع المرزباني لهذا الدرب في مطالبته الشاعر الإصابة في الوصف، وموافقة التعبير الشعري للمدلول العرفي، وإصراره على التشبيه الدقيق والاستعارة القريبة تحقيقاً لفهمه، واستهجانه المبالغة في تصوير المعاني. ومرد ذلك عدم الالتفات إلى ما تحدثه الأدباء من إثارة وإيحانة.

- شكل موضوع الإبداع والإتباع إحدى القضايا الهامة في كتاب الموضح، فقبل المرزباني رسالة ابن المعتبر "محاسن أبي تمام ومساؤه" في السرقات الأدبية كاملة، دليلاً على اهتمامه بتلك القضية. وكانت محاوار الإتباع تدور حول إعداد الأسلوب والصياغة، والإيجاز في نقل المعنى.

- تابع المرزباني ما عاه العلماء على بنية القصيدة، ونقل أمثلة على قبح الابتداء والمطلع، ممثلاً في نقد الخلفاء والأمراء؛ لما كان يعرض عليهم من أشعار المدع خاصًا.

- نبى المرزباني على قضية الوحدة في العمل الفني، وحرص على مشاكلة مصراعي البيت، وضرورة توثيق العلاقة بين أجزاء القصيدة و وعدم الوقوع في النفاوت الدلالية كما حدث مع جميل بن معمور.

- تمثل الكتب النقدية السابقة على الموضح مصدرا هاماً لدمهته النقدية، فرصد لعيوب انتلاف اللفظ والوزن و انتلاف المعنى والوزن كان مصدرها الوحيد كتاب "نقد الشعر" لقرامة بن جعفر.

- إن المرزباني، رغم ما يروى عنه أنه يكتب بين محمرة وشاهدورة، فإنه لم يدع الحديث عن المظاهر الأخلاقية في نقد الشعر، وقد توضح جمعه عن ضرورة الاهتمام بالفن وإعادة لغته الشعرية، وبين استهجان القيم الرذيلة و الحث على الأخلاص السامية والمعنوية الإنسانية.

اتخذ منهج الكتابة في الموضح بعدين اثنين: الأول تسجيلي؛ حيث عمل المرزباني على جمع مادة غزيرة في مآخذ العلماء عن الشعراء. والثاني توجيهي؛ حيث سعى بتلك الأخبار
خاتمة

إلى تتبنيه الشعراء إلى ما ينبغي تجنبه في قرض الشعر؛ ضماناً لموافقة نصوصهم مع تجاربهم الإبداعية.

و هذا البحث لا يدعي أبداً إلمامه بموضوع القضايا النقدية في كتاب "الموشح"، بقدر ما يضيء الطريق لبحث قادمة؛ تضطلع بالوقوف على نواحي أخرى من الكتاب كدراسة منهجية في التأليف و النقد و دراسة مصادره العلمية المتنوعة.
ثبت المصادر والمراجع
القرآن الكريم

1- الكتب العربية:

- ابن أبي الأنصار، زكي الدين: تحرير التحبير في صناعة الشعر و النثر و بيان إعجاز القرآن،
  تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة د.ت.

- أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت 1989.


- الأميدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام و البختري، ج:1،
  تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة د.ت.

- بديوي، أحمد أحمد: أسس النقد الأدبي عند العرب، دار نهضة مصر للطباعة و النشر،
  مصر د.ت.

- التبريزي، بجي بن الخطيب: شرح القصائد العشر، مؤسسة المعارف للطباعة و النشر،
  بيروت 2006.

- الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر: البيان و التبيين، تح: عبد السلام هارون،
  دار الجيل، بيروت د.ت.

- الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج:3، دار الجيل،
  بيروت 1996.


- الجرجاني، القاضي علي بن عبد العزيز: الوسطى بين المنتبي و خصومه، تحقيق و شرح:
  أبو الفضل إبراهيم و علي محمد البجاوي، المكتبة المصرية.
- ابن جعفر، قدامة: نقد الشعر، تحت: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت د.ت.
- الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، ج1، تحت: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة د.ت.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان: اللمع في العربية، تحت: حسين محمد محمد شرف، عالم الكتب، القاهرة 1979.
- الخصائص ج2، تحت: محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت د.ت.
الخفاجي، ابن سنان: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت 1982.


