المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع البلاغة والنقد

د. عبد العظيم المطعني
د. فريد محمد بدوي البلاوي
د. عبد الحكيم محمد راضي

مناهج التأليف النحوي
حتى نهاية القرن الرابع الهجري

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد

إعداد الطالب

صالح سعيد عيد الزهراني

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد العظيم إبراهيم المطعني

١٠٠٤٣٨٦

١٤١٢هـ/١٩٩٢م

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث

((مآخذ البيانيين على النص الشعرى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى))

الحمد لله ، والصلاة والسلام على رسول الله أما بعد :

فقد عنى هذا البحث "مآخذ البيانيين على النص الشعرى حتى نهاية القرن الرابع الهجرى" يتتبع فكرة الرداءة فى النص الشعرى من الجاهلية وحتى نهاية القرن الرابع الهجرى وكشف أسسها التى قامت عليها ، ومظاهرها فى النص .

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يكون البحث فى خمسة أبواب وتمهيد .

فى التمهيد : عرض البحث لخصوصية منهج البيانيين فى نقد النص الشعرى وبيان قيمته لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية ، وبين مناهج النقد الجديد .

الباب الأول : بينات البيانيين ومنهجهم النقدى ، وتحته ثلاثة فصول :

الفصل الأول : المهاد التاريخى ، الفصل الثانى : بينات البيانيين ، الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة .

الباب الثانى : البنية التركيبية ، ويعنى هذا الباب بمآخذ البيانيين على بنية النص الشعرى ، وتحته ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الكلمة ، الفصل الثانى : التركيب ، الفصل الثالث : هيكل القصيدة .

الباب الثالث : البنية التصويرية ويختص بعيوب المعنى الشعرى وصوره الفنية ، وتحته ثلاثة فصول :

الفصل الأول : التصوير البيانى ، الفصل الثانى : المعنى الشعرى بين الاصابة والاخلاء ، الفصل الثالث : المعنى الشعرى بين الإبداع والاتباع .

الباب الرابع : البنية الايقاعية ، ويشتمل على عيوب الإيقاع فى النص الشعرى ، وتحته ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الايقاع الخارجى ، الفصل الثانى : الايقاع الداخلى ، الفصل الثالث : ايقاع المعانى .

الباب الخامس : أسس المآخذ ، وتحته فصلان :

الفصل الأول : أسس داخلية ، الفصل الثانى : أسس خارجية .

الخاتمة وفيها نتائج البحث ومن أهمها :

(١) أن مآخذ البيانيين على النص الشعرى لم تترك شيئا منه

(٢) وجود اتجاهين متباينين لدى البيانيين ، اتجاه متشدد واتجاه متسامح .

(٣) أن الخطأ فى لغة النص فى فترة البحث لايراد بها اللحن وانما المجىء على غير المشهور .

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الطالب — المشرف — عميد الكلية

صالح سعيد الزهرانى أ.د.عبد العظيم ابراهيم المطعنى د.محمد بن مريسى ال

شکر و تقدیر

شكر وتقدير

{رَبِّ أوزِعنى أن أشكرَ نِعمَتَك التى أنعمْتَ علىَّ وعلى والِدىَّ وأن أعملَ صالِحا ترضاهُ وأدخِلنى بِرحْمتِك فى عِبادِك الصَّالحين}.
(النمل : ١٩)

أمّا بعد :

فإنه لَيُسعِدُنى فى هذا الموقف أن أتقدَّم بجزيل الشكر لجامعة أم القرى ممثَّلة فى معالى مديرِها الدكتور راشد الراجح ، على رعايتها ، وتشريفها لى بالانتساب إليها .

وأُجزل شكرى وتقديرى لِعميدَى كليَّة اللغة العربية السابق الدكتور عُلَيَّان الحازمى ، واللاَّحق الدكتور محمد الحارثى ، ولِرئيسَى قسم الدراسات العليا العربية السابق الدكتور حسن باجودة ، واللاَّحق الدكتور سليمان العايد ، ولرئيس قسم البلاغة والنقد الدكتور عوض الجُميعى على مابذلوه من جهود فى سبيل توفير الجو العلمى للباحثين وطلبة العلم بهذه الكلية .

وأخص بشكرى وتقديرى أستاذى الدكتور عبد العظيم المطعنى الذى كان له الفضل ـ بعد الله تعالى ـ فى متابعة هذا العمل العلمى ، حتى خرج على هذه الصورة ، فقد كان سدادُ رأيه ، وعظيمُ صبره خيرا مُعين لى على إنجاز هذا البحث .

فالله أسأل أن يجزيه عما صنع خيرا ، وأن يجعل ذلك فى موازين عمله .

وأشكر لأستاذَىَّ الكريمين عضوى لجنة المناقشة ، ماسيبذلانه من جهد فى سبيل قراءة هذا البحث وتقويمه .

والشكر لله أولا وأخيرا ، فهو نعم المولى ونعم النصير .

المقدمة

المقدمة

الحمد لله حمدا كثيرا ، والصلاة والسلام على من أرسله الله هاديا ومبشرا ونذيرا ، وداعيا إلى الله بإذنه وسراجا منيرا .

أما بعد : فإنَّ تُراث العربية فى نقد الشعر تراث خصب ، متعدد المنازع ، غزير المادة ، لم تزل بعض معالمه بعيدة عن الكشف والتمحيص .

ومن أبرز هذه المعالم ، الشعر الموصوف بالرداءة ، فمع أنَّ النقد العربى للشعر يُعنى كثيرا بكشف جوانب النقص فى النص الشعرى فإنَّ هذا الجانب لم يحظ - فيما قرأت - بدراسة تكشف خباياه مع ماله من أهمية فى إبراز الصورة الحقيقية للنقد العربى .

ومن هنا عقدت العزم على رصد مآخذ البيانيين على النص الشعرى حتى نهاية القرن الرابع ، وبيان منهجهم فى ذلك ، وأسسهم النقدية التى حاكموا النص بمقتضاها .

ولقد سُبقت هذه الدراسة بعدد من الدراسات التى عرضت لفكرة الرداءة فى النص الشعرى ، كان منها دراسات عرضت لها عرضا إجماليا فى سياق الحديث عن تاريخ النقد العربى وقضاياه ، وجُلُّ من تحدث فى هذا الباب وقف على شىء منها .

وهناك دراسة اختصت باستقراء نتاج طائفة واحدة من طوائف البيانيين وهى طائفة اللغويين فى فترة محددة ، قامت بها سَنِيَّة أحمد محمود وعنوانها "النقد عند اللغويين فى القرن الثانى" .

ومن أبرز الدراسات التى عرضت لنقد الجانب اللغوى فى النص الشعرى دراسة قام بها الدكتور نعمة رحيم العزاوى وعنوانها "النقد اللغوى حتى نهاية القرن السابع الهجرى" ، ودراسة أخرى لم تزل مخطوطة بجامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية بالرياض قدمها الطالب غالب محمد الشاويش لنيل درجة الدكتوراه ، وعنوانها "النقد اللغوى الى نهاية القرن الخامس الهجرى" .

ومع أصالة هذه الدراسات فانها لم تنظر بحكم مناهجها الى فكرة الرداءة نظرة كلية فتكشف عن تطورها ، وأثر البيانيين فيها ومناهجهم فى النظر اليها ، وأسسها التى قامت عليها ، ومن ثم كانت هذه الدراسة التى عنيت بهذا الجانب من الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى .

أما منهج الدراسة فقد كان منهجيا وصفيا يميل الى النقد والتحليل ، جوهره الاعتداد باللغة ، والنظر اليها بمنطقها الخاص الذى آثره البيانيون على ماسواه ، مستثمرا بعض معطيات النقد الجديد التى لاتغفل طبيعة البيان العربى ولاتحمله مالايحتمل من التفسيرات البعيدة .

وقد احتكم المنهج الى ماصحت نسبته من الشعر ، وعرض مآخذ البيانيين عليه رفضا وقبولا ، وناقش تلك المآخذ متكئا على سعة اللغة ، والوعى بطبيعة الشعر .

أما المصادر والمراجع فقد كانت كثيرة المشارب ، فلم أقف على الكتب ذات المنزع النقدى الصرف ، فهناك كتب فى اللغة والنحو ، والتراجم ، والمعاجم ، والبلاغة ، ودواوين الشعر ، والشروح ، والفلسفة ، وعلم الجمال ، وعلم النفس ، وما الى ذلك مما له صلة بموضوع الدراسة .

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن تكون فى خمسة أبواب يسبقها تمهيد ، وتقفوها خاتمة .

التمهيد :

فى التمهيد عرضت الدراسة لمناهج نقد النص الشعرى ، وأبرزت منهج البيانيين فى ذلك ، وكشفت عن أهميته ، لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية التى لاتبحث فى النص الا عن وثائق التاريخ ، وأحوال المجتمع والنفس الانسانية ، وتغفل الخصوصية التى كان بسبب منها شعرا ، وبين مناهج النقد الجديد التى تقطعه عن سياقه التاريخى والاجتماعى .

فاذا كانت مناهج الحتمية العلمية تبحث عن منشىء النص ومناهج النقد الجديد تعزل النص عن صاحبه ، فان منهج البيانيين قام على ايثار النص ، وبحث عما يكون به النص الشعرى ، شعرا له خصوصيته فى اطار من الوعى بالذات المبدعة ، والمخاطب الذى يؤول اليه النص ، والسياق الذى يتشكل النص الشعرى فى أفقه ، والملابسات التى تحيط به .

به .

الباب الأول : بيئات البيانيين ومنهجهم النقدى .

وقد اشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : المهاد التاريخى .

وفيه رصد لتطور فكرة المآخذ من الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ، وقد اتضح من هذا الرصد أن الفكرة مرت بمراحل عديدة ، وكان لكل مرحلة أثرها على تشكيل الفكرة ونموها .

ففى العصر الجاهلى كانت المآخذ جزئية قوامها الذوق ، تقف عند البيت الواحد أو البيتين ، وقد غلب عليها نقد

دلالة اللفظ ، والإفراط فى المعنى ، حتى إذا جاء القرن الأول بدأ الاهتمام بالمعنى يأخذ حيّزا أكبر ، وظلت عيوب الألفاظ على ماهى عليه .

وبدأ النقد يأخذ طابع العلمية على أيدى اللغويين والنحاة فى القرن الثانى الهجرى ، وظهرت فكرة الخطأ واللحن فى اللغة لأول مرة فى تاريخ النقد العربى ، وكثر تعقّب العلماء للشعراء فى هذا الباب .

وفى القرن الثالث الهجرى دخل النقد أُفقا جديدا مع علماء الكلام ، والأدباء ، وعلماء اللغة والنحو ، وكان لعلماء الكلام فى هذا القرن أثر بارز على نقد المعنى ، وظهرت عدد من المؤلّفات التى تعرض لعدد من المآخذ وبخاصة فى السرقات .

وتضافر للنقد فى القرن الرابع عدد من العوامل ، كان لها أثرها البالغ فى الارتقاء به ، أهمُّها الإبداع فقد كان لأبى تمام ثم المتنبى أبرز الأثر فى الاهتمام بفكرة المآخذ ، واعتبارها ظاهرة بارزة .

وبرز دور الفلاسفة وعلماء الكلام وأدباء الكتاب فى هذا القرن ، واحتدّ الصراع بين القديم والجديد ، وكثرت المؤلفات التى تتتبّع سقطات الشعراء ، وصارت المآخذ تمثل خروجا على اللغة وتقاليد الفن،بعد أن كانت خروجا على اللغة المشهورة فى القرن الثانى من الهجرة .

الفصل الثانى : بيئات البيانيين .

وفى هذا الفصل أكدت الدراسة على أن صياغة نظرية البيان العربى لم تكن من صنع النقاد والبلاغيين فحسب ، فقد كان لعلماء اللغة والنحو ، والفلاسفة ، والأصوليين ، ورجال

علم الكلام ، وأدباء الكتاب جهد لايُنكر ، وأيُّ دراسة تسعى لكشف هذه النظرية ، أو استقراء أبعادها لاتقف على جهود هؤلاء العلماء ستكون دراسة قاصرة ، ولن يكتب لها النجاح .

وقد كان لبعض هذه البيئات دور رائد فى نقد النص الشعرى وبيان عناصر الجودة والرداءة فيه ، ولذا فإنَّ موضوعية البحث تقتضى الوقوف على موقفهم النقدى الذى تشكلَّ فى ضوء أصولهم الفكرية الخاصة التى تطبع ذلك الموقف بطابع مُميَّز .

الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماتُه العامة .

وفيه كشفت الدراسة عن وجود اتجاهين لدى البيانيين فى النظر إلى المآخذ، اتِّجاهٌ يتشدَّد أصحابه فى أحكامهم النقدية فلايقبلون من اللغة إلا ماشتهر واطَّرد به القياس ، ولايستجيدون من المعانى إلاما احتذى التقاليد ، وتأسَّس على معايير عمود الشعر العربى ، وماعدا هذا فلاخير فيه . واتِّجاهٌ متسامح يعتَدُّ أتباعُه بما يقول الشعراء ـ وإنْ جاء على القليل والنادر ـ لأن لِلُّغةِ وُجوهاً يصح حملُه عليها ، وللشعر خصوصية فى الرؤية والتشكيل تفرضها طبيعته وغايته .

وأبرزت السمات العامة للمنهج ، وهى سمات يتفق عليها المتشددون والمتسامحون معا وهى : البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، واحتذاء التقاليد ، ومبدأ العُزْلة ، والاهتمام بالمخاطب ، والفصل بين الشكل والمضمون ، والحرص على الحقيقة .

الباب الثانى : البنية التركيبية .

ويعنى هذا الباب بمآخذ البيانيين على كلمات القصيدة وتراكيبها وهيكلها العام ، وقد اشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الكلمة .

وفيه جُمِعَتْ مآخذُ البيانيين على الكلمة المفردة فى الإعراب ، والبنية الصرفية ، والدِّلالة . ولايكاد يترك البيانيون جانبا من جوانب الكلمة إلا وعرضوا له بالنقد ، ولم تغفل الدراسة مايختص بالجانب الموسيقى فى الكلمة ومآخذ البيانيين عليه ، فعرضت له فى الباب الرابع "البنية الإيقاعية" ، منعاً للتَّكرار ، وبعثرة الجُهد ، ومن المُلاَحظ أن القوم كانوا على طَرَفَىْ نقيض فى أحكامهم النقدية ، منهم من عاب المآخذ ، ومنهم من التمس للشاعر العذر ، فحمل المآخذ على باب من أبواب العربية وبخاصة فى الشعر الذى يجوز فى لغته مالايجوز فى غيرها .

الفصل الثانى : التركيب .

وفيه عَرْضٌ لعيوب التركيب فى النص الشعرى كاللحن ، وانعدام التناسب ، والمعاظلة ، والقلب ، والإخلال والحشو وغير ذلك . وقد أجمع البيانيون على أن للغة فى الشعر نظاما خاصا ، لكنهم اختلفوا فى مدى الاعتداد به ، فنظر إليه بعضُهم على أنه ضرورة يضطر إليها الشاعر ، وهى مِمَّا يَشِيْنُ الشعر ، ويذهب بجماله ، ومنهم من اعتَدَّ بهذه التراكيب وعدَّها ضربا من ضروب الصنعة فى الشعر ، وبابا من أبواب الفطنة بتأليف الكلام ، وعَسْفِ اللغة بفن من فنون الحيلة التى لايقدر عليها إلا الشعراء أمراء الكلام .

الفصل الثالث : هيكل القصيدة .

وفى هذا الفصل أشارت الدراسة إلى أن قيمة الشعر فى شكله وطريقة تعبيره عن الأفكار ، ويمكن حصر مآخذ البيانيين على هيكل القصيدة فى براعة الاستهلال ، وحسن التخلص ، وحسن المقطع ، ووحدة القصيدة .

فقد وضعوا عددا من المعايير لكل محور من هذه المحاور التي يقوم عليها هيكل القصيدة ، متى خالفها الشاعر وصفت مبانيه ومعانيه بالنقص .

وبناء على هذا عيب مطلع القصيدة الذى لايتفق وغرضها ، كما عيب غموضه ، وبرودته ، وانعدام التناسب بين شطريه .

ومثل هذا عيب التخلص الذى لايحسن الشاعر الانتقال فيه من غرض الى غرض ، والمقطع الذى لايشبع رغبة المخاطب فيفجأه بما لم يعهد ، ويقطع عليه لذة استمتاعه .

وترامى الحديث الى البحث فى وحدة النص انطلاقا من البيت الواحد ، وانتهاء بتناسب الأبيات وترابطها ، حتى لاتكون أمشاجا ملفقة لايربط بينها الا الوزن والقافية .

الباب الثالث : البنية التصويرية .

واختص هذا الباب بمآخذ البيانيين على معانى الشعر وصوره .

وينطوى على ثلاثة فصول .

الفصل الأول : التصوير البيانى .

وكان الحديث فيه عن عيوب الصورة البيانية ـ التشبيه والاستعارة ـ وقد ظهر فى هذا الفصل اجماع البيانيين على قيمة الصورة البيانية فى الشعر ولكنهم اختلفوا فى مدى القرب والبعد بين طرفى الصورة منهم من استحسن القرب ، وعد كل مابعد من قبيل القبيح المسترذل ، ومنهم من وجد فى البعد غايته ، فاعتد به وجعله دليلا على فطنة الشاعر بالعلاقات الخفية بين الكائنات .

الفصل الثانى : المعنى الشعرى بين الاصابة والاخلاء .

وهنا تتبعت الدراسة مفهوم الاصابة فى نقد البيانيين

للمعنى الشعرى فلم يكد يخرج المفهوم عن الحرص على الحقيقة ووصف الأشياء على ماهى عليه فى الواقع ، ومظاهر العناية بالاصابة نلمسها عند البيانيين فى موافقة المعنى للغرض الذى قيل فيه ، ومراعاة مبادىء اللياقة ، والبعد عن الافراط فى المبالغة ، والحفاظ على تقاليد الفكر الشعرى ، والبعد بالمعنى عن الاستحالة والتناقض .

وقد كان الحرص على الاصابة فى المعنى الشعرى بارزا فى مآخذ البيانيين ولعل الذى أملى عليهم هذا الموقف تقديرهم لغاية الشعر ، وايثارهم لفكرة الوضوح .

الفصل الثالث : المعنى الشعرى بين الابداع والاتباع .

وفى هذا الفصل أوضحت الدراسة حرص البيانيين على فكرة الابتكار فى المعنى الشعرى ، وتقديرهم للشاعر المبتكر ، وتقديمهم الشعراء بمقدار مايبتكرونه من المعانى ، وازدراءهم للمعنى المبتذل الذى يعرض لكل هاجس ، ويدور على كل لسان .

وقسموا المعانى الى ضربين ضرب مبتدع ، وآخر محتذى على مثال سابق واتفقوا على أن السرقة انما تقع فى المعانى النادرة التى لايوصل اليها الا برشح الجبين ، وفرقوا بين السرقة القبيحة ، والسرقة الحسنة ، وأكثروا التأليف فيها لأسباب عديدة أبرزتها الدراسة فى موضعها .

وكشفت الدراسة عن أن القول بالسرقة مبناه على تصور المعنى ، سلفا ، واعتباره فكرة مجردة ، وبينت الموقف الرائد لعبد القاهر الجرجانى(١) الذى يكاد يكون موقفا فريدا فى التراث البيانى ، ومؤداه أن المعانى لايمكن أن

---

(١) وان كان خارج فترة البحث .

تكون متفقة ومبانيها مختلفة ، وعلى هذا يظل بينها قدر كبير من المغايرة والاختلاف ، لاتنتفى مع المشاكلة والائتلاف ، التى يمكن حملها على أنها تجديد لمعانى الشعر ، وكشف لعدد من امكاناتها .

الباب الرابع: البنية الايقاعية .

وكان الحديث فى هذا الباب منصبا على عيوب الايقاع فى النص الشعرى ، وهى عيوب كثيرة تبدأ بالكلمة المفردة ، وتنتهى بمعانى النص ونسجه ، وقد ضمتها ثلاثة فصول .

الفصل الأول : الايقاع الخارجي .

وفيه كشفت الدراسة عن ادراك البيانيين لحقيقة الايقاع وقوانينه وقيمته فى النص الشعرى ، وأثره على نفسية المتلقى ، وعرضت لمآخذ البيانيين على الوزن والقافية ، وقد اتضح أن الخروج على الوزن والقافية كان موجودا عند الجاهليين ، فلايصح وصفه بالعيب اذ ربما انطوى على قيمة جمالية لايوقف عليها الا بالتأنى والمصابرة ، أو تأسس على قيم موسيقية لم نألفها ، وتم استقراء بعض النماذج المعيبة فى ضوء حركة القصيدة .

الفصل الثانى : الايقاع الداخلى .

وهو مختص بالحديث عن عيوب الايقاع الداخلى فى النص الشعرى ، كغرابة الكلمة ، وابتذالها ، وتنافر حروفها ، ومعاظلة التراكيب ، والتواء نسج الأبيات الذى يورث الشعر نشازا سببه اضطراب عنصر الترديد فى الايقاع ، وعرضت الدراسة فى هذا الفصل لعدد من عيوب المحسنات اللفظية كالجناس ، والترصيع ، والتكرار وغير ذلك .

الفصل الثالث : ايقاع المعانى .

وفى هذا الفصل أوضحت الدراسة أن الايقاع كما يكون فى

الصوت يكون فى الدلالة ، وقد أدرك هذا البيانيون وكشفوا عنه ، وأخذوا على الشعراء عددا من المآخذ فيه ، كالعيب المعنوى للقافية وعيوب المحسّنات المعنوية المتماثلة مثل صحة التفسير ، وصحة التقسيم ، ومراعاة النظير ، والمتضادة كالطباق ، والمقابلة ، والتشطير .

الباب الخامس : أسس المآخذ .

واشتمل هذا الباب على عرض للأسس التى قامت عليها مآخذ البيانيين فى الجانب النظرى والتطبيقى وتحته فصلان .

الفصل الأول : الأسس الداخلية .

ويُقصَدُ بها تلك الأسس التى فرضتها طبيعة وعى البيانيين بالشعر وقد تتبعتْها الدراسة من خلال حديث البيانيين عن ماهِيَّة الشعر وأداته، وعلاقته بالعالم الخارجى ، وغايته التى يرمى إليها .

الفصل الثانى : الأسس الخارجية .

وهى أسس فرضتها حركة الفكر والثقافة المحيطة بالنص الشعرى ، ومن أبرز تلك الأسس ، الرّواية ، نظرية الإعجاز البلاغى ، الخصومات .

فقد كان لهذه الأسس دور كبير فى تطور فكرة المآخذ ، وصياغتها .

وذُيِّلَت الدراسة بخاتمة أبرزت بعض النتائج والتوصيات .

وختاما لايفوتنى أن أُجزل الشكر لأستاذى الدكتور عبد العظيم المطعنى ، الذى كان يقف وراء هذا العمل، وفقه الله وأمده بالصحة ، وأجزل له المثوبة .

وأعوذ بالله أولا وأخيرا من زلة اللسان ، وعثرة القلم وآخر دعوانا أنِ الحمدُ لله رب العالمين .

التمهيد

البيانيون

ونقد النص الشعري

التمهيـــد

البيانيون ونقد النص الشعرى

شهد تاريخ الفكر الإنسانى جدلا واسعا حول المنهج الصحيح لنقد النص الشعرى ، والكشف عن مواطن الجودة والرداءة فيه .

ففى مطلع القرن التاسع عشر ظهرت مناهج الحتمية العلمية ، القائلة بحتمية العلاقة بين النص والواقع الخارجى من جهة ، وبين النص والمبدع من جهة أخرى ، فما كان من هذه المناهج مجتمعة إلا أن ثارت على الاتجاه البلاغى آنذاك ، فربطت جماليات النص الشعرى بالإطار التاريخى والاجتماعى والذات المُبْدِعة ، فالمنهج التاريخى لايجد فى النص إلا وثيقة تاريخية ذات وظيفة معرفية وليست جمالية ، والمنهج الاجتماعى لايبحث إلا عن سِيَرِ الخلفاء والملوك ، وأحوال الاقتصاد والسياسة ، والمنهج النفسى ، لايفتش إلا عن نفس الشاعر وانفعالاته فيما يقول .

وفى مطلع هذا القرن ثارت ثائرة النقد اللغوى على هذه المناهج فنقدها نقدا عنيفا ، وكشف عن عناصر ضعفها ، وسلك بالنقد مسلكا جديدا جوهره البحث عن القيمة الجمالية فى النص الشعرى من حيث هو لغة لها خصوصيتها فى الرؤية والتشكيل ، وقال بانغلاق البنية على ذاتها ، فلاعلاقة وفق هذا المنهج للغة بما فى الخارج من أحوال التاريخ ، والمجتمع ، والذات المبدعة .

وكان هذان المنهجان المتطرفان بعيدين كل البعد عن الوقوف على أسرار اللغة التى يتشكل منها النص الشعرى ،

فمنهج الحتمية العلمية يُغفل الشعر ، ويبحث فى التاريخ وعلم الاجتماع وعلم النفس ، والمنهج اللغوى الجديد يغفل الصلة العميقة بين الشعر و سياقه الفكرى والفنى الذى لايصح فهمه بمعزل عنه .

وكان منهج البيانيين فى نقد النص الشعرى هو الوسط بين نقيضين إذ كانت قيمة النص الشعرى إنما تتحقق ، لأنه شعر ذو بناء مختلف ، ورؤية مُميَّزة ، وهذه الخصوصية لم تنشأ من فراغ فلابد من ربطها بسياقها الفكرى والفنى ، وبمبدعها الذى أنشأها ، ربطا لايخرج البحث عن وجهته الصحيحة التى تجعل من شعرية الكلام هدفا لها ، فاهتم البيانيون بالنص الشعرى وجعلوه فى إطارٍ من نظرية الاتصال اللغوى التى تقوم على ثلاثة أركان هى "الشاعر ـ النص الشعرى ـ المخاطب" ، وقيمة النص الشعرى ، إنما تتحدد فى ضوء علاقة خاصة بالعنصرين الآخرين .

يقول حازم القرطاجنى : "والأقاويل الشعرية أيضا تختلف مذاهبها ، وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التى يعتنى الشاعر فيها بإيقاع الحيل التى هى عمدة فى إنهاض النفوس لفعل شىء أو تركه ، أو التى هى أعوان للعمدة ، وتلك الجهات هى مايرجع إلى القول نفسه ، أو مايرجع إلى القائل ، أو مايرجع إلى المقول فيه ، أو مايرجع إلى المقول له" (١) .

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ط٢ ، ١٩٨١م ، ص ٣٤٦ .

فهناك قول وهو "النص الشعرى" ، وهناك قائل وهو الشاعر ، وهناك سياق فنى وهو المقول فيه ، وهناك مخاطب وهو المقول له .

أما الشاعر فقد اشترط البيانيون وجود موهبة صادقة لديه ، وإطار شعرى يصقل به تلك الموهبة ، ويمنحها الزاد الذى تستمد منه عطاءها الفنى ، ولذا كان الشاعر الفحل هو الذى يجمع بين الموهبة والإطار الشعرى الذى يتمثل فى ثقافة العربية ، فالموهبة هى التى تجعله يصدر عن رؤية شعرية بمقتضاها يشعر بمالايشعر به غيره ، والإطار الشعرى هو الذى يمنح تلك الرؤية عمقا ونفاذا حين يضفى عليها وعيا بما تشكل عليه ذوق الأمة فى الفن القولى ، فيكون الإبداع فى إطار من استلهامه والحفاظ عليه .

وصلة الشاعر بنصه لاتكاد تغيب عند البيانيين ، فقد كشفوا عن طباع الشعراء ، ورجعوا اختلاف أحوال الشعر من رِقّة وجزالة ، وما إلى ذلك إلى اختلاف الطباع وتركيب الخلق .

أما النص الشعرى فهو محور البحث عن القيمة عند البيانيين بمختلف بيئاتهم ومنازعهم ، لامن حيث قيمته التاريخية ، أو دلالته الاجتماعية أو النفسية ، وإنما من حيث هو لغة ذات نمط مميّز فى رؤيتها وبنائها .

وفى هذا السياق يجب التأكيد على قضية خطيرة فى البحث عن النظرية النقدية للشعر عند العرب ، فكثير من الباحثين يظن أن البحث عن بناء هذه النظرية ومعرفة أسسها وقوانينها التى قامت عليها لايوقف عليه إلا عند النقاد والبلاغيين .

وهذه النظرية جزء من نظرية البيان العربى التى شارك فى صياغتها اللّغويون والنحاة ، وعلماء الكلام ، وأدباء

الكتاب ، والفلاسفة ، والأصوليون وغير هؤلاء ممن صدر فى فكره النقدى عن وعى بالبيان العربى ، وطرائقه فى التعبير ، فعلم البيان بوصفه خاصية من خصائص اللسان العربى المبين كان نتاج هذه البيئات التى أنتجتها الحضارة العربية الاسلامية .

والمقصود بالبيانيين فى البحث هم الذين شاركوا فى صياغة النظرية النقدية للشعر العربى ، وبخاصة فيما يتعلق بفكرة المآخذ موضوع البحث وهم :

١ ـ اللغويون والنحاة .

٢ ـ علماء الكلام .

٣ ـ أدباء الكتاب .

٤ ـ الفلاسفة .

واذا كان هؤلاء البيانيون قد أدركوا خصوصية الشعر ، فانهم اختلفوا فى جهة النظر الى تلك الخصوصية ، نظرا لاختلاف غاياتهم ، ومناهجهم . فاللغويون يبحثون فى لغة الشعر عن الغريب والنادر ، والنحاة يلتمسون الشاهد الذى تتقوم به القاعدة ويطرد القياس ، والمتكلمون يطلبون الحجج التى تقنع الخصم ، وأدباء الكتاب يريدون العذوبة ووضوح القصد ، والفلاسفة يفتشون عن الصحة التى بمقتضاها يصح اعتبار الشعر قياسا من أقيسة المنطقة ، ومع وضوح هذه الغايات فان ادراك خصوصية لغة الشعر ظلت جامعا مشتركا بين مختلف الجهود والنظرات ، ولكنها تتفاوت بتفاوت المنهج والغاية .

وقد وقف البيانيون أمام كل جزئية من جزئيات النص الشعرى ، ابتداء من الكلمة ، وانتهاء بالقصيدة ، ووضعوا لكل جزئية عددا من المقاييس التى تضمن لها الجودة والاثارة

فبحثوا تلاؤم الحروف داخل الكلمة ، وتحدّثوا عن علاقة الكلمة بمعناها وبسياقها الذى يحتضنها ، وكشفوا عن قوانين الجمال فى التراكيب ، والأبيات ، والصور الفنية ، والإيقاعات ، وهيكل القصيدة ، وكان لهم فى كثير مِمّا قالوا نظر يشهد بأصالة الرؤية ، وعمق الإدراك . وتكاد تكون البلاغة العربية بعلومها الثلاثة أرقى ماوصل إليه التفكير البيانى فى تفتيق النص وتحليل مكوّناته ، فعلم المعانى يبحث فى «البِنية التركيبية» ، وعلم البيان يبحث فى «البِنية التصويرية» وعلم البديع يبحث فى «البِنية الإيقاعية» .

ونقد النص الشعرى عند البيانيين فى فترة البحث ، نقد مولع بإدراك جمال الجزئيات ، فى الغالب الأعم ، يقف عند حدود البيت أو البيتين ولايكاد يتعداهما ، وله فى ذلك مسوغات يجب ألا تُتناسى . فقد كان البيت هو المحور فى الإبداع ، وهو الشاهد والمثل .

وهو نقد قوامه الذوق فكانت جُلّ مقاييسه تعميمية ، يتكىء فيها على سند من عمود الشعر الذى يقوم على إيثار القديم فى بناء اللغة ، ورؤيتها ، ويتجلى هذا فى عدد من القضايا التى تُشكّل مجتمعة قوام النظرية النقدية للنص الشعرى عند البيانيين وهى ماهيّة الشعر ، ومادته ، وعلاقته بالواقع الخارجى ، وغايته التى يهدف إلى تحقيقها .

وقد كانت تغلب على فكرة النقد عند البيانيين تتبع المثالب والعيوب التى تشين النص ، وكلمة "نقد" بمعناها اللغوى تكاد تفصح عن هذا فهى مأخوذة من نقد الصيرفى للدراهم ومعرفة جيدها من رديئها .

ولايعنى هذا أن البيانيين لم يكشفوا عن مواطن الجودة فى النص الشعرى فقد كان لهم فيه جهد مميّز ووافر ،

وتجاوزوا هذا الى شرح النص وتفسيره ، وهذه غاية تقصر دونها كل غاية .

أما المخاطب فقد كان الركن الثالث من أركان نظرية الاتصال اللغوى . واذا كان للشاعر خصوصيته ، وللنص الشعرى تميزه ، فان للمخاطب بالنص الشعرى مواصفاته التى تجعل منه مخاطبا يدرك تميز هذا النص ويمتلك سياقه ، ومن ثم يعرف طريق الولوج اليه ، واكتشاف أسراره التى لايوقف عليها الا بطول التأمل .

ولم يكن المخاطب فى البيان العربى مجرد متلق للنص يستهلكه ، ولايشارك فى كشف جمالياته ، وانما كان منتجا للنص يستوعبه ويضفى عليه بذكائه ، ودقة فهمه عددا من المعانى التى ربما لم تكن قد خطرت على ذهن الشاعر وقت ابداعه .(١)

وكثيرا ماعيب النص الشعرى ، لأنه لم يحقق غايته وهى امتاع المخاطب ، أو لم يراع الحالة الشعورية له ، فعيب الابتذال والتعقيد ، وبعض مطالع القصائد وخواتيمها ، وكثير من معانى الشعر التى لم تتأسس الرؤية فيها على ماعتاده المخاطب من الأعراف والقيم .

والمآخذ البتى أخذها البيانيون على النص الشعرى كثيرة لاتكاد تترك شيئا منه فى الرؤية والنسيج .

والمآخذ : جمع مأخذ على وزن مفعل ، والمأخذ هو : العيب ومفهوم المأخذ يرد ضمن عدد من المفاهيم التى تعنى بكشف جوانب الضعف فى النص الشعرى مثل الأغلاط ، والأخطاء ، والعيوب ، والرذائل ، والمساوىء ، والأغاليط وما الى ذلك .

---

(١) العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ٢/٩٣ بتصرف .

وكل هذه المفاهيم كانت ترد وصفا للغة والمعانى والايقاعات عندما تخالف مقاييس البيانيين ، ولم يكن مفهوم المآخذ أشهر المفاهيم شيوعا فى وصف النص الردىء عند البيانيين ، ولكن شهرته تعود الى المرزبانى فى أواخر القرن الرابع من الهجرة عندما جعله عنوانا لكتابه "الموشح".

ودلالة المفهوم لاتكاد تنفصل عن المعنى الأصلى للمادة ، فالهمزة ، والخاء ، والذال أصل واحد ، تتفرع منه فروع متقاربة فى المعنى .

ومن هذه المعانى الضعف : فالمؤخذ : هو الرجل الذى تؤخذه المرأة عن رأيه ، وتؤخذه عن النساء كأنه حبس عنهن .(١)

والمأخوذ ، والأخيذ : هو الأسير .(٢)

ومنها الداء : يقال : أخذ البعير ، يأخذ أخذا فهو أخذ خفيف ، وهو كهيئة الجنون يأخذه ، ويكون ذلك فى الشاء أيضا ، والأخذ : الرمد ، والأخذ : الرمد .(٣)

قال أبو ذؤيب الهذلى فى صفة حمار :

يرمى الغيوب بعينيه ، ومطرفه
مغض كما كسف المستأخذ الرمد(٤)

يريد : أن الحمار يرى بعينيه كل ماغاب عنه ، وطرفه مغض منكس ، كما ينكس الرجل الذى اشتد رمده رأسه حزنا .(٥)

---

(١) معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م ، ٦٨/١ .

(٢) المفردات فى غريب القرآن ، الراغب الأصفهانى ، تحقيق محمد سيد كيلانى ، القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبى ، الطبعة الأخيرة ١٣٨١هـ/١٩٦١م ، ص ١٢ .

(٣) معجم مقاييس اللغة ٦٩/١ .

(٤) شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبى سعيد السكرى ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٣٨٤هـ ، ٥٨/١ .

(٥) المصدر نفسه ٥٩/١ .

وفلان مأخوذ ، وبه أخذة : من الجن .(١)

والمؤاخذة تعنى : العتاب والتضييق والتشديد ، قال تعالى : {لاتؤاخذنى بما نسيت}(٢) . والأخذ يعنى : العتاب قال صلوات الله وسلامه عليه : "... فان أخذوا على أيديهم نجوا ونجوا جميعا"(٣) .

وعلى هذا فان العلاقة بين المفهوم النقدى ، وبين المادة الأصلية قوية نلمسها فى اطلاق الكلمة على الضعف الذى يعترى الانسان ، والداء الذى يصيبه ، وفى تسمية العتاب مؤاخذة ، والتبصير والاصلاح أخذا .

وهذا حال المفهوم مع النص ، فايثاره على ماسواه يعنى كل ماسبق من ادراك للضعف والقصور فى لغة النص ، ومعانيه ، وصوره ، وايقاعاته ، ومن عتاب ومؤاخذة على هذا النقص ، وأخذ وتبصير وهداية لسلوك الطريق الصحيح .

وفى ايثار هذا المفهوم ، اعلاء لقيمة انسانية تحرص عليها العربية ـ لغة القيم المثلى الحق ، والخير ، والجمال ـ لاتكاد تتحقق مع المفاهيم النقدية الأخرى أمثال العيوب ، والمساوىء ، والمثالب ، والأخطاء ، اذ ينصرف الذهن الى دلالات بعيدة لاعلاقة لها بنقد النص ، أضف الى هذا مافى دلالة الأخذ من العتاب الرقيق ، والنصح ، والتبصير .

والتعبير عن المآخذ يرد بصيغة الفعل المبنى للمجهول فيقال : أنكر ، عيب ، أخذ ، خطىء ، أو بصيغة الماضى المبنى للمعلوم ، بالاسناد الى الواحد تارة فيقال : أخذ ،

---

(١) مفردات الراغب الأصفهانى ص ١٣ .
(٢) سورة الكهف : ٧٣
(٣) صحيح البخارى ، كتاب الشركة ١١١/٣ .

أنْكَرَ ، عابَ ، وبالإسناد إلى المجموع تارة أخرى فيقال : أنكروا ، وعابوا ، وأخذوا .

ولايكاد يُعَبَّر عن المآخذ عند البيانيين إلا بصيغة الماضى ، أما الاسم مأخَذْ فلم يرد فيما وقفت عليه .

والمآخِذُ موجودة مُنذ وُجِد الشعر العربى ، فهى لاتكاد تنفك عنه ، ولذا قيل عنها : إنَّها عيب لم يسلم منه أحد من شعراء العربية ، ولكنَّ المآخذ تطورت بتطور الفكر النقدى ، وصارت ظاهرة من ظواهر الشعر المحدث فى العصر العباسى ، استدعت التأليف فيها ، والتنبيه عليها .

وقد كان للبيانيين فى النظر إلى المآخذ اتجاهان متباينان ، اتجاه يَعُدُّها من قبيل القبيح الذى لايصح فى اللغة والمعنى ، واتجاه يذهب إلى أنها صحيحة فصيحة ، وإنْ جاءت على القليل الذى لايطّرِد ، أو العرف غير المشهور ، ولهذا تحمل على سعة العربية وشجاعتها فى التعبير ، وطريقة الشعر فى الإبانة والإمتاع .

ولجميع المآخذ التى أخذها البيانيون على النص أسس تتكىء عليها من داخل النص ، أو من خارجه ، نعتدُّ بها ، ونؤمن بمشروعيتها، ولكنّا قد نختلف معها ، لاسيما وأن لكثير من البيانيين فى تلك المآخذ رأى يعتد بها ، وللعربية سعة فى حملها ، ولذوق الأمة استطابة لها .

وكما لايصح تخطئة البيانيين فيما قالوا ، فإنه لايجوز وصف الشعراء بالخطأ فى كثير مِمّا قالوا ، يقول القزاز القيروانى : "وذلك أن كثيرا ممن يطلب الأدب ، وأخذ نفسه بدراسة الكتب ، إذا مر به بيت لشاعر من أهل عصره ، أو لطالب من نظرائه ، فيه تقديم أو تأخير ، أو زيادة أو

نقصان ، أو تغيير حركة عما حفظ ، من الأصول المؤلفة له فى الكتب ، أخذ فى التشنيع عليه ، والطعن على علمه ، والاجماع على تخطئته ، ولو نظر بعين الحق ، لعلم أن ذلك لايخرج الا من وجهين : اما أن يكون ذلك جائزاً ، لعلل تغيبت عنه ، لم يبلغ النهاية من علمها ، وهو كذلك . ووهمه الذى لعله ان نبه عليه ، أو أعاد نظره فيه ، رجع عنه الى الصواب ، وتخطاه الى مالامطعن فيه من الكلام ، اذ كان غير معصوم من الخطأ ، ولاممنوع من الزلل" (١) .

وعلى هذا فان الباحث يجب أن يشك فى نفسه ، لافى أولئك الذين قامت لغة العرب على كلامهم ، فهم أكبر من أن يقعوا فى الخطأ ، وأرق من أن يلفظوا بكلام لاطائل تحته (٢) .

ومما سبق يتضح أن منهج البيانيين كان هو المنهج الرائد فى نقد النص ، والوفاء لهذا المنهج تطويره بكل مفيد مما يجد فى ثورة العلوم الانسانية ، شريطة أن يظل لهذا المنهج وجه عربى المحيا ، سمته الأصالة ، والوعى بكل جديد . وبهذا المنهج التكاملى تحفظ للأمة هويتها ، وللأدب مكانته ، لاسيما وقد شاعت الدعوات الباطلة باحلال الأسلوبية محل البلاغة العربية ، بحجة عجز البلاغة العربية عن ادراك جماليات ماجد من فنون القول لدينا .

ان التأثر بالجديد دليل على حيوية التراث البيانى ونشاطه ، وتراثنا لم يقف أمام الثقافات الأخرى عاجزا مبهورا ، فقد كان يسترفد منها مايفتح له أفقا جديدا فى

---

(١) مايجوز للشاعر فى الضرورة ، القزاز القيروانى ، حققه الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادى القاهرة ، مطبعة المدنى ، ١٩٨٢م ، ص ٩، ١٠ .

(٢) انظر : عيار الشعر ، العلوى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع ، الرياض ، دار العلوم ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص ١٦ .

النظر ، ولكنَّ استرفاده كان استرفاد القوى الغالب الذى يُخضع مايسترفده لرؤيته الخاصة ، ولاأدل على ذلك من أثر الثقافة الهيلّينيّة فى تراثنا البيانى .

أما مايحدث اليوم فهو مسخ لذائقة الأمة ، واسترفاد لكل بال تنكر له أهله ، ومسترفد عاجز مغلوب على أمره ، مولع بالجديد أيّاً كان مصبُّه ، لايسمح له موقفه بالحوار الجاد ، والمناقشة المثمرة ، ولابالانتقاء المفيد . فكان المنهج النقدى المعاصر لدينا منهجا ملفقا ، لاأساس له ، لأنه مغرم بالجرى خلف كل مدرسة غربية جديدة ، تظهر اليوم وتموت غدا .

ولهذا فإنّ الخروج من هذا المأزق هو الانفتاح الواعى على ثقافات الأمم الأخرى ، بعد الوعى بمقدرات التراث ، وخصوصيته ، فلكل أمة بيانها،ومنهجها الخاص بها ، الذى يتشكل فى ظل ملابسات كثيرة يجب مراعاتها وتقديرها .

الباب الأول

بيئات البيانيين
ومنهجهم النقدي

وتحته ثلاثة فصول

الفصل الأول: **المهاد التاريخي**

الفصل الثاني: **بيئات البيانيين**

الفصل الثالث: **المنهج**
اتجاهاته وأسسه العامة

الفصل الأول

المهاد التاريخي

الفصل الأول

المهاد التاريخى

تمثل فكرة المآخذ جانبا مهما فى النظرية النقدية للشعر عند العرب ، لعلنا لانبتعد كثيرا عن الصحة عندما نقول : إنّ الرصد الصحيح لتطور الحركة النقدية هو الذى يجعل من المأخذ علامة يستنير بها ، فتاريخ النقد القديم هو تاريخ المآخذ والأخطاء .

والعيب لم يسلم منه أحد ، لأنه دليل نقص ، والنفس الإنسانية لاتبرأ من النقص "فما رأينا أحدا من شعراء الجاهلية سلم من الطعن ، ولامن أَخْذِ الرواة عليه الغلط والعيب"(١) .

وشعراء الجاهلية هم أهل السليقة ، فإذا لم يسلموا من الطعن ، فلن يسلم منه من يتعاطى العربية بالفطنة والتعلّم، وفوق هذا كله يذهب القاضى الجرجانى إلى أن حسن الظن بالجاهليين ستر عليهم كثيرا من العيوب "ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لايمكن لعائب القدح فيه ، إما فى لفظه ونظمه ، أو ترتيبه وتقسيمه ، أو معناه ، أو إعرابه ؟ ولولا أن أهل الجاهلية جدّوا بالتقدم ، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة والأعلام والحجة لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ، ومردودة منفيّة ، لكن هذا الظن الجميل

---

(١) الموازنة بين أبى تمام والبحترى ، الآمدى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار المسيرة ، بدون تاريخ ، ص ٣٥ .

والاعتقاد الحسن ستر عليهم، ونفى الظِنَّة عنهم ، فذهبت الخواطر فى الذبّ عنهم كل مذهب وقامت فى الاحتجاج لهم كل مقام" (١) .

وعلى هذا فالخطأ سمة لاتفارق الشعر بوصفه فنا قوليا ينبعث من نفس مجبولة على النقص ، يعتورها الضعف والقوة .

ولانجد عصرا من العصور قد سلم شعراؤه من الاتهام بالنقص وضعف الصنعة ، وبخاصة عند من يظن أن النقد كشف للعيوب ، لايتجاوز ذلك ، ولايطمح إلى شيء سواه . الا أن المآخذ على الشعر تتطور بتطور الشعر والنقد معا ، فعندما يدخل الشعر أفقا جديدا ، تدخل معه المآخذ ذلك الأفق وتكشف عن مواطن الضعف والقوة فيه .

وسيتضح لنا تطور المآخذ من خلال ماسيقوم به البحث من رصد لمسيرة الظاهرة من العصر الجاهلى ، وحتى نهاية القرن الرابع الهجرى .

---

(١) الوساطة بين المتنبى وخصومه ، للجرجانى ، تحقيق محمد أبو الفضل ، على البجاوى ، بيروت ، دار القلم ، بدون تاريخ ص ٤ .

مآخذ الجاهليين :

فى العصر الجاهلى تبرز المآخذ من شاعر على آخر ، فى الألفاظ والمعانى ، حين يخالف بها الشاعر النسق المألوف فى الفكر آنذاك .

فطَرَفَة بن العبد يأخذ على المُسيَّب بن عَلَس وضع كلمة الصيعرية فى غير موضعها فى قوله :

وقد أتناسى الهَمَّ عند احتضارِه
بناجٍ عليه الصيعرِيَّةُ مُكْدَمِ (١)

قال طَرَفة : استنوق الجمل ؛ لأن الصيعرية وَسْمٌ فى عنق الناقة ، فلايصح أن يوصف بها الجمل (٢) .

ولعل طرفة اتكأ فى نقده على ماجرى به العرف فى محيطه من وَسْم النُّوق خاصة (٣) . وإلا فالعرب يجعلون الصيعرية وسما للبعير ، كما جُعِلَت وسما للناقة ، فأهل اليمن هم الذين يخصون بها الناقة (٤) .

وأخذ النابغة على حسان قصور ألفاظه عن الوفاء بالمعنى فى قوله :

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلمعْنَ بالضُّحى
وأسيافُنا يقطُرْنَ من نجدةٍ دما

---

(١) عيار الشعر ص ١٣٩ ، الموشح ص ١٣٣ ، لسان العرب (صعر) وورد منسوبا للمتلمِّس فى الأغانى ٥٥٩/٢٣ ، ط/الدار التونسية ، وفى الصناعتين للعسكرى ، تحقيق البجاوى وأبى الفضل ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ط٢ ، ١٩٧١م ، ص ٩١ .

(٢) الموشح للمرزبانى ، تحقيق على البجاوى ، القاهرة ، نهضة مصر ، ١٩٦٥م ، ص ١٣٣ .

(٣) معالم النقد الأدبى ، د. عبد الرحمن عثمان ، القاهرة مطبعة المدنى ، ١٩٦٨م ، ص ٩٦ .

(٤) لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق عبد الله الكبير وزملائه ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، صعر .

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق
فأكرم بنا خالا ، وأكرم بنا ابنما (١)

قال له النابغة : "أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن ولدك" (٢) .

وقد امتدح المولى هذا النقد الذى يدل عليه نقاء كلام النابغة فقال :

"قال له : أقللت أسيافك ، لأنه قال : وأسيافنا ، وأسياف جمع لأدنى العدد ، والكثير سيوف . والجفنات لأدنى العدد ، والكثير جفان . وقال : فخرت بمن ولدت ، لأنه قال : ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق . فترك الفخر بآبائه وفخر بمن ولد نساؤه" (٣) .

وقد أثار الدكتور طه أحمد ابراهيم شكا حول صحة هذه الرواية ، لاشتمالها على بعض مصطلحات النحو ، وانطوائها على روح بيانية غريبة لم توجد عند الجاهليين (٤) .

والقضية هنا قضية دلالة وليست قضية مصطلحات ، فالنابغة بصفاء حسه الجمالى للغة أدرك الفرق بين القلة والكثرة فعبر عنه ، والروح البيانية الغريبة التى أنكرها الباحث تعتمد على التعليل ، ولايمح نفيه عن ملاحظات الجاهليين ، لأن ماوصل الينا عن تلك الفترة من اسهامات لايهيىء لنا اصدار حكم نقدى سليم ، فكثير منه مفقود والتعميم فى الأحكام فى مثل هذا الموقف ضرب من المجازفة غير المحمودة .

---

(١) الديوان بشرح البرقوقى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ص ٤٢٤ بخلاف الترتيب هنا .
(٢) الموشح ص ٨٢ ، ولنقد النابغة روايات أخرى تعنى بتفصيل المآخذ ، لكنها لاتخرج عما هى عليه فى هذه الرواية .
(٣) المصدر السابق ص ٨٣ .
(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ، بيروت ، دار الحكمة ، بدون تاريخ ص ١٩ .

والذى يعنينا هنا أنّ نقد النابغة لايتمثل روح الشعر الذى كان بحثا فى رداءته ؛ لأن جمال الالفاظ هنا لايكمن فى الكمّ الذى تدل عليه ، فهى تتمثل نسقا دلاليا فى العربية توارثه الشعراء كابرا عن كابر تصبح الجفنات الغر بمقتضاه مشهورة لاتخفى ، وإن قلّ عددها ، والسيوف ماضية وإن قلّ دم أعدائها .

فحسّان لاتعنيه الكثرة بقدر ماتعنيه الكيفية التى تتحلى بها الموصوفات ، وهى كيفية لاتُفهم بمعزل عن صفاتها التى يؤثرها العرب فى كلامهم ، فالجفان توصف بأنها غُرّ ، والدماء بأنها تقطر .

والفخر بالولد فخر بالأب ، على أن النابغة لم ينس أن يذكر فضل الخؤولة هنا والأبوة التى تتطاول فى أفق المجد وكأنها شماريخ رَضْوى .

لنا حاضر فَعْمٌ وبادٍ كأنّه شَماريخُ رَضْوَى عِزّةً وتكرُّما

وعيب على مهلهِل بن ربيعة مبالغاته فى معانيه فقد "كان يدّعى فى شعره ويتكثّر فى قوله أكثر من فعله" (١) ومن ادعاءاته قوله :

فلولا الرِّيحُ أُسمِعَ أهلُ حَجْرٍ صليلَ البَيْضِ تُقرَعُ بالذكور (٢)

وقد أنكره قوم من أهل العلم فقالوا : "هو خطأ وكذب من أجل أنّ بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حَجْر مسافة بعيدة جدا" (٣) .

استكثروا عليه أن يشعر بما لايشعرون به .

---

(١) الموشح ص ١٠٥ .
(٢) الشعر والشعراء ٢٩٧/١ ، نقد الشعر ص ٢١٤ ، الموشح ص ١١٣ .
(٣) الموشح ص ١١٣ .

وأُخِذ على النابغة الذبيانى إقواؤه فى شعره ؛ لأنه لم يقو أحد من الطبقة الأولى إلا هو ، وذلك فى قوله :(١)

أمِن آلِ مَيَّةَ رائِحٌ أو مغتدِ عجلانَ ذازادٍ وغيرَ مزوَّد

زَعَم البوارحُ أنَّ رِحلتَنا غدا وبذاك خبَّرَنا الغُداف الأسوَدُ(٢)

ولمّا دخل المدينة ، عِيْبَ عليه إقواؤه فلم يتنبّه له ، فأسمعوه إياه فى غناء جارية فانتبه ، وغيَّر العيب وقال : "قدمت الحجاز وفى شعرى صنعة ، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس"(٣) .

وربما تخطى الحكم النقدى مدار الجزئية التى لاتتجاوز البيت الواحد ، والكلمة الواحدة ، إلى الحكم على التراث الشعرى للشاعر ، وبيان عناصر القوة والضعف فيه ، بلغة غامضة الدلالة تكاد تقترب فى شفافيتها من لغة الشعر ، كالذى يُروى عن تحاكم الزِّبرقان بن بدر ، وعَمرو بن الأهتم ، وعَبْدَة بن الطبيب ، والمُخبَّل السعدى إلى ربيعة الأسدى أيهم اشعر فقال للزِّبرقان : "أما أنت فشعرك كلحم أُسخن لاهو أُنضج فأُكِل ، ولاتُرِك نيئا فينتفع به ، وأما أنت ياعَمرو فإنَّ شعرك كبُرودِ حِبَرٍ ، يتلألأ فيها البصر ، فكلما أعيد فيها النظر نقص البصر ، وأما أنت يامخبَّل فإن شعرك قصَّر عن شعرهم ، وارتفع عن شعر غيرهم ، وأما أنت ياعَبْدَة ، فإنَّ شعرك كمزادةٍ أُحْكِم خرزُها فليس تقطُر ولاتمطِر"(٤) .

وقد عد الدكتور إحسان عباس هذا النموذج من أرقى النماذج ، وأدلها على طبيعة النقد "فهو نموذج يجمع بين النظرة التركيبية والتعميم عن الانطباع الكلى دون لجوء

---

(١) الموشح ص ٤٥ .
(٢) الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، ص ٨٩ . وفيه زعم الغراب.
(٣) الموشح ص ٤٦ .
(٤) المصدر السابق ص ١٠٧، ١٠٨ .

للتعليل ، وتصوير مايجول فى النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه "(١) .

ونستطيع أن نقول : إنّ مآخذ الشاعر الجاهلى كانت فى مجملها تدور حول فكرة الصحة ، فى مطابقة اللفظ لمعناه ، وفق ماتوحى به السليقة العربية ، وفى قرب المخيّلة من الواقع الذى يعصمها من الكذب ، وفى الحفاظ على صحة الأوزان وانسجامها .

وكان عماد الملاحظات النقدية فى هذه المرحلة المبكرة هو الذوق المحض الذى تشكّل فى ظل السليقة العربية .

وهو ذوق لايجنح للتعليل فى أغلب الأحيان (٢) ، ويبتعد عن التحليل والاستنباط (٣) ، ويقف عند حدود الجزئيات الصغيرة .

لكن الدكتورة هند حسين تقف موقفا حذرا من هذا الحكم الذى يستند على أرضية هشة ؛ لأن ماوصل إلينا من ملاحظات الجاهليين نزر يسير ، وهذا النزر اليسير لايعطينا تصورا واضحا لإسهامهم النقدى ، ومن ثم لايحق لنا أن نُجرِّدَهم ـ بناءً على هذا التصور الجزئى ـ من فضيلة النقد المعلّل (٤) .

والذوق الذى احتكم إليه الجاهليون فى أحكامهم لايتعارض ومنهجية الحكم، وموضوعية الرؤية ، فقد كان نتاج حاسة فنية "ولا أغالى لو قلت : إنّ النقد العربى الأصيل ، هو الذى اعتمد الذوق فى أحكامه النقدية ، وأما الذين تعلموا

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، بيروت ، دار الثقافة الطبعة الرابعة ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م ، ص ١٣ .
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، احسان عباس ص ١٣ .
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٨ .
(٤) النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، بغداد دار الرشيد ، ١٩٨١م ، ص ٣١،٣٢ .

العربية ، ودرسوا اللغة وحللوها ، ليعرفوا أسرارها ، ووجه الجمال والقبح فيها ، فهم الذين نقدوا الشعر ، ونظروا إليه بمنظار آخر غير الذوق ، وهؤلاء هم اللُّغويون والنحاة ، ومعظمهم من الموالي،ونقدهم بعيد عن روح النقد الأدبي وليس فيه للذوق أثر" (١) .

---

(١) المرجع السابق ص ٤١ .

مآخذ أدباء القرن الأول :

واذا مادلفنا الى القرن الهجرى الأول وجدنا أن الجديد فى مآخذ هذا القرن هو كثرة عيوب المعانى ، فقد بدا واضحا الاهتمام بالمعنى ، أما عيوب البنية التركيبية فقد ظلت على ماهى عليه عند الجاهليين من حرص على المطابقة ، ورغبة فى السهولة والوضوح .

لذا نجد عمر بن الخطاب رضى الله عنه يمتدح زهيرا لمجافاة تراكيبه للمعاظلة (١) .

وتنشط الحركة النقدية فى أواخر هذا القرن ، فى رحاب خلفاء بنى أمية عبد الملك بن مروان ، وسليمان ، وهشام ، وتكاد تكون مآخذ البيانيين من خلفاء وأدباء وشعراء ، ورواة مقصورة على عيوب المعانى .

وتشتهر بعض الأسماء لأول مرة فى تاريخ المآخذ فنجد فى الحجاز ابن أبى عتيق ، وسكينة بنت الحسين ، وفى الشام خلفاء بنى أمية وعلى رأسهم عبد الملك بن مروان .

ويظهر الحرص على الصدق فى نقد المعنى ، فالشاعر المتمكن هو الذى لايمدح الرجل الا بما فيه (٢) .

وعمر فى حكمه هذا يستلهم ـ وهو الخليفة ـ قيم الدين وأحكامه ، كما استلهم الشاعر رؤية الاسلام للكون والحياة .

ومن الصدق ، صدق العاطفة الذى يكون الانسان به صادقا مع ذاته ، أخذ ابن عتيق على عمر بن أبى ربيعة قوله :

---

(١) نقد الشعر ص ١٧٦ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ، الجمحى ، قرأه وشرحه محمود شاكر ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٩٧٤م ، ٦٣/١ ، وانظر الأغانى ٢٩٩/١٠ .

وَمَنْ كان مَحزُونا بِإهراقِ عَبْرَةٍ
وَهى غَرْبُها فليأتِنا نَبْكِهِ غدا
نُعِنْهُ على الإثكالِ إنْ كانَ ثاكِلا
وإنْ كانَ مَحروبا وإن كان مُقْصَدا (١)

فقد سمعه وهو ينشد فانطلق إليه وقال : "قد جئناك لموعدك قال : وأى موعد بيننا ؟ قال : قولك : فليأتنا نبكه غدا . قد جئناك ، والله لانبرح أو تبكى إن كنت صادقا فى قولك ، أو ننصرف على أنك غير صادق ، ثم مضى وتركه" (٢) .

ومع أن لغة النقد فيها من الطرافة والفكاهة ـ التى عُرِفَ بها ابن أبى عتيق ـ مايغلب على صحة الاعتقاد ، فإنَّه يظل لها مكانتها فى الرصيد النقدى .

وإيثاراً للصدق رُفِضَت المبالغات ، ووُصِف أصحابها بالكذب فعندما دخل الجَحَّاف بن حكيم على عبد الملك بن مروان ، قال له عبد الملك : أنشدنى بعض ماقلت فى غزوتك ـ يريد غزوته على بنى الفَدَوْكَس رهط الأخطل ـ فأنشده قوله :

صَبَرَتْ سُلَيْمٌ للطِّعَانِ وعامِرٌ وإذا جَزِعْنا لم نَجِدْ مَنْ يَصْبِرُ (٣)

قال له عبد الملك : كذبت ما أكثر من يصبر (٤) .

وظهر للمرة الأولى "مبدأ اللَّياقة" ، وغاية مايرمى إليه هذا المبدأ ، أن يُراعَى الشاعر أعراف الجماعة ، فيخاطب كُلاًّ بلغته ، فجرير كان نابِىَ الذوق ، جاهلا بمبادىء اللياقة عندما مدح خليفة من خلفاء بنى أمية (٥) ، وهجا بنى

---

(١) الديوان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م ، ص ٦٠ .
(٢) الأغانى ، الأصفهانى ١٥٤/١ .
(٣) الأغانى ٢٠٢/١٢ .
(٤) المصدر نفسه ٢٠٢/١٢ .
(٥) فى الموشح ص ١٩٠ يزيد بن عبد الملك ، وفى عيار الشعر ص ١٥٣ عمر بن عبد العزيز .

الفَدَوْكَس رهط جرير بقوله :

هذا ابنُ عمى فى دِمَشْقَ خليفةً لو شئتُ ساقَكُمُ إِلَىَّ قَطِينا (١)

قال يزيد أو بعض إِخوته : "أَمَا ترون جهل جرير ، يقول لى : ابن عمّى ثم يقول : لو شئت ساقكم ، أما لو قال : لو شاء ساقكم لأصاب ولعلّى كنت أفعل" (٢) .

وفى رواية أخرى : "جَعَلْتَنى شُرطِيّاً لك ! أَمَا لو قلت : لو شاء ساقكم إِلَىَّ قطينا لسقتهم إِليك عن آخرهم" (٣) .

لم يتقبل الخليفة أن يكسر الشاعر حاجز الألقاب فيقترب منه ، حتى بالكلمة ، فالأمير أمير ، والمأمور مأمور ، وهو ماسعى إِليه جرير ، فأصبح اللَّقب شيئا عارضا إِذا ماقيس بالأنساب وصلة الرحم التى تتبدى من قوله : ابن عمّى .

وأُخِذَ على الشاعر خروجه على مذاهب القدماء فى النظر إِلى الأشياء، والدقة فى التعبير عنها ، فابن أبى عتيق ينتقد عمر بن أبى ربيعة ؛ لِأنه خرج على تقاليد العرب فى الغزل بقوله :

بينما يَنْعتنَنِى أبصَرْنَنِى
دُونَ قَيْدِ المِيْلِ يعدو بى الأغَرّْ

قالتِ الكُبرى : أتعرِفنَ الفتى
قالتِ الوُسطى : نعم هذا عُمَرْ

قالتِ الصُّغرى ، وقد تَيَّمْتُهَا
قد عرفناهُ ، وهل يخفى القَمَر؟ (٤)

---

(١) الديوان بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق د. نعمان طه ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٨٦م ، ٣٨٨/١ .
(٢) الموشح ص ١٩٠، ١٩١ .
(٣) عيار الشعر ص ١٥٣ .
(٤) الديوان ص ٩٠ برواية أخرى .

قال له ابن أبى عتيق : "أنت لم تنسب بها ، وانما نسبت بنفسك ، كان ينبغى أن تقول : قلت لها فقالت لى ، فوضعت خدى فوطئت عليه" (١) .

وعيب غموض المعنى ، وعدم ادراكه الا بضرب من التأمل كقول ابن قيس الرقيات :

تقدت بى الشهباء نحو ابن جعفر
سواء عليها ليلها ونهارها (٢)

قال له ابن أبى عتيق : "مايستوى الليل والنهار الا على عمياء ، قال : انما عنيت التعب ، قال : فبيتك هذا يحتاج الى ترجمان يترجم عنه" (٣) .

وقف الناقد هنا على الدلالات الأولى للكلمات فعاب البيت فلما تبين له سوء فهمه ، وصف المعنى بالغموض .

على أن وصف المعنى بالغموض لايعنى أن يكون ساذجا ، يعرض نفسه لأول وهلة ، فقد نفر من ذلك عبد الملك فى قوله للأخطل : "ان كنت تشبهنى بالحية والأسد فلاحاجة لى بشعرك" (٤) .

وظهرت ملاحظات تعضد هذا التوجه - الذى نلمسه عند عبد الملك - بالبحث فى أصالة المعنى الشعرى ، فرأينا أن المعنى قد يوصف بأنه يتكىء على معنى سابق له ، مما ينفى عنه صفة الابتكار ، وللمرة الأولى يرد لفظ سرقة فى ذم المعنى الشعرى . قال الأصفهانى :

"أخبرنا الجرمى عن أبى العلاء قال : حدثنا الزبير بن بكار عن محمد بن اسماعيل عن عبد العزيز بن عمران عن محمد

---

(١) الأغانى ١/١٢٣ .
(٢) الديوان ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت دار صادر ، ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م ، ص ٨٢ .
(٣) الأغانى ٥/٧٩ .
(٤) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق أحمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٢م ، ١/٤٨٣ .

ابن عبد العزيز عن أبى شهاب عن طلحة بن عبد الله بن عوف قال : لقى الفرزدق كُثَيِّراً بقارعة البلاط ، وأنا وهو نمشى نريد المسجد ، فقال له الفرزدق : يا أبا صخر ، أنت أنسب العرب حين تقول :

أُرِيدُ لأَنسى ذِكْرَها فكأنَّما تمثَّلُ لى لَيلى بكلِّ سبيلِ (١)

يعرّض له بسرقته من جميل ، فقال له كُثيّر : وأنت يا أبا فراس أفخر الناس حين تقول :

ترى النَّاسَ ماسِرْنا يَسيرون خلفَنا
وإنْ نحن أومأنا إلى النَّاسِ وقفوا (٢)

وقال عبد العزيز : وهذا البيت أيضا لجميل سرقه الفرزدق" (٣) .

ومآخذ القوم على المعنى كثيرة ، جوهرها الحرص على الصحة والإصابة . وبغض النظر عن موقفنا من تلك المآخذ فإنها تمثّل رؤية نقدية متجاوزة جعلها بعض الباحثين المحدثين بداية للنقد الصحيح الذى يستند على التعليل (٤) .

إذ بدأت عبارات النقد تتحرّر من الإيماءات السحرية الموجزة التى يغلب عليها طابع الشعر ، واتضحت الرؤية ، وتخطت نقد الألفاظ والتراكيب والمعانى إلى استبطان نفسية المبدع ، واستقراء خلجاته ، وهو موقف يضاف إلى رصيد النقد فى هذه الحِقْبة ، كالذى ذهب إليه ذو الرُّمة فى نقده لمعنى الكُمَيْت .

---

(١) الديوان جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ١٣٩١هـ/١٩٧١م ، ص ١٠٨ .
(٢) الديوان شرحه وضبطه على فاعور ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م ، ص ٢٩٣ .
(٣) الأغانى ٩٦/٨ .
(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه إبراهيم ص ٣٤ .

قال الكميت : "لما قدم ذو الرمة أتيته فقلت له : انني قد قلت قصيدة عارضت بها قصيدتك :

مابال عينك منها الماء ينسكب (١)

فقال لي : وأى شيء قلت ؟ قال : قلت :

هل أنت عن طلب الايفاع منقلب

أم كيف يحسن من ذى الشيبة اللعب ؟ (٢)

حتى أنشدته اياها فقال لي : ويحك ، انك لتقول قولا مايقدر انسان أن يقول لك أصبت ولاأخطأت ، وذلك أنك تصف الشيء ، فلاتجيء به ، ولاتقع بعيدا منه ، بل تقع قريبا ، قلت له : أوتدرى لم ذلك ؟ قال : لا ، قلت : لأنك تصف شيئا رأيته بعينك ، وأنا أصف شيئا وصف لي ، وليست المعاينة كالوصف ، قال : فسكت" (٣) .

ورأينا في هذه الفترة أن البياني قد يطلق حكمه النقدى على شعر الشاعر ، فيقدم شاعرا على آخر ، أو يأخذ على شاعر تفاوتا في شعره ، الا أن الصفة الغالبة على النقد حتى هذه الفترة أنه نقد جزئي ، يعنى بالملاحظات الجزئية فلايكاد يستوقفه أكثر من البيت أو البيتين في القصيدة ، وهو أمر لايقدح في قيمة ذلك النقد - ان صحت تسميته نقدا - اذ لايمكن أن يطلب في مثل تلك الفترة أن يكون النقد معنيا بادراك تفاصيل الأشياء ، أو أن يكون مؤسسا على نظرية نقدية لها أسسها ومقاييسها ، لأن النقد آنذاك كان في مرحلة النماء والتشكل .

---

(١) الديوان ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، بيروت ، مؤسسة الايمان ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ٩/١ . وعجز البيت : كأنه من كلى مغرية سرب .

(٢) شعر الكميت جمعه الدكتور داود سلوم ، بغداد ، مطبعة النعمان ١٩٦٩م ، ٩٣/١ وفيه : أم هل يحسن .

(٣) الأغاني ٣٥/١٦ .

مآخذ علماء القرن الثانى :

حتى اذا ماوصلنا الى القرن الثانى ألفينا فئتين من البيانيين : فئة الأدباء المتمثلة فى الخلفاء والأمراء والشعراء ، وفئة العلماء من اللغويين والنحاة ، وكان بالامكان أن تضاف اسهامات بعض هذه الفئة الثانية الى الجهود النقدية فى القرن الأول الهجرى ، لاسيما وأنها بدأت فى الظهور فى نهاية ذلك القرن . الا أن المتأمل فى حركة النقد فى القرن الثانى من الهجرة يجد أن هؤلاء العلماء - أعنى علماء اللغة والنحو - يكادون يكونون الظاهرة البارزة فى نقد القرن الثانى ، فآثر البحث أن تكون مآخذ أولئك العلماء فى نسق واحد يضمن لها وضوح الرؤية عند القارىء ، ويحقق للبحث صفة الموضوعية التى ينشدها فى اصدار الحكم . أضف الى هذا أنه لايعنى أن يكون الاسهام النقدى فى أى قرن بمعزل عما سواه ، فالأجيال بعضها يفضى الى بعض ، وتراث الأمة واحد ، لامجال للفصل بين عصوره ومنازعه فصلا تاما .

فى هذا القرن بدأ النقد يأخذ طابع العلم على أيدى اللغويين والنحاة أمثال عبد الله بن أبى اسحاق ، وعيسى بن عمر ، وأبى عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد ، ويونس بن حبيب ، والكسائى ، وأبى عبيدة ، والأصمعى وغيرهم .

واتسع مجال النقد ، ، وكثرت مسائله ، وظهرت لأول مرة فكرة الخطأ فى اللغة ، فترصد أولئك العلماء للشعراء ، يتتبعون سقطاتهم فى بنية الكلمة واعرابها ، وفى صحة التراكيب ، ومدى وفائها بمقتضيات النحو ، وبرزت

العداوة بين الشعراء والنحاة ، عندما ضاق الشعراء بتشدد العلماء ، وسرعتهم في التخطئة ، ومما يُصوِّر لنا جانبا من تلك العداوة قول عَمَّار الكلبي :

ماذا لَقينا من المُستعربينَ ، ومِنْ
قياسِ نَحْوِهِمُ هذا الذي ابتدعوا
إنْ قلتُ قافيةً بِكْراً يكونُ بها
بيتٌ خلافَ الذي قاسوه أو ذَرَعُوا
قالوا : لحنتَ ، وهذا ليس مُنتصِباً
وذاك خفضٌ ، وهذا ليس يرتفِعُ (١)

ومما أخذه علماء اللغة والنحو على الشعر ، عدم الدقة في استخدام اللغة كالذي أخذه الأصمعي على أبي نواس في قوله :

أهِجْ نِزارا وأَفْرِ جِلدتَها (٢)

فقد زعم الأصمعي "أنه يقول في الفساد : فريت ، وفي الإصلاح : أفريت . وكان يقول : فريت أوداجه" (٣) .

والأصمعي معروف بتشدده ، فقد أجاز غيره أن يقال في الشر والخير : فريت وأفريت (٤) .

وأُخِذَ على الأعشى عدم اللياقة في وصف محبوبته في قوله :

كأنَّ مِشيتَها من بيتِ جارتِها مَرُّ السَّحابة لا رَيْثٌ ولا عَجَلُ (٥)

---

(١) الخصائص ، ابن جني ، تحقيق محمد النجار ، بيروت ، دار الهدى ، ط٢ ، بدون تاريخ ١/٢٣٩، ٢٤٠ .
(٢) الديوان ، تحقيق أحمد الغزالي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٥٠٨ .
وعجزه : وهتْكِ السِّترَ عن مثالِبِها .
(٣) الموشح ص ٤١٨ .
(٤) المصدر نفسه ص ٤١٨ .
(٥) الديوان ، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، بدون تاريخ ص ٦ .

فقال : "لقد جعلها خرّاجة ولاّجة هلاّ قال كما قال الآخر :

وُيكرِمُها جاراتُها فيزُرنها وَتَعْتَلُّ عن إتيانهِنَّ فتُعْذَرُ (١)

والمراد أنها تتهادى كما تتهادى السحابة ، وهذا من مذاهب العرب فى وصف مشية المرأة .

ولم تقتصر مآخذ العلماء على اللغة والنحو (٢) ، فقد تخطت ذلك إلى المعنى الذى يخالف فيه الشاعر مبادىء اللياقة ـ التى نلمسها فى نقد الأصمعى لبيت الأعشى ـ كما فعل بيانيو القرن الأول . أو يصف الأشياء على غير ماهى عليه فى العُرف العربى ، كأنْ يصف الناقة بدقة المذبح ، أو يجعل أول الفرس يسبح ، وآخره يطفو ، أو يقول : إنّ الكلاب تُدَوِّمُ فى الأرض ، أو أن ذيل الفرس يُخطّ فى الأرض ـ كما سيأتى (٣) ـ .

وبهذا ظلت جماليات المعنى مرتبطة بقرب المعنى من الواقع ، فرُفِضَت فكرة المبالغة التى تنأى بالشعر عن الواقع وتُباعد بينه وبين الحقيقة .

وظل الحفاظ على قوانين الموسيقى أمرا لامحيد عنه ، تُعَدُّ مخالفته نقصا فى لغة الشعر ، وقصورا فى الحس الموسيقى عند الشاعر .

وتجاوز العلماء مدار الجزئيات إلى الناحية الفنية التى تستند على وعى شُموليٍّ بنتاج الشاعر ، فشعر الفرزدق ـ مثلا ـ عند الأصمعى تسعة أعشاره سرقة (٤) ، وشعر ذى الرُّمَّة عند أبى عمرو "نُقَطُ عروس تضمحِلُّ عن قليل ، وأبعار ظباء لها مَشَمٌّ

---

(١) الموشح ص ٦٦ .
(٢) سيأتى تفصيل ذلك فى الفصل الثانى "بيئات البيانيين" ص ٥٥ ومابعدها .
(٣) الباب الثالث "البنية التصويرية" ص ٢٨٤-٢٨٥ .
(٤) انظر : الموشح ص ١٦٧ .

فى أول شمّها ، ثم تعود إلى أرواح البعر"[١] ، وشعر أبى العتاهية "كساحة الملوك يقع فيها الجوهر والذهب والتراب والخزف والنّوى"[٢] .

وعلى هذا لاتصح لغة التعميم التى أطلقتها الدكتورة هند حسين عندما قالت : "وبذلك نستطيع القول إنّ النقد اللغوى عند لُغويّى هذا القرن ، كان نقدا لغويا محضا ، ركّزوا فيه على مدى صلاحية الشعر المُحدث للاحتجاج اللغوى ومن هنا كان اعتناؤهم بهذا العامل اعتناء كبيرا ؛ لأنهم أرادوا من وراء ذلك التحقق من صحة استعمالاتهم لغة، ونحوا، وصرفا"[٣] .

ولاشك أن نقد العلماء هنا قد دخل أفقا جديدا ، بنقده للغة ، واحتكامه إلى عوامل لغوية وحضارية وخُلقية ، لاسيما وكيان العربية قد بدأ يتأسس ، فرأوا أن تكون البنية الأساسية لقواعد اللغة مستندة على لغة صافية السُّلالة ، نبتت فى أحضان السليقة ، فلاتكون ألفاظها معرّبة كألفاظ الطرمّاح ابن حكيم التى كان يُعَرِّبها ويُدخِلها فى شعره[٤] . ولاتكون نتاج لغة حضرية مولدة كلغة الكُمَيْت الذى وصفه الأصمعى بأنه "جرمقانى من أهل الموصل"[٥] .

أو ذى الرُّمة الذى "أكل المالح فى حوانيت البقالين"[٦] .

ولانتاج نفسية فاسدة كلغة ابن قيس الرُّقيّات الذى قال عنه يونس إنه :

---

(١) المصدر السابق ص ٢٧١ ، وترد هذه المقولة منسوبة للأصمعى فى الصفحة ذاتها ولكن بلا سند .
(٢) الأغانى ٤٢/٤ .
(٣) النظرية النقدية عند العرب ص ٨٧ .
(٤) الموشح ص ٣٢٥ .
(٥) التنبيهات على أغاليط الرواة ، أحيى مواته ، عبد العزيز الميمنى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧م ، ص ٢٤٦ .
(٦) الخصائص ٢٩٥/٣ .

"ليس بفصيح ولاثقة ، شغل نفسه بالشرب بتكريت" (١) .

الا أنه لايقف عند هذا الحد فقد كان لهم مآخذ كثيرة على معانى الشعر وصوره وإيقاعاته .

ومع أن ذلك النقد قد غلبت عليه العلمية ، لإحساس العلماء فى تلك الفترة بوجوب إيجاد معايير صارمة ، تمنع تجاوز قوانين اللغة ، والعبث بنظامها ، لاسيما وقد أحس أولئك العلماء أنهم هم حراس اللغة ، الذين تفرض عليهم الأمانة الحفاظ على كيان اللغة من نزوات الشعراء ، وكثيرا ماكانوا يفتخرون بهذا الموقف الذى يقفونه ، فالخليل يقول لابن مناذر :

"إنّما أنتم معشر الشعراء تبع لى ، وأنا سُكّانُ السفينة إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلا كسدتم" (٢) .

مع ذلك كله فقد ظل للذوق المعلل قيمته فى كثير من الأحكام وبخاصة فيما اتصل بنقد المعانى ، واستقراء نفسية الشاعر واستبطان خلجاته .

---

(١) الأغانى ٧٨/٥ .
(٢) المصدر نفسه ١١٧/١٨ .

مآخذ بيانيى القرن الثالث :

واذا كان القرن الثانى الهجرى قد تميز عما قبله ، بدخول علماء العربية الى رحاب الحركة النقدية ، فان القرن الثالث يتفرد عما سبقه من القرون بدخول التيار الأجنبى المتمثل فى علماء الكلام ، فقد كان لهذا التيار أثره البالغ فى الاتجاه بالحركة النقدية صوب منعطف جديد .

الا أن هذا لايعنى أن ذلك التيار قد سيطر على مجريات الحركة النقدية آنذاك ، فقد كان يشكل جزءا من الذهنية الناقدة التى اشترك فى صياغتها اللغويون والنحاة ، كالأصمعى وابن سلام ، والمبرد وثعلب ، والأدباء أمثال ابن المعتز ، ومن عرف شيئا من المعارف الأجنبية كالجاحظ وابن قتيبة .(١)

أما اللغويون والنحاة فقد حرصوا على تمثل جهود السلف فكانت مآخذهم على لغة الشعر ، هى مآخذ أسلافهم ، خطأ فى بنية الكلمة ، أو فى اعرابها ، أو فى دلالتها ، أو تعقيد فى بنية الكلام التركيبية ، أو بعد فى المعنى عن الواقع واخلال بمبادىء الصحة واللياقة .

وبرز من هؤلاء العلماء عالم متشدد فى جميع أحكامه ، هو الأصمعى الذى لم يقبل من الشعراء الا ماشتهر وسمع عن العرب .

وكانت جماليات الصورة البيانية تكمن فى قرب العلاقة بين طرفيها ، ولذا فلاغرابة أن يحمل بعض العلماء ـ كابن الأعرابى ، والمبرد وثعلب ـ على شعر أبى تمام الذى تخطى

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١١٢ .

معالمهم التى أقاموها لجودة المعانى وصور البيان .

وفضلوا البحترى على أستاذه أبى تمام ، لأنه كان أقرب الى معاييرهم ، وأصدق تمثلا لها .

ووصفوا كثيرا من الشعر المحدث بالاسفاف والاحالة والغلو ، والتكلف لأنه لايجرى على مذاهب العرب فى كلامها .

وعلى أيدى هؤلاء العلماء ظهرت أوائل المؤلفات التى عرض فيها أصحابها لأخطاء الشعراء فى الألفاظ والمعانى ، فنجد فحولة الشعراء للأصمعى ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحى ، وقواعد الشعر لثعلب .

وجملة مايذكر فى هذه المؤلفات تكرار لما سبق ذكره ، فلايكادون ينفردون عن أسلافهم بشىء الا بذم الشعر المحدث ، عندما عرضوه على مقاييس أسلافهم فبدا غريبا لايمت الى شعر العرب بأية صلة . حتى قال ابن الأعرابى عن شعر أبى تمام كلمته الشهيرة :

"ان كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل" (١) .

وتظهر لأول مرة فى تاريخ النقد العربى مؤلفات فى سرقات الشعراء ، فابن السكيت يؤلف "سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه" (٢) ، والزبير بن بكار يكتب "اغارة كثير على الشعراء" (٣) ، وأحمد بن أبى طاهر يصنف سرقات البحترى من أبى

---

(١) أخبار أبى تمام ، الصولى ، تحقيق د. خليل عساكر وزملائه ، بيروت ، المكتب التجارى ، بدون تاريخ ، ص ٢٤٤ .

(٢) الفهرست ، ابن النديم ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ، ص ١٠٨ .

(٣) الفهرست ص ١٦١ .

تمّام (١) ، وسرقات الشعراء (٢) ، وسرقات أبى تمام (٣) . وغيرهم .

أما جهود الأدباء فيكاد يكون ابن المعتز خير شاهد عليها ، حيث ألف البديع ، وطبقات الشعراء ، وكان قد ذكر فيهما بعض العيوب التى وقف عليها سابقوه ، الا أنه أضاف إلى ذلك إسهاما جديدا فى نقد البديع الذى استكثر منه الشعراء المحدثون حتى بلغ بهم منزلة بعيدة من التكلّف .

وصنّف رسالة فى محاسن أبى تمام ومساوئه ، فكان أول من ألّف رسالة فى المآخذ تقوم على الإنصاف فى الحكم ، وتجمع بين الحسنات والسيئات ، وقد ضاعت هذه الرسالة ، ولم يبق منها إلا نتف أوردها المرزبانى فى الموشح (٤) ، وذكر مقدمتها أبو حيّان التوحيدى فى البصائر والذخائر (٥) .

ومن مساوىء أبى تمام ، غرابة اللفظة ووحشيتها كقوله يصف ظبية :

تقرو بأسفله رُبولاً غَضّةً ... وتَقِيْلُ أعلاه كِنَاساً فولفا (٦)

ومنها ارتباط الكلمة بدلالة تعافها النفس كقوله يصف المطايا :

لو كان كلّفها عُبَيْدٌ حاجةً ... يَوْماً لَزَنّى شَدْقَماً وجَدِيْلا (٧)

---

(١) الفهرست ص ٢١٠ ، وفيه ورد اسم البحترى النحويين وهو خطأ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
(٣) وردت بعض نماذجه فى الموازنة للآمدى ص ١٠٣، ١١٤-١٢٢ .
(٤) الموشح ص ٤٧٠-٤٩٢ .
(٥) البصائر والذخائر ، التوحيدى ، تحقيق د . إبراهيم الكيلانى ، دمشق ، مكتبة أطلس ١٩٦٤م ، ص
(٦) الديوان بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥م ، ط٣ ، ٤٧٢/٤ ، وقافيته أجوفا . وتقرو : تتبع ، الربول : ورق ندى يظهر فى الشجر فى آخر الصيف .
(٧) الديوان بشرح التبريزى ٦٩/٣ ، ورواية الديوان لأُنسِىَ ، وقد ذكر التبريزى أن رواية البيت فيها خلاف ، وأن الناس كانوا ينشدون البيت وزنى ، ولكنهم غيّروا الكلمة ، لأنها عامية .

ومنها عيوب فى التشبيه والاستعارة مبناها على اقامة علاقات جديدة بين الأشياء والكلمات كقوله فى مدح الافشين :

ولى ولم يظلم وهل ظلم امرؤ
حث النجاء ، وخلفه التنين (١)

قال ابن المعتز : "فلو كان أجهد نفسه فى هجاء الافشين هل كان يزيده على أن يسميه التنين ؟ وماسمعت أحدا من الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولاغيرها" (٢) .

استكثر ابن المعتز على أبى تمام أن يجعل ممدوحه تنينا ، لأن هذا لايليق بالشاعر ، وابن المعتز فى هذا يتناسى القيمة الفكرية التى تنطوى عليها الكلمة وبخاصة عند أهل الشام (٣) ، وأبو تمام شامى ، فهى توحى بالقوة والعظمة .

أو قوله فى صفة الشيب :

شاب رأسى ، ومارأيت مشيب الـ ـر
أس الا من فضل شيب الفؤاد (٤)

قال ابن المعتز : "فياسبحان الله : ماأقبح مشيب الفؤاد ! وماكان أجرأه على الأسماع على هذا وأمثاله" (٥) .

ومنها تكلف المحسن البديعى كالجناس فى قوله :

ذهبت بمذهبه السماحة فالتوت
فيه الظنون : أمذهب أم مذهب ؟ (٦)

---

(١) الديوان ٣١٨/٣ ، وفيه وهل ظلم ؟! والتنين : حية لها سبعة رؤوس .
(٢) الموشح ص ٤٧٣ .
(٣) الديوان بشرح الصولى ـ نقلا عن محقق شرح التبريزى ٣١٩/٣ .
(٤) الديوان بشرح التبريزى ٣٥٧/١ .
(٥) الموشح ص ٤٧٢ .
(٦) الديوان ١٢٩/١ .

"يريد غلبت على مذهبه السماحة ، فكأنَّ فيها مذهبا يظنه بعض الناس"(١) .

أو كالطباق كما فى قوله :

سَرَتْ تَستجيْرُ الدَّمعَ خوفَ نَوَىٰ غدٍ
وعادَ قَتَادا عِندَها كُلُّ مَرقدِ
لعمرى لقد حرَّرتَ يوم لقيتَه
لو أنَّ القضاءَ ، وحدَه لم يُبَرَّدِ(٢)

"فلم تخرج هاهنا المطابقة خروجا حسنا ، ولاتحسن فى كل شىء"(٣) ، ولعل خروجها على غير مايرتضى ابن المعتز مرتبط بالاستعارة التى تكلَّفها أبو تمام .

وأخذ ابن المعتز على أبى تمام فى معانيه بُعْدَها عن الأصالة ، لكونها مسروقة من معانى الآخرين ، كقوله فى صفة المطايا :

إرقالُها يَعْضِيْدُها ، ووَسِيْجُها
سَعْدَانُها ، وذَمِيْلُها تَنُّومُها(٤)

قال ابن المعتز : "وقد سُبق إلى هذا المعنى ، وكسته الشعراء من الكلام أحسن من هذه الكسوة"(٥) .

وعاب عليه الإخلال بمبادىء اللياقة كقوله :

خَشُنْتِ عليهِ أُختَ بنى خُشَيْنِ
وأنجَحَ فيكِ قولُ العَاذِلَيْنِ(٦)

---

(١) الموشح ص ٤٧٣ .
(٢) الديوان ٢/٢٢، ٢٥ . والبيتان غير متتاليين فى القصيدة فالأول رقمه ١ ، والثانى رقمه ١٧ .
(٣) الموشح ص ٤٧١ .
(٤) الديوان ٣/٢٧٧ ، وفيه فعنيقها يعضيدها . والإرقال أو العنيق ، والوسيج ، والذميل : ضروب من السير . واليعيضيد ، والسعدان ، والتنوم : أنواع من النبات .
(٥) الموشح ص ٤٧١ .
(٦) الديوان ٣/٢٩٧ .

فهذا الكلام "لايشبه خطاب النساء فى مغازلتهن ، وانما أوقعه فى ذلك محبته هاهنا للتجنيس ، وهو بهجاء النساء أولى" (١) .

واذا نظرنا الى نقد العلماء الذين تباينت ثقافاتهم ، وتنوعت مشاربهم كالجاحظ ، وابن قتيبة ، ولج بنا ذلك النقد أفقا آخر يستهله أبو عثمان بالبحث فى مبدأ التلاؤم فى اللفظة المفردة ، ثم فى التركيب ، ويأتى ابن قتيبة فينتقل بالمبدأ أو بالمفهوم من مدار الجزئية الى قضايا النص الكلية ، فيتجلى عنده الحرص على تناسب القصيدة .

ويظهر مفهوم القران ، وتناسب مصراعى البيت ، وتشاكل الأبيات وانسجامها ، لتؤلف وحدة متناسقة منسجمة .

ويبرز مفهوم التكلف عند ابن قتيبة ليطوى تحت شموليته كثيرا من عيوب النص الشعرى ، كعيوب اللفظة المفردة ، وعلاقات السياق ، والنغم ، والمعنى ، والتصوير البيانى .

ويتهيأ لذلك المفهوم بيانى هو يحيى بن على المنجم - يتكىء فى موازنته بين العتابى والعباس بن الأحنف - على ذلك المفهوم ويدخله المجال التطبيقى الشامل فيفضل العباس على العتابى "وذلك أن العتابى متكلف ، والعباس يتدفق طبعا وكلام هذا سهل عذب ، وكلام ذاك متعقد كز ، ولشعر هذا ماء ورقة وحلاوة ، وفى شعر ذاك غلظ وجساوة" (٢) .

وفى هذا القرن يتأثر النقد بجهود المعتزلة الذين ربطوا قيمة الشعر بوظيفة معرفية لاتعتد بقيمته الجمالية اعتدادا يجعلها هم من يفتش عن بلاغة القول ، فارتبط جمال

---

(١) الموشح ص ٤٧٥ .
(٢) الموشح ص ٤٥٠ .

الشعر بقدرته على إقناع الخصوم والمجادلين بالحُجّة البيّنة .

وقد كان لربط الشعر بهذه القيمة أثر سيّء على حركة النقد فى هذا القرن ، وهو ما أدركه الدكتور إحسان عبّاس حين قال : "إن إلحاح المتأدبين من المعتزلة على اتخاذ الشعر وعاء للمعرفة كان ذا أثر فى توجيه النقد الأدبى ، ولكن بطريقة سلبية ، إذ صادف ذلك انكسارا فى الذوق الأدبى بين الأجيال ، وأصبحت الحاجة ماسة الى نقد يعتمد تبيان الجمال لا المنفعة الثقافية فى الشعر" (١) .

وإذا مانظروا للشعر باعتباره قيمة جمالية ربطوه بالوضوح وترك التكلف ، بعيدا عن الوقوف على أسراره وخباياه ، ولعل صحيفة بِشْر بن المُعْتَمِر التى تأسس عليها الفكر النقدى عند المعتزلة لاتكاد تخرج عن فكرة السهولة (٢) .

وفكرة السهولة عندهم ـ مع قدرتهم على التأول إذا كان القول مما يناهض معتقدهم الدينى ـ تخدم فكرة الإقناع التى تُعدّ جوهر الشعر وغايته التى تحقق له الوفاء بمتطلبات الإبداع .

وإذا تأملنا مايقوله الناشىء الأكبر فى صفة الشعر ، أدركنا أن جملة المعايير التى أقامها المعتزلة لنقد الشعر بعد ذلك لاتخرج عن الإلحاح على السهولة ، وترك التكلف ، التى يصر عليها بشر بن المُعْتَمِر المتكلم ، والناشىء الأكبر الشاعر ، ومما قاله الناشىء :

إنَّما الشِّعرُ ماتناسَب فى النَّظمِ وإنْ كانَ فى الصِّفاتِ فُنونا

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٦٩ .
(٢) سيأتى تفصيل القول فى جهود المعتزلة فى الفصل الثانى "بيئات البيانيين" ص ٦٩ ومابعدها .

فأتى بعضه يُشاكِلُ بَعْضاً
قد أقامت له الصُّدُورُ المُتُونا
كُلُّ معنىً أتاكَ مِخهُ على ما
تتمنَّى لو لمْ يَكُنْ أن يكُونا
فتناهى عنِ البيانِ إلى أنْ
كادَ حُسْناً يَبِيْنُ للنَّاظِرِيْنَا

ومنها :

وأصَحُّ القَريضِ مافات فى النَّظ
ـمِ وإنْ كانَ واضِحاً مُستبينا (١)

---

(١) العمدة ٢/١١٣، ١١٤ .
وللناشىء قصيدة أخرى فى العمدة ٢/١١٥ لاتكاد تخرج ـ فى وصف الشعر ـ عما تُقرِّره هذه القصيدة .

مآخذ البيانيين فى القرن الرابع :

وفى القرن الرابع الهجرى تضافر عدد من العوامل دفعت بالحركة النقدية الى الأمام ، فكان النقد فى هذا القرن من أخصب ماعرف فى النقد العربى كما وكيفا .

وقد كان الابداع فى هذا القرن هو المحرك الأول للنقد ، فقد ظهر أبو تمام ، والمتنبى وهما من أعظم شعراء العربية فاشتغل الناس بهما ، وكثر الخلاف حولهما ، مابين مادح وقادح .

وقبلهما كانت المآخذ ترد فى سياق المؤلفات على أنها جانب من جوانب النقد لاغنى عن ذكره ، فترد اللفظة المعيبة والتركيب الملتوى ، والمعنى المفرط ، والصورة البعيدة ، والنغم المتفاوت ، بصورة لايستشف منها القارىء أن المآخذ كانت تشكل ظاهرة تستوقف البيانيين ، كما استوقفتهم فى هذا القرن .

حيث كانت المآخذ هناك ، تمثل خروجا محدودا على المشهور من نظام اللغة ، أما هنا فقد أصبحت تمثل خروجا على المشهور من نظام اللغة ، وعمود الشعر ، فكان أن لاحظ عدد من البيانيين أن الشعر المحدث ـ الذى بدأ ظهوره فى هذا القرن يمثل خروجا على نسق اللغة والفكر معا .

وفى هذا القرن نجد ذهنية ناقدة ، جوهر بلاغة القول عندها الوضوح هى "بيئة أدباء الكتاب" وذلك الوضوح يؤول الى فهم خاص لوظيفة الشعر ، ومهمته ، كما حدث عند المعتزلة الذين ربطوه بالاقناع والجدل ، أو عند الفلاسفة الذين أخضعوا الشعر لمقولات المنطق ، وعدوه قياسا من

أقيسته ، فأصبح العقل هو الفيصل فى النظر إلى الشعر ، ماخالف أعرافه الصارمة كان خطأ لايحسن السكوت عليه .

وبدا صوت النحاة واللغويين فى هذا القرن خافتا لايكاد يُذكر ، فخلا ميدان النقد لأدباء الكُتَّاب ، وعلماء الكلام ، والفلاسفة .

ولأن أبا تمام هو أول العوامل التى ساعدت على بروز فكرة المأخذ فى الشعر ، لتصبح ظاهرة فى نقد هذا القرن ـ بمخالفته لمعايير عمود الشعر ، وخروجه على مألفت العرب ـ فقد أُلِّفَت كتب كثيرة تبحث فى عيوب شعر أبى تمام وأخطائه فى الألفاظ والمعانى ، أولها رسالة ابن عَمّار القُطْرُبُّلى فى سرقات أبى تمام وأخطائه فى الألفاظ والمعانى ، وقد حفظ لنا كتابا الموازنة والوساطة أجزاء من هذه الرسالة .

ومما أخذه ابن عَمّار على أبى تمام بُعْد التشبيه فى قوله :

هَادِيهِ جِذْعٌ مِن الأراكِ ، ومَا
تحت الصَّلا منه صَخْرَةٌ جَلْسُ (١)

قال ابن عَمّار : "هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس بالجذع ، ثم قال : جذع من الأراك ، ومتى رأى عيدان الأراك تكون جذوعا ؟ وتُشَبَّه بها أعناق الخيل" ! (٢)

والبعد مرده أن ابن عَمّار لم يجد علاقة تسوغ التشبيه ، فالعرب إنما تشبه أعناق الخيل بجذوع النخل ، أما أن

---

(١) الديوان بشرح التبريزى ٢/٢٢٦ ، ورواية الديوان خلف الصلا . والهادى : العنق ، الصلا : واحد الصلوين : وهما عظمان يكتنفان الذنب ، وجلس : صلبة ثقيلة . الشرح ٢/٢٢٦ .

(٢) الموازنة ص ١٢٦ .

تشبهها بجذوع الأراك فهذا لم يحمل ، لأن الأراك له عيدان وليس له جذوع .

وابن عمار لاقيمة للعلاقة السياقية عنده فالجذع هو هو مع النخل ومع الأراك ، لافرق بينهما ، لأن الدلالة عنده لاتتغير بتغير الاسناد .

لقد كان بامكان أبى تمام أن يقول : عود ، أو ساق ، ويستقيم له وزن البيت ، لكن المعنى لايفى بما يتطلع اليه الشاعر ، فالجذع : كلمة لها من المخزون الدلالى - وان خالفت المألوف - مايجعلها أثيرة عنده ، بها تتجلى قيمة الفرس وعنفوانه ، فالدلالة تختلف ، واللفظ له تاريخ ، لم يقل أحد من العرب ساق أو عود فى وصف عنق الخيل ، وانما وصف بأنه جذع ، ولافرق بعد ذلك أن يكون جذع أراك ، أو جذع نخل ، فالاسناد يتحدد وفق مرامى الشاعر وأغراضه ، وهنا يقتضى أن يكون العنق لينا مطواعا كجذع الأراك .

وعاب على أبى تمام مخالفة استعاراته لمذاهب العرب كقوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه
بكفيك ماماريت فى أنه برد (١)

قال ابن عمار : "هذا هو الذى أضحك الناس منذ سمعوه ، والى هذا الوقت" (٢) ، وكشف الآمدى عن موطن الخطأ فى البيت فقال : "والخطأ فى البيت ظاهر ، لأنى ماعلمت أحدا من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة ، وانمايوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة ونحو ذلك" (٣) .

---

(١) الديوان ٢/٨٨ .
(٢) الموازنة ص ١٢٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

والذى لاشك فيه أن الكثير فى وصف الحلم هو العظم والرجحان ، والرزانة ، لكن ما الذى يمنع أن يراه أبو تمام رقيقا كالبُرْد ، كما رآه ذلك الأعرابى فى وصف إسماعيل بن صبيح وخطه .

قال ابن المستوفى : "وجدت فى كتاب الخط والقلم تأليف أبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة قال : كان هارون معجبا بخط إسماعيل بن صبيح ، فقال لأعرابى صِفْه ، فقال : ما رأيت أطيش من قلمه ، ولا أثبت من حِلْمه ، فقال اجعل نثرك نظما ، فقال :

رَقيقُ حَواشِى الحِلْمِ حينَ تثُورُه
يُرِيكَ الهُوَيْنَى ، والأمورُ تَطيرُ
يُناجِيكَ عمَّا فى ضَمِيرِكَ لَحْظُه
ويَفتحُ نُجحَ الأمرِ وهو عَسيرُ
له قَلما بُؤسى ونُعمى كِلاهُما
سَحابَتُه لِلحالِبينَ دَرورُ (١)

ومع أن رسالة ابن عمار لم تصل إلينا كاملة لنقيم عليها حكما دقيقا ، الا أن لغة السخرية والاستخفاف ، تكاد تكون مسيطرة على رؤية ابن عَمّار النقدية ، ولذلك نجد الصولى يكتب "أخبار أبى تمام" ردا على ابن عَمّار الذى خالف لِيُذكر . قال الصولى : "إنَّ النقد لايكون بإبراز بعض العيوب والتشهير بالشاعر من أجلها ، وإغفال ماله من حسنات كثيرة إزاءها ، فكيف إذا كانت تلك العيوب مجتلبة ، ونسبة

---

(١) النظام لابن المستوفى نقلا عن محقق الديوان بشرح التبريزى ٢/٩٠ .

التقصير الى الشاعر مفتعلة" (١) .

ولعل أعظم كتاب عرض لمآخذ البيانيين على أبى تمام فى الصراع النقدى حول القديم والجديد هو كتاب الموازنة للآمدى فقد ذكر كثيرا من عيوب أبى تمام ، وبدا متعاطفا مع البحترى ، لكونه يمثل الرؤية التى تسيطر على الآمدى وهى الحفاظ على تقاليد القصيدة العربية . وتكاد تنطوى مآخذ الآمدى على أبى تمام تحت أربعة محاور :

(١) البناء اللغوى والايقاعى (٢) وذلك بأن تكون ألفاظه لم توضع فى أماكنها اللائقة بها ، أو لم تدل دلالة صريحة على معانيها ، أو أن تراكيب القصيدة تختص ببعض الاشكالات الأسلوبية التى يغمض بسببها المعنى ، ويتعسر الفهم ، أو أن تكون ايقاعاته مختلة البناء .

(٢) ايجاد علاقات جديدة بين الأشياء تتمثل فى جدة (٣) التشبيهات ، وندرتها ، وبعد الاستعارات وغرابتها .

(٣) الضعف فى ادراك حقائق الأشياء ، أو الاخلال بنموذجها الذى استحسنته العرب ، ويتجلى ذلك فى وصف الناقة والفرس وما الى ذلك ببعض الصفات الى تعاب بها عند (٤) العرب أصحاب المعرفة الحقيقية بالناقة والفرس .

(٤) الاكثار من المحسنات البديعية (٥) .

ويعنى هذا كله عند الآمدى على التكلف الذى أفضى بأبى تمام الى الاكثار من المحسنات وغرائب المعانى ، والتراكيب المعقدة ، والمبالغات الفاسدة .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ١٥٠.
(٢) الموازنة ص ١٢٥-٢٢٥، ٢٥٨-٢٦٩، ٢٦٩-٢٧٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٢٧-٢٤٦ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢١١، ٢١٦، ٢٢٤ .
(٥) المصدر نفسه ص ٢٤٧-٢٥٨ .

ولايلبث أوار المعركة – التى قامت حول أبى تمام – أن يهدأ ، لتظهر معركة جديدة حول أبى الطيب المتنبى ، فنجد كثيرا من المصنفات التى تذكر كثيرا من أخطائه وعيوب ألفاظه ومعانيه .

فالحاتِمى يكتب الرِّسالة الحاتِمِيَّة فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو ، والرسالة المُوْضِحة ، وأبو العَبّاس النّامِى يضع رسالة فى عيوب المتنبى ، ورد بعض نماذجها فى المُنْصِف لابن وَكِيع(١) ، والصّاحِب بن عَبّاد يؤلف الكشف عن مساوىء المتنبى ، والقاضى الجرجانى يصنف الوساطة بين المتبنى وخصومه ، والتَّنُوْخِى يكتب المُنْصِف .

وقد كان جهد الحاتمى منصبا على عيوب المعنى والصور البيانية(٢) ، وأخطاء المبنى الشعرى(٣) ، والموازنة بين معانى المتنبى وفلسفة أرسطو وبخاصة فى الرِّسالة الحاتمية ، ولاجديد فى مآخذ الحاتمى على أبى الطيب إلا التحامل المفضوح والرغبة فى الانتقام .

ولاتخرج عن هذا السياق تلك النماذج التى أوردها صاحب المنصف لأبى العَبّاس النامى ، فهى إما قدح فى الألفاظ والتراكيب ، وإما ذم للسرقة ، وإما استعارات بعيدة لاخير فيها .

وجاء الصاحب بن عَبّاد فكانت مساوىء المتنبى عنده هى حوشية اللفظ ، وإبهام المعنى ، والإسراف فى المبالغات ،

---

(١) المنصف فى نقد الشعر ، ابن وكيع التنيسى ، قرأه وعلق عليه د. محمد رضوان الداية ، دمشق ، دار قتيبة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٣٥، ١٣٥، ١٩٢، ٢٤٠، ٢٤١، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٩٨ .

(٢) الرسالة المُوْضِحة ، الحاتمى ، تحقيق د. محمد يوسف نجم بيروت ، دار صادر ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م ص ٢١، ٢٣، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ٤٤، ٦٦، ١٧٠ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٢، ٢٦، ٣٤، ٦٨، ٧٤ .

وعدم مراعاة اللياقة ، ورداءة التشبيه ، وعيوب المطالع ، وخلل الأوزان ، وقلق القافية .(١)

وكان كمن سبقه لايجد فى شعر أبى الطيب الا اللفظ القبيح ، والمعنى الفاسد ، والايقاع الناشز المضطرب .

لكن هذا التحامل مايلبث أن يختفى فى وساطة القاضى الجرجانى الذى عاب بعض ألفاظ المتنبى ، وصوره ومعانيه ، لكنه كان أمينا ، فتوسط بين الأنصار والخصوم ، فمدح وانتصر وقدح وذم ، وحقق ماعجز عن تحقيقه الآمدى الذى مال على أبى تمام ، فنجح الآمدى نظريا ، ونجح القاضى الجرجانى نظريا وعمليا .(٢)

ومآخذ القاضى على أبى الطيب ، هى ذاتها مآخذ الآمدى على أبى تمام والبحترى من بعد عن الدقة فى اختيار الكلمة وغموض فى المعانى ، وتعقيدات فى بناء الكلام ، ومبالغات فى وصف الأشياء ، أو جهل بحقائقها ، وما الى ذلك .

الا أنه أضاف عيبا جديدا اكتشفه فى لغة المتنبى هو تشبثه بالشذوذ ، ولو أننا دققنا النظر ، لوجدنا هذا الشذوذ لايكاد يخرج عن رغبة من المتنبى فى ارتياد آفاق جديدة لم يرتدها أحد من الشعراء .

ولقد عول القاضى فى مآخذه على تراث العربية ، واتكأ كثيرا على منهج الآمدى ، الذى آمن بأن الشعر نقل مباشر

---

(١) الكشف عن مساوىء المتنبى ، للصاحب بن عباد بذيل الابانة للعميدى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١م . على الترتيب فى المتن انظر : الكشف ص ٢٤٠، ٢٣٤، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٣٤، ٢٣٨، ٢٤٥ وغيرها .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ٣١٦.

لحقائق الواقع ، واحتذاء للتقاليد وبعد عن التكلف .

وأحكام القاضى ذوقية ، ومقاييسه تعميمية كبقية البيانيين ، تجنح الى التعليل ، وتجمع بين السليقة وروح العلم ، وتدل على الخطأ ، وتكشف أسبابه ، وتتكىء على جهود اللغويين والنحاة ، ومعايير عمود الشعر التى نمت بذورها عند الجاحظ وابن قتيبة ، وابن طباطبا ، واتسع فيها الآمدى فكادت تصل عنده الى مستوى النظرية المتكاملة .

وفى هذا القرن يكثر البحث فى السرقات فنجد مايزيد على ثمانية مؤلفات (١) فى هذا الباب ، وقد رجع الدكتور احسان عباس هذه الكثرة الى مايمكن أن يطلق عليه "مبدأ العزلة" (٢) وهو انتزاع البيت من سياقه ثم الحكم عليه بمعزل عنه .

وظل النظر الى أخطاء الشعراء عند البيانيين فى هذا القرن ، هو النظر الذى لمسناه عند أسلافهم ، لايكاد يخرج عن ايثار القديم ، والاعجاب به ، فاتسعت مسائل البحث ، الا أن المعيار ظل كما هو ، فأذواق النقاد "مطروحة متسقة فى كل مايمس الموازنة بين القديم والحديث ، قدماء فى الذوق ، قدماء فى تفهم الشعر ، قدماء فى تفضيل العناصر القديمة على كل مابتدع المحدثون من رسوم وأصول . أهو التعصب ؟ أهو الجمود ؟ أهو القصور عن ادراك ماجاء به المحدثون ؟ أهو الخوف على الأصول القديمة من الضياع ؟ أهو الايمان بأن هذا التجديد منحرف ضال ، زائغ عن الرشاد ؟" (٣) .

---

(١) سيأتى ذكر هذه المؤلفات فى سياق الحديث عن منهج البيانيين ، فى الفصل الثالث من هذا الباب ص ١٣٥ ومابعدها .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٠٢ ، وليس هذا هو السبب الوحيد فى كثرة تلك المصنفات ، فهناك أسباب كثيرة سنقف عليها فى حديثنا عن "المعنى الشعرى بين الابداع والاتباع" فى الباب الثالث ، ص ٣٤٦ .

(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٧٧ .

كل هذا يمكن أن يقال ، فلقد تطور الشعر ، وظل المعيار ثابتا ، فلم يستوعب الشعر ؛ لأن الشعر كان فوق المعيار ، فأبى المعيار أن يساير الشعر ، وأبى إلا أن يكون فوقه يقوده ، ولايسير معه .

وإذا ماتلمسنا أثر الفكر الجديد على نقد الشعر ، وجدناه تأثيرا سلبيا أصبح الشعر بمقتضاه تابعا لاقيمة له إلا فى أن يكون منبرا يجادل به الخصوم عند المعتزلة ، ووعاء للمثل الأخلاقية ، وحقائق المعرفة المحكومة بمنطق العقل عند الفلاسفة .

ولأول مرة فى تاريخ النقد العربى نجد الشعر يذم من أجل الانتصار لفكرة الإعجاز ، فالقرآن الذى تلمس فيه الباحثون حقيقة الإعجاز ، لايقوم عند الباقلانى ، ولاتتحقق له تلك الصفة إلا على أنقاض الشعر العربى .

وللمرة الأولى فى تاريخ النقد العربى تحتكم المعانى الشعرية إلى قواعد الفلسفة ، ويخضع تراث العرب لفلسفة اليونان وأحكامها ، وهو أمر ماكان ينبغى له أن يكون . "فإذا اتخذناها(١) مقياسا فى تذوق الشعر ونقده ، فليس لنا أن نتوقع إلا نقدا أعجف ، هزيلا ، ناحلا ، عليه مسحة من الصُّفْرة والشحوب"(٢) .

وفى هذا القرن كان النقد موجّها صوب المعانى ، لمخالفتها سنن العرب ، وخروجها على ماألفوه من طرائق التفكير ، فخبا صوت النقد الموجه إلى ألفاظ الشعر وتراكيبه ، وبخاصة فيما يتعلق باللحن ؛ لأنه لايعرى منه أحد

---

(١) يعنى الفلسفة .
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه إبراهيم ص ١٣٣ .

فى الجاهلية والاسلام ، واتجه النقد صوب المعنى الجديد يلزمه بالخضوع لأعراف الفن المتوارثة ، ممثلة فى معايير عمود الشعر التى وضع نواتها اللغويون والنحاة ، واتسع فيها الآمدى والجرجانى .

ومن كل ماسبق ندرك أن فكرة المآخذ نشأت مع الشعر منذ ولادته ، فقد وجدناها فى ملاحظات شعراء الجاهلية ، جزئية تقف عند حدود البيت ، أو البيتين ، لتنتقد كلمة وقعت فى غير موضعها ، أو معنى أسرف فى الاحالة ، أو نغما أخل باطراد الوزن واتساق ايقاعه ، وكانت الملاحظات فى هذه الفترة ذوقية غير معللة ، قوامها الفطنة وصفاء السليقة .

حتى اذا جاءت الدعوة الاسلامية أخذت فكرة المأخذ ترتبط بقيم الدين ومثله الواضحة ، فعيبت المعاظلة ، وامتداح الرجال بما ليس فيهم .

وولج بها أدباء العصر الأموى من شعراء ونقاد ورواة وخلفاء أفقا جديدا فى نقد المعنى ، فبدا الحرص على صدق المعنى ، ولياقته ، وسلوكه مذهب العرب ، ووضوحه ، واصابته للغرض .

وبقى نقد اللغة على ماهو عليه عند الجاهليين لاجديد فيه ، وبدأت المقولات النقدية تأخذ طابع التعليل المؤسس على الذوق ، فاتضحت المقولات ، ودقت ، وتخلت عن شعريتها .

وفى نهاية القرن الأول ، ومطلع القرن الثانى ، ظهر علماء اللغة والنحو فدخل الشعر معهم عالما جديدا ، وحظى بغاية شريفة هى خدمة اللغة ، وامدادها بما تحتاج اليه من الشواهد والأمثلة فى النحو واللغة .

وبدأ يشيع الخطأ اللغوى والنحوى على أيدى هؤلاء العلماء ، ونشبت المعركة وحمي وطيسها بين النحاة والشعراء عندما فوجىء الشعراء بنوع من البيانيين يتتبعون ألفاظهم وتراكيبهم ، ويَسِمُونَها بالضعف والخطأ .

وظهرت فكرة جهل الشاعر بحقيقة مايصف فى الواقع الخارجى ، عندما فهم اللغويون والنحاة أن الشعر يصف الأشياء على ماهى عليه فى الواقع .

والذى أملى على القوم ذلك التصور المناهض لبعض منازع الشعر هو موقفهم من اللغة ، ثم المرحلة الحرجة التى كانت تمر بها اللغة آنذاك ، فقد كانت مرحلة التدوين ، التى كانت بحاجة إلى نوع من الضبط حتى يتماسك كيانُ اللغة ويشتد .

حتى إذا جاء القرن الثالث الهجرى تعدد البيانيون من لغويين يطبقون قواعد اللغة ، فيمتدحون اللفظ السليم ، والمعنى القريب ، والنغم المتناسب ، ويعيبون شعر المحدثين الذى كان قوامه الإفراط والتكلف ، والخروج على السنن المألوف .

وعلى أيدى هؤلاء العلماء ظهرت أول المصنفات التى تُعنى بفكرة المآخذ ، مثل فحولة الشعراء للأصمعى ، وقواعد الشعر لثعلب وغيرهما .

ويشارك الأدباء فى حركة النقد فيؤلف ابن المعتز رسالة فى محاسن أبى تمام ومساوئه ، والبديع ، وطبقات الشعراء ، ونجد بعض من أفاد من تعدد الثقافات كالجاحظ وابن قتيبة ، اللَّذَين يَلِجَان بنقد الشعر منعطفا جديدا ، تميز بالبحث فى قضايا النص الكلية ، بعد أن كان جزئيا لايتعدى البيت ، أو البيتين .

وحظي النقد بذهنيّة جديدة هى ذهنيّة المتكلمين ، الذين جعلوا من الشعر وعاء للمعرفة ، واشترطوا فيه صفة الوضوح التى لاتتنافى وبلاغة القول الذى يقنع المُجادِلين والخصوم .

وجاء القرن الرابع فكان قرن النقد المنهجى ، وقرن المعارك والمآخذ فتيسر للحركة النقدية عدد من العوامل التى ساعدت على أصالة الإسهام النقدى وكثرته ،وكان من أبرزها الإبداع ذاته ، فقد كان فى هذا القرن أبو تمام والمتنبى ، اللّذان حظيا بعدد من المعارك النقدية ،التى أفرزت كما هائلا من المصنفات ، وهى مصنفات تختلف فى مناهجها واجراءاتها وغاياتها ، مثل الموازنة للآمدى ، والوساطة للقاضى الجرجانى ، والرسالتين المُوضِحة والحاتمية للحاتمى ، والمُنْصِف لابن وكيع ، وغيرها ..

وكان للتراث اليونانى ، وبخاصة تراث أرسطو أثر بارز فى حركة المآخذ فى هذا القرن ، وظهر جليا فى تصورات الفلاسفة والمتكلمين للفن الشعرى ، فحوكم المعنى الشعرى بأعراف المنطق ، وأُخْضِع لمقولات الفلسفة ، وعيبت كثير من نماذجه الرائعة فى ظلال هذا الفهم .

وإن ننس فلاننس دور الأدباء ، وبخاصة أدباء الكتاب الذين جمعوا بين معرفة العربية ، وعلم الكلام ، فكان كثير منهم من المتكلمين ، فحاولوا أن يجمعوا بين الموقفين فى رؤية واحدة ، فاشترطوا صفة الوضوح والسهولة فى الشعر ، وكانت مآخذهم على ألفاظ الشعر ومعانيه وصوره لاتكاد تخرج عن هذه الصفة .

وظل الحرص فى هذا القرن على صحة المعنى بارزا ، وصحته انما تكمن فى جريانه على مذاهب العرب ، وبعده عن الغموض والتكلف .

أما اللحن فلم يعد مأخذا رئيسا لكثرته أولا ، ولأن اللحن لم يسلم منه أحد فى الجاهلية والاسلام .

وتطورت لغة الشعر ، وبقى المعيار ثابتا لم يتطور ، فظل النموذج الجميل هو الذى يخضع للتصور القديم فى الرؤية والتشكيل الا فيما ندر .

الفصل الثاني

بيئات البنائين

الفصل الثانى

بيئات البيانيين

البيانيون الذين يعنيهم البحث هم جميع البيئات الثقافية التى أنتجتها الحضارة العربية الإسلامية ، وشاركت فى صياغة البيان العربى ، ونظريته النقدية من لغويين ونحاة ، وأدباء ، ونقاد ، وبلاغيين ، وعلماء كلام ، وكُتّاب ، وفلاسفة ، وأصوليين وغيرهم . ممن صدر فى رؤيته النقدية عن وعيٍ بالبيان العربى ، طرائقه ، وطبيعة تفكيره .

وهم هنا - بالذات - كل الذين اشتركوا فى البحث عن النص الشعرى ، وبخاصة فيما يتعلق بالرداءة والخطأ .

والذى يجب أن يعلم فى هذا السياق أن نقد الشعر ليس من صناعة النقاد فحسب ، فقد صاغ نظريته عدد من البيانيين يختلفون فى اتجاهاتهم ، وغاياتهم ، الا ان جهودهم بعد ذلك تؤول إلى معرفة الجيد من الردىء فى الشعر ، كل بحسب مقاييسه واجراءاته .

وعلم البيان - الذى يبحث فى خصائص اللسان العربى - لم يكن من صنع البلاغيين ، فقد كان للمتكلمين ، والكُتّاب ، واللغويين والنحاة ، والفلاسفة دورهم الذى لاينكر فى وضع هذا العلم ، والاتساع فى مسائله .

أما أهم بيئات البيانيين التى كان لها دور بارز فى صياغة فكرة المآخذ فكانت كالآتى :

(١) اللغويون والنحاة

(٢) المتكلمون

(٣) أدباء الكتّاب

(٤) الفلاسفة

وسيقف البحث عند كل بيئة من هذه البيئات ، ليبرز خصائص التفكير النقدى لديها ، الذى كانت بسبب منه لها خصوصيتها فى النظر إلى الشعر ، ومن ثم الكشف عن عناصر الصحة والخطأ ، والجودة والرداءة فيه ، وفق تلك الخصوصية .

(١) اللغويون والنحاة :

بيئة اللغويين والنحاة من أوائل البيئات النقدية التى حظى الشعر منها بالنظر والنقد وكشف الجيد من الردىء .

فقد بدأت جهودهم فى النصف الأول من القرن الثانى الهجرى (١) ، حيث نجد عبد الله بن أبى اسحق ، وعيسى بن عمر ، وأبا عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، ويتواصل العطاء فى القرن الثالث الهجرى على يدى الأخفش ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وابن سلام ، والجرمى ، والمازنى ، والسجستانى ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وثعلب وغيرهم . وكان اسهامهم النقدى متفاوتا ، فمنهم من ألف كتابا فى نقد الشعر ، ومنهم من كان له ملاحظات عابرة توارثتها كتب النقد . وممن صنف منهم فى نقد الشعر الأصمعى فحولة الشعراء ، وابن قتيبة الشعر والشعراء ، والمبرد الكامل ، وثعلب قواعد الشعر .

وفى القرن الرابع الهجرى يأتى أبو سعيد السيرافى ، والحاتمى ، وابن جنى ، وأحمد بن فارس ، وقد كان الحاتمى أغزرهم تأليفا فى المآخذ على الشعراء ، فألف الرسالة الموضحة ، والرسالة الحاتمية ، وحلية المحاضرة .

ومآخذ اللغويين والنحاة تقف عند جزئيات النص الشعرى ولاتكاد تتعداها الا فى نظرات لابن قتيبة .

ولم يسلم من مآخذهم جاهلى ولا اسلامى ، ولامن اشتهر من الشعراء ولامن خمل ذكره .

والكلمة أصغر وحدة فى النص الشعرى ، اشترطوا فيها أن تكون جارية على نظام اللغة وقوانينها ، لاسيما وهم حراس اللغة الذين عنوا بنقاء معدنها ، ووحدة كيانها ، وكان معيار الصحة من أهم المعايير الجمالية عندهم .

---

(١) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، د. قاسم مؤمنى ، الدمام ، دار الاصلاح ١٩٨٢م ، ص ٧٥ .

وتشدد بعضهم ـ فى جانبه اللغوى ـ فعد ماخرج عن الأكثر من كلام العرب خطأ ، كعبد الله بن أبى اسحق ، والأصمعى اللذين بنيا منهجهما على التشدد فيما قالت العرب . فآثرا مايطرد وينقاس على ماسواه ، وقبله بعضهم وحملوه على سعة العربية ، فلم يطعنوا على العرب ، وعلموا أن اللغة أوسع من أن تضيق بمثله .

ونشأ على أيدى النحاة البحث فى ضرائر الشعر ، وتعددت مسالكه بين الرفض والقبول ، فعد كثير منهم الضرورة خصوصية من أبرز خصائص لغة الشعر ، ودليلا على فطنة الشاعر وشجاعته ، كسيبويه وابن جنى وغيرهما .

ورأى فيها آخرون أنها من قبيل الهفوات والأخطاء التى لايصح الوقوع فى مثلها وكان على رأس هذا التوجه ابن فارس .

ومآخذ اللغويين والنحاة على النص ـ وبخاصة فى لغة الشعر ومعانيه ـ كثيرة ومتعددة ، فمما أخذه الأخفش على بشار اتيانه بما هو على صيغة "فعلى" ، مما لم يسمع عن العرب فى قوله :

والآن أقصر عن سمية باطلى وأشار بالوجلى على مشير (١)

وفى قوله :

على الغزلى منى السلام فربما
لهوت بها فى ظل مخضرة زهر (٢)

قال الأخفش :

"ولم يسمع من الوجل والغزل فعلى ، وانما قاسهما بشار

---

(١) الديوان ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ، الشركة التونسية للنشر والتوزيع ١٩٧٦م ، ٢٦٦/٣ ، وروايته :
فالآن أقصر عن شيمة باطل و..... بالوجلى الى

(٢) الديوان ٢٥٠/٣ وفيه : فى ظل موؤمة زهر .

وليس هذا مما يقاس ، إنما يعمل فيه بالسماع"(١) .

فالذى سمع عن العرب فى مثل هذا جَمَزَى فقط ، ولايقاس عليه عند الأخفش فى كلام ولافى شعر .

وعاب الأصمعى على زهير وضعه الكلمة فى غير موضعها فى قوله :

فتُنتِج لَكُم غِلمانَ أشأمَ كُلُّهُم
كأحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِعْ فتُفطِمِ(٢)

من قبيل الخطأ ؛ لأن "ثمود لايقال لها عاد ؛ لأن الله عز وجل إنما نسب قُدَارًا إلى ثمود ، قيل : فقد قال : أهلك عادا الأولى ، فقال : معناه التى كانت قبل ثمود ، لأن هاهنا عادين"(٣) .

وقال ثعلب : "إنما أراد أحمر ثمود فقال أحمر عاد ، وهذا غلط"(٤) . وبهذا قال صاحب جمهرة اللغة(٥) .

على أن المبرد يرى خلاف هذا قال : "هذا ليس بغلط ؛ لأن ثمود يقال لها : عاد الآخرة ، ويقال لقوم هود : عاد الأولى والدليل على هذا قوله : {وأنَّهُ أهْلَكَ عاداً الأُولَى}(٦) .

والمبرد يُلحِّن أبا نُواس ـ وقد كان عنده لَحَّانة ـ فى قوله :

---

(١) الموشح ص ٣٨٥ .
(٢) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ، صنعة أبى العباس ثعلب ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٢٨ .
(٣) الموشح ص ٥٦ .
(٤) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ٢٨ .
(٥) جمهرة اللغة ، ابن دريد ، تحقيق د. رمزى بعلبكى ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٨٧م ، ١٣٢٧/٣ .
(٦) شرح القصائد العشر ، للتبريزى ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، حلب ، دار الأصمعى ، ط٢ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ، ص ١٨٤ . والآية من سورة النجم ، ورقمها ٥٠ .

فَمَا ضَرَّها ألاَّ تَكُونَ لجَرْوَلٍ ولا المُزَنِى كَعْبٍ ولالِزِيَادِ (١)

وذلك ؛ لأنه خفف ياء النسب فى حشو الشعر "المُزَنِى" وإنما يجوز التخفيف فى قوافى الشعر . (٢)

وعاب المبرد وقوع الكلمة بجانب أخرى لاتشاكلها ، فامتدح نقد نُصَيْب للكُمَيْت فى قوله :

أم هَلْ ضغائنُ بالعَلْياءِ نافعةٌ

وإنّ تَكامَلَ فِيْها الدَّلُ والشَّنَبُ (٣)

قال : "والذى عابه نُصيب به من قوله ، تكامل فيها الدَّل والشنب قبيح جدا ، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم ، ولاوقع إلى جانب الكلمة مايشاكلها ، وأول مايحتاج إليه القول أن ينظم على نسق ، وأن يوضع على رسم المشاكلة" . (٤)

ويترامى مبدأ الصحة الذى عُنى به اللغويون والنحاة إلى التركيب ، فيقتضى سلامته من المعاظلة ، والحشو ، واضطراب النسج ، كالذى أخذه النحاة على الفرزدق ، وعلى أبى تمام ، والمتنبى .

وقد كان ابن فارس من أول من تحدث عن أسباب إشكال الكلام، وغموضه ، الذى يتنافى،ومبدأ الصحة الذى حرص على الوفاء به اللغويون والنحاة ، والأسباب كالتالى :

(١) غرابة اللفظ .

(٢) أن يشتمل الكلام على إشارة إلى خبر لم يذكره قائله على جهته .

(٣) أن يكون الكلام فى شىء غير محدود .

---

(١) الديوان ص ٤٧٣ ، وفى الديوان : فما ضَرَّها ألاَّ تَعَدَّ .
(٢) الموشح ص ٤١٤ ، وسنعرض لمثل هذا فى الباب الثانى ص ١٨٠ فلاداعى للتكرار .
(٣) شعر الكميت ٩٣/١ .
(٤) الموشح ص ٣٠٦ ، وسيأتى الحديث عنه ص ٢١٨ .

(٤) أن يكون وجيزا فى نفسه غير مبسوط .

(٥) أن تكون ألفاظه مشتركة .[1]

وهذه الأسباب منها ماسبب إشكاله فى لغته ، ومنها ماهو فى معانيه .

واشترطوا صحة التناسب بين مصراعى البيت ؛ لأن صحة المعنى موقوفة على صحة التناسب ، ولذا عيب قول جميل بن مَعْمَر :

ألا أيُّهَا الرَّكْبُ النِّيامُ ألا هُبُّوا
أُسائِلُكم هل يقتُلُ الرَّجُلَ الحُبُّ ؟[2]

قال المُفضَّل الضَّبِّي : إن أوله أعرابى فى شملته ، وآخره مدنى رقيق ،[3] وهذا مما عدّه ابن قتيبة من المتكلف؛لأن "المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ، وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة"[4] .

على أن التناسب بين مصراعى البيت لايحتاج إلى تأكيد ، فاللوعة التى أحس بها جميل أقل صنيعها هذا السؤال ، والسؤال لايمكن فهمه وتقديره بعيدا عن مسبباته ودواعيه . والشاعر فى مثل هذه الحالة سأل الرسم والدمن ، وكلم الناقة والفرس والفضاء الرَّحْب علّه يجد من يجيب سؤاله عن

---

(١) الصاحبى ، أحمد بن فارس ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبى ١٩٧٧م ، ص ٦٩، ٧٠ ، وقد عرض لهذه الأسباب ابن سنان الخفاجى ، وحازم القرطاجنى وغيرهما ، للاتساع انظر : الغموض والبلاغة العربية ، رسالة ماجستير للباحث "مخطوطة" بكلية اللغة العربية جامعة أم القرى ، نوقشت عام ١٤٠٩هـ .

(٢) الديوان ، تحقيق فوزى عطوى ، بيروت ، دار صعب ، بدون تاريخ ، ص ١٦ .

(٣) الشعر والشعراء ١/٧٤ .

(٤) المصدر نفسه ١/٩٠ .

حقيقة الحب الذى يطوى خلف بساطته الخادعة كثيرا من الأسرار والخبايا .

ومن الصحة ـ صحة المطلع، وهى أن يكون "رائع الابتداء بديع الانتهاء" (١) لاكما قال أبو الطيب فى مدح كافور :

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا
وحسب المنايا أن يكن أمانيا (٢)

فقد افتتح مديحه بما تفتتح به المراثى "ومن سبيل الشاعر أن يتحرى لقصيدته أحسن الابتداء ، كما يتحرى لها أحسن الانتهاء عند بلوغ حاجته ، وأن يجعل افتتاح كلامه أحسن مايستطيعه لفظا ومعنى ، وأن يبتدىء قصيدته بما شاكل المعنى الذى قصد له" (٣) .

ولاتكاد تخرج جماليات الصورة البيانية عند اللغويين والنحاة على مبدأ الصحة ، الذى يقتضى القرب بين الطرفين ، وبروز المسوغ الذى أملى على الشاعر عقد صلة بين طرفى الصورة ، ولذا كان أحسن التشبيه "ماأوقع بين شيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلاكلفة ، الا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به ، وأملكها له ، لأنه حينئذ يدل على نفسه ، ويحميه من الغموض والالتباس" (٤) .

وماخرج عن هذا فهو المفرط الفاسد (٥) ، كقول أبى خراش فى وصفه لابنه بسرعة العدو فى قوله :

---

(١) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .
(٢) الديوان ٤/٢٨١ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٦٧ ، وسيأتى الحديث عن هذا فى "هيكل القصيدة" الفصل الثالث من الباب الثانى ص ٢٤٦.
(٤) شرح ديوان الحماسة ، المرزوقى ، نشره أحمد أمين ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ط٢ ، ١/٩ .
(٥) الكامل ، المبرد ، حققه محمد الدالى ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ٢/٧١٣ .

كأنهم يسعون فى اثر طائـــر

خفيف المشاش عظمه غير ذى نخض

يبادر جنح الليل فهو مهابذ

يحث الجنـــاح بالتبسط والقبـــض (١)

ولاغرابـــة أن يجـد أبـــو خـــراش فـــى عدو ابنه صورة لهذا الطائر الخفيف ، السريع ، لاسيما وأنه رجل جاذبته الأهوال . ولكنه قد نازعته مخامص على أنه ذو مرة صادق النهض

وخـــراش هنـــا يـدفع عن نفسه الموت ، ولايملك الانسان فى مثل موقفه الا أن يذود عن دمه بما أوتى من قوة (٢) .

ومكانـــة الاستعارة هى مكانة التشبيه ، "فالعرب تستعير الكلمـــة فتضعهـــا مكـــان الكلمة اذا كان المسمى بها بسبب من الأخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا" (٣) .

فـــالقرب والمجـــاورة والمشـــاكلة هـــى محـــور الجمـــال فى الاستعارة .

ولـــذا ثـــار اللغويـــون على ماجد من الاستعارات عند أبى تمـــام ، حـــتى قـــال ابن الأعرابى كلمته المشهورة عن شعر أبى تمام : "ان يكن هذا شعرا فما قالته العرب باطل" (٤) .

ومما أخذه الحاتمى على المتنبى فى هذا الباب قوله فى مدح سيف الدولة :

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١٢٣١/٣ ، وفى الشرح كأنهم يشبثون خفيف المساس : قليل اللحم ، غير ذى نخض : أى خفيف ، مهـــابذ : جاد ناجح . والبيت الثانى فى الشرح : يبادر قرب الليل .

(٢) القصة فى الأغانى ٢٤٢/٢١، ٢٤٣ .

(٣) تـــأويل مشـــكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق السيد أحمد صقـــر ، القـــاهرة ، دار التراث ، ط٢ ، ١٣٩٣هـــ/١٩٧٣م ، ص ١٣٥ .

(٤) أخبار أبى تمام ص ٢٤٤ .

ذِى المَعَالى فَلْيَعْلُوَن مَنْ تَعَالى هٰكذا هٰكذا، وإلاَّ فَلا لا
شَرَفٌ يَنْطَحُ الثُّرَيَّا بِرَوْقَيْهِ وعِـ ـزٌّ يُقَلْقِلُ الأَجْبَالا (١)

قال الحاتمى : لقد أفسد شعره بهذه الاستعارة الخبيثة؛ لأنه جعل للشرف قرنا (٢) .

وكان الحاتمى يستكثر على المتنبى أن يجعل للشرف قرنا ويبعث فيه الحياة ، والقوة ، والتحدى .

وإذا كان اللغويون والنحاة قد حرصوا على مبدأ الصحة فى لغة الشعر وصوره ، فإنَّ معانيه لاتكاد تخرج على هذا النسق ، فالمعانى الجيدة هى التى تُعنى بالدقة فى الوصف ، وبالوعى بحقائق الأشياء ، وبالمطابقة لها .

ولذا فقول رؤبة :

كُنْتُم كَمَن أَدْخَلَ فِى جُحْرٍ يَدَا
فَأَخْطَأَ الأَفْعَى ولاَقَى الأَسْوَدَا (٣)

معدود من قبيل الخطأ ؛ لأنه "جعل الأفعى دون الأسْوَد ، وهى فوقه فى المَضَرَّة" (٤) . على أن الأسود "أخبث الحيات وأعظمها وأنكاها .. وليس شىء من الحيات أجرأ منه ، وربما عارض الرُّفْقَة وتبع الصوت ، وهو الذى يطلب بالذَّحل ، ولاينجو سليمه" (٥) .

ولعله العِرْبَدُّ الذى قال عنه ابن سيده : "أسود سالخ وهو أخبثها وأنكزُها ، وأعظمها ، وليس شىء من الحيّات يطلب

---

(١) الديوان ١٣٤/٣ .
(٢) الرسالة الحاتمية ص ٢٨٣ .
(٣) الديوان ، اعتنى بتصحيحه وليم بن الورد ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، ص ١٧٣ .
(٤) الشعر والشعراء ٥٩٧/٢ .
(٥) لسان العرب (سود) .

بشار غيره " (١) .

أما الأفعى ، فهى : "حية عريضة على الأرض إذا مشت مشت مثنيّة بثنيين ، أو ثلاثة أثناء ، فإنما تمشى بأثنائها تلك .. قال أبو حاتم : وبعض الحيات تطلب النامس فأما الأفعى فثقيلة لاتطلب وإن طلبت لم تدرك ، وإنما تعض إذا وُطِىء عليها أو دنى منها " (٢) .

وعلى هذا فمعنى رؤبة لاعيب فيه فالأفعى دون الأسْوَد فى المضرة ، والمراد أن القوم وقعوا فى أشد مما هربوا منه .

وعيب المعنى لعدم وعى الشاعر بمثالية مايصف كقول المَرَّار فى صفة نخل :

كأنَّ فُروعَها فى كُلِّ رِيحٍ ... عَذارى بالذَّوائِبِ ينتَمِيْنا

ضَرَبْنَ العِرْق فى ينبوع عين ... طلبنَ معيَنه حتّى رَوِيْنا

بناتُ الدَّهر لايَخشَيْن مَحْلا ... إذا لم تبق سائِمَةٌ بَقينا (٣)

قال الأصمعى : "لم يكن له علم بالنخل ، وإذا تباعد النخل كان أجود له وأصلح لثمره ..." (٤) .

والأصمعى يأخذ الشعر هنا مأخذ حقائق العلم التى تصف الأشياء على ماهى عليه ، فيستكثر على المرّار العَدَوى أن يصف النخل بأنه متقارب ، تكاد فروعه تتجاذب كما تتجاذب العذارى ضفائر بعضهن .

فإذا كانت العرب تستجيد النخل المتباعد ، فإن على المَرّار أن يراعى هذه الحقيقة ؛ لأن فى مخالفتها نقصا فى جودة شعره .

---

(١) المخصص ، ابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى بدار الآفاق الجديدة ، بيروت ، بدون تاريخ ، ج٢/س٨/ص١٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ج٢/س٨/ص ١٠٧، ١٠٨ .
(٣) الشعر والشعراء ٢/٦٩٨ ، المفضليات ص ٧٣ .
(٤) الشعر والشعراء ٢/٦٩٨ .

وقد يكون هذا عيبا فى أصليَّة المعنى ، ولكنه ليس عيبا فى الشعر .

وعاب الأصمعى على الأعشى عدم مراعاته اللياقة فى وصف صاحبته فى قوله :

كأنَّ مِشْيَتَها مِن بيتِ جارتِها مَرُّ السَّحَابة لاريثٌ ولاعَجَلُ (١)

فقال : "لقد جعلها خرّاجة ولّاجة" (٢) .

على أن الأعشى لايريد أن يصفها بكثرة الخروج كما فهم الأصمعى ، وإنما أراد أن يشبِّه مشيتها بأنها مثل مر السحابة قال التبريزى : "وهذا مما توصف به النساء" (٣) .

وظل الحرص على قرب الشعر من الواقع أمرا بارزا فى نقد اللغويين والنحاة ـ مع إيمانهم بأن العرب "تُفرط فى صفة الشىء مجاوزة للقدر اقتدارا على الكلام" (٤) .

فارتبطت معانى الشعر التى تخطت معالم الواقع ، وجازت حدوده بصفة الكذب والإفراط ، كقول المُتَلَمِّس فى الفخر بقومه :

أحارِ إنَّا لو تُساطُ دِماؤُنا تزَايَلْنَ حتَّى لايَمَسَّ دَمٌ دما (٥)

فهذا من الكذب والإفراط (٦) .

والمتلمِّس يعلم علما يقينيا أن الدماء هى الدماء ، لها لون واحد ، وصفة واحدة عند بقية الناس ، لكنها عنده ترتبط بقيم ومبادىء تجعلها فى منزلة متفردة ، فلاتختلط بدماء الآخرين ، وهذا باب الشعر وجوهره .

---

(١) الديوان ص ٥٥ .
(٢) الموشح ص ٦٦ ، وإلى هذا ذهب العسكرى فى ديوان المعانى ٢٤٣/١ .
(٣) شرح القصائد العشر ص ٤١٩ .
(٤) الصاحبى ص ٤٥٣ .
(٥) الديوان ، عُنى بتحقيقه حسن كامل الصيرفى ، القاهرة ، معهد المخطوطات العربية ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م ، ص ١٦ وفيه تُشَاط ، وتزيَّلْن .
(٦) الشعر والشعراء ١٨٣/١ .

وارتبطت معانى الشعر بقيم الأخلاق عند اللغويين والنحاة ، فكان يعاب على الشاعر اخلاله بهذا المقوم الرفيع كامرىء القيس الذى كان يصرح بالزنا ، والدبيب الى حرم النساء[1] ، كقوله :

سموت اليها بعدما نام أهلها
سمو حباب الماء حالا على حال[2]

والذى لامراء فيه أن مثل هذه المعانى لايمكن قبولها بأى حال من الأحوال . والفن على عمومه متى اتخذ من اثارة الغرائز سبيلا للابداع فانه يفقد قيمته ، الا أننا لانذكر أن امرأ القيس أجاد فى تصوير معناه ، وان كان معنى قبيحا .

وعرض اللغويون والنحاة للسرقات فى نقدهم لمعانى الشعر ، فامتدحوا المعانى النادرة التى تتفرد بالرؤية ، وعابوا على الشاعر سرقة المعنى ، واتكاءه على معانى سابقيه كالراعى فى قوله :

واعلم أن الموت يأم عامر قرين محيط حبله من ورائيا[3]

أخذه من قول طرفة :

واعلم أن الموت ما أخطأ الفتى
لكالطول المرخى وثنياه باليد[4]

وقد قصر فيه كل التقصير[5] .

---

(١) الشعر والشعراء ١/١٣٥ .
(٢) الديوان ص ٣١ .
(٣) الديوان ، جمع وتحقيق راينهرت فايبرت فيسبادن فرانتس شتاينير ١٤٠١هـ/١٩٨٠م ، ص ٢٨٥ .
(٤) الديوان ، تحقيق درية الخطيب ، ولطفى الصقال ، دمشق مطبوعات مجمع اللغة ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م ، ص ٣٧ ، وفيه لعمرك .
(٥) انظر : الرسالة الموضحة ص ١٥٤ . وستأتى مناقشة فكرة السرقات فى الباب الثانى ، الفصل الثالث ص ٣٤٠ .

وترامت فكرة الصحة عند اللغويين والنحاة الى أوزان الشعر وقوافيه ، فكانت صحة الوزن تَعنى اعتداله ، وسلامة قوافيه من السِّناد ، والإقواء ، والإكفاء ، والإجازة ، والإيطاء (١) ، واعتدال الوزن ، وسلامة القوافى من هذه العيوب لها أثرها النفسي على المتلقى ؛ لما تجده النفس فى النغم المتناسب من راحة وطمأنينة ؛ ولأن الخروج على معايير الوزن والقافية ، خروج بالشعر عن سننه الذى وضع له ، فالشعر يحتاج إلى العروض والقوافى (٢) ، بل إن حدوده لاتكتمل إلا بالوزن والتقفية (٣) .

ومن هنا كان من عيوب الشعر عندهم اختلال البِنية الموسيقية كما فى نوع من الشعر عندهم يسمونه الرَّمَل وهو : "كل شعر ليس بمؤلف البناء" (٤) .

ومن ذلك قول عَبيد بن الأبرص :

ألا للّهِ قَومٌ و لَدَت أختُ بَنى سَهْمِ
هِشامٌ وأبو عبدِ منافٍ مِدْرَهُ الخَصْمِ (٥)

قال المرزبانى : "فكأنه عنده كل شعر غير تام الأجزاء" (٦) .

---

(١) قواعد الشعر ، ثعلب ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، مكتبة مصطفى البابى الحلبى ، ط١ ، ١٣٦٧هـ/ ١٩٤٨م ، ص ٥٩ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .
(٤) الموشح ص ٢٣ .
(٥) الشعر فى الموشح ص ٢٤ ، والثانى فى لسان العرب "رمل" ولم يرد فى ديوانه .
(٦) الموشح ص ٢٤ ، وعنده : يريد عند الأخفش الذى مثل للرمل بشعر عَبيد .
وسنعرض لهذه العيوب فى أثناء الحديث عن الإيقاع الخارجى فى الباب الرابع ص ٣٦٥ .

وعلى هذا يكون اللغويون والنحاة قد وقفوا أمام النص الشعرى ، وكشفوا كثيرا من قِيَمه ، وكان لهم عليه كثير من المآخذ التى لاتكاد تُغفل شيئا منه ، وهى مآخذ فرضتها طبيعة موقفهم من الشعر إذ لايعدو أن يكون خادما مطيعا فى بلاط اللغة يُنتزع منه الشاهد والمثال ، الذى كان له آثاره الخطيرة على المنهج النقدى عند هؤلاء العلماء وعند من جاء بعدهم ، إذ أصبح انتزاع البيت من سياقه، والحكم عليه سمة من سمات النقد .

وغاية مايطمح إليه البيانِىُّ هنا أن يحاكم البيت بقواعد اللغة والنحو ويتحقق من مدى مطابقته لتلك القواعد.

وهذه الغاية هى التى تُشَكِّل الموقف النقدى لهؤلاء العلماء ، فالكلام متى جاء "مصفّى من كدر العِى والخطل ، مقوّما من أوَد اللحن والخطأ ، سالما من جنف التأليف ، موزونا بميزان الصواب ، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا قبله الفهم ، والتذ به السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدىء الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها" (١) .

وكان اللغويون والنحاة من أكثر المعترضين على لغة الشعر ، فهم حراس اللغة ، إلا أن هذه المكانة كانت مدار خلاف وبخاصة عند الشعراء والنقاد الذين رأوا أن مكانة هؤلاء العلماء إنما تنحصر فى معرفة قواعد اللغة والنحو ، أما أسرار الشعر،وبيان جيّده من رديئه فلاتؤخذ منهم ؛ لأنها صناعة برأسها ، فلها قوم معنِيُّون بها .

---

(١) شرح ديوان الحماسة ٦/١ .

ولذا قال الجاحظ : "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى استخراج" (١) .

وقد لحظ القاضى الجرجانى أنهم من أشد المعترضين على شعر المتنبى فقال : "فإنَّ المعترضين عليه أحد رجلين إما نحوى لغوى لابصر له بصناعة الشعر ، فهو يتعرّض من انتقاد المعانى لما يدل على نقصه ، ويكشف عن استحكام جهله" (٢) .

ومع أن القاضى أجحف فى حكمه حين وصمهم بالنقص والجهل، فإن المتأمل يجد أن موقفهم كان شديد الحساسية من شعر المتنبى ، ولايمكن أن يفسر موقفهم هذا بعيدا عن موقفهم من الشعر ، وهو موقف نختلف حوله كثيرا ، ومع هذا يظل له مكانته ، ومشروعيته .

---

(١) البيان والتبيين ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ، دار الفكر ، ط٤ ، بدون تاريخ ٢٤/٤ .
(٢) الوساطة ص ٤٣٤ .

(٢) المتكلمون :

كان المتكلمون - من معتزلة وأشاعرة - من أوائل البيانيين الذين تصدوا للتأليف فى اعجاز القرآن الكريم .

وكانت غاية البلاغة عندهم الاقناع الذى يتم به "تقرير حجة الله فى عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعانى فى قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة فى الأذان ، المقبولة عند الأذهان ، رغبة فى سرعة استجابتهم ، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة" (١) .

والمتكلمون يكادون يكونون أكبر قوة نقدية فى القرن الثالث الهجرى (٢) . أما أصول منهجهم النقدى فنجدها فى صحيفة بشر بن المعتمر (٣) . وقوام منهج المتكلمين فى نقد الشعر الحرص على السهولة ، وحب الوضوح ، وترك التوعر والتعقيد .

وهذا أمر لاغبار عليه ، الا أن هذه المطالب حينما ألحوا على وجودها فى النص تساوت عندهم لغة الشعر ولغة النثر وانعدمت الخصائص المميزة لكل لغة .

وأصبحت قيمة الشعر عندهم تتجلى فى الاعتداد به بوصفه مصدرا من مصادر المعرفة (٤) .

وقد استثمر المتكلمون فى نقدهم للشعر جهود سابقيهم من اللغويين والنحاة الذين جعلوا قيمة الشعر فى منافعه ، واعتصموا بمبادىء عمود الشعر التى تحترم الشعر القديم وتعده المثال فى الابداع .

---

(١) البيان والتبيين ١/١١٤ .
(٢) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . احسان عباس ص ٦٩ .
(٣) البيان والتبيين ١/١٣٥ .
(٤) انظر : تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . احسان عباس ص ٦٨ .

وأضافوا إلى هذا كله، الحكم على الشعر بمقاييس عقلية فرضتها فلسفتهم التى يصدرون عنها ، وهى فلسفة قوامها الإقناع ، وأساسها الاحتكام إلى قوانين العقل والمنطق .

وكانت مآخذهم على النص الشعرى كثيرة ، وبخاصة فى المعنى ـ وسيتضح سبب ذلك فى موضعه إن شاء الله ـ وهى مآخذ لاتكاد تخرج عما أخذه اللغويون والنحاة من خطأ فى النحو واللغة والدلالة ، وموسيقية الكلمة ، والتواء التركيب ، وبُعْد طرفى الصورة ، ووجوب مقاربة الشعر لحدود الواقع ، إلا أن الذى جد عندهم هو أن ذم الشعر أصبح وسيلة من وسائل الانتصار لإعجاز القرآن كما فعل الباقلانى مع قصيدتى امرىء القيس والبحترى .

ومن مآخذهم على الكلمة ، الخطأ فى الجمع كقول أبى الطيب فى مدح سيف الدولة :

إذَا كانَ بعضُ النَّاسِ سَيْفاً لِدولةٍ
ففى النَّاسِ بُوقاتٌ لها وطُبُولُ (١)

؛ لأنه جمع بوق على بوقات وهذا خطأ ، وإنَّما يُجمع بوق على أبواق (٢) .

وقد خَطَّأه القاضى الجرجانى والقياس يعضده . قال أبو الفتح : "عابه عليه من لامَخْبَرة له بكلام العرب ، جمع بوق ، والقياس يعضده ، إذ له نظائر كثيرة ، مثل حَمَّام وحمَّامات ، وسُرادِق وسُرادِقات ، وجواب وجوابات ، وهو كثير فى جمع مالايعقل من المذكر ، إذ لايوجد له مثال القلة" (٣) . واختيار

---

(١) الديوان ١٠٨/٣ .
(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .
(٣) الديوان بشرح العكبرى ، ضبطه وصححه مصطفى السقا وزملاؤه ، بيروت ، دار المعرفة ١٣٩٧هـ/١٩٧٨م ، ١٠٨/٣ .

المتنبى لهذه الصيغة ـ جمع المؤنث ـ ينطوى على قدر كبير من التحقير والازدراء .

ومما عابه الباقلانى على امرىء القيس وضع الكلمة فى غير موضعها اللائق بالغرض فى قوله :

وجيدٍ كَجِيدِ الرِّئمِ ليسَ بِفاحشٍ إذا هىَ نَصَّتْهُ ولابِمُعَطَّلِ (١)

قال : "ومعنى قوله : وليس بفاحش ـ فى مدح الأعناق ـ كلام فاحش موضوع منه ! وإذا نظرت فى أشعار العرب رأيت فى وصف الأعناق مايشبه السحر ، فكيف وقع على هذه الكلمة ، ودُفع إلى هذه اللفظة ؟!" (٢) .

والذى لاشك فيه أن الباقلانى لم يرتض اللفظ لما عَلِق به من دلالات تفضى به إلى الاشمئزاز منه ، وهذا حق ، لكن اللفظ يتجاوز تلك الدلالات ، ليرتبط بدلالة جديدة تُفهم من السياق وهى عدم التناهى فى الطول الذى يُخرجه إلى الفُحْش ، وقيمة الكلمة "فاحش" لاتُدرك بمعزل عن المُخَيِّلة ، فالناظر للمرأة التى طال عنقها وتناهى فى طوله ، حتى فقد تناسبه مع بقية الأعضاء ، يدرك قيمة الكلمة ، أضف إلى هذا أن عنق المحبوبة هنا طويل فهى تَنُصُّه ، لكن طوله لايتناهى فيفسد الجمال .

وهذا الذى يتحدث عنه الباقلانى هنا مرده إدراك القيمة الجمالية والموسيقية للكلمة ، وهو أمر حرص عليه المتكلمون حتى قال بعض الربانيين : "أنذركم حسن الألفاظ ، وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا ، وأعاره البليغ مخرجا سهلا ومنحه المتكلم دلاّ متعشّقا ، صار فى قلبك

---

(١) الديوان ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٨٤م ، ص ١٦ .

(٢) إعجاز القرآن ، الباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧١م ، ص ١٧٩ .

أحلى ، ولصدرك أملا" .(١)

ومن هنا كانت الكلمة الغريبة دليلا على التكلّف فى الشعر ، والنقص فى الصناعة كالعَقَنْقَل فى قول امرىء القيس :

فلمّا أجَزْنا ساحَةَ الحيِّ وانتَحَى
بِنا بَطْنُ خَبْتٍ ذِى حِقَافٍ عَقَنْقَلِ(٢)

فقد أغرب فى المعنى ، وجاء فيه بهذه اللفظة الوحشية المعقدة .(٣)

ومع أن مقياس الغرابة مقياس نسبى يختلف باختلاف العصور والثقافات ، فإن الكلمة بغرابتها ووحشيتها - التى تبدو عند الباقلانى - تُمثّل تداخل الحِقْف وتعقّد مسالكه ، وبخاصة فى موقف يتداخل فيه الخوف والظلام وتعسر المسالك ، فامرؤ القيس هنا خارج مع صاحبته من الحى فى هذا الجو الملبّد ، ولايمكن أن تكون كلماته أقل وحشة من وحشة النفس الخائفة فى ظلمات الليل .

ومن عيوب التركيب : التقديم والتأخير الذى يُشكِل به الكلام ، وهو سبب من أسباب غموض بيت الفرزدق المشهور :

وما مِثْلُه فى النّاس إلاّ مُمَلَّكا أبو أُمِّهِ حيٌّ أبُوه يُقارِبُه(٤)

أما أسباب غموض البيت فقد حصرها الرُّمَانِىّ فى :

(١) التقديم والتأخير .

(٢) سلوك الطريق الأبعد ، فخالُه تجزى عن "أبو أمه أبوه" .

---

(١) البيان والتبيين ٢٥٤/١
(٢) الديوان ص ١٥ ، وفيه بَطْنُ حِقْفٍ ذى رُكام . والحِقَاف : المعوّج من الرمال ، العَقَنْقَل : المتداخل .
(٣) إعجاز القرآن ص ١٧٧ .
(٤) البيت فى طبقات فحول الشعراء ٣٦٥/١ ، برواية أخرى ، وفى الموشح ص ١٠٢، ١٠٣ ، وفى العمدة ٢٦٧/٢ ، ولم يرد فى ديوانه .

(٣) ايقاع المشترك "حى" الذى تشترك فيه القبيلة والحى من سائر الحيوان (١) .

وبيت الفرزدق لايكاد يعرض أحد للتعقيد الا ويجعله شاهدا عليه ، وعلى مافى البيت من الالتواء ، فقد ظل حيا ينبض .

---

(١) العمدة ٢/٢٦٧ .

واشترط المتكلمون فى مطلع القصيدة ، ما اشترطه اللغويون والنحاة من الاحتراز مما يتطير منه أو يستجفى ، كقول المتنبى :[1]

بقائى شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زموا لا الجمالا[2]

وأوجبوا حسن التخلص من غرض الى غرض ، لتظل القصيدة وحدة متكاملة ، يفضى بعضها الى بعض ، وماخالف هذا فهو عيب كقول المتنبى فى مدح أحمد بن الحسين القاضى المالكى :

فأفنى ، وما أفنته نفسى كأنما
أبو الفرج القاضى له دونها كهف[3]

على أن العكبرى يعد هذا "من المخالص الحسنة"[4] فالفنى أفنى نفس المتنبى ، ونفسه عجزت أن تفنيه ، لأن الممدوح كان له كهفا دون نفس الشاعر .

وظلت فكرة التناسب الظاهرى تلح على المتكلمين فى كل شىء ، فجوهر الجمال فى الصورة البيانية القرب فى المناسبة بين الطرفين ، الذى يفضى الى الوضوح ومن ثم سرعة الفهم الذى يتحقق من خلاله الاقناع ، ولذا نجد الرمانى يحصر قيمة التشبيه فى عدد من الوجوه :

---

(١) الموشح ص ٧١ .
(٢) الديوان ٣/٢٢١ .
(٣) الديوان ٢/٢٨٤ .
(٤) المصدر نفسه ٢/٢٨٤ .

"منها اخراج مالاتقع عليه الحاسة الى ماتقع عليه الحاسة ، ومنها اخراج مالم تجر به عادة الى ماجرت به عادة ومنها اخراج مالايعلم بالبديهة الى مايعلم بالبديهة ، ومنها اخراج مالاقوة له فى الصفة الى ماله قوة له فى الصفة" (١) .

وكانت فكرة الاصابة فى التشبيه صدى لهذا الوضوح الذى يقوم به التقديم الحسى فى الصورة البيانية ، فكل تشبيه يقوم على خلاف هذه الوجوه ، فلايوقف على مسوغاته الا بالتأمل واعمال الذهن فهو من قبيل الفاسد القبيح .

ولم تفضل الاستعارة التشبيه فى الكشف عن موطن الجمال فيها فالحسن فى قرب طرفيها "وانما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة" (٢) .

ولذا كان قول المتنبى فى رثاء أخت سيف الدولة :

---

(١) النكت فى اعجاز القرآن ، الرمانى ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ، حققها محمد خلف الله ، ود. محمد زغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٣٨٧هـ/ ١٩٦٨م ، ص ٨١ .

(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .

مَسَرَّةٌ فى قُلوبِ الطِّيْبِ مَفْرِقُها
وَحَسْرَةٌ فى قُلوبِ البَيْضِ والِيَلَبِ (١)

من قبيل الإفراط ؛ لأنه "جعل للطِّيبِ والبَيْضِ واليَلَب قلوبا .. وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولابعيد" (٢) .

لقد أدرك المتنبى وفطن إلى مالم يفطن إليه القاضى ، فهو شاعر يرى أن للجماد قلوبا تسر وتحزن ، وما الذى يمنعه أن يرى ذلك ؟ لاشىء إلا الاصرار على البيان والوضوح .

وهذا هو الذى أوجب أن تكون معانى الشعر مائلة إلى الاقتصاد متنكّبة الإفراط الموجب للذم ، ملتزمة بحدودٍ "متى وقف الشاعر عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدّها ، جمع بين القصد والاستيفاء ، وسلم من النقص والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة ، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق (٣) .

ومن ذلك قول أبى الطيّب فى مدح أحمد بن عبد الله الأنطاكى :

لو طابَ مولِدُ كُلِّ حىٍّ مثلَه وَلِدَ النِّساءُ ومالَهُنَّ قَوابِلُ (٤)

"ولم يستغن بطيب المولد عن القابلة ؟ وإذا استغنى عنها كان ماذا ؟ وأى فخر فيه ؟ وأى شرف يناله ؟" (٥) .

ومما يتنافى وشرائط الإصابة والوضوح تناقض المعنى ، كقول زهير بن أبى سُلمى فى وصف الديار :

---

(١) الديوان ١/٩٠ . واليَلَبُ : دُروعٌ يمانِيّة تُتّخذ من الجلد .
(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٢٠ .
(٤) الديوان ٣/٢٥٧ .
(٥) الوساطة ص ١٨٠ .

حيَّ الدِّيارَ التى لم يَعْفُها القِدَمُ
بَلَى،وغيَّرها الأرواحُ والدِّيَمُ (١)

فقد نفى فى أول البيت عفاء الديار ، وأثبت ذلك فى آخره (٢) .

وعِيب الإبهام فى المعانى ، وبناؤه على طرق الصوفية ، التى يصبح المعنى بسبب منها،وكأنَّه رُقْيَة العقرب (٣) ، كقول أبى الطيِّب فى مدح سيف الدولة :

وتُسعِدُنى فى غَمرةٍ بعدَ غَمْرةٍ سَبُوحٌ لها منْها عَليها شَواهِدُ (٤)

ومع أنهم عابوا الإبهام الا أنه لايعنى أن تكون المعانى ركيكة مبتذلة كقول امرىء القيس :

فإنْ كُنتِ قد ساءتكِ منِّى خَليقَةٌ
فسُلِّى ثِيابِى مِن ثِيابِكِ تَنْسلِ (٥)

يقول الباقلانى : "وهو بيت قليل المعنى ركيكه ووضيعه وكل ما أضاف إلى نفسه ، ووصف به نفسه سقوط وسَفَه وسخف ، يوجب قطعه . فلِمَ لمْ يحكم على نفسه بذلك ؟ ولكن يورده مورد أن ليست له خليقة ، توجب هجرانه ، والتقصّى من وصله ، وأنه مهذب الأخلاق ، شريف الشمائل ، فذلك يوجب أن لاينفك من وصاله" (٦) .

ووضاعة المعنى وركاكته إنما تقاس بموقفه . إنَّ هذه البساطة هى لغة بين عاشقين ، أقاما حبَّهما على الصراحة المتناهية .

---

(١) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ١١٦ ، وفيه قف بالديار .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٦١ ، الموشح ص ٦٢ ، وستأتى مناقشة فكرة التناقض فى الباب الثالث ص ٣٢٦ .
(٣) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٢٤ .
(٤) الديوان ١/٢٧٠ .
(٥) الديوان ص ١٣ .
(٦) إعجاز القرآن ص ١٦٩ .

وقد أولى المتكلمون السرقات جهدا كبيرا ، وقد لحظ ذلك الجهد الدكتور احسان عباس فرجعه الى انشغالهم بقضية المعنى التى أثارها الجو الاعتزالى العقلى (١) ، مما كان له أثره البارز على نقد المعنى الشعرى .

والقاضى الجرجانى يكاد يكون أعمقهم تناولا لقضية السرقات ، ويمكن تلخيص نظرته فى أن المعانى المشتركة لاسرقة فيها ، ومثلها الخاص الذى كثرت شهرته ، كما أنه لاسرقة فيما أخذ وصيغ صياغة جديدة ، وانما تقع السرقة فى ماكان مسخا أو نسخا كالذى وقع لعبد الله بن الزبير مع معن ابن أوس ، فقد دخل عبد الله على معاوية فأنشده لنفسه :

اذا أنت لم تنصف أخاك وجدته

على طرف الهجران ان كان يعقل

ويركب حد السيف من أن تضيمه

اذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

فقال له معاوية : لقد شعرت بعدى يا أبا بكر . ودخل معن بن أوس فأنشد قصيدته التى مطلعها :

لعمرى وما أدرى وانى لأوجل

على أينا تعدو المنية أول

فذكر منها الأبيات السابقة ، فسأل معاوية عبد الله قائلا : ألم تخبرنى أنها لك ؟ فقال : المعنى لى واللفظ له هو أخى من الرضاع وأنا أحق الناس بشعره (٢) " .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٧٠ .

(٢) الوساطة ص ١٩٢، ١٩٣ ، والشعر فى الأمالى لأبى على القالى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ٣/٢١٨، ٢١٩ .

وظل الحفاظ على مقومات الوزن والقافية التى أقرها عمود الشعر قائما فكان "من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر ، والسواكن والحركات ، فإذا خرج عن ذلك لم يكن موزونا" (١) .

والشاعر متى خرج عن الوزن المألوف "كان مخطئا ، وكان شعره مرذولا ، وربما أخرجه عن كونه شعرا" (٢) .

ولذا رُفض الخزم ؛ "لأن فيه زيادة عن أجزاء البيت" (٣) .

كما رُفض مجيء عروض الطويل على مفاعلن والبيت غير مصرّع ؛ لأن فى ذلك إخلالا بتناسب الوزن كما فى قول المتنبى :

تنكّرُه عِلْمٌ ، ومنطِقه حُكْمٌ وباطِنُه دِيْنٌ ، وظاهِرُه ظَرْفُ (٤)

"وذلك أن سبيل العروض الطويل أن تقع مفاعلن ، وليس يجوز أن تأتى مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرّعا ، اللهم إلا أن يضع عروضا لتمام الدائرة ، فهذه العروض قد ألزمت القبض لعلل ليس هذا موضع ذكرها ، ونحن نحاكمه إلى شعر القدماء والمحدثين فما نجد له على خطئه مساغا" (٥) .

أما المعرّى فقد عذر الشاعر من جهتين :

(١) أنه جاء مثل هذا عن العرب ، فالكامل لايكون عروضه "مفعولن" إلّا فى المصرّع وقد ورد ذلك عن العرب فى قول ربيع ابن زياد العبسى :

وُمجنّباتٍ مايُذقنَ عدوفا يقذِفْنَ بالُمهراتِ والأمهارِ (٦)

---

(١) اعجاز القرآن ص ٥٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ٥٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٥٦ .
(٤) الديوان ٢/٢٨٧ .
(٥) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٦٥ ، وانظر كذلك الوساطة ص ٤٦٧ ، والديوان بشرح العكبرى ٢/٢٨٧ .
(٦) البيت فى الأغانى ١٣٠/١٧ ،وفيه عذوفةً : والعذوف والعدوف هو : ما أكلته .

(٢) أن مفاعيلن أصل عروض الطويل ، فيكون الشاعر قد رجع إلى الأصل لضرورة الشعر ؛ لأنه إن جاز الخروج على الأصل ضرورة ، فالرجوع إلى الأصل أولى .(١)

ومما سبق يتضح لنا أن المتكلمين صدروا فى أحكامهم عن رؤية تعتمد العقل فيما تقضى به "والعقل هو الحجة" ، وقد أملى عليهم تلك الرؤية فكرهم الذى يحاكمون به الأشياء ، فالعقل عند المعتزلة ، هو الأساس الذى يحتكم إليه كل شىء .(٢)

والعقل لايمكن أن يستوعب الشعر بوصفه رؤية جوهرها الخيال الذى يتخطى حدود العقل وضوابطه .

وارتبطت البلاغة عندهم بالإقناع ؛ لأن الإقناع غاية المجادلة مع الخصوم ، وانسحب هذا التصوّر على نظرهم للشعر فأصبح محكوما بسنن الوضوح ، وصار الوضوح القيمة الجمالية الأولى فى النص الشعرى ؛ لأنه لايكلف المتلقى جهدا فى الكشف عن مراميه .

وظل نقد المتكلمين يتكىء على كثير من جهود اللغويين والنحاة ، الذين مهدوا لهم السبيل فى الدعوة إلى الصحة والإصابة والوضوح ، وربط الشعر بغايات ومنافع ، لايجب أن ينفك عنها الشعر ، ولكن لايجب أن تكون هى جوهر البحث عن جماله ، ومناط القيمة فيه .

---

(١) شرح ديوان أبى الطيب المتنبى ، أبو العلاء المعرى ، تحقيق د. عبد المجيد دياب ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٦م ، ٢١/٢ .

(٢) الحيوان ٢٠٧/١ .

(٣) أدباء الكُتّاب :

المراد بالكُتّاب : هم محترفو صناعة الكتابة فى الدولة العباسية ، تلك الصناعة التى ارتبطت بالاحتياجات الرسمية للدولة .

وممن احترف صناعة الكتابة بعض الأدباء الذين كان لهم إسهام بارز فى حركة النقد ، وتكاد تكون هذه البيئة - أعنى بيئة الكُتّاب من أكثر البيئات ولاءً للنقد ، واشتغالا به ، حيث جمعت بين مبدعى الأدب ومتلقيه ، والمصنفين فيه (١) .

ولأن بيئة الكُتّاب أشد البيئات صلة بالأدب والنقد ، إبداعا وتأليفا ، فيمكن أن تضاف إسهامات شعراء الجاهلية ، وأدباء وشعراء بنى أمية ، وشعراء العصر العباسى - باعتبارهم إما مبدعين وإما مصنفين - إلى جهود أدباء الكُتّاب .

وهؤلاء جميعا يتفقون فى إيثار القيمة الجمالية للشعر على ماسواها ، وإن اختلفوا فى تعليل تلك القيمة ، لصدورهم إما عن السليقة العربية كما عند شعراء الجاهلية ، وأدباء وشعراء بنى أمية والعصر العباسى ، وإما عن موقف اجتماعى خاص من اللغة كما عند أدباء الكُتّاب .

وإذا ماستثنينا تلك النظرات القليلة ، والملاحظات العابرة للأدباء والشعراء حتى عصر بنى أمية (٢) ، وجدنا أدباء الكُتّاب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين يصدرون عن فلسفة خاصة جوهرها الوضوح وترك التكلف ، ولذا كانت البلاغة

---

(١) نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ص ١١٣ .
(٢) وقفنا على بعض تلك النظرات فى المهاد التاريخى .

عندهم : "أن يكون الاسم يحيط بمعناك ، ويجلّى عن مغزاك ، وتخرجه من الشركة ، ولاتستعين عليه بطول الفكرة ، ويكون سليما من التكلّف ، بعيدا عن سوء الصنعة ، برّيا من التعقيد غنيا عن التأمل" (١) .

والذى أملى على أدباء الكُتّاب هذا التصور الذى يعتمد على الوضوح ، هو مركزهم الاجتماعى ، فلغتهم لغة إدارة ، تخاطب جميع طبقات المجتمع ، بلوائح السُّلطان وقوانين الدولة ، وقراءة البيَع ، وغاية ماترمى إليه هذه اللغة أن تبين عن القصد ، وتفهم السامع تعليمات الدولة بأيسر طريق وأقل مئونة .

وكان لهذا الموقف الاجتماعى أثره الذى انسحب على رؤيتهم النقدية للفن بعامة ، والشعر بخاصة ، فأصبح مقياس الوضوح ، والسهولة هو المقياس المقدم فى تقدير الشعر "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة والجزالة ، والسهولة والرصانة ، مع السلاسة والنصاعة ، واشتمل على الرونق والطلاوة ، وسلم من حيف التأليف ، وبعد عن سماجة التركيب ، وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده ، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمجه ..." (٢) .

واقترن المعنى الشعرى بفكرة الإصابة ، "وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا" . والإصابة تَعنى الصدق فى القول والدقة فى الوصف ، وهذه سنّة القدماء الذين "كانوا يؤسسون أشعارهم فى المعانى التى ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء ، وافتخارا ووصفا ، وترغيبا وترهيبا ، إلا

---

(١) الصناعتين ص ٤٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٦٣ .

ماقد احتمل الكذب فيه فى حكم الشعر من الإغراق فى الوصف ، والإفراط فى التشبيه ، وكان مجرى مايوردونه منه مجرى القَصَص الحق ، والمخاطبات بالصدق ، فيحابون بما يشابون ، أو يشابون بما يحابون ..." (١) .

والوضوح - باعتباره قيمة جمالية - يوجب أن تكون الكلمة عارية من العيب ، "ولايكون الكلام بليغا حتى يعرى من العيب" (٢) .

وعيوب الكلمة التى وقف عليها أدباء الكتّاب كثيرة ، منها مايتعلق بالعيب فى اللغة كجمع إِحْنَة على حِنَات فى قول الطِّرِمّاح :

وأكرهُ أن يعيبَ علىَّ قَوْمِى هِجائى الأرذلينَ ذَوِى الحِنَاتِ (٣)

ولايقال : حِنَات ، لأن إِحْنَة تجمع على إِحَنٍ (٤) .

والإِحْنَة : الحقد ، وجمعها : إِحَن . وربما قالت العرب : حِنَة ، لكنَّ الأزهرى والأصمعى والفرَّاء أنكروها ، وقالوا : إنها ليس من كلام العرب (٥) . الا أنه ورد فى لغة العرب حنات جمعا لحنة ، وهى لغة قليلة فى الاحنة (٦) . ومن ذلك قول معاوية ليزيد عندما رآه يضرب غلاما له : "يايزيد ، سوءة لك ، تضرب من لايستطيع أن يمتنع ، والله لقد منعتنى القدرة من ذوى الحِنَات" (٧) .

---

(١) عيار الشعر ص ١٣ .
(٢) الصناعتين ص ٤٨ .
(٣) الديوان ، تحقيق ودراسة الدكتور عِزّة حسن ، دمشق ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م ، ص ٣٥ وفيه : المفحمين .
(٤) الموازنة ص ٤٢ .
(٥) لسان العرب (أحن) .
(٦) المصدر نفسه (أحن) .
(٧) غريب الحديث ، الخطابى ، تحقيق عبد الكريم العزباوى مكة ، جامعة أم القرى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ٥٢٩/٢ ، اللسان (أحَنَ) .

وورد فى الحديث : "الا رجل بينه وبين أخيه حنة" (١) . وفى حديث حارثة بن مضرب : "مابينى وبين العرب حنة" (٢) ، وقال الرسول صلى الله عليه وسلم : "لاتجوز شهادة ذى الظنة والحنة والجنة" (٣) .

ومن عيوب الكلمة وضع اللفظ فى غير موضعه ، كقول الحطيئة :

صفوف وماذى الحديد عليهم ... وبيض كأولاد النعام كثيف (٤)

حيث جعل بيض النعام أولادها (٥) ، وكأنهم استكثروا عليه أن ينظر الى البيض لا كما هو عليه ، بل بما سيكون عليه من الحياة والحركة .

ومنها ايثار السهولة فى الجانب الايقاعى ، والنظر اليه بمعزل عن المعنى ، مما أفضى الى ذم الجزالة فى بعض الشعر كما فى قول تأبط شرا :

من الحص هزروف يطير عفاؤه

اذا استدرج الفيفا ومد المغابنا

أزج زلوج هزر فى زفازف

هزف يبذ الناجيات الموافنا (٦)

---

(١) المجموع المغيث فى غريبى القرآن والحديث ، الأصفهانى تحقيق عبد الكريم العزباوى ، مكة ، جامعة أم القرى ١/٥١٦ .
(٢) المصدر نفسه ١/٥١٦ .
(٣) المصدر نفسه ١/٥١٧ .
(٤) الديوان ، برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق د. نعمان طه ، القاهرة ، الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م ، ص ١٧٢
(٥) الصناعتين ص ١١٦ .
(٦) ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق على ذو الفقار شاكر ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ط١ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤ ص ٢١٧ .
الحص : جمع أحص وهو : المتجرد الشعر ، هزروف : سريع عفاؤه : ريشه ، الفيفا : الصحراء ، المغابن : الآباط أزج : طويل الساقين ، زلوج : السريع ، الهزرفى : كثير الحركة ، هزف : قوى .

"فهذا من الجزل البغيض الجلف" (١) .

وكما عابوا الجزالة في بعض المواضع ، وصفوا بعض الكلمات بالبرودة والفتورة ، لأنهم نظروا الى الايقاع بمعزل عن المعنى ، كقول عمرو بن معد يكرب :

قد علمت سلمى وجاراتها ماقطر الفارس الا أنا
شككت بالرمح سرابيله والخيل تعدو زيما حولنا (٢)

وبالابتذال كقول كثير :

فقلت لها ياعز كل مصيبة
اذا وطنت يوما لها النفس ذلت (٣)

قال العلماء : "لو أن كثيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس" (٤) .

ومما توجبه سهولة الكلام ووضوح معانيه ، تخير الالفاظ وتأليفها وفق نسق يبتعد بها عن أود النظم ، وتفاوت النسيج الذي يضطرب معه الفهم ، وينعدم التأثير "والفهم يأنس من الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف ، ويصغى الى الصواب ، ويهرب من المحال ، وينقبض عن الوخم ، ويتأخر عن الجافي الغليظ، ولايقبل الكلام المضطرب الا الفهم المضطرب ، والروية الفاسدة " (٥) .

ومن المضطرب الذي تفاوت نسجه ، واستكرهت ألفاظه فتعلق بعضها ببعض قول أبي تمام :

---

(١) الصناعتين ص ٧٤ .
(٢) الديوان ، صنعه هاشم الطعان، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة ، بدون تاريخ ص ١٧٥ ، وفيه : بالرمح حيازيمه وزيما بيننا .
(٣) الديوان ص ٩٧ .
(٤) عيار الشعر ص ١٤٢ .
(٥) الصناعتين ص ٦٣ .

يايومَ شرَّدَ يومَ لهوى لهوَهُ
بِصَبابتى ، وأذلَّ عِزَّ تجلدِى (١)

قال الآمدى :

"فهذه الألفاظ إلى قوله : بصبابتى كأنها سلسلة ، من شدة تعلّق بعضها ببعض ، وقد كان أيضا استغنى عن ذكر اليوم فى قوله : يوم لهوى ؛ لأن التشريد إنّما هو واقع بلهوه ، فلو قال : يايوم شرد لهوى لكان أصح فى المعنى من قوله : يايوم شرد يوم لهوى ، وأقرب فى اللفظ ، فجاء باليوم الثانى من أجل اليوم الأول ، وباللّهو الثانى من أجل اللّهو الذى قبله ، ولهو اليوم أيضا بصبابته هو أيضا من وساوسه وخطائه ، ولالفظ أولى بالمعاظلة من هذه الألفاظ" (٢) .

ومن عيوب التركيب انعدام الائتلاف بين الكلمتين كالذى عيب على الكُمَيْت فى قوله :

وقَد رَأينا بِها حُوْرَاً مُنَعَّمَةً
رُوْدَاً ، تكامَل فِيها الدَّلُّ والشَنَبُ (٣)

قالوا : "الدل لايكون مع الشنب إنما يكون مع الغنج أو نحوه ، والشنب إنما يكون مع اللَّعَس أو مايجرى مجراه من أوصاف الثغر والفم والشفة" (٤) . على أن هناك تناسبا "لايدركه إلا من يترجم العبارة إلى صورة تتمثل فى المُخيِّلة ، فالحسناء التى تجيد التدلل تزيد من سحرها حين تشفعه بابتسامة عذبة قد تكشف عن رقة أسنانها وصفائها ، وليس ثمة دلّ لايشفع بسحر الشفاه الباسمة ، والأسنان الرقيقة العذبة ،

---

(١) الديوان ٢/٤٥ .
(٢) الموازنة ص ٢٦٠ .
(٣) شعر الكميت ١/٩٣ .
(٤) الموازنة ١/٥٠، ٥١ .

والشنب ، لغة ، جمال الفم ، وصفاء الأسنان ورقتها ، فقد يبدو الدل فى الظاهر متباعدا عن الشنب ولكنه يبدو وثيق الصلة به فى الصورة المتخيَّلة التى ترسمها اللفظتان : الدل والشنب ، والصورة المتخيَّلة هى الأساس فى التقدير" (١) .

ومنها الحشو الفاسد الذى لامعنى له ، كبحر الماء فى قول المتنبى :

ولَيسَ كَبحرِ الماءِ يَشْتَقُّ قعْره
إِلى حيثُ يُفْنِى الماءَ حوتٌ وضُفْدَعُ (٢)

قال ابن وكيع "إلا أن يكون لليبس بحر يعبر عنه بهذا الاسم فيفيد كلامه ، ومافى اشتقاق الحوت والضفدع ماءه حتى يغنى الماء ضرر على أحد ، ولانقص على البقحر ، وهذا مدح لافائدة فيه" (٣) .

وابن وكيع لايبحث فى الكلمة عما تثيره من إيحاءات تترامى بالممدوح إلى منزلة عالية ، يقف دونها عظماء الرجال .

فالبحر : بسعته وانبساطه "إنما سمى البحر بحرا لسعته وانبساطه" (٤) إذا ماقيس ببحر جود الممدوح بدا ضيّقا يبلغ الحوت والضفدع منتهاه ، وكلمة البحر لايبقى لها - بعد أن انتزع المتنبى السعة والانبساط من دلالاتها - إلا الملوحة . قال ابن برى : "وسمى بحرا لملوحته" (٥) .

---

(١) الشعراء نقادا ، د. عبد الجبار المطلبى ، بغداد ، الناشر ، دار الشئون الثقافية ، وزارة الاعلام ، ط١ ، ١٩٨٦م ص ١٧٦، ١٧٧ .
(٢) الديوان ٢/٢٤٥ ، وفيه رواية أخرى . برفع الماء على أنه فاعل ليفنى : أى يتخذ الماء فناء
(٣) المنصف ص ١٨٢ .
(٤) لسان العرب (بحر) .
(٥) المصدر نفسه (بحر) .

فالمتنبى يحرص على ذكر الأضداد هنا فى نسق واحد ليكشف جماليات البذل والعطاء لدى الممدوح ، وفى هذا يقول :

أبَحْرٌ يَضُرُّ المُعتفين وطعمُه زُعاقٌ كبحرٍ لايضُرُّ وينفَعُ ؟

أضف إلى هذا أن سعة العربية تؤذن للمتنبى باستثمار دلالة البحر فيما عابه عليه ابن وكيع فى مقولته السابقة ، فالبحر فى كلام العرب : الشق ، وقد ورد ذلك فى حديث عبد المطلب : حفر زمزم ثم بحَرَها بحرا : أى شقّها ووسعها حتى لاتنزف .(١)

وارتبط هيكل القصيدة فى بِنيته ببِنية الرسالة التى تعتمد المقدمة والغرض والخاتمة . واحتاج الشاعر إلى إيجاد حيلة لطيفة بين هذه الأركان(٢) ؛ لتخرج البِنية فى أقوى حالات الانسجام والتماسك .

والمقدمة داعية الاستماع لما يتلوها من الكلام لذا قال بعض الكُتّاب : "أحسنوا معاشر الكتّاب والأدباء الابتداءات فإنهن دلائل البيان"(٣) .

والإحسان فى مطالع القصائد يكون بأن يحترز الشاعر فى مفتتح القول "ممايُتطيّر منه ، ويُستجفى من الكلام ، كالمخاطبة بالبكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشتيت الآلاف ، ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما فى القصائد التى تتضمن المدائح والتهانى .

ويستعمل ذلك فى المراثى ، ووصف الخطوب الحادثة ، فإن الكلام إذا كان مؤسسا على هذا المثال تطيّر منه سامعه ، وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح"(٤) .

---

(١) لسان العرب (بحر) .
(٢) عيار الشعر ص ٩ .
(٣) الصناعتين ص ٤٥١ .
(٤) المصدر نفسه ص ٤٥١ ،وانظر الفكرة ذاتها فى عيار الشعر ص ٢٠٤ .

ومما عِيبَ فى هذا الباب قول البحترى فى مدح يوسف بن محمد :

لكَ الويلُ من ليلٍ تطاولَ آخِرُه
ووَشْكِ نوَى حتّى تُزَمَّ أَباعِرُه (١) !

"فقال أبو سعيد : بل الويل والحَرب لك ! فغيّره وجعله له الويل ، وهو ردىء أيضا" (٢) .

وأوجبوا فى القصيدة : أن تكون "كالسبيكة المفرغة والوشى المنمنم" (٣) يحسِن فيها الشاعر التخلص من المقدمة إلى الغرض،ومن الغرض إلى الخاتمة ،"وينبغى للشاعر أن يتأمل تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولايجعل بينما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ماهو فيه فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ، كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلايباعد كلمة عن أختها ، ولايحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ماقبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما فى موضع الآخر ، فلايتنبه على ذلك إلا من دق نظره ولطف فهمه" (٤) .

ومما جاء مخالفا لما أوجبوه ، فكان غير مشاكل لما معه قول الأعشى :

وإنَّ امرءاً أهداكِ بينى وبَينه
فيافٍ تنوفاتٌ وَيهماءُ خَيْفَقُ

---

(١) الديوان ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٧م ، ٨٧٦/٢ .
(٢) الصناعتين ص ٤٥٢ .
(٣) عيار الشعر ص ٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .

لَمحقوقةٌ أنْ تستجيبى لِصوتِهِ وأن تعلمى أنَّ المُعانَ مُوَفَّقُ (١)

"فقوله : وأن تعلمى أنَّ المُعان موفّق غير مشاكل لما قبله" (٢) .

وارتبطت جماليات البناء ـ مع الانسجام والتناسق الكُلّى ـ بالاستقلال الذاتى بالمعنى ، ولذا عيب البيت المضمن شيء من معناه فيما يليه من الأبيات كقول المجنون :

كأنَّ القَلْبَ ليلةَ قِيْلَ يُغْدَى بِليلى العامِرِيَّةِ أو يُراحُ

قطاةٌ غزَّها شَرَكٌ فباتت تُجاذِبُه ، وقد عَلِقَ الجَناحُ (٣)

"فلم يتم المعنى فى البيت الأول حتى أتمه فى البيت الثانى وهو قبيح" (٤) . ولايعنى استقلال البيت بمعناه أن تكون القصيدة أمشاجا ملفقة لارابط بينها إلا الوزن والقافية ، فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِض تأليفها" (٥) .

وإذا كانت جماليات اللغة تكمن ـ عند الكُتّاب ـ فى وضوحها ، وسهولة ألفاظها ، وتراكيبها ، فإنَّ بلاغة المجاز ـ وهو جوهر الشعر ـ لاتتأتى له إلا بصحته ، وإصابته ، ومقاربته الحقيقة ، وأعراف الواقع . فالتشبيه قوامه المقاربة والتناسب التام بين الطرفين ؛ لأن "الشيء إنما يُشبّه بغيره إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فإذا شابهه فى أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق" (٦) . وماخرج عن هذا التناسب

---

(١) الديوان ص ٢٢٣ ، وفيه : وإنَّ امرءا أسرى إليك ودونه ، وبيداء خيفق .
(٢) عيار الشعر ص ٢١٢ .
(٣) الأغانى ٢/٤٠، ٥١، ٧٣، ٧٥ .
(٤) الصناعتين ص ٤٢ ، وانظر : المنصف ص ٢٥٧ .
(٥) عيار الشعر ص ٢١٣ .
(٦) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، الآمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٣م ، ١/٣٥١ .

فهو كريه ، متباعد ، متنافر (١) ، ومن البعيد قول بشر بن أبى خازم :

وجر الرامسات بها ذيولا كأن شمالها بعد الدبور

رماد بين أظار ثلاث كما وشم النواشر بالنؤور (٢)

فشبه الشمال والدبور بالرماد (٣) ، وهذا بعيد .

وحدود الاستعارة هى حدود التشبيه ، البعد عن الافراط الذى يخرج بالكلام الى الاحالة والخطأ ، وقيام العلاقة بين الطرفين على تناسب عقلى (٤) "اذا تجاوزته فسدت وقبحت" ، لأنها بذلك تكون قد خرجت على مذاهب العرب "وانما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له ، اذا كان يقاربه أو يناسبه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له ، وملائمة لمعناه" (٥) .

ومن الفاسد القبيح الذى تجاوز الحد فكان مما لايشك فى قباحته عند العسكرى قول أبى تمام :

كلوا الصبر مرا واشربوه فانكم

أثرتم بعير الظلم ، والظلم بارك (٦)

وهذا النمط من الاستعارات هو الذى جنى به أبو تمام على نفسه (٧) ، وأطلق لسان عائبه .

استكثر العسكرى أن يجعل أبو تمام للظلم بعيرا ، تثيره أفعال السوء فيهيج على أصحابه ، ويدكهم بثفاله .

---

(١) الصناعتين ص ٢٦٤ .
(٢) الديوان عنى بتحقيقه د. عزة حسن ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م ، ص ٩٤، ٩٥ .
(٣) عيار الشعر ص ١٤٩ .
(٤) الموازنة ٢٤٢/١ .
(٥) الموازنة ٢٦٦/١ .
(٦) الديوان ٤٦٠/٢ .
(٧) الصناعتين ص ٣٨٥ .

وعيار المعنى الشعرى عند الكُتّابِ الإصابة وتوخّى الصدق والحقيقة ، والبعد عن الإحالة "فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ"(١) ، "وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا"(٢) .

وإصابة المعانى : صدقها ووضوحها ، وقربها من الأفهام حتى يكون الخاصة فى معرفتها كالعامة(٣) ، وبعدها عن الغاية فى الدّقة واللطف ؛ "لأن الغاية فى تدقيق المعنى سبيل إلى تعميته ، وتعمية المعنى لُكنة"(٤) . فالمعنى الذى يحتاج إلى قدر من إعمال الذهن بعيد عن الإصابة .

ومن هنا عيب المعنى النادر الذى كان سبب ندرته تفرد الشاعر بالرؤية ، ومخالفته للتقاليد الفنية المتوارثة فى الوصف كقول عَدِىّ بن زيد العِبَادى :

والمُشرِفُ الهِندىّ يُسقى به أخضرُ مطموثاً بماءِ الخَريص(٥)

"فوصف الخمر بالخضرة ، وماوصفها بذلك أحد غيره"(٦) .

ووصفه الخمرة بالخضرة دليل على صفائها ، وهو مما يُحمد فى وصفها(٧) ، والعرب تصف الماء بالخضرة لصفائه .

قال ابن قتيبة(٨) : "ويعنى شرابا أخضر وهو أجود الخمر".

وعيب المعنى الشعرى الذى يتخطى حقائق الأشياء فى وصفها كقول رؤبة فى صفة الظليم :

---

(١) الصناعتين ص ٧٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٦٤ .
(٣) العمدة ٩٢/١ .
(٤) الصناعتين ص ٣٥ ، وفى النسخة "لأن الغاية فى تدقيق المعانى" وذلك خطأ لأن السياق يرفضه .
(٥) الديوان ، حققه محمد جبار المعيبد ، بغداد ، دار الجمهورية ١٩٦٥م ص ٧١ ، وفيه المشمول ، كماء .
(٦) الموازنة ٤٣/١ .
(٧) لسان العرب (خضر) .
(٨) المعانى الكبير ، صححه سالم الكرنكوى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ، ٤٤٩/١ .

وكُلّ زَجَّاجٍ سُخامِ الخَمْلِ يَبْرِي لهُ فى زَعِلاتٍ خَطْلِ (١)

حيث جعل للظَّلِيم إناثا عدة ، وليس له إلا واحدة (٢) .

وما الذى يمنع أن يبرى الظَّليم عددا من النعام ، فكثيرا ماتأوى إليه النعام ، ويأوى إليها ، كما فى قول طَرَفة فى وصف الظَّليم :

يأوِى إلى حِزَقِ النَّعامِ كما أوَت
حِزَقٌ يَمانِيَة لِأعجَم طَمطَمِ (٣)

ومن إصابة المعنى وصحته مجافاته للإشارات البعيدة والحكايات الغَلِقة ، والإيماء المُشكِل ، الذى لايكاد يُفهم ، ومن ذلك قول عمر بن أبى ربيعة :

أومَتْ بِكَفَّيهَا مِن الهوَدجِ لولاكَ هذا العامَ لم أحجُجِ
أنتَ إلى مكّةَ أخرجتَنى حُبّاً ، ولولا أنتَ لم أخرُجِ (٤)

"فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ، ولاتعبّر عنه إشارة" (٥) . وسبب هذا الحكم هو أخذ الشعر مأخذ الحقائق والأخبار الصادقة ، وإغفال طبيعته فى غمرة البحث عمّا يتقوّم به المعيار النقدى من الشاهد والمثال ، وابن طباطبا إن لم تدل الإيماءة عنده على هذا المضمون ، فإنها تدل عليها عند عمر الذى عرف الشعر والهوى معا .

ومن إصابته أيضا سلامته من التناقض الذى لايصح معه المعنى ولايتضح المراد منه كقول عُروة بن أُذينه :

---

(١) الديوان ص ١٢٩ وفيه تبرى له .
(٢) الصناعتين ص ٩٦ .
(٣) الديوان ، تحقيق محمد سعيد مولوى ، بيروت ، المكتب الإسلامى ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، ص ٢٠٠ . والحزق : الجماعات ، والطمطم : الذى لايفصح شيئا .
(٤) الديوان ص ٤٣ وفيه بكفيها ، وفى ذا العام ، و"ولو تركت الحج لم أخرج" .
(٥) عيار الشعر ص ٢٠١ .

نَزلُوا ثلاثَ مِنىً بمَنزلِ غِبْطَةٍ
وهُمُ على غَرَضٍ لعمرُك ماهُمُ

مُتجاوِرينَ بِغيرِ دارِ إقامةٍ
لو قَدْ أجَدَّ رَحِيلُهم لم يَندَمُوا (١)

"قال : لبثوا فى دار غبطة ، ثم قال : لو رحلوا لم يندموا" (٢) .

وأبو السَّائب المخزومى جعل عروة مخطئا فى وصفه فقال : "لا والله ما أحسن ولا أجمل ، ولكنه أهجر وأخطل فى صفتهن بهذه الصفة ، ثم لايندم على رحيلهن" (٣) .

والقول بالتناقض مرده أن الشاعر لم يراع العرف الذى يقتضى أن يكون الفراق مثيرا للندم والحسرة ، وذلك بخلاف ماوجد الشاعر فى نفسه .

ولو أن العسكرى وأبا السائب فتّشا فى اللغة لوجدا مايحل التناقض والخطأ الذى رُمى به الشعر . فالندم لم يتأت هنا ؛ لأن الشاعر يجاور صاحباته "بغير دار إقامة" ، فهو يعلم أن الإقامة لاتدوم ، ولذلك لايندم على الفراق ، وعندما يصف مايجد فى نفسه يقال أخطأ ؟

وعِيب المعنى لاتكائه على معنى سابق له ، ينزع عنه صفة الابتكار ، لاسيما وأن صاحبه قصّر به عن المعنى السابق ، فاجتمع له التقليد والقصور فى الوصف . كقول حسان بن ثابت:

وَنشربُها فتترُكُنا مُلوكاً وأُسْدا مايُنَهْنِهُنا اللِّقاءُ (٤)

---

(١) شعر عروة بن أذينة ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى ، الكويت ، دار القلم ، ط٣ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، ص ٣٦٧ . غرض : شوق ، أجدّ : حان .
(٢) الصناعتين ص ١١٨ .
(٣) الأغانى ٢٤٩/١٨ . وأخطل : يعنى أخطأ .
(٤) الديوان ص ٥٧ .

أخذه من قول عنترة :

فاذا سكرت فاننى مستهلك
مالى وعرضى وافر لم يكلم
واذا صحوت فما أقصر عن ندى
وكما علمت شمائلى وتكرمى (١)

لأن عنترة وفى "الصحو والسكر صفتيهما ، وأفرد حسان الاخيار عن حال سكرهم دون صحوهم ، فقبض ماهو من تمام المعنى ، لأنه قد يمكن أن يظن ظان بهم البخل والجبن اذا صحوا (٢) ، لأن من شأن الخمر تسخية البخيل ، وتشجيع الجبان" .

وفات من عاب على حسان تقصيره فى معناه أنه لايفخر بنفسه هنا ، كما فعل عنترة ، فهو انما يصف أثر الخمرة على شاربها ، ولو افترضنا جدلا أن حسان انما يفخر بقومه ، وبما تصنع بهم الخمرة من الرفعة والشجاعة ، فان القصيدة لاتخلو من الاعتداد بالمكارم فى حالة الصحو ، ومن ذلك :

عدمنا خيلنا ان لم تروها تثير النقع موعدها كداء
يبارين الأعنة مصعدات على أكتافها الأسل الظماء (٣)

وبهذا تنقطع حجة من قال : انه ليس لهم شجاعة من أنفسهم وسيادة ، وانما يصنع بهم ذلك الشراب .

وظل الحفاظ على قوانين الوزن والقافية عند الكتاب أمرا ملحوظا باعتباره جزءا من بنية القصيدة وتقاليدها الراسخة ، لاتتم الا به ، ولايتميز الشعر عن النثر الا من خلاله "الشعر كلام منظوم بان عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى ان عدل به عن جهته

---

(١) الديوان ص ٨٥ ، وفيه : واذا شربت .
(٢) المنصف ص ٣٣ .
(٣) الديوان ص ٥٧ .

مجته الأسماع وفسد على الذوق" (١) .

ومن هذا العدول الذى تمجه الأسماع قول أبى تمام :

يقولُ فيسمِعُ ، ويمشى فيُسرِع
ويضرِبُ فى ذاتِ الإله فيُوجِع (٢)

"فحذف النون من فعولن الأولى ، والياء من مفاعيلن التى تليها ومن فعولن التى فى أول المصراع الثانى ، وذلك كله يسمى مقبوضا ، وهو من الزحاف الحسن الجائز ، إلا أنه إذا جاء على التوالى والكثرة فى البيت الواحد قبح جدا" (٣) .

وذهب المعرى إلى أن هذا من عجيب ماورد فى شعر أبى تمام ؛ "لأنه أتبع العين الواو فى غير القافية ، وإنما آنسه بذلك أن العين فى آخر النصف الأول ، وفى آخر النصف الثانى ، ولاريب أنه كان يتبع العين واوا فى يسمعو ، وقد يمكنون الحركة حتى تصير حرفا ساكنا مثل ماحكى أن بعض العرب يقول : قام زيدو ، فيثبت الواو ..." (٤) .

والإيقاع فى البيت يعتمد على توالى الحركات وهو ما أدركه الآمدى والمعرى إلا أن تفسيره إنما يحسن فى ضوء فاعلية اللغة وحركة القصيدة، التى فرضت عليها هذه الزحافات فى هذا الموضع .

وبُنيت القافية على التمكن والعذوبة ، والبعد عن الاستكراه ، والليونة ومن عدم تمكنها أن تكون حشوا ، كما فى قول ابن الرومى :

---

(١) عيار الشعر ص ٥ .
(٢) الديوان ٣٢٦/٢ .
(٣) الموازنة ص ٢٧٠ .
(٤) الديوان بشرح التبريزى ٣٢٦/٢ .

ألا رُبَّما سُوْتَ الغَيورَ وساءنى
وباتَ كِلانا من أخيهِ على وَحْرِ
وقبَّلتُ أفواها عِذابا كأنَّها
ينابيعُ خمرٍ حُصِّبَت لُؤلؤَ البحرِ (١)

فقوله : "لؤلؤ البحر أفسد البيت ، وأطفأ نور المعنى؛ لأن اللؤلؤ لايكون فى غير البحر ، فنسبته إلى البحر لافائدة فيه إلا اقامة الروى" (٢) ، على أن إضافة اللؤلؤ إلى البحر تفرده بنوع من الدلالة لايبقى للأسنان ـ الموصوفة فى شعر العرب باللؤلؤ ـ معه لبس ، لاسيما والسياق يوحى بذلك . أو أن تكون لينّة كما فى قول ابن قيس الرُّقَيَّات :

إنَّ الحوادثَ بالمَدينةِ قد أوجَعْنَنِى وقرَعْنَ مَرْوَتِيَه
وجَبَبْنَنِي جَبَّ السَّنَامِ فلمْ يترُكْنَ ريشاً فى مَناكِبِيَه (٣)

"قال له عبد الملك : أحسنت إلا أنك تخنثت فى قوافيك ، فقال : ماعدوت قول الله عز وجل : {مَا أَغْنَى عنِّى مَالِيَه ، هَلَكَ عَنّى سُلْطَانِيَه} (٤) ، وليس كما قال ؛ لأن فاصلة الآية حسنة الموقع وفى قوافى شعره لين" (٥) .

وبعيدا عن الموازنة بين الشعر والقرآن ، فليونة القافية وسهولة الإيقاع،لايمكن فصلها عما ترمى إليه من إظهار الضعف وقلة الحيلة ، حيث تكاد تكون القافية بحركاتها المتتالية ويائها المتحركة ، التى تعقبها الهاء صيحة مدوية تجلى مايختزنه الإنسان من العجز فى مثل تلك المواقف .

---

(١) الديوان ، تحقيق الدكتور حسين نصّار ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب ١٩٧٦م ، ٩١٢/٣ .
(٢) الصناعتين ص ٤٧٢ .
(٣) الديوان ص ٩٨ .
(٤) الحاقة : ٢٨، ٢٩ .
(٥) الصناعتين ص ٤٧١ .

وظلت فنون البديع فى تصور أدباء الكُتّاب حلية تجتلب لتحلية المعنى وزركشته ، جمالها فى قلة ورودها ، وبعدها عن التكلف ، وكانت مآخذهم عليها لاتكاد تخرج عن شعر المحدثين الذين أسرفوا فى طلب التجنيس والطباق .(١)

ومن ذلك قول أبى تمام :

قرَّت بقُرَّانَ عينُ الدِّينِ وانشَتَرَتْ
بِالأَشْتَرَيْنِ عُيونُ الشِّركِ فَاصْطَلِمَا(٢)

"فانشتار عيون الشرك فى غاية الغشاشة والقباحة ، وأيضا فإن انشتار العين ليس بموجب للاصطلام" .(٣)

وفى الطباق قوله :

قد لانَ أكثرُ ماتُرِيدُ ، وبَعضُه
خَشِنٌ ، وإنّى بالنَّجاحِ لواثِق(٤)

وأبو تمام يستثمر المخزون الفكرى للكلمات ، فكأن "قُرَّان" ماسمى بهذا الاسم؛ إلا لتقرَّبه عين الدين ، وماوسم "الأَشْتَرَيْن" بما وسم به؛ إلا لتنشتر به عيون الشرك،وتنكسر شوكته .

ومن فاسد التقسيم قول المتنبى :

أذُمُّ إلى هذا الزَّمانِ أُهَيْلَهُ
فأعلَمُهُم فَدْمٌ ، وأحزَمُهُم وَغْدُ(٥)

قال ابن وكيع : "هذا تقسيم ردىء ؛ لأن الفدم : العيى فى المنطق ، وقد يكون الفدم عالما ، فلايفسد ذلك علمه ، والوغد : الضعيف ، أو العبد ، وقد يكون الحزم فى الضعيف

---

(١) الموازنة ص ١٢٥ .
(٢) الديوان ١٦٩/٣ .
(٣) الموازنة ص ٢٥١ .
(٤) الديوان ٤٥٢/٢ .
(٥) الديوان بشرح أبى البقاء العكبرى ٣٧٤/١ .

أو العبد ، ولاتعد العبودية ، ولاضعف الجسم قلة حزم ، وإنّما ينبغى أن يأتى بالشىء وضده ، كما تقول تمثيلا : أعلمهم جاهل ، وأحزمهم أخرق" (١) .

ومع وجاهة ماذهب إليه ابن وكيع ، فإن الفدم والوغد لاتقفان عند حدود الدلالة التى ربط كل واحدة منها بها ، فهما ثريّتان ، فكما أن الفدم تعنى : العيى فى النطق ، فهى تدل كذلك على الأحمق الجافى (٢) .

وكما أن الوغد يدل على : الضعيف أو العبد ، فإنه يعنى : "الخفيف الأحمق ، الضعيف العقل ، الرذل ، الدنىء" (٣) .

وبهذا يكون التقسيم صحيحا على مايريد التنيسى ، ففى سعة العربية مندوحة له عن وصف البيت بالرداءة والفساد .

ومما سبق يتضح أن مآخذ أدباء الكُتّاب على النص الشعرى لاتكاد تخرج عن مآخذ اللغويين والنحاة والمتكلمين ، إلا أنهم كانوا أكثر اتصالا بالنص ، ومن ثم أكثر ذما له . ومآخذهم تؤول الى ايثار فكرة الوضوح والسهولة ، والبعد عن الغرابة والغموض ، وهى فكرة أخذت عن اللغويين إلا أنها اصطبغت بدلالة جديدة ، أضفاها عليها الموقف الاجتماعى للكُتّاب ، مما يجعلها تستقل بخصوصية فنية لايمكن فهمها بمعزل عن أصولها الفكرية .

وكان الحرص على معايير عمود الشعر العربى ـ من سلامة فى التركيب ، تفضى إلى الوضوح ، وترابط ظاهر فى بناء النص ومطابقة لأعراف الواقع فى الصورة الشعرية ـ بارزا فى صياغة

---

(١) المنصف ص ٦١٠ .
(٢) لسان العرب (فدم) .
(٣) المصدر نفسه (وغد) .

المعيار النقدى عند الكتاب ، وارتبطت القصيدة بالرسالة وتشابه الكاتب والشاعر .

وظلت فنون البديع حلية تزين المعنى ولاتصنعه ، فكانت مدعاة للتكلف فى شعر المحدثين ، ومفارقة للطبع الذى كان سببا فى تفضيل شاعر على آخر .

وكانت قيمة أشعار المحدثين فى وضوحها وقربها من الادراك "وأن الخواص فى معرفتها كالعوام ، فقد صار صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه ، وان جهل الألحان ، وكسر الأوزان" (١) .

ولهذا فهذه الأشعار "لايراد منها استفادة علم ، وانما تروى لعذوبة ألفاظها ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب مآخذها" (٢) .

---

(١) المنصف ص ١٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٧٤ .

(٤) الفلاسفة :

ترتبط نشأة الفلسفة العربية بعلم الكلام ، فالمتكلمون هم أول من أقام منهجا فكريا على العقل ، ويظهر ذلك بجلاء عند المعتزلة ، الذين جعلوا العقل أساسا من أهم أسس الفكر الاعتزالى ، فهو الرائد الذى لايكذب ، والدليل الذى لايقود إلا إلى اليقين ، ولذا كان المقياس الثابت فى معرفة كل شىء (١) .

واستقلت الفلسفة على يد الفيلسوف العربى الشهير الكِندى (٢) ، الذى قال عنه ابن النَّديم : إن له مختصرا لكتاب الشعر لأرسطو طاليس (٣) ، وكان ذلك فى مطلع القرن الثالث الهجرى (٤) .

وقد كان للفلاسفة دور رائد فى نقد الشعر ، يضاف إلى جهود من سبقهم من اللغويين والنحاة ، وأدباء الكُتّاب ، والمتكلمين ، فيُشكّل نظرية متكاملة فى نقد الشعر .

وإذا استثنينا الكندى الذى لم يصل إلينا من تراثه الفلسفى شىء على كثرته نجد أن جهودهم النقدية تبدأ من القرن الرابع الهجرى على يد إسحاق بن وهب صاحب كتاب البرهان فى وجوه البيان (٥) .

---

(١) المنحى الاعتزالى فى البيان وإعجاز القرآن ، أحمد أبو زيد ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ١٩٨٦م ، ص ٣٦ .
(٢) الفلسفة العربية عبر التاريخ ، رمزى نجار ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٩٧٩م ، ص ٨١ .
(٣) الفهرست ص ٣٥٠ .
(٤) تاريخ ميلاد الكندى ووفاته مجهولان ، لكنّ نشاطه العلمى كان فى عهد الخليفة المأمون فى مطلع القرن الثالث .
(٥) كتب أبو زيد البلخى ٣٢٢هـ كتابا فى صنعة الشعر ، لكنه لم يصل إلينا ، ولذا فإن كتاب ابن وهب هو أول جهد يُمثّل وجهة نظر الفلاسفة للفن الشعرى .

وقد أفاد الفلاسفة كثيرا من تراث اليونان وبخاصة ماكتبه أرسطوطاليس ، الذى بدت فلسفته ظاهرة فى تراث الفلاسفة المسلمين ، وكان لتلك الفلسفة أثر بارز أحدث تغييرا فى نمط التفكير النقدى ، وقدامة بن جعفر خير دليل على ذلك "لقد كانت القيمة الكبرى للتيار اليونانى الذى مثّله قدامة هى أنه وجّه النقد العربى إلى البحث عن القوانين العامة بدلا من الأحكام الذوقية الجزئية ، وأطلقه من إسار التشيع بالقديم ليعالجه بروح فلسفية صرف . كان النقد العربى قبل قدامة مرتبطا برواية الشعر القديم ، وكان متعصبا لهذا الشعر القديم ، فرض على الشعراء منهج القصيدة العربية ، ثم فرض عليهم معانى الشعراء الأقدمين ، وحاول أن يفرض عليهم تشبيهاتهم نفسها ، وعُنى مع ذلك بإحصاء المعانى التى أخذها الشعراء المحدثون عن الشعراء المتقدمين ، بحيث أصبحت محاولات التجديد فى داخل الإطار الذى وضعه هؤلاء النقاد أمرا جد عسير . وجاء كتاب قدامة فلم يطرق شيئا من هذه الموضوعات ، بل عُنى بتحليل الشعر إلى عناصره، وبيان صفات الجودة ،وصفات الرداءة فى كل عنصر ، معتمدا فى كثير من الأحيان على أسس فلسفية بدلا من الاعتماد على التقاليد الشعرية "(١) .

وكما احتكم أرسطو إلى العقل فى نظره إلى الشعر ، احتكم الفلاسفة إلى العقل كذلك ، فارتبط الشعر بنظريتهم الفلسفية التى قامت على تمجيد العقل ؛"لأنه هو الذى يصل بالإنسان إلى تحقيق وجوده الإنسانى الأفضل ليحقق بعد ذلك

---

(١) فى الشعر أرسطوطاليس ، حققه د. شكرى عياد ، القاهرة دار الكاتب العربى ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م ، ص ٢٨٧، ٢٨٨ .

الغاية من وجوده وهى السعادة القصوى ، وذلك بأن يصير عقلا خالصا "(١) .

ولايعنى اتصال الفلاسفة بالتراث اليونانى على وجه العموم ، والأرسطى على وجه الخصوص ، وصمهم بالتبعية التى تلغى ذاتيتهم ونظرهم الخاص .

فقد كان لهم تصورهم الذى إن أفاد من أرسطو فإنه يتشكل داخل منظومة فكرية متكاملة ،لها خصوصيتها،وقوانينها التى تحتكم إليها .

ولم يفرغ الفلاسفة ـ بحكم تفكيرهم ـ لدراسة الشعر ، ولكنهم جعلوه فرعا من فروع المنطق ، فأرادوا أن يضعوا له عددا من القوانين التى تنتظم وتتلاءم على أساس من الوعى بها صناعته ، وكانت صياغة تلك القوانين مما يخص المناطقة وحدهم ، وكان الشعر يقع عندهم فى أدنى درجات القياس المنطقى بعد البرهان والجدل ، والسفسطة ، والخطابة ، والسبب فى ذلك أنه نتاج قوة نفسانية ، وهى قوة فى منزلة أدنى من العقل الذى يصل إلى المعرفة اليقينية بالبرهان الذى لايقبل الشك(٢) .

أما أداة الشعر فجمالها يكمن فى وضوح مفرداتها وتراكيبها(٣) ، وهو وضوح غايته التعجيب لا التفهيم ، "وأوضح القول وأفضله مايكون بالتصريح ، والتصريح هو مايكون بالألفاظ الحقيقية المستولية . وسائر ذلك يدخل لالتفهيم ،

---

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د. ألفت محمد ، القاهرة ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م ، ص ٢٨٩ .
(٢) المصدر السابق ص ٢٨٩، ٢٩٠ .
(٣) لاتكاد تخرج عيوب اللغة عند قدامة ـ وهو أبرز من تعرض لفكرة المآخذ من الفلاسفة ـ عن مآخذ اللغويين ، من حفاظ على مبدأ السلامة اللغوية ، والوضوح ، والبعد عن التعقيد ، انظر : نقد الشعر ص ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢ .

بل للتعجيب ، مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفا كريما" (١) .

أى أن الوضوح هنا وضوح فنى ترتفع به اللغة عن الابتذال ، فيضمن للشعر فنيته ، وغايته معا . وهذا الوضوح الفنى خاصية من خصائص لغة الشعر ، تختلف به عن لغة العلم "البرهان" الصارمة ، الدالة على معانيها ، بألفاظ حقيقية يتحقق بها الاعتقاد والتصديق (٢) .

كما تتفرد به عن لغة الخطابة ، تفردا كمّيا وكيفيا ، فلغة الخطابة قد تستخدم ماهو شعرى من ألفاظ مجازية ذات مستوى دلالى أعمق من المستوى الاصطلاحى الأولى ، ولكن هذا الاستخدام يظل على قدر يسير لايُخرج الخطابة عن خصوصيتها التى جبلت عليها ، وهى استخدام الألفاظ استخداما حقيقيا ؛ لأن الخطابة ترمى إلى الإقناع ، والشعر يهدف إلى التعجيب والالتذاذ .

فالاستعارات والمجازات ترد فى الخطابة ، ولكن ورودها قليل؛لأن "الخطابة معدة إلى الإقناع ، والشعر ليس للإقناع والتصديق ، ومناسبتها للكلام النثرى المرسل أقل من مناسبتها للشعر" (٣) .

وربما كان استخدام الألفاظ المجازية فى الخطابة بمثابة التكلّفات الزائدة التى يصح الاستغناء عنها (٤) .

وعيوب اللغة لم تخرج عند الفلاسفة عمّا أثر عند

---

(١) الشعر ، ابن سينا ، حققه د. عبد الرحمن بدوى ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٣٨٦هـ/ ١٩٦٦م ، ص ٦٧ .
(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ١٦٧ .
(٣) الخطابة ، ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م ، ص ٢٠٣ ، وانظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ١٩٩ .
(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ٢٠١ .

اللغويين من لحن أو وحشية ، أو معاظلة ، أو إخلال .(١)

ومِمّا يحمد للفلاسفة أنهم أدركوا خصوصية لغة الشعر ، فكان جوهرها عندهم المجاز الذى تستخدم فيه اللغة استخداما فنيا ، وفرقوا بين لغة الشعر ، ولغة النثر بمختلف أنواعه .

إلا أن ارتباط الشعر والخطابة عندهم بمنظومة فكرية واحدة أملى عليهم تشبيه القصيدة فى هيكلها بالخطبة ، فكلاهما قياس منطقى ، الا أن الخطابة تقع فى الدرجة الرابعة من درجاته ، ويقع الشعر فى الدرجة الخامسة .

فابن سينا ـ مثلا ـ عندما يتحدث عن أجزاء المأساة اليونانية يقرنها بأجزاء الخطبة فيقول : "قد كان عندهم لكل قصيدة من "طراغوذيا" أجزاء تترتب عليها فى ابتدائها ووسطها وانتهائها ، وكان ينشد بالغناء والرقص ، ويتولاه عدة ، وكان جزؤه الذى يقوم مقام أول النسيب فى شعر العرب يسمى مدخلا ، ثم يليه جزء هناك يتبدى مع الرقاص يسمى مخرج الرقاص ، ثم جزء آخر يسمى مجاز هؤلاء وهذا كله كالصدر فى الخطبة ..." .(٢)

ومع أن القصيدة كل متكامل يفضى بعضها إلى بعض ، الا أن الإيمان بوحدة البيت لم يتغير ، فكان المعنى المبتور مما يشين بناء القصيدة "وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى البيت الثانى ، مثال ذلك قول عُروة بن الورد :

فلَو كاليومِ كانَ علىَّ أمرِى ... وَمَنْ لكَ بالتَّدبُّرِ فى الأُمورِ

---

(١) انظر : نقد الشعر ص ٢٨، ١٧٢، ١٧٧، ٢١٦ .
(٢) ابن سينا ، الشعر ص ٥٨ .

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى بالبيت الثانى بتمامه ، فقال :

إذاً لَملكتُ عِصْمَةَ أمِّ وَهْبٍ على ماكانَ من حَسَكِ الصُّدورِ" (١)

واعتمدت الصورة البيانية على التقديم الحسّى عند الفلاسفة لتقريبها وتوضيحها فى ذهن المتلقى ، إلا أنهم اختلفوا فى الكشف عن موطن الجمال فيها - باختلاف خبراتهم وأذواقهم - فقدامة مثلا يصر على منطقية التناسب ، وقرب طرفى الصورة .

"فأحسن التشبيه هو ماوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد" (٢) .

والفارابى يربط جماليات الصورة بحذق الشاعر ومهارته وبهذا يظل القرب والبعد بين الطرفين أمرا نسبيا قيمته فى وظيفته ، فالشاعر هو الذى يحدد مدى العلاقة ، قربا أو بعدا "وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك مايكون من جهة الأمر نفسه بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق بالصنعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات فى الأقاويل مما لايخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا أ ب و ب ج لأجل أن يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ، فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين

---

(١) نقد الشعر ص ٢٢٢، ٢٢٣ .
والبيتان فى ديوان عُروة بن الوَرْد بشرح ابن السكّيت حققه عبد المعين الملّوحى ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٦م ، ص ٥٩ وفيه : ألا وأبيك لو كاليوم امرى .

(٢) نقد الشعر ص ١٠٩ .

مشابهة مابين أ ب ، ب ج ، وإن كانت فى الأصل بعيدة "(١) .

على أن القرب بين طرفى الصورة فى الاستعارة ، شرط أساسى لتحقيق الإفهام والتخييل معا عند الفلاسفة ، وأبلغ من عبّر عن هذا الفهم ابن رشد - وإن كان متأخرا عن الفترة التى يدرسها البحث - فقال : "والفاصل من هذه الأشياء هو أن يستعمل من كل واحد منها ماهو أبين وأظهر وأشبه وهذا لايوجد إلّافى النادر من الشعر . وذلك أنّ استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه هو دليل المهارة ، وهذا الصنف هو الذى يجمع إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحريك النفس مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والإفهام معا ..." (٢) .

والغاية المعرفية للشعر فرضت على الفلاسفة أن تكون الصورة البيانية قريبة من الإدراك ، تحقّق الإفهام من خلال المقارنة والتقديم الحسّى ، الا أنه إفهام لايلغى فاعلية التخييل الذى تتأسس عليه الصورة ، ومن هنا فقرب الصورة ، واشتراط المناسبة بين الطرفين ، يجب أن يكون محكوما بسياق الفن الذى يطمح إلى الإغراب المثير للدهشة ، ولايكون ذلك إلا بوجود الصورة فى منزلة ترتفع مع قربها عن الابتذال ، ولاتصل إلى الإبهام والتعمية فتفقد قدرتها على تحقيق الإفهام والتخييل معا .

ومادام العقل هو الأساس الذى ترتكز عليه الفلسفة ، فإنّ معانى الشعر ظلت عند الفلاسفة محكومة بمعايير العقل ،

---

(١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، مع فن الشعر لأرسطو تحقيق د. عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دار الثقافة ، بدون تاريخ ص ١٥٧ .

(٢) تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، تحقيق د. محمد سليم سالم ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٩١هـ/١٩٧١م ، ص ١٥٢، ١٥٣ .

فقدامة ـ مثلا ـ جعل المنطق أداة يحتكم إليها الفكر على عمومه ، وأخضع الشعر للمنطق ، فإذا كان التناقض عيبا فى المنطق بطبيعته ، فإن ذلك عيب فى المعنى الشعرى باعتباره نوعا من القياس الذى يخضع لأعراف المنطق وقوانينه ، لافرق بين المعنى فى المنطق ، والمعنى فى الشعر "فهو عيب فاحش غير مخصوص بالمعانى الشعرية ، بل هو لاحق بجميع المعانى" (١) .

ولذا فالمتأمل فى عيوب المعنى الشعرى عند قدامة ، وهو من أكثر الفلاسفة حديثا عن المعانى ـ يجد أنها عيوب لاتتصل بجوهر الشعر ، بقدر اتصالها بمقتضيات المنطق ، كالتناقض ومخالفة العرف ، وإيقاع الممتنع ، ونسبة الشىء إلى ماليس منه (٢) . وبهذا التصور الواضح عند قدامة لمعانى الشعر يتضاءل الفرق بين لغة الشعر ، ولغة العلم "البرهان" التى كان قد جهد الفلاسفة فى إبرازه فى الجانب النظرى من رؤيتهم النقدية .

والسبب يعود إلى أن فكرة المحاكاة عند الفلاسفة ظلت محكومة بالعقل ، ومطابقة الواقع الخارجى ، فما خرج عن أحكام العقل ، ومقتضيات الواقع عُدّ من جملة الغلط ، وماخرج عن الممكن فهو خطأ ولذا "لاتصح المحاكاة بما لايمكن" (٣) .

و"من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته على التحريف ، وكذبه فى المحاكاة ، كمن يحاكى بأيّل أنثى ويجعل لها قرنا عظيما" (٤) .

---

(١) نقد الشعر ص ٢٠٠ .
(٢) انظر : البابين الثالث والرابع من البحث ص ٣٢٦، ٤٢٩ .
(٣) الشفاء لابن سينا ص ١٩٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٩٦ .

واحتكام المحاكاة إلى الواقع مبعثه - أيضا - القيمة المعرفية للشعر التى أناطها به الفلاسفة ، وهى التوجيه والتعليم ، وذلك أمر لايتحقق إلا بالمحسوس المشاهد "والموجود والممكن أشد إقناعا للنفس ، فإن التجربة أيضا إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع ، وبعد ذلك إذا أسندت إلى موجود مايقدر كونه" (١) .

والفلاسفة فهموا من المحاكاة أمرا لم يَرْمِ إليه أرسطو على ماله من تأثير عليهم ، فالشاعر عنده يغلط من جهتين أحدهما جوهرى وهو أن يكون الغلط فى صناعة الشعر وذلك بتصوير المستحيل الذى ليس له وجود لعجز فى الإدراك .

وآخر ثانوى : وهو تحريفه هيئة مايحاكى كأن يصور الفرس يمد يديه معا - وهذا الثانوى هو الذى كان غالبا على نقد المعنى عند العرب فى صفة حقائق الأشياء - ومع ذلك فأرسطو يغتفر هذا الغلط "إذا بلغنا الغاية الحقيقية من الفن" (٢) ؛ لأن الغاية الحقيقية من الفن وصف الأشياء وفق ماينبغى أن تكون عليه ، أو مايجب أن تكون عليه ، فهى تخطٍّ لحدود الواقع وحقائقه ؛ لئلا يتماثل الشعر والتاريخ .

أما الوزن فهو عنصر من عناصر الشعر "إن الشعر كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب : مقفاة . ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى ، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية ، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة هى أن تكون الحروف التى يختم بها كل قول منها واحدة" (٣) .

---

(١) الشفاء لابن سينا ص ١٨٤ .
(٢) فن الشعر ص ٧٢ .
(٣) الشفاء لابن سينا ص ٢٣ .

ومتى خلا الشعر من الوزن فقد جزءا كبيرا من شعريته (١) ، إذ لاتتحقق له الشعرية إلا بالوزن والمحاكاة معا . ومتى فقد أحد هذين العنصرين فهو "قول شعرى" (٢) .

ومن صفات الوزن أن يكون سهل العروض (٣) ، خاليا من الزحاف الكثير الذى يُفرط فيه قائله فيميل الشعر إلى الانكسار (٤) . الذى يُفقد الشعر تناسبه الإيقاعى واعتداله ، أما التغيير والزحاف الذى يوافق الطبع كحذف زمان السين من مستفعلن فتردّ بسبب منه إلى مفاعلن ، وهو تغيير يوهم المخالسة والخفة وذلك إذا كان الوزن مُعَدّا أصلا للخفة ، فإذا كان معدّا للرزانة فإنه لايحسن (٥) .

لأن الزحاف ربما انطوى على قيمة جمالية يدركها المتأمل فى القصيدة ، وعلى قيمة موسيقية يكسر بها الشاعر رتابة النغم ، وثِقَله كما عند الفارابى حيث يقول : "وقد ينخرم الوزن متى أبدل مكان الساكن متحرك أو أبدل مكان الأسباب الخفيفة حروف متحركة ، وقد يعرض فى الأقاويل الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام الحث فى الإيقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ، أو الإدراج ، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال بعض بهائه ، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة

---

(١) جوامع الشعر ، الفارابى ، منشور بذيل تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر لابن رشد ، تحقيق د. محمد سليم سالم ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٩١هـ/١٩٧١م ، ص ١٧٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٧٢ .
(٣) نقد الشعر ص ٣٥ .
(٤) نقد الشعر ص ١٨١ .
(٥) جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة ، مطبوعات وزارة التربية والتعليم ١٣٧٦هـ/ ١٩٥٦م ، ص ٩٤ .

للنفس عما ثقل عليها مسموعه فلذلك يستحسن الزحاف فى بعض أجزاء الأقاويل الموزونة" (١) .

والوزن موجب للقافية التى أولاها العرب كثيرا من العناية لما تحققه للنص الشعرى من قيم موسيقية وجمالية "إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم" (٢) .

وصفتها أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج (٣) ، مبنية على التوقّع (٤) الذى يحدث فى النفس رونقا عجيبا ، خالية من جميع العيوب التى وضعها لها العرب وهى : الإيطاء ، والتجميع ، والإقواء ، والسناد ، أو أن تكون حشوا لاقيمة لها إلا فى كونها نظيرة لأخواتها فى السجع (٥) .

وفنون البديع ارتبطت بالصحة كذلك ، ويظهر ذلك فى جهود قدامة بن جعفر من خلال دراسته لصحة التقسيم ، وصحة التفسير ، وصحة المقابلة ، وربطها بالصحة لايخرج عن تأسيسها على نظام عقلى ، يبتعد بها عن التناقض والفساد ، وهو مالح عليه الفلاسفة فى تصوّرهم لجماليات المعنى الشعرى .

وبعد هذا يمكن أن نقول : إن وجوه المشاكلة والاتفاق بين هذه البيئات أكثر من وجوه المخالفة والافتراق .

فالنقد وإن تعددت جوانبه ، واختلفت إجراءاته ، فإنه يؤول بعد ذلك كله إلى النص الشعرى .

---

(١) الموسيقى الكبير ، الفارابى ، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير الدكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧م ، ص ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ .
(٢) جوامع الشعر ص ١٧١ .
(٣) نقد الشعر ص ٥١ .
(٤) جوامع الشعر ص ١٥٧ .
(٥) انظر : نقد الشعر ص ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٢٤ .

والشعر مُكوِّن من أبرز مكونات الثقافة العربية والإسلامية التى تتناصر لخدمتها هذه البيئات ، ولايمكن بأى حال من الأحوال عزله عن حركة هذه الثقافة .

وجوهر الشعر اللغة ، فهى عماد البحث عند القوم ، وإذا كان الاهتمام بها يتفاوت ، فإنه لاينعدم ، بل ربما يتداخل ويشتبك مع علوم أخرى كان لها أبلغ الأثر فى تشكيل اللغة .

فاللغويون لم ينعزلوا عن المنطق فالقول بالقياس والعلة ، والحكم والاستدلال مبناه على تأثر اللغة بالمنطق .

والمتكلمون لايتم لهم التمكن من صناعة الكلام إلا بسعة الثقافة "وليس يكون المتكلم جامعا لأقطار الكلام ، متمكنا فى الصناعة ، يصلح للرياسة حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة ، والعالم عندنا هو الذى يجمعهما" (١) .

والأدباء هم الذين يأخذون شيئا من كل شىء ، فلم ينفصلوا عن المتكلمين ، فكثير منهم كان متكلما كالجاحظ ، والعَتّابى ، وسهل بن هارون ، والناشىء الأكبر ، وابن المنَجِّم ولم ينعزلوا عن تراث الفلاسفة واللغويين فقد كان يُشكِّل جانبًا مهما فى إطارهم الثقافى .

الا أن لكل بيئة من هذه البيئات خاصية فى النظر إلى النص الشعرى بناء على تكوينها الفكرى ، وأصولها الثقافية .

ولذا كان من الواجب الذى تمليه منهجية البحث الوقوف على مايمليه تكوين البيانيين الثقافى الخاص ، ومصادرهم

---

(١) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ، دار احياء التراث الاسلامى ، ط٣ ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م ، ١٣٤/٢ .

الفكرية ؛ لأنها ستؤثر فى أحكامهم النقدية ، وتطبعها بطابع خاص .

فاللغويون والنحاة كان اهتمامهم بالشعر فى ضوء مطابقته لقواعد اللغة والنحو ، فالسلامة اللغوية هى الأساس الأول الذى يتأسس عليه منهجهم فى البحث ، يتلمسون من الشعر الشاهد والمثال ، ماوافق قواعدهم قبلوه ، وماخالفها عدوه من قبيل الخطأ الذى يعبث بجمال الشعر ، ولذا يمكن تفسير أحكامهم النقدية فى ضوء هذا التصور الذى يقف عند الأشهر من اللغة اختيارا وتأليفا .

ولقد أدرك اللغويون والنحاة خصوصية اللغة فى الشعر ، وأنها تستخدم فيه استخداما فنيا يقسو على المعيار ، ويتعالى على القاعدة ، ولكن هذا الإدراك ظل مدار خلاف طويل بين الرفض والقبول .

وانسحبت فكرة الصحة اللغوية على معانى الشعر ، وأوزانه ، فظل التوسط هو قانون الجمال فى لغة الشعر ومعانيه ، فكان "أبلغ الشعر ماعتدل شطراه وتكافأت حاشيتاه ، وتم بأيهما وُقف عليه معناه ، وإنما بذها سائقا ولاح دونها نيّرا لاختصاصه بفضلها ، وسلبه محاسنها ، وأنها مستعيرة بغير زنة ، ومتجملة بما ناسبها منه ، لتوسطه دونها ، ونأيه عن التعدى والتقصير دونها ، والتوسط ممدوح بكل لغة ، مرسوم بكمال الحكمة" (١) .

وكان المتكلمون ينظرون إلى الشعر فى ضوء فلسفتهم الخاصة للبلاغة التى تتأسس على الجدل والإقناع ، وغاية

---

(١) قواعد الشعر ، ثعلب ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، الناشر شركة مكتبة ومطبعة مصطفى الحلبى ، ط١ ، ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م ، ص ٦٣ .

ماترمى اليه هذه البلاغة الافهام والوضوح للانتصار على الخصم فكانت صفة الوضوح هى الصفة الجهرية للغة الشعر ومعانيه .

وجاء أدباء الكتاب فكانوا أكثر البيئات ولاء للشعر ، الا أن فكرة الوضوح ظلت هى الطابع المميز لنقد أدباء الكتاب ، فى مآخذهم على كثير من الألفاظ والتراكيب والصور والمعانى ، وقد ارتبط هذا الحرص على الوضوح بمرتكزات ثقافية أبرزها عدم الالمام باللغة ، والموقف الاجتماعى الذى كان له أثر فى تهيئتهم لمثل هذا الدور ، وكان الاعتدال فى كل شىء هو القسطاس الذى لايحكم الا بالحق ، والعلة التى ينبثق منهاكل جمال "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن علة كل قبيح الاضطراب" (١) .

وتساوت لغة الشعر لأول مرة مع لغة الرسائل فى قصدها الى الوضوح والاعتدال .

ولم يكن الفلاسفة ببعيدين عما ذهب اليه أسلافهم ، فاتكأوا على تراثهم ، وأفادوا من تراث اليونان الذى حكم الشعر بالمنطق والعقلانية ، وجعل الشعر فرعامن فروع المنطق وقياسا من أقيسته ، فخضع الشعر للمنطق ، لأن المنطق هو الآلة التى تمد الشعر بالقوانين التى تعصمه من الوقوع فى الخطأ ، وتلمسوا خصائص الشعر النوعية فى لغته ، ففرقوا بينها وبين لغتى العلم والخطابة ، الا أن العقل ظل حارسا أمينا ، ودخل الشعر عندهم كما دخل عند أسلافهم مجال

---

(١) عيار الشعر ص ٢١ .

المنفعة ، فزادته تعقّلا ، وفرضت عليه قيودا ، أغفلت كثيرا من خصوصياته الفنية .

ولاغرابة أن يبحث كل هؤلاء عن احتياجاتهم فى لغة الشعر فلايرى فيها النحوى إلا الشاهد والمثال ، ولايتلمس فيها اللغوى إلا الغريب الوحشى ، ولايجد فيها الكاتب إلا الوضوح ، ولايبحث فيها الفيلسوف إلا عن مطابقتها لأعراف المنطق ، ولايغرى المتكلم بها إلا الإقناع والجدل .

لكن الغريب ألا يؤمن أكثر هؤلاء بأن للشاعر أيضا الحق فى البحث عن احتياجاته فى لغة الشعر ، فيعتد بكل لفظ يقوله ، وبكل معنى يتجاوز به حدود الواقع ، وبكل علاقة جديدة يقيمها بين الأشياء ، تمليها مخيلة تفطن إلى مالايفطن إليه غيرها ، وببعض الانزياح الموسيقى الذى يكسر به الشاعر رتابة النغم ، ويطوى فى زحافه قِيَما جمالية لاتدرك أبعادها إلا بإعمال الذهن ، والنظر إلى اللغة فى الشعر باعتبارها قيمةً فى حد ذاتها .

الفصل الثالث

المنهج

اتجاهاته وسماته العامة

الفصل الثالث

المنهج اتجاهاته وسماته العامة

بعد أن عرضنا لبيئات البيانيين فيما مضى ، تقتضى منهجية البحث استقراء اتجاهات المنهج النقدى عند البيانيين فى الكشف عن المآخذ على النص الشعرى ، وعن السمات العامة لذلك المنهج ، وأبرز ما ألف من مصنفات وبخاصة فيما اختص بالمآخذ .

والمتأمل فى منهج القوم يجد أنه يتخذ اتجاهين متباينين فى النظر إلى المآخذ ، ومن ثم فى الحكم عليها .

(١) اتجاه يتأسس على الاعتداد باللغة المشهورة من كلام العرب ، وبالشعر القديم الذى تشكلت فى ظلاله السليقة العربية ،وذوق الأمة ، وهو مذهب جمهور البيانيين ، وكل ماخرج عن هذا الإطار فهو مأخذ يحتاج إلى التقويم ، يستوى فى ذلك جميع الشعراء لافرق بين جاهلى أو إسلامى.(١) وبناء على هذا التصور قالوا : إن الخطأ يقع فى كلام جميع الشعراء ؛ لأنهم بشر ، والبشر من صفتهم النقص فى كل شىء .

وإذا كان جمهور البيانيين قد أدركوا أن للغة الشعر خصوصيتها فى الرؤية والتشكيل ، وأنها تجيز مالايجاز(٢) ، فقد ظلت ضرائر الشعر عندهم مرتبطة بشىء من الضعف الذى إن سوغ قبولها ، فإنه لايسوغ استجادتها ؛ لأنها تشين الشعر وتذهب برونقه(٣) .

---

(١) الوساطة ص ٤ ، العمدة ٢/٢٤٥ .
(٢) الصاحبى ص ٤٦٨ .
(٣) الصاحبى ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ص ٢١، ٢٢ ، الصناعتين ص ١٥٠ .

وقد خطأ أصحاب هذا الاتجاه الشعراء ، ووصفوا لغتهم ومعانيهم وايقاعاتهم بالافراط والتفريط ، لأنهم لم يكونوا يعتدون الا بما اطرد وانقاس من كلام العرب ، فما خالفه فهو مردود لاخير فيه . ولم يكونوا يعولون فى الاستجادة الا على ماوافق عمود الشعر وتقاليد القصيدة العربية ، ومن هؤلاء عبد الله بن أبى اسحاق الحضرمى ، والأصمعى ، وابن قتيبة ، والمبرد ، والآمدى ، والحاتمى ، والصاحب ابن عباد ، وأبو هلال ، وابن فارس ، وابن وكيع التنيسى وغيرهم .

وظلت مضامين النص الشعرى مرهونة فى قبولها بالحفاظ على قيم الدين وأعراف المجتمع ، فالمعانى التى تتعارض مع المعتقد الدينى مرفوضة ، لأن الشعر له غاية نبيلة يجب ايثارها ، والاعتداد بها فى الحكم .(١)

كما ارتبطت صور الشعر وأوصافه للكائنات بحدود الواقع فالشاعر يجب ألايخالف فى وصفه صورة الشىء الموجودة فى الواقع ، وهذا نتيجة من نتائج ايثار الغاية النفعية للشعر على ماسواها .

(٢) اتجاه يعتد بماقاله الشعراء ، فيبحث لهم فى سعة العربية عن وجه يحمل عليه كلامهم ، فلايخطؤهم ، لأن الثقة بهم ثقة بالعربية .

فاذا جاء فى لغتهم مالايطرد به القياس ، قبله ، لأن لغة الشعر قد تجد فيما يبدو ضعيفا قيمة لاتتحقق فيما سواه فاتسعوا فى القياس ، وجعلوا كل ماقيس على كلام العرب

---

(١) للاتساع انظر الاتجاه الأخلاقى فى النقد العربى . الدكتور محمد بن مريسى الحارثى .

من كلام العرب ، ونظروا الى كثير من معانى الشعر نظرا عميقا ، فجعلوه من خصائص الرؤية الشعرية التى تتفرد به عما سواها ، فكانت الضرائر الشعرية عندهم دليلا على فطنة الشاعر(١) واقدامه على اللغة بوعى ، كما كانت معانى الشعر وصوره تجنح الى تخطى حدود الواقع الى أفق أرحب تمليه خصوصية النظر الى الأشياء ، ولم يفرض هؤلاء القيمة الخلقية فى النص الشعرى معيارا للجودة فالغاية الابداع وان تعارض مع قيم الدين الخلقية(٢) .

ومن أبرز هؤلاء أبو عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد وسيبويه ، والأخفش ، وابن جنى ، والقزاز القيروانى وسواهم .

وقد كان لكل اتجاه من هذين الاتجاهين فكر منظم يتأسس عليه الحكم النقدى ويقوم ، وأصحاب الاتجاه الأول هم الأكثر بروزا فى حركة النقد ، لكن هذا لايعنى أنهم يخرجون ماعابوه من دائرة العربية ، فهم ان عدوه من باب الخطأ ،فلأنه يخرج على المشهور من كلام العرب ولكنه يظل مرتبطا بأصول اللغة وان كان من قبيل النادر والشاذ .

والملاحظ أنه لايمكن الفصل بين هذين الاتجاهين فصلا تاما ففى كثير من الأحيان يقف البيانى الذى لايقبل الا ماشتهر واطرد وبنيت عليه القاعدة أمام بعض النماذج المعيبة قائلا ولعل لها فى العربية بابا يتسع لها(٣) ، فيؤمن بامكانية صحتها ، وان لم تتفق مع منهجه الذى ارتضاه .

---

(١) الكتاب ٢٦/١ ، الخصائص ٣٩٢/٢ ، ٢٧٣/٣ .
(٢) انظر : نقد الشعر ص ١٩ ، أخبار أبى تمام ص ٧٢ ، الوساطة ص ٦٤ .
(٣) الشعر والشعراء ٨١٨/٢ .

ولم يتفق أصحاب هذين الاتجاهين على ذم بيت واحد ، فلكلٍ رؤيته وغايته ، فرفضه فريق منهم ، وقبله فريق آخر .

ولقد وعد كثير من هؤلاء البيانيين ـ ومنهم من يتشدد في النظر إلى المآخذ كالمرزباني ـ بتأليف كتب يخرِّج فيها كلام الشعراء على جهات من اللغة يصح حمله عليها (١) ، ولكننا لم نجد شيئا ، فهناك شعور أن هذه المآخذ عربية فصيحة لكنها قليلة لايصح الاعتداد بها ، وانتحال الأعذار لها .

---

(١) الموشح ص ٢ .

سمات عامة

الذى لاخلاف فيه أن لكل إنسان تصورا خاصا،وموقفا ممّا حوله ، تمليه عليه ثقافته ، وخبراته ، وتكوينه الخاص ، وما إلى ذلك من المؤثرات التى تسهم فى بناء تصوّره،ومواقفه، وفكره .

ومايصدق على الفرد يصدق - إلى حدٍّ ما - على الجماعة ، فكل بيئة من البيئات النقدية السابقة كان لها قدر من الخصوصية فى التفكير النقدى،ومبنى تلك الخصوصية على الثقافة ، وطريقة التفكير ، وفهم حقائق الأشياء .

الا أننا لاننفى وجود سمات عامة لاتكاد تستقل بها بيئة دون أخرى فى التفكير النقدى ، واستقلال كل بيئة بموقفها الخاص لايعنى انقطاعها عما سواها من البيئات ، فكل تلك البيئات تستمد رؤيتها من معين واحد ، إلا أن كل بيئة تأخذ من ذلك المعين بطريقتها الخاصة وفق منهج خاص تمليه طبيعة التفكير .

وإذا كنا قد وقفنا على خصائص كل بيئة فيما سبق ، فإن منهجية البحث توجب النظر فى نقاط الالتقاء ، والسمات العامة التى تكاد تكون قاسما مشتركا بين تلك البيئات فى منهجها النقدى .

وأبرز تلك السمات مايلى :

(١) البون الشاسع بين النظرية والتطبيق .

فالمدقق فى استجلاء الموقف النقدى عند جميع البيانيين بلااستثناء ، يجد أن النظرية النقدية فى كثير من الأحيان

تبدو فى غاية الاتساع والعمق ، مما يهيىء لها قبول كثير من نماذج الشعر الرائعة ، إلا أن تلك السعة سرعان ماتتلاشى عندما يبدأ البيانى التطبيق على معياره الذى أسسه .

ولو كان العكس هو الذى يحدث ، بمعنى أن النموذج هو الذى يتعالى على القاعدة لقلنا : إن تلك طبيعة الفن الذى لايمكن استيعابه فى قوالب جاهزة ، فهو يتشكل فى كل ولادة تشكلا جديدا .

نعم لقد كانت النماذج تخرج على المعايير ، وبسبب من هذا كانت تعاب وهذا موقف آخر . إلا أن ماأشرنا اليه راسخ فى مسيرة النقد . ولعل ذلك يعود إلى غلبة الجانب التعليمى على الفكر النقدى ،وبخاصة عند البلاغيين ، فقد كان البلاغى مشغولا بإيجاد صيغة تعليمية يمكن قبولها لدى المتلقى ، وسرعان ماينسى ماقرره فى نظريته الواسعة ، ليبدأ بهدمه فى الجانب التطبيقى ، فمثلا الباقلانى يقول : "والكلام الغريب واللفظة الشديدة المباينة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت موقع الحاجة فى وصف مايلائمها (١) .

الا أننا نجد أن هذا الغريب ، واللفظ المباين لنسج الكلام لم يحمد فى شعر امرىء القيس فقد كان من أبرز عيوب قصيدته عند الباقلانى .

وابن طباطبا العلوى يقول : "فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لاتتلقاه بقبول ، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم

---

(١) إعجاز القرآن ص ١٧٧ .

أرق طبعا من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته .

وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم فلايمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ولايفهم مثلها الا سماعا ، فاذا وقفت على مأرادوه لطف موقع ماتسمعه من ذلك عند فهمك" (١) .

ومع هذا يأخذ على النابغة الذبيانى ، وزهير ، وخفاف ابن ندبة ، وبشر بن أبى خازم ، وأوس بن حجر ، ولبيد ، والنابغة الجعدى ، وساعدة بن جؤبة . وجميعهم ممن يحتج بشعره ، يأخذ عليهم البعد فى التشبيه (٢) .

والقاضى الجرجانى يقول : "وليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدث الا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن الا كغيرها من الشعر ، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة" (٣) .

وفوق هذا يظل كثير من أبيات المعانى عند المتنبى من جملة المعيب المسترذل (٤) .

ويؤمن البيانيون أن للشعر لغته الخاصة التى يتميز بها عن سائر فنون القول ، ومع هذا لانجد الا اشارات قليلة للكشف عن جماليات ماسموه ضرائر الشعر ، فكثير منهم عدها مما يذهب برونق الكلام وبهائه (٥) ، أو من قبيل الخطأ الذى لايصح السكوت عليه (٦) .

---

(١) عيار الشعر ص ١٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤٧-١٥١ .
(٣) الوساطة ص ٤١٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٩٨، ١٧٩، ١٨٠، ١٨٢ .
(٥) الصناعتين ص ١١٤ ، العمدة ٢/٢٦٩ .
(٦) الصاحبى ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ، ابن فارس ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ص ٢١، ٢٢ .

(٢) احتذاء التقاليد .

لقد كان الحفاظ على تقاليد القصيدة العربية فى العصر الجاهلى سمة غالبة على رؤية البيانيين النقدية ، ولذا طولب الشاعر العربى أن يتمثل تلك التقاليد ، وأن يكون تجديده فى اطار من الحفاظ عليها وتقديرها .

وتأسس على هذا الفهم نداء ابن قتيبة الى الشعراء بالامتثال لبنية القصيدة المادحة ، وقام عمود الشعر العربى الذى كان جوهره احتذاء القديم ، وعدم الخروج على ماسنه من أعراف .

ولما جاء الشاعر المحدث فى العصر العباسى - بما فرضه عليه الذوق الجديد من تصور مغاير لتصورات أسلافه - برؤية جديدة للأشياء ، فى بناء الكلمات ، وبنية القصيدة ، وعلاقتها بالواقع الخارجى اصطدم بمعايير البيانيين التى نشأت عن استقراء تجربة مغايرة للتجربة الجديدة ، فما كان منهم الا أن عابوا كثيرا من ذلك الشعر بحجة الخروج على عمود الشعر .

فالبكاء على الطلل هو النموذج الذى لاتصح القصيدة المادحة الا به ، ولذا فالخمرة عند أبى نواس ، خروج على النموذج ، ويكاد يتفق الباحثون على أن ذلك الخروج بأنه دعوة شعوبية قادها أبو نواس .

وطريق الشعر عند الأصمعى "هى طريق الفحول مثل امرىء القيس ، وزهير ، والنابغة ، من صفات الديار والرحل ، والهجاء ، والمديح ، والتشبيب بالنساء ، وصفة الخمر

والخيل ، والافتخار"[١] .

فالغرض الشعرى قيمة ثابتة لايمكن تغييرها . ومعانى القصيدة وصورها ، هى تلك المعانى والصور التى يفضلها البيانى فى الشعر الجاهلى ، التى بدت له محكومة بالصدق والاقتصاد ، ومقاربة الواقع .

وبناء على هذا التصور الذى يجعل من القديم قيمة حضورية فى النص الشعرى الجيد برزت فكرة الموازنة عند البيانيين بين الجيد والمعيب[٢] ، فإذا ورد على البيانى بيت لايرتضيه ـ لأمر ما ـ نقده موازنا بينه وبين بيت آخر يتأسس على رؤية خاصة . وإن اتفق معه فى الغرض . وغالبا مايصدر البيانى الشعر الذى يرتضيه بقوله : والجيد قول فلان .

فأحمد بن عُبيد الله ـ مثلا ـ ينكر على أبى تمام قوله :

رقيقِ حواشى الحِلْمِ لو أنَّ حِلْمَهُ
بكفَّيكَ ماماريتَ فى أنَّه بُرْدُ[٣]

ويصف هذا البيت بأنه الذى أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت ، والسبب فى ذلك أن المعنى لم يجر على طريقة العرب فى وصف الحلم ؛"لأنى ماعلمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة"[٤] .

ويؤكد ابن عمَّار أصالة حكمه النقدى بالموازنة بين هذا البيت الردىء المضحك ، وبين تراث العرب فى وصف الحِلْم كقول النابغة :

---

(١) الموشح ص ٩٠ .
(٢) الموازنة ص ١٢٨، ١٣٣، ١٤٢، ١٥٧ ، العقد الفريد ٣٥٩/٥، ٣٦٠ ، الموشح ص ٩٤ ، إعجاز القرآن ص ١٧٩، ٢٣٠ وغيرها .
(٣) الديوان ٨٨/٢ .
(٤) الموازنة ص ١٢٨ .

وأعظمَ أحلاما وأكثرَ سيِّدا وأفضلَ مَشفوعا إليه وشافِعا (١)

وقول الأخطل :

شُمُّ العَداوةِ حتَّى يُستقادَ لهُم
وأعظمُ النَّاسِ أحلاماً إذا قَدَرُوا (٢)

وقول أبى ذؤيب :

وصَبْرٌ على حَدَثِ النَّائِبَات وحِلْمٌ رَزِينٌ وقَلْبٌ ذَكِى (٣)

وهكذا .

فابن عمار يستكثر على أبى تمام أن يصف الحِلْم بالرقة؛ لأن القدماء لم يصفوه بها ، وابن عمار ومن تبعه فى نقده للبيت لاتكتسب عندهم اللفظة دلالة جديدة من خلال علاقتها السياقية ، فهى حبيسة المعنى المعجمى . فالحلم عندهم لايخرج عن الأناة والتعقل ، وفات هؤلاء أن من مظاهر الحِلْم العفو من جهة ، وقمع الحِدَّة من جهة أخرى . (٤)

ولايقف بعضهم عند الموازنة بين رؤيتين شعريتين متمايزتين ، فيوازن بين لغة الشعر ولغة النثر ، وكأنهما شىء واحد . فأبو النجم أخطأ فى وصف الجمل عندما قال :

أخنسَ فى مِثْلِ الكِظَامِ مَخْطِمِه (٥)

؛ لأن المشافر إنما توصف بالسبوطة، كقول أعرابى يصف إبلا : "... عظام الحناجر ، سِباط المشافر ، أجوافها رِغاب ، وأعطانُها رِحاب" . (٦) (٧)

---

(١) الديوان ص ١٦٣ .
(٢) شعر الأخطل ، صنعة السُّكَّرى ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٣٩٩/ ١٩٧٩م ، ٢٠١/١ .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١٠٣/١ وفيه : على نائباتِ الأمور .
(٤) رسالة فى الحلم عند العرب ، شارل بِلاّ ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ط١ ، ١٩٧٣م ، ص ١٦ .
(٥) الشعر والشعراء ٦٠٨/٢ ، العقد الفريد ٣٧٠/٥ ، الصناعتين ص ٩٧ وفيه : المخطمة .
(٦) السبوطة : الطول .
(٧) الصناعتين ص ٩٧ ، ورغاب : واسعة ، أعطانها : مبارِكها رحاب : واسعة .

فلافرق عند أبى هلال بين الشعر المبنى على الفطنة بغوامض الأشياء، وبين النثر المؤسس على الإيضاح والإبانة ، ولاغضاضة أن يصبح أبو النجم مخطئا ؛ لأن العرب تصف فى نثرها المشافر بالسبوطة .

(٣) مبدأ العزلة .

ومبدأ العزلة هذا من أخطر المبادىء التى اتكأ عليها البيانيون فى نقدهم للشعر ، وهو : النظر إلى النص بمعزل عن سياقه الذى نبت فيه ، وملابساته التى من شأنها أن تُعين على فهمه .

فالكلمة تنتزع من مكانها ، وتوصف بأنها غريبة وحشية أو بأنها مبتذلة ، أو ساقطة عامية ، أو متنافرة ، من غير أن يولى البيانى السياق القيمة التى يستحقها ، مع أن البيانيين أدركوا أن للسياق مكانة مهمة فى الوقوف على المعنى .

يقول النّمرى عن قول الشاعر :

ألا قَالتِ العَمْماءُ يومَ لقيتُها
كبرتَ ، ولم تجزعْ من الشّيبِ مَجْزعا (١)

"وجائز أن تكون المرأة قالت له : كبرت ولم تجزع أيها الرجل من الشيب ، أى ما أيسره عليك . والبيتان اللّذان يليانه يقويان هذا" (٢) .

---

(١) البيت بلانسبة فى الاختيارين للأخفش ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، ص ٥٣٦ ، وفى معانى أبيات الحماسة ص ٧٥ .

(٢) معانى أبيات الحماسة للنّمرى ، تحقيق الدكتور عبد الله عسيلان ، القاهرة ، الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ص ٧٥ ، وانظر : الوساطة ص ٤١٧ ، الاقتضاب ٥/٣ .

فالنّمرى أدرك قيمة السياق فى تحديد المعنى .

وكما لم يستثمر البيانيون القيمة المعرفية للسياق اللغوى ، لم يولوا السياق الفكرى والتاريخى - فى بعض المواقف - أى عناية مع مالهما من أهمية فى كشف المعنى فقد عيب على الفرزدق قوله :

أيَا ابنَةَ عبدِ اللّهِ وابنةَ مالكٍ
ويابِنتَ ذِى البُردين والفَرَسِ الوَرْدِ (١)

لإهمال السياق الفكرى للبيت ، لكن ابن عبد ربه يوضح ذلك بقوله : "فقال من جهل المعنى ولم يعرف الخبر : مافى هذا من المدح : أن يُمدح رجل بلباس بُردين ، وركوب فرس وَرْد وإنما معناه ماقال أبو عبيدة : إن وفود العرب اجتمعت عند النعمان ، فأخرج إليهم بُردى محرَّق ، وقال لهم : ليقم أعز العرب قبيلة فليلبسها فقام عامر بن أحيمر بن بَهْدَلة ، فأتزر بأحدهما وتردّى بالآخر ، فقال له النعمان : بم أنت أعز العرب قبيلة . قال : العز والعدد من العرب فى معدّ ، ثم فى نزار ، ثم فى مُضَر ، ثم فى خِندف ، ثم فى تميم ، ثم فى سعد ، ثم فى كعب ، ثم فى عوف ، ثم فى بهْدَلة فمن أنكر هذا من العرب فليناقرنى . فسكت الناس ، فقال النعمان : هذه عشيرتك فكيف أنت كا تزعم فى نفسك وأهل بيتك ؟ فقال : أنا أبو عشرة ، وعم عشرة ، وخال عشرة ، وأما أنا فى نفسى فهذا شاهدى ، ثم وضع قدمه على الأرض ، وقال : من أزالها فله مائة من الإبل فلم يتعاط ذلك أحد ، فذهب بالبردين ، فسمى ذا البردين ، وفيه يقول الفرزدق :

فَماتمَّ فى سَعدٍ ولا آلِ مالكٍ
غُلامٌ ، إذا ماسِيلَ لم يتبَهْدَلِ

---

(١) البيت فى العقد الفريد ٣٣٠/٥ ولم يرد فى الديوان .

لَهُم وهبَ النُّعمانُ بُردى مُحَرَّق
بمجدِ مَعَدٍّ والعَديدِ المُحَصَّلِ" (١)

(٤) الاهتمام بالمخاطب .

الاهتمام بالمخاطب فى التراث النقدى والبلاغى أمر ملحوظ لايمكن إغفاله ، والمخاطب ركن من أركان عملية الاتصال اللغوى (الشاعر ـ النص ـ المخاطب) يجب الاعتداد به فى البحث عن القيمة فى النص . فالنص إنما يتحقق وجوده الفنى على يد المخاطب الذى إما أن يُميت النص ، وإما أن يحييه ، ويُكسبه أبعادا جديدة ربما لم تخطر لمبدعه وقت إبداعه .

إلا أن الملاحظ أن الاهتمام بالمخاطب فى النقد العربى بلغ حدا أصبح معه المخاطب هو كل شىء ، وصار الاهتمام به غاية مايطمح إليه البيانيون وعيب الشعر ؛ لأنه لم يراع الحالة النفسية والذهنية للمخاطب ، وكانت فكرة البيان وبخاصة فى البلاغة العربية تتكىء كثيرا على المخاطب .

فالمطالع تكون سيئة إذا لم تُراع حال المخاطب ، وبخاصة فى قصائد المديح ، وشعر الوصف لايصح إذا جاء مخالفا لما عرفه المخاطب واعتقده فاعتاد عليه ، والصور والتراكيب التى تحتاج إلى قدر من الجهد والتأمل لامكان لها ـ عند كثير من البيانيين ؛ لأن الكلام غايته البيان والإيضاح .

---

(١) العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسى ، شرحه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م ، ٥/٣٣٠ .
والبيتان فى ديوان الفرزدق ص ٥١٠ وفيه برد محرق .
ولمثل هذا النموذج ينظر : أخبار أبى تمام ص ٣٠-٣٢ ، الرسالة الحاتمية ص ٢٦٤ ، رسائل ابن المعتز ص ٢٠ ، شرح مشكلات ديوان أبى تمام للمرزوقى ص ١٥ .

وأغفل بعض البيانيين - إلى حد ما - موقف منتج النص ، وماتتطلبه التجربة الشعورية لديه من قيم تعبيرية لاتصح إلا بها ، فغابت ذاتية المبدع ، ولم تُولَ أى تقدير فى كثير من الأحكام النقدية (١) .

وقد رجع بعض الباحثين هذا إلى منهج الحضارة الإسلامية فى النظر إلى الكون والإنسان فهو نظر لايبحث فيما وراء الطبيعة ، فالإيمان بالله تعالى يتم من خلال إدراك جزئيات الوجود والعالم الخارجى ، فالعالم المحكم دليل على صانعه (٢) .

وهذا الذى ذهب إليه الدكتور جابر وهمّ يدحضه تحريض القرآن الكريم على النظر فيما وراء الطبيعة ، وفق منهج الوحى القويم . ولكن السبب فيما أظن هو الوضوح والإبانة غاية البيان العربى التى تقصر دونها كل غاية .

(٥) الفصل بين الشكل والمضمون .

فالمتأمل فى مسيرة النقد العربى يجد خلافا حادا حول أفضلية "اللفظ والمعنى" ، هناك من رأى أن جمال الأدب فى شكله وبنيته اللغوية بغض النظر عما تنطوى عليه تلك البنية من مضامين وأفكار ؛ لأن قيمة الأدب عند هؤلاء فى طريقة تعبيره عن الأفكار ، لافى الأفكار ذاتها . فالتفاضل إنما يقع

---

(١) وليس معنى هذا أن البيانيين لم يبحثوا عن دوافع المبدع فى اللغة ، فلعبد القاهر وسعد الدين التفتازانى على وجه الخصوص كلام كثير ألمحوا فيه إلى أن بعض الخصائص الأسلوبية كالتوكيد ، والحذف ، والإطناب كثيرا مايكون المُراعى فيها حال المتكلم . وهذا لايدحض ذاك ، فالحديث هنا عن فكرة المآخذ ، والمتأمل يجد أن الاهتمام بالمخاطب كان سببا فى رفض كثير من الشعر الجميل .

(٢) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د . جابر عصفور ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠م ، ص ٤٩، ٥٠ .

فى فنّية العرض ، وطريقة التناول ، ولذا كانت المعانى عند هؤلاء ملقاة على الطريق ومعرضة لكل هاجس .

وهناك من رأى أن مضامين الأدب هى مدار الفضيلة ، ومحور الجودة ،فكلما كانت معانيه صحيحة ، لاتتنافى وقيم الدين ، وشيم النفس العربية ، كانت أدل على الإبداع والتفرّد ، وغدت الألفاظ خادمة للمعانى ، فهى بمثابة المعارض التى تعرض فيها الأشياء الثمينة .

وفئة أخيرة نظرت إلى الأدب نظرة تكاملية ، يتعاضد فيها الشكل والمضمون ليُكوّنا رؤية واحدة ، فكانا عند هذه الفئة بمثابة وجهى العملة لاقيمة لأحدهما بعيدا عن الآخر .

على أنه ليس معنى هذا أن "الشكليين" لايؤثرون المضامين ، وأن "أصحاب المعانى" لايؤمنون بقيمة الشكل ، فهذا أمر لايصح الاعتداد به ، وإنما المراد أن كل فئة تنظر إلى القيمة الجمالية فى النص من جهة ، فتؤثرها على الجهة الأخرى ، وإن كانت لاتلغيها ، فلايمكن أن يكون للأدب شكل بلامضمون ، أو مضمون بلاشكل .

فالفصل هنا يعنى إيثار جانب على آخر فى البحث عن القيمة فى النص الشعرى ، وقد أثار هذا الفصل كثيرا من المشكلات التى لم يزل يعانى منها النقد العربى فى عصرنا هذا .

فاللغة لاتصنع المعنى فى بعض المواطن ، بمعنى أن المعنى فكرة مجردة مُتصوّرة فى ذهن البيانى سلفا ، لاقيمة للغة إلا فى تحسين صورة تلك الفكرة المتصورة وزركشتها .

ونشأ عن هذا التصور القول بالمحسنات ، فاعتبرت اللغة زينة ،ووضعت للمعانى حدود تقف عندها ، من لم يفِ بها كان مفرّطا ، ومن تجاوزها كان مُفْرِطا .

وعرف البلاغيون علم البيان بأنه : "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه" (١) .

ولايمكن أن يكون المعنى واحدا ، وطرق التعبير عنه مختلفة ، إلا إذا كان المعنى قد حُدِّد سلفا خارج اللغة .

ووُصفت كثير من المعانى بالسرقة ، وتراكيبها مختلفة ، ومرد ذلك إلى هذا التصّور الذى لاتكتسب المعانى فى ظله قيما جديدة فى سياقاتها المختلفة .

والمتأمل يجد أن بريق هذه المشكلات قد خبا عند عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس عندما ربط الشكل بالمضمون ، فاختفت - إلى حد ما - فكرة التحسين ، والقول بالسرقات ، لاعتداده باللغة ، فهى التى تصنع المعانى ، وتمنحها قدرا من الحرية والاستقلال .

(٦) الحرص على الحقيقة .

كان الاتجاه العام فى التراث البيانى يميل ميلا واضحا إلى الحرص على الحقيقة ، ولذا لاغرابة أن نجد البيانيين بمختلف بيئاتهم ومنازعهم يحرصون على توخى الشاعر للصدق ، والإصابة فيما يقول .

وإيمانا بهذا المبدأ كانت الدعوة إلى الوضوح والإبانة والاعتدال فى النظر إلى الأشياء سمة بارزة فى التراث البيانى .

فالشاعر يجب أن يكون صادقا ، معتدلا فى رؤيته ، حريصا

---

(١) الإيضاح فى علوم البلاغة ، الخطيب القزوينى ، شرح د. محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت ، دار الكتاب اللبنانى ، ط٥ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، ٣٢٦/٢ .

على الدقة فى نقل صور الأشياء على ماهى عليه فى عالم الواقع من غير تبديل أو تغيير ، ومتى خالف هذا المبدأ وصف شعره بالإحالة والفساد ، ومجانبة الحقيقة .

ويمكن أن تؤول كثير من المفاهيم النقدية أمثال الصدق والإصابة ، والاقتصاد ، والاعتدال ، والوضوح ، والطبع ، إلى إيثار الحقيقة .

ولعل الموقف الفكرى لبيئات البيانيين كان يستند على هذا المبدأ ، فاللغويون إنما يؤثرون من اللغة صحتها ، ومطابقتها للحقائق اللغوية ، والكُتّاب يقدمون ماكان سهلا واضحا مصيبا لموقفهم الاجتماعى من اللغة ، والمتكلمون غايتهم الإقناع ، وعماد الإقناع الحقيقة العارية ، والفلاسفة لايطلبون من الشعر أكثر من أن يكون موافقا لحقائق الواقع ، وأقيسة المنطق .

ومع هذا لاشك أن الباحث يجد نظرات عميقة للشعر عند هذه البيئات ، الا أن تلك النظرات تغيب تحت وطأة الإجماع على الحرص على الحقيقة التى ارتضوها عيارا فنيا له مايُسوّغه .

وبسبب من ذلك الحرص أُخذ الشعر مأخذا إشاريا محضا ، ولم يستقل - فى الأغلب الأعم فى الجانب التطبيقى - بخاصية فنية تميزه عما سواه .

وكان الأولى ألّا يكون كذلك ، فهذا معناه أن نغفل الفارق الجوهرى بين الشعر ، والكلام ، بين لغة العواطف والانفعالات التى تخاطب المشاعر، ولغة الحقائق والعلوم التى تخاطب العقل .

ولغة الشعر لاتُعنى بالحقائق ، ولاتوصف بالمباشرة ، ولاتخضع لقواعد المنطق ومقتضياته ؛ لأنها لغة ديناميكية صفتها الجوهرية التجدد ، فهى أشبه ماتكون بخذروف الوليد لاوجود لها إلا مع الحركة المنضبطة .

والنظر إليها من جهة الحرص على الدقة ، والإصابة ، والقرب ، والاعتدال الذى يجور على خصوصيتها لايمكن أن ينتهى بنا إلى نتيجة سليمة ؛ لأنه مبنى على عدم معرفة بطبيعة هذه اللغة .

والحرص على الحقيقة العلمية معناه البحث الدائم عنها فى نصوص الشعر ، واعتبارها قيمة راسخة لاتقبل التغيير ، والحقائق تتغير بتغير الأشخاص والأجيال وفنون القول فما كان عندى حقيقة ، قد يبدو لغيرى ضربا من الوهم ، وماهو حقيقى فى العلم خيالى فى الشعر .

المصنفات .

أما بالنسبة للمصنفات التى عرضت للمآخذ ، فقد أخذ منهج التأليف فيها مسالك متعددة ، فرضتها طبيعة التفكير ، وشكلتها حركة الفكرة وتطورها ، ويمكن تصنيف ذلك المنهج الى اتجاهات ثلاثة :

(١) مصنفات وردت فيها المآخذ عرضا ، اما فى أثناء الترجمة لشاعر من الشعراء كما فى كتب طبقات الشعراء وتراجمهم ، ومن ذلك فحولة الشعراء للأصمعى ، الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، طبقات فحول الشعراء للجمحى ، الشعر والشعراء لابن قتيبة ، طبقات الشعراء لابن المعتز وغيرها .

واما فى سياق الحديث عن عالم نحو أو لغة ، أو ترجمة لأديب أو ناقد ، فيذكر المصنف بعض مآخذه على النص الشعرى ، باعتبارها ضربا من عطائه الفكرى ، وجل كتب التراجم لاتخلو من شىء من هذا .

واما فى شروح الدواوين ، حيث يقف الشارح أمام النموذج المعيب ، ويذكر سبب عيبه ، ومن أكثر الشروح عناية بهذه القضية شرح العكبرى لديوان المتنبى (١) .

ولم تخل كتب اللحن من الاشارة الى بعض النصوص التى لحن فيها أصحابها وخالفوا المشهور من قواعد اللغة ، وكتب اللحن كثيرة ومعروفة ولاداعى للاطالة فى سرد أسمائها وتعدادها .

---

(١) مع أن الشرح لايدخل ضمن فترة البحث .

وأكثر المآخذ التى يوردها أصحابها عرضا نجدها فى المصنفات التى ألفت فى نظرية الشعر عند العرب وهى كثيرة ، منها البيان والتبيين ، والكامل ، وقواعد الشعر ، والبديع وعيار الشعر ، والعقد الفريد ، والصناعتين وغيرها .

(٢) مصنفات جمع فيها مؤلفوها بين المحاسن والأخطاء ، فكانت مختصة بالبحث فى نقد الشعر وبيان جيده من رديئه ، ولها مسلكان :

(أ) أن يقتصر المؤلف على الكشف عن محاسن وأخطاء الشاعر الواحد ، كما فعل ابن المعتز فى رسالته التى كتبها فى محاسن شعر أبى تمام ومساوئه ، أو كما صنع القاضى الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه .

(ب) أن يوازن المؤلف فى كتابه بين شاعرين فيذكر عيوب ومحاسن كل شاعر كما فعل الآمدى فى الموازنة بين أبى تمام والبحترى .

(٣) مصنفات اختصت بالمآخذ ، فلايكاد يذكر فيها مؤلفوها الا عيوب الشعر ، وهى ذات مسالك ثلاثة .

(أ) أن يختص الكتاب أو الرسالة بفكرة الخطأ ، بعيدا عمن أخذ عليه ، كما فى ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس .

(ب) أن يختص الكتاب بمآخذ واحد وهو السرقة ، وقد شاع التأليف فى هذا المآخذ فى القرن الرابع الهجرى ، وللتأليف فيه طريقان :

١ ـ الاقتصار على ذكر سرقات شاعر بعينه مثل :

(أ) سرقات الكميت من القران وغيره لابن كناسة .

(ب) سرقات أبى تمام لأحمد بن أبى طاهر طيفور .

(ج) سرقات البحترى من أبى تمام لطيفور .

(د) سرقات البحترى من أبى تمام لبشر بن يحيى النصيبى .

(هـ) سرقات أبى تمام لابن عمار القطربلى .

(و) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو للحاتمى .

٢ ـ سرقات الشعراء مثل :

(أ) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه لابن السكيت .

(ب) سرقات الشعراء لابن أبى طاهر طيفور .

(ج) سرقات الشعراء لبشر بن يحيى النصيبى .

(د) السرقات الكبير للنصيبى .

(هـ) سرقات الشعراء لابن المعتز .

(٣) مصنفات ضمت الى السرقة مآخذ أخرى فكانت مختصة بعيوب الشعر ، ولهذه المصنفات ثلاثة مناحى :

١ ـ مؤلفات انفردت بذكر عيوب شعر شاعر واحد :

(أ) رسالة فى الكشف عن عيوب المتنبى لأبى العباس النامى المصيصى .

(ب) سرقات أبى نواس لمهلهل بن يموت بن المزرع .

(ج) الكشف عن مساوىء المتنبى للصاحب بن عباد .

(د) الرسالة الموضحة للحاتمى .

(هـ) المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره لابن وكيع التنيسى .

٢ ـ الموازنة بين شاعرين أحدهما محسن والآخر مسىء ، كما فعل يحيى بن على المنجم فى رسالته التى فاضل فيها بين العباس بن الأحنف والعتابى ، والشمشاطى فى تفضيل أبى نواس على أبى تمام .

٣ ـ مصنفات جمعت كثيرا من المآخذ على النص الشعرى من الجاهلية حتى العقد التاسع من القرن الرابع الهجرى ، وهو مؤلف واحد يعد أعظم ما أُلّف فى هذا الباب وهو الموشح فى "مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر" للمرزُبانى .

مصنفات خاصة بالمآخذ :

سبق أن عرض البحث لبعض المؤلفات التى تناولت فكرة المآخذ على النص الشعرى ، وبيّن اتجاهاتِها فى النظر إلى الفكرة ، والتعامل معها ، وهى اتجاهات متباينة ، تختلف باختلاف طبيعة المؤلفات وغايتها التى ترمى إليها . وهنا يقدم البحث وصفا للمصادر التى عُنيت بفكرة المآخذ واقتصرت عليها ، ويمتدّ هذا الوصف بامتداد الفترة التى يُعنى البحث بها وهى نهاية القرن الرابع الهجرى ، ويُضيف إلى ذلك ما أُلّف فى مطلع القرن الخامس الهجرى مما يُظَنّ أنه كتب فى القرن الرابع ، وسيكون ترتيب المصادر ترتيبا تاريخيا .

(١) سرقات الكُميت من القرآن وغيره(١)

لمحمد بن عبد الله بن عبد الأعلى بن عبد الله أبو يحيى الكوفى الأسدى المعروف بابن كُناسة (ت ٢٠٧هـ) (مفقود) .

(٢) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه(٢)

ليعقوب بن إسحاق السكيت أبو يوسف النحوى اللغوى (ت ٢٤٤هـ) (مفقود) .

---

(١) الفهرست ص ١٠٥ ، إنباه الرواه على أبناه النحاه للقفطى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار الفكر ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ١٦١/٣ .

(٢) الفهرست ص ١٠٨ ، انباه الرواة ٦٢/٤ .

(٣) إغارة كثير على الشعراء (١)

للزبير بن بكار (ت ٢٥٦هـ) (مفقود) .

(٤) سرقات أبى تمام (٢)

(٥) سرقات البحترى من أبى تمام (٣)

(٦) سرقات الشعراء (٤)

لأحمد بن أبى طاهر "طيفور" (ت ٢٨٠هـ) .

وسرقات أبى تمام والبحترى أورد الآمدى بعضا من نماذجها ، وهى نماذج لاتخرج عن المألوف فى وصف المعنى بالسرقة ، لأقل تشابه يرد بين المعنيين فى اللفظ أو فى أصلية المعنى .

أما سرقات بقية الشعراء فلم يصل إلينا منها شىء .

(٧) سرقات الشعراء (٥)

لعبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) (مفقود) .

(٨) أخطاء أبى تمام

لأبى العباس أحمد بن عُبيد الله بن عمّار الثقفى (ت ٣١٩هـ) .

ورد نماذج منه فى الموازنة للآمدى (٦) ، وذكر ابن النديم أن الآمدى ألف كتابا فى الرد عليه سماه "الردّ على ابن عمّار فيما خطأ فيه أبا تمام" (٧) .

---

(١) الفهرست ص ١٦١ .
(٢) أورد الآمدى فى الموازنة نماذج منه ص ١٠٣-١٢٢ .
(٣) الفهرست ص ٢١٠ ، معجم الأدباء ، ياقوت الحموى ، بيروت دار الفكر ، ط٣ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، ٩١/٣ ، وقد أورد الآمدى شيئا منها فى موازنته ص ٢٨٦-٣٣٩ .
(٤) الفهرست ص ٢٠٩ ، معجم الأدباء ٩٠/٣ .
(٥) الفهرست ص ١٦٩ .
(٦) انظر : الموازنة ص ١٢٦، ١٢٨، ١٣١ .
(٧) الفهرست ص ٢٢١ .

(٩) رسالة فى مساوىء أبى نواس وسرقاته

لأبى العباس أحمد بن عُبيد الله بن عمّار الثقفى .

ذكرها بهذا الاسم الدكتور فؤاد سزكين (١) ، وترد ضمن مؤلفات ابن عمار باسم كتاب أخبار أبى نواس (٢) . وهى مفقودة .

(١٠) سرقات أبى نواس

لمُهلهِل بن يموت بن المُزرِّع .

تشتمل على بعض سرقات أبى نواس فى شتى أغراض الشعر ، وذكر بعض مايستهجن ويستثقل منها ، وماجاء فيها من اللحن ، والخطأ والمحال ، والخروج عن حدود الدين .

نشرها وشرحها الدكتور محمد مصطفى هدّاره ، فى القاهرة وصدرت عن دار الفكر العربى .

(١١) سرقات البحترى من أبى تمام (٣)

لأبى الضياء بشر بن يحيى النّصيبى (لم تُعلَم سنة وفاته) والغالب أنه من بيانيى القرن الرابع الهجرى .

(١٢) السرقات الكبير (٤)

لبِشْر بن يحيى النّصيبى ، ذكر ابن النديم أنه لم يتمه وهو مفقود .

(١٣) رسالة فى عيوب المتنبى

لأبى العباس النّامى المُصَيْصِى (ت ٣٧١هـ)

ورد منها بعض النماذج فى كتاب المُنصِف لابن وكِيع (٥) ،

---

(١) تاريخ التراث العربى ، نقله إلى العربية د. عرفة مصطفى ، الرياض ، الناشر جامعة الإمام محمد بن سعود ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، المجلد الثانى ، ١١٣/٤ .
(٢) الفهرست ص ٢١٢ ، معجم الأدباء ٢٤٠/٣ .
(٣) ورد بعض نماذجه فى الموازنة ص ٢٨٦-٣١٢ ، وذكره ابن النديم فى الفهرست ص ٢١٣ ، وياقوت فى معجمه ٧٥/٧ .
(٤) الفهرست ص ٢١٣ ، معجم الأدباء ٧٥/٧ .
(٥) انظر : المنصف ص ١٣٥، ١٩٢، ٢٤٠، ٢٤١، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٩٨ .

ولاتكاد تخرج عن المآخذ المألوفة ، من سرقة ، وتكلف فى المحسنات ، ومعاظلة فى البناء وما إلى ذلك .

(١٤) الموشح "مآخذ العلماء على الشعراء فى عِدَّة أنواع من صناعة الشعر"

لأبى عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزبانى (ت ٣٨٤هـ)

طبع للمرة الأولى بالمطبعة السلفية بالقاهرة ، سنة ١٣٤٣هـ/١٩٢٦م ، وقام على طباعته محب الدين الخطيب .

ونشر فى طبعة جديدة محققة عن دار البيان العربى بالقاهرة عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق على محمد البجاوى .

وسيعرض البحث لهذا الكتاب بشىء من التفصيل باعتباره أعظم كتاب وصل إلينا فى فكرة المآخذ على النص الشعرى .

(١٥) رسالة فى الكشف عن مساوىء شعر المتنبى

لأبى القاسم إسماعيل بن عباد الصاحب (ت ٣٨٥هـ) .

ذكر بروكلمان أنها نشرت بالقاهرة عام ١٣٤٢هـ .(١)

وطبعت مرة أخرى بمطبعة المعاهد بالقاهرة عام ١٣٤٩هـ.(٢)

ونشرها إبراهيم الدسوقى البساطى مع الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ، عن دار المعارف بالقاهرة ١٩٦١م ، وذكر أن الرسالة طُبعت بدار الكتب المصرية سنة ١٣٤٩هـ ، وعُنيت بنشرها مكتبة القدسى بالقاهرة .

ثم طبعت فى بغداد بتحقيق محمد حسن آل ياسين سنة ١٩٦٥م ونشرتها مكتبة النهضة ببغداد .

---

(١) تاريخ الأدب العربى ، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، بدون تاريخ ، ٢٧٠/٢ .

(٢) تاريخ الأدب العربى ، بروكلمان ٨٤/٢ .

والرسالة تعرض لبعض المآخذ التى تنتظم النص الشعرى كله من المفردة اختيارا وتأليفا ، إلى صحة المعنى ، وسهولة القوافى ، وبُعد الاستعارات والتشبيهات عن الإفراط .

ولغة الرسالة لاتخلو من العنف والتحامل الذى يخرج بها عن نزاهة النقد ، ويبتعد بها عن إحقاق الحق ، فقد كان همّ الصاحب بن عباد الأول والأخير أن يثبت أنّ فى البيت عيبا بأى وسيلة كانت .

(١٦) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو

لمحمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى (ت ٣٨٨هـ) .

طبعت لأول مرة فى بيروت سنة ١٨٦٨م ، نشرها انطون بولس ونشرت مع الوسيلة الأدبية للمرصفى بالقاهرة ١٢٩٢هـ ، ثم نشرت فى استانبول ضمن مجموعة التحفة البهّية والطُرفة الشهّية ١٣٠٢هـ ، ثم نشرها المستشرق رِشتر سنة ١٩٢٦م فى مجلة إسلاميكا ، ثم نشرها فؤاد أفرام البستانى فى مجلة المشرق ١٩٣١م (١) .

ثم نشرها إبراهيم الدسوقى بذيل الإبانة للعميدى عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦١م .

والرسالة على هيئة حوار بين الحاتمى والمتنبى حول عدد من أخطائه فى الألفاظ والمعانى . ويبدو فيها صوت أبى الطيب ضعيفا خافتا ، كصوت التلميذ فى قاعة الدرس ، إما الاستفسار فى هدوء ، وإما الصمت .

---

(١) تاريخ التراث العربى ٢/٨٥، ٨٦ .
وانظر : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، قاسم مؤمنى ص ٢٠، ٢١ .

(١٧) الرسالة المُوضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب المتنبى وساقط شعره .

صدرت عن دار صادر ببيروت عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق الدكتور محمد يوسف نجم .

ألفها الحاتمى بدافع من الوزير المهلبى ، وهى عبارة عن مجموعة ملاحظات على شعر المتنبى طرحها الحاتمى فى عدد من المجالس ثم قام بعد ذلك بتنقيحها ، وقوام تلك الملاحظات التحامل ، إذ لايلبث القارىء أن يُدرك تحامل الحاتمى على أبى الطيب ، ومآخذه على المتنبى هى مآخذه فى الرسالة الحاتمية ، إلا أنه أضاف إلى السرقة هناك كثيرا من المآخذ كقبح التشبيه والاستعارة ، وفحش المعانى ، وانعدام التناسب بين الأبيات وما إلى ذلك .

وقد اتضحت فيها ثقافة الحاتمى العالية ، واتسمت لغتها بالتعالى والعجب بالنفس .

(١٨) المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره لأبى محمد الحسن بن على بن وكيع التِّنيسِى (ت ٣٩٣هـ) .

نشرته دار قتيبة بدمشق عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م بتحقيق الدكتور محمد رضوان الدّاية ، وذكر الدكتور محيى الدين صبحى أن الدكتور محمد يوسف نجم قام بتحقيقه لكنه لم ينشره .(١)

(١٩) ذم الخطأ فى الشعر .

لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا (ت ٣٩٥هـ) .

---

(١) دراسة لكتاب المنصف ، مجلة الفكر العربى ، تصدر عن معهد الإنماء العربى ، بيروت عدد ١٤ ، السنة الثانية ١٩٨٠م ، ص ١٧٢-١٩٠ .

نشرت عن مكتبة الخانجى بالقاهرة بتحقيق الدكتور رمضان عبد التوّاب ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، وهى رسالة صغيرة لاتتجاوز الصفحات العشر ، تدور حول رفض فكرة الضرورة الشعرية واعتبارها نوعا من الخطأ الذى لايجب التسامح فيه .

(٢٠) النبيه المنبىء على رذائل المتنبىء[١]

لأبى محمد بن أحمد المغربى المُتيَّم الأفريقى (ت ٤٠٠هـ) (مفقود) .

(٢١) ماأُخذ على المتنبى من اللّحن والغلط[٢]

لأبى عبد الله محمد بن جعفر القزّاز القيروانى (ت ٤١٢هـ) .

ولعل القزاز قد جمع فى كتابه هذا بعض ماأُخذ على المتنبى فى ألفاظه ومعانيه من اللحن والغلط ، أما أن تكون مآخذه هو فأمر قد يكون مستبعدا لما عرف به القزّاز من احتجاج للشعراء ، فيما ظُنّ أنه من قبيل اللحن والغلط .

وهو مفقود .

---

(١) معجم الأدباء ١٢٨/١٧ .
(٢) معجم الأدباء ١٠٩/١٨ .

الموشح

يعد كتاب الموشح للمَرزُباني أعظم كتاب وصل إلينا ، في مآخذ البيانيين على النص الشعري ، حيث ألم إلماما يكاد يكون شاملا بتراث السلف في هذا الباب فجاء وافرا في مادته العلمية ، دقيقا في عرضها وتبويبها .

سبب التأليف :

ذكر المَرزُباني في مقدمة الموشح أن سبب تأليفه لهذا الكتاب هو الرغبة في إطلاع الشعراء على عدد من المآخذ التي وقع فيها القدماء ليجتنبوها .

قال : "سألتَ حرس الله النعمة عليك ، وأسبغ الموهبة لديك ، أن أذكر لك طرفا مما أُنكر على الشعراء في أشعارهم من العيوب التي سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها ويعدلوا عنها ، فأجبتك إلى ماسألت وعملت فيه بما أحببت ، وأودعت هذا الكتاب ماسهل وجوده ، وأمكن جمعه ، وقرب متناوله من ذكر عيوب الشعراء التي نبّه عليها أهل العلم وأوضحوا الغلط فيها ..." .

الخطة العامة للكتاب :

الخطة العامة للموشح تتأسس على ثلاثة محاور :

(١) عيوب الشعر بعامة في الألفاظ والمعاني والصور والموسيقا .

---

(١) الموشح ص ١ .

(٢) مآخذ العلماء على الشعراء الجاهليين والإسلاميين والمحدثين .

(٣) ماقيل فى الشعر الردىء .

وقد بدأ المؤلف كتابه بذكر عيوب القافية من سناد، وإقواء، وإيطاء، وإكفاء، ثم عرض لمآخذ العلماء على شعراء الجاهلية، وهم اثنان وعشرون شاعرا : امرؤ القيس ، النابغة زهير ، الأعشى ، طرَفة ، بِشر بن أبى خازم ، حسان بن ثابت ، أوس بن حَجَر ، النّابغة الجعدى ، الشمّاخ ، لبيد ، عَدِىّ بن زيد ، أبو دؤاد الإيادى ، مهلهل ، عمرو بن الأهتم ، الزبرقان بن بدر ، المتلمس ، المسيّب بن علس ، أمية بن أبى الصلت ، النّمِر بن تولب ، عمرو بن قُميئة ، قيس بن الخطيم ، عمرو بن أحْمَر .

وذيّل هذا القسم ببعض شعراء الجاهلية ، لكنه لم يقف عندهم طويلا كعمرو بن كلثوم ، وعُروة بن الورد ، والحُويدرة ، وحُميد بن ثور ، وابن مُقْبِل وغيرهم .

وقد تفاوتت المادة العلمية بتفاوت الشعراء ، ومآخذ العلماء عليهم فمنهم من طال الحديث عنه وكثرت المآخذ عليه كامرىء القيس ، ومنهم من لم يذكر عنه إلا خبر واحد لاعلاقة له بالنقد وهو المُتلمّس الضُّبَعى .

وجاء عقب هؤلاء الشعراء بيان لبعض عيوب الشعر وهى كالتالى :

(١) عيوب الوزن : التخليع والزحاف .

(٢) عيوب المعانى : فساد التقسيم ، وفساد المقابلات .

(٣) عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ، التفصيل .

(٤) عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا ، المقلوب والمبتور .

(٥) التشبيهات البعيدة .

(٦) الغلو .

(٧) الأبيات التى قصر فيها أصحابها .

(٨) الأبيات المستكرهة الألفاظ القلقة القوافى .

(٩) الشعر البعيد الغلق .

(١٠) ضرورات الشعر .

وجل ماقيل فى هذا القسم منقول من نقد الشعر لقدامة ابن جعفر ، ومن عيار الشعر لابن طباطبا العلوى .

فعيوب الوزن والمعانى ، وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن ، وعيوب ائتلاف المعنى والوزن معا من نقد الشعر .(١)

والتشبيهات البعيدة ، والغلو ، والأبيات التى قصر فيها أصحابها ، والأبيات المستكرهة ، والشعر البعيد الغلق من عيار الشعر .(٢)

وضرورة الشعر ، رواية عن العروضى .(٣)

أما الشعراء الاسلاميون فعددهم تسعة وثلاثون شاعرا وهم : الفرزدق ، جرير ، الأخطل ، كثير ، الراعى النميرى ، القطامى ، ذو الرمة ، عبد الله بن قيس الرقيات ، الأحوص ، أبو دهبل الجمحى ، نصيب ، عدى بن الرقاع ، أعشى همدان ، الكميت ، جميل ، عمر بن أبى ربيعة ، قيس بن ذريح ، مجنون بنى عامر ، الطرماح ، الحارث المخزومى ، عبد الله العبلى عروة بن أذينة ، الأغلب العجلى ، أبو النجم ، العجاج ، رؤبة

---

(١) نقد الشعر ص ١٨٠، ٢١٨، ٢٢١ .
(٢) عيار الشعر ص ١٤٧، ٧٦، ١٥٨، ١٦٧، ٢٠٠ .
(٣) والعروضى هو أحمد بن محمد ، عالم بالعروض ، من مؤلفاته كتاب فى العروض ، كان حيا سنة ٣٣٦هـ . معجم الأدباء ٤/٢٣٣ .

أبو نُخيلة ، مالك بن أسماء ، القُحَيْف العامرى ، الأُقيشِر الأسدى ، أيمن بن خريم ، ابن هرمة ، عبد الرحمن القسّ ، نوح ابن جرير ، أبو حَيّة النُّميرى ، ابن مَيّادة المُرّى ، عبد الله ابن مسلمة الهُذلى ، الحسين بن مُطير .

ثم أتبعهم ببعض عيوب الشعر ، فى المعانى كمخالفة العرف ، ونسبة الشىء إلى ماليس منه ، وفساد التفسير ، والتناقض ، وفى ائتلاف اللفظ والمعنى كالإخلال ، وفى ائتلاف اللفظ والوزن كالحشو والتذنيب والتثليم .

وفى عيوب ائتلاف المعنى والقافية كاستدعاء القافية ، أو أن تكون نظيرة لأخواتها فى السجع ، وجميع هذه العيوب منقولة من نقد الشعر لقدامة بن جعفر (١) .

ثم تحدث عن عيوب المطالع متكئا على جهود سابقيه وعلى رأسهم ابن طباطبا العلوى (٢) .

أما الشعراء المحدثون فعددهم ثمانية وثلاثون شاعرا وهم :

بشّار ، مروان بن أبى حَفْصَة ، أبو العتاهِية ، أبو نواس مسلم بن الوليد ، العبّاس بن الأحنف ، العتابى ، أشجع السُّلَمى ، محمد بن مُناذِر ، المؤمِّل المُحاربى ، العُمانى الراجز بكر بن النَّطّاح ، الفضل الرقاشِى ، محمد بن يسير الحِمْيَرى ، محمد بن وهيب الحِميرى ، دِعبل بن على الخُزاعى ، إسحاق الموصلى ، مروان بن أبى الجَنوب ، أبو تمّام ، البحترى ، يزيد المهلَّبى ، أحمد بن المعذَّل ، على بن الجهم ، عبد الصمد بن المعذَّل ، على بن محمد العلوى ، أبو سعد المخزومى

---

(١) نقد الشعر ص ٢١٥، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٣ .
(٢) عيار الشعر ص ٢٠٤-٢٠٨ .

أحمد بن أبى فنن ، محمود الوراق ، إسحاق بن خلف البصرى ، أحمد بن المُدبِّر ، ابن أبى عون ، أحمد بن على المادرائى ، محمد بن مروان بن أبى الجنوب ، أحمد بن أبى طاهر ، عُبيد الله بن عبد الله بن طاهر ، سليمان بن عبد الله بن طاهر ، على بن العباس الرومى .

وحديثه عن هؤلاء الشعراء يتفاوت كما تفاوت عند من سبقهم ، فأبو تمام تستغرق عيوبه صفحات كثيرة ، على حين لانجده يأخذ على إسحاق البصرى ، وأبى سعيد المخزومى ، وابن أبى عون ، وابن أبى الجنوب إلا عيبا واحدا .

وكل ذلك مآله إلى شهرة الشاعر ، ونظر القوم فى شعره .

ثم يختم الكتاب بعدد من المقولات النقدية فى وصف الشعر الردىء ، وبعض تلك المقولات تنبىء عن نوع من الفطنة بأسرار الشعر ، وهى فطنة قوامها الذوق المدّرب الذى عرف الجيد من الردىء .

وكثير منها سخرية لاذعة لاتمت إلى النقد بصلة ، كقول الأب لابنه عندما أنشده بعض شعره : "يابنى ، مابقى أحد إلا وقد عرض عليه الشيطان هذا الشعر فما قبله أحد غيرك" (١) .

ولم يخل كتاب المرزبانى من الحديث عن كثير من قضايا النقد التى كان لها كبير الأثر فى مسيرته كالسرقات (٢) ، والقديم والجديد (٣) ، والوضع (٤) ، والانتحال (٥) ، والطبع والتكلف .

إلا أنها لم تحظ منه بتلك العناية التى حظيت بها عيوب الشعر .

---

(١) الموشح ص ٥٥٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٨، ١٧٢، ٣٩٤، ٤٨٢، ٤٨٣، ٥٣٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٣٨٢، ٣٩١، ٤٧٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٣٧، ٤٣ .
(٥) المصدر نفسه ص ٣٠٢، ٤١٨، ٤٤٠، ٤٨٢ .

وقد أدرك المرزبانى أن كثيرا من مآخذ البيانيين على الشعراء بحاجة إلى وقفة ، ولكنه ترك ذلك ؛ لأن طبيعة المنهج الذى اختطه تقضى بذلك .

"على أن كثيرا مما أُنكر فى الأشعار قد احتجّ له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ، وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى مايحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر ، ولولا أنه لايجوز أن نبنى قولا على شىء بعينه ثم نعقب بنقضه فى تضاعيفه لذكرنا الاحتجاج للشعراء فى هذا الكتاب ، ولكنّا نفرد له رسالة إن شاء الله" (١) .

مصادر الموشح :

المطّلع على كتاب المرزبانى يجد فيه كمّا هائلا من المآخذ على الألفاظ والتراكيب ، والصور ، والأوزان ، والمعانى ، وكل تلك المآخذ كانت نتاج بيئات نقدية متعددة فيها الرواة ، والشعراء ، والأدباء ، والنقاد ، وعلماء اللغة والنحو ، والبلاغيون ، والمتكلمون ، والكتّاب وغيرهم .

وهذا يقتضى الوقوف على مصادر الكتاب التى استقى منها معلوماته ، ويمكن تلخيصها فى :

(١) الرواية :

فقد روى المرزبانى عن كثير من الشعراء والكتاب والمتكلمين ، وكثيرا مايبدأ السند بقوله حدثنى ، أو

---

(١) الموشح ص ٢ .

أخبرنى ، أو حدثنا ، أو أنشدنا ، وأهم البيئات التى اتكأ عليها المرزبانى فى روايته هى :

(١) أسرة آل المنجم .

(٢) جماعة الفقهاء من أهل السنة والشيعة .

(٣) المتكلمون .

(٤) النحاة .

(٥) الرواة .

(٦) الشعراء (١) .

والأكثر فى الرواية أن تكون مسندة الى أصحابها الا فى مواضع نادرة كقوله حدثنى العروضى وهو أحمد بن محمد العروضى .

(٢) المكاتبة :

"وهى أن يكتب الشيخ الى الطالب وهو غائب شيئا من حديثه بخطه ، أو يكتب له ذلك وهو حاضر ، ويلحق بذلك ما اذا أمر غيره بأن يكتب ذلك عنه اليه ..." (٢) .

والذى كتب الى المرزبانى هو أحمد بن عبد العزيز بصيغة أخبرنا عن عمر بن شبه فى مواضع عديدة من الموشح (٣) . وقد كانت مكاتبة أحمد بن عبد العزيز الى المرزبانى عن عمر فى أخبار عدد من الشعراء هم عبدة بن الطبيب ، والمخبل السعدى ، والطرماح ، ورؤبة وغيرهم . وقد ذهب الدكتور منير

---

(١) للاتساع انظر : المرزبانى والموشح ، د . منير سلطان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م ، ص ١٠٦-١١٧ .

(٢) مقدمة ابن الصلاح ومحاسن الاصطلاح ، توثيق وتحقيق د . عائشة عبد الرحمن ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٧٤م ص ٢٨٧ .

(٣) انظر : ص ٨٢ ، ١٧١ ، ١٧٧ ، ١٨٨ ، ٢٠٨ ، ٢١٤ ، ٢١٦ ، ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٢٥ ، ٢٥٦ ، ٢٦١ ، ٢٦٣ ، ٢٨٠ ، ٢٩٤ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ ، ٣١٩ ، ٣٢٩ .

سلطان إلى أن هذه الأخبار من كتاب طبقات الشعراء لابن شبّة (١) .

(٣) الوِجـــادة :

"وهـــى مصـدر لوجـد يجِـد مولّد غير مسموع من العرب ... ما أُخذ من العلم من صحيفة من غير سماع ولا إجازة ولامناولة" (٢) .

ومثـال الوِجـادة : "أن يقـف على كتاب شخص فيه أحاديث يرويهـا بخطه ولـم يلقـه ، أو لقيه ولكن لم يسمع منه ذلك الـذى وجـده بخطه ، ولاله منه إجازة ولانحوها . فله أن يقول وجـدت بخـط فـلان ، أو قرأت بخط فلان ، أو فى كتاب فلان بخطه أخبرنا فلان بن فلان ..." (٣) .

وقـد كان المرزبانى يذكر فى الموشح أنه وجد بخط محمد ابن القاسم بن مهرويه (٤) ، وكان محمد بن القاسم يروى ماكتب ، ويسـند الروايـة إلـى صاحبهـا فمثلا يقول : "حدثنى محمد بن يزيـد ، قـال عرض رجل على بشار شعرا له فقال : ياهذا أخبأ هذا الشعر كما تخبأ سوأتك" (٥) .

وتعد الوِجادة أقل المصادر حضورا فى الموشح .

(٤) المصنفات :

أمـا المصنفـات فقـد اطلـع المرزبـانى علـى كثـير من المصنفـات التـى عـرضت لمأخذ البيانيين على النص الشعرى ، وأفـاد منهـا كثـيرا ، وأكثر من النقل عنها ، ونسب النقول إلى أصحابها ، فكان أمينا بالغ الدقة فيما ينقل .

---

(١) المرزبانى والموشح ص ١١٨ .
(٢) مقدمة ابن الصلاح ومحاسن الاصطلاح ص ٢٩٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٩٢ .
(٤) انظر : الموشح ص ١٨٤، ٣٨٨، ٤٥٣، ٥٥٥، ٥٥٩ .
(٥) الموشح ص ٥٥٩ .

ومما وقف عليه من الكتب فحولة الشعراء للأصمعى ، طبقات فحول الشعراء لابن سلّام ، رسالة ابن المعتز فى محاسن أبى تمام ومساوئه ، سرقات الشعراء لابن المعتز ، أخبار البحترى وأخبار أبى تمام للصولى ، نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، عيار الشعر لابن طباطبا العلوى ، كتب السرقات التى ألّفها أحمد بن أبى طاهر ، وأحمد بن عمّار وغيرها .

وكثرت نقوله عن ابن سلام ، وقدامة ، وابن طباطبا ، حتى يكاد الباحث يجزم أنه نقل جميع المآخذ التى أوردوها على النص الشعرى .

توثيق الشعر وإسناد الروايات :

يعد الموشح مثالا فريدا فى توثيق الشعر ، وإسناد الروايات إلى أصحابها (١) ، إذ لاترد المآخذ بلا إسناد (٢) إلا قليلا فيقول : وعيب عليه ، أو وأنكر عليه ، أو وعابوا عليه .

ففى الإسناد يقول : "حدثنى عبد الله بن محمد بن أبى سعيد البزّار ، قال أخبرنا إسحاق بن محمد النخعى ، قال : حدثنى ابن أخى الأصمعى ، عن عمه ، قال : قال أبو عمرو بن العلاء : عمر بن أبى ربيعة حُجّة فى العربية ، وماتعلق عليه إلا بحرف واحد قوله :

ثم قالوا تُحِبُّها قلتُ : بَهْرا عَدَدَ القَطْرِ والحَصَى والتُّرابِ (٣)

وكان ينبغى أن يقول : أتحبها ؛ لأنه استفهام ، قال : وقوله بهرا : أى تعسا" (٤) .

---

(١) انظر : الموشح ص ٤ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٧ ، ٤٥ ، ٥٠ ، ٥٦ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٥ ، وغيرها .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٤ ، ٥٥ ، ٨٨ ، ٩٩ .
(٣) الديوان ص ٣٠ وفيه عدد النجم .
(٤) الموشح ص ٣١٥ .

ولاتكاد ترد الأشعار بلانسبة إلا فى القليل النادر .

الاستطراد :

والاستطراد فى الموشح جانب من جوانب الأمانة العلمية . تارة يكون بذكر روايات مختلفة للقصة (١) ، لاختلاف فى بنيتها الداخلية مع أنها جميعا تفضى إلى غاية واحدة وهى الحكم النقدى الذى أوردت بسبب منه .

فمثلا قصة تنازع امرىء القيس وعلقمة بن عبدة الشعر واحتكامهما إلى أم جندب ترد بثلاث روايات (٢) .

الأولى : كتبها إليه أحمد بن عبد العزيز الجوهرى ، والثانية رواها محمد بن العباس اليزيدى ، والأخيرة حدثه بها إبراهيم بن محمد العطار ، وجميع تلك الروايات متصلة السند .

وتارة يكون بذكر القصة لتعلقها بالبيت المعيب (٣) .

وتارة أخرى بذكر النظائر والأشباه ، كأن يعيب بيتا فى المبالغة ، ويذكر نظائره وأشباهه فى الشعر العربى (٤) .

الشرح والإيضاح :

لم يقف المرزبانى عند حدود النقل ، فقد تخطى ذلك إلى شرح مارآه بحاجة إلى شرح .

فشرح الغريب الذى يحتاج إلى إيضاح معناه المبهم (٥) ، كقول امرىء القيس :

---

(١) الموشح ص ٢٨ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٨٤ ، ٢٤١ ، ٣٩٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨-٣٠١ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٣ ، ٥٨ ، ٦٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ١١٣ ، ١١٤ ، ١٨٠ ، ١٩٠ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٩ ، ٢٩ ، ٣٣ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٢٣٩ ، ٤٨٠ .

كأنَّ الثُّريَّا عُلِّقَتْ فى مَصامِهَا
بأمْرَاسِ كَتَّانٍ إلى صُمِّ جَنْدَلِ (١)

قال المرزبانى : "فى مصامها : فى مقامها ، والأمراس : الحبال ، والجندل : الحجارة ، والصم : الصلاب" (٢) .

وشرح معنى البيت ، إما لغموض فيه ناتج عن لطف ودقة ، وإما لأن بنيته التركيبية قد اعتورها شىء من التقديم والتأخير مما أدى بها إلى الغموض فكانت مما يحتاج إلى التوضيح كقول المجنون :

يضُمُّ إلىَّ اللَّيلُ أطفالَ حُبِّكُم
كما ضَمَّ أزرارَ القَمِيصِ البَنائِقُ (٣)

قال المرزبانى : "وهذا من المقلوب : أراد كما ضم أزرار القميص البنائق ومثل هذا كثير ، فجعل المجنون مايأتيه فى ليله مما عزب عنه نهاره كالأطفال الناشئة" (٤) .

ومن التوضيح بيان الحالة الإعرابية للبيت إذا كانت مما يشكل فهمه كقول عبد الله بن رَواحة الأنصارى يصف ناقته :

فَشَأنُكِ فانعَمِى وخَلاكِ ذَمٌّ ... فلا أرْجِعْ إلى أهلِى وَرائِى (٥)

قال المرزبانى : "وقوله :

ولا أرجِعْ إلى أهْلِى ورَائِى

مجزوم ؛ لأنه دعاء ، فقوله : لا هى الجازمة له ، ومعناه اللّهم لا أرجِع" (٦) .

---

(١) الديوان ص ١٩ .
(٢) الموشح ص ٣٣ .
(٣) الديوان جمع وتحقيق عبد الستّار أحمد فرّاج ، القاهرة دار مصر ، بدون تاريخ ص ٢٠٣ .
(٤) الموشح ص ٣٤ ، وانظر كذلك ص ٩٥ .
(٥) الديوان تحقيق د. وليد قصاب ، عمان ، دار الضياء ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ، ص ١٥١ .
(٦) الموشح ص ٩٥ .

وربما يكون التوضيح بتفسير بعض المواقف ، كموقف عبد الملك من شعر متمّم بن نويرة ، عندما استنشد عبد الملك إبراهيم بن متمّم بعض مراثى أبيه فأنشده قصيدته التى رثى بها أخاه مالكا التى منها قوله :

أدعَوْتَه باللّهِ ثم قَتَلْتَه لو هو دَعَاكَ بمِثْلِها لَمْ يَغْدُرِ (١)

فتغير وجه عبد الملك ، وقام من مجلسه ولم يأمر للأعشى بشىء ، وقد فسر المرزبانى موقف عبد الملك بقوله : "وإنما كره عبد الملك استماع هذا الشعر لقتله عمرو بن سعيد الأشْدَق بعد إعطائه الأمان ، وقدر أن ابن متمم وضعه بنو عمرو بن سعيد على إنشاد البيت الأخير" (٢) .

نقد النقد :

الإسهام النقدى للمرزبانى فى الموشح ضئيل لايكاد يذكر إذا ماقسناه بحجم الكتاب ومادته العلمية ، ومما نجده للمرزبانى انتصافه للفرزدق من الأصمعى الذى قال عن شعره : إنّ تسعة أعشاره سرقه (٣) .

قال المرزبانى : "وهذا تحامل شديد من الأصمعى ، وتقوّل على الفرزدق ، لهجائه باهلة ، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال" (٤) .

والمرزبانى فى نقده ، تابع لسلفه ، لايكاد يستقل برؤية نقدية خاصة ، ولم يستوقفه الشعر الذى بين يديه ،

---

(١) الموشح ص ٣٧٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٣٧٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٦٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦٨ ، وانظر كذلك ص ٢٤٥ .

ليعيد النظر فيه ، لا لأنه ليس بامكانه ذلك ، وإنما لأن فى ذلك إخلالا بمنهج التأليف الذى رسمه لكتابه . وإذا كان الموشح قد خلا من موقف نقدى واضح للمرزبانى، فإنه لايعدم فضيلة الجمع والتبويب والسبق فى التأليف فى هذا الباب ، وهو أمر يُحمد للمرزبانى ، فقد وقفنا على كثير من المآخذ التى لولا الموشح لضاع كثير منها .

الباب الثاني

البنية التَّركيبيّة

وتحته ثلاثة فصول

الفصل الأول: **الكلمة**

الفصل الثاني: **التَّركيبُ**

الفصل الثالث: **هيكل القصيدة**

الباب الثانى

البنية التركيبية

بعد أن وقف بنا البحث على بيئات البيانيين ، ومنهجهم فى دراسة المآخذ على النص الشعرى . يقف بنا الآن على أنواع تلك المآخذ . وقد اقتضى منهج البحث أن تُصنّف مسائل هذا الباب على النحو الآتى :

(١) مآخذ تتعلق بالبنية التركيبية للنص الشعرى ، والبنية التركيبية تَعنى كل : ماله علاقة ببناء القصيدة ، فيدخل تحتها الكلمة ، والتركيب ، والهيكل العام للقصيدة ، وكان من المناسب أن توضع مآخذ البيانيين على الوزن والقافية فى هذا الإطار الا أنه رئى أن تكون عيوب الإيقاع فى النص الشعرى بما فيها الوزن والقافية فى باب مستقل وتحت إطار واحد حتى لايتبعثر الجهد .

(٢) مآخذ تتصل بالبنية التصويرية ، والمقصود بالبنية التصويرية هو : كل ماله صلة بطريقة صياغة المعنى وتصويره ، فيدخل تحت هذا المفهوم صور البيان ، والمبالغة ، وطريقة الوصف ، وأصالة المعنى أو تبعيّته

(٣) مآخذ على البنية الإيقاعية ، وينطوى تحت هذه البنية كل ماله علاقة بالإيقاع فى النص الشعرى ، من إيقاع داخلى ، وإيقاع خارجى ، وإيقاع للمعانى .

ونبدأ بالحديث عن "البنية التركيبية" ويدخل تحتها الكلمة ـ التركيب ـ هيكل القصيدة فنتناول أولا مآخذ البيانيين على الكلمة بالتفصيل فى :

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

الفصل الأول

الكَلِمَة

الفصل الأول

الكلمـــة

اللغة هى مادة الشاعر التى يشكل بها تجاربه ، وموقفه مما يحيط به ، وفطنة الشاعر تتجلى فى لغته من خلال سيطرته عليها ، وتطويعها بمهارة واقتدار لحمل رؤيته الخاصة . ويتم هذا التشكيل فى إطار من الوعى بنظام اللغة وقوانينها ، وإدراك مسالكها فى التعبير . ومن ثم الحفاظ على ذلك النظام ، والإبداع بما لايتعارض ومقوماته التى يرتكز عليها .

والكلمة أصغر وحدة فى الكيان اللغوى ، عليها يتأسس ، وبها يقوم ، ونظرا لهذه المكانة حظيت فى موروثنا اللغوى بقدر كبير من الاهتمام الذى يكشف عن قِيَمها وقيمتها ، ويبرز دقة النظر ، وأصالة الفكر الذى حمله أولئك الرجال الذين وقفوا حياتهم على استنطاقها ، واستخراج خباياها الدفينة .

والذى يهمنا هنا هو مآخذهم على الكلمة فى النص الشعرى ، ويمكن تصنيف مآخذهم عليها فى ثلاثة محاور : (١)

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

---

(١) لاشك أن هناك مآخذ كثيرة على الجانب الموسيقى فى الكلمة ، وسنرجىء الحديث عنها إلى الباب الرابع "البنية الإيقاعية" ص ٤٠١ .

(١) الإعـــراب :

الإعـراب أحد الخصائص الجمالية فى اللغة العربية ، بل إن السمة المميزة للنحو العربى "أنه نحو إعرابى ، فهو يقوم فى منهجه على الإعراب" (١) .

والوفاء بهذه الخاصيّة الجمالية معيار من معايير فصاحة الكلام ، فمما يعاب به الكلام "أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة" (٢) .

أما الفصيح من الكلام فهو : "ماوافق لغة العرب ، ولم يخرج عما عليه أهل الأدب" ومتى خالف الشعر اللغة ، وخرج على قيمها ، فقد جزءا كبيرا من فنيته وتأثيره (٣) .

يقول عبد الملك بن مروان : "اللحن فى الكلام أقبح من التفتيق فى الثوب النفيس" (٤) .

وقد كان الفرزدق من أبرز الشعراء الذين كانوا يجورون على اللغة ، ويعتسفونها بفن الحيلة ، قال عنه البغدادى : إنه "مشغوف فى شعره بالإعراب المشكل المُحوِج إلى التقديرات العَسِرة ، بالتقديم والتأخير المخل بالمعانى" (٥) .

وهذا الشغف الذى لحظه البغدادى كان قد قعد بشعر الفرزدق عن الاحتجاج ، قال أبو حاتم السِّجستانى : "ليس

---

(١) الإعراب سمة العربية الفصحى ، الدكتور محمد البنا ، القاهرة ، دار النصر ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ص ٩ .
(٢) نقد الشعر ص ١٧٢ .
(٣) البرهان فى وجوه البيان ، إسحاق بن وهب ، تحقيق د. أحمد مطلوب ، خديجة الحَديثى ، بغداد ، مطبعة العانى ، ط١ ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ص ٢٥٢ .
(٤) عيون الأخبار ، ابن قتيبة ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ١٥٨/٢ .
(٥) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، البغدادى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م ، ١٤٥/٥، ١٤٦ .

الفرزدق أهلا لأن يستشهد بشعره على كتاب الله ، لما فى شعره من التعجرف" (١) .

وقد اصطدم كثير من اللغويين والنحاة بهذا الشعر فعابوه ، ولا أدل على ذلك من تلك المشاجرات التى كانت تقع بين الفرزدق وعبد الله بن أبى إسحاق ، ومن ذلك قوله فى مدح عبد الله بن مروان :

وعَضُّ زَمانٍ يا ابنَ مَروانَ لم يَدَعْ
من المالِ إلاَّ مُسحَتا أو مُجَلَّفُ (٢)

قال ابن قتيبة : "رفع الفرزدق آخر البيت ضرورة ، وأتعب أهل الإعراب فى طلب الحيلة فقالوا وأكثروا ، ولم يأتوا بشىء يرضى . ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أنَّ كل ما أتوا به احتيال وتمويه" (٣) .

وقال الزمخشرى : "هذا بيت لاتزال الركب تحدث فى نحوية إعرابه" (٤) .

وقد روى يونس بن حبيب أن ابن أبى إسحاق قال : "للرفع وجه" (٥) ، ولكنه