درواش، مصطفى: خطاب الطبع والصنعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005.

طارق، نبيل: النقد الفني، دار مصر للطباعة، الإسكندرية د.ت.

السامرائي، فاضل صالح: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 2002.

السيد، نور الدين: الشعرية العربية دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1995.

سلام، محمد زغلول: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.

سلطان، منير: المرزاني و المنشش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية 1978.

سلم، تامر: نظرية اللغة و الجمال في النقد العربي، دار الحوار، سوريا 1983.

سلم، داود: مقالات في تأريخ النقد العربي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981.

سيموه، عمرو بن عثمان: الكتاب ج1، تحم: عبد السلام محمد هارون، عالم الكتب، القاهرة 1983.

السيد، أمين علي: في علمي العروض و القافية، دار المعارف، القاهرة 1999.


- صابر، نجوى: النقد الأخلاقي أصوله و تطبيقاته، دار العلوم العربية، بيروت 1990.
- صليبي، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت 1994.
- ابن طباطبا، محمد بن أحمد العلوي: عيسى الشعر، محذف، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الاسكندرية د.ت.
- طباعة، بدوي: السرقات الأدبية، دار الثقافة، بيروت 1986.
- عبد الرحمن، منصور: مصادر التفكير النقدي و البلاغي عند حازم القرطاجي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة د.ت.
- عبد القادر، صالح: في العروض و الإيقاع الشعري، شركة الأيام، الجزائر 1996.
- عبد اللطيف، محمد حماسة: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة 1990.
- عبد الله، محمد حسن: الصورة.. و البناء الشعري، دار المعارف، القاهرة د.ت.
- عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص و جماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة 1996.
- العسكري، أبو هلال: كتبة الصناعتين، تح: علي محمد الجباوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 2006.

- عشماوي، محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم و الحديث، دار النهضة العربية، بيروت د.ت.


- عيد، رجاء: فلسفة البلاغة بين التقنية و التطور، منشأة المعارف، الإسكندرية د.ت.

لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية 1985.


- قصبيجي، عصام: أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، 1996.


- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران: الموسوعة مأخوذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تُح: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة 1965.

مرزوقي، حلمي: النقد والدراسة الأدبية، دار النهضة العربية، بيروت 1982.

- مطولب، أحمد: معجم النقد العربي القديم، ج1، 2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989، 1983.


- المعتوق، أحمد محمد: اللغة العليا دراسات في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2006.

- مندور، محمد: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.


- ابن منفذ، أسامة: البديع في نقده الشعر، تُح: أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، مطبعة البابي، مصر د.ت.

- موفي، عثمان: الخصومة بين القدماء ومحدثين في النقد العربي القديم، مؤسسة الثقافة ...
الجامعية، الإسكندرية دت.

- نتوف، أحمد محمد: النقد التطبيقي عند العرب في القرنين الرابع و الخامس الهجريين، دار النوادر، دمشق 2010.
- الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتب العلمية، بيروت 1990.

2- الكتب المرجع:
- طاليس، أرسطو: فن الشعر، ترجمة و شرح: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت دت.
- المجلات:
- الأسود، حسن: أصول العلاقة بين البلاغة و النقد القديم، مجلة مجمع اللغة العربية، المجلد 81، الجزء 1، دمشق.
الفهرس

مقزمة ................................................................................. 4
تمهيد: نبذة عن نقد الشعر قبل المؤشح ......................................... 8
الفصل الأول: قضايا النقد اللغوي

المبحث الأول: الألفاظ و التراكيب في نقد المرزباني.......................... 15
المبحث الثاني: عيوب الفافية و الضرورة الشعرية............................................. 35
الفصل الثاني: قضايا النقد الفني

المبحث الأول: مأخذ التصوير الفني................................................. 51
المبحث الثاني: المعنى الشعري بين الإبداع و الاتباع .............................. 66
المبحث الثالث: عيوب التشكيل البنائي .................................................. 82
خاتمة ......................................................................................... 98
ثبت المصادر و المراجع ................................................................. 102
الفهرس ..................................................................................... 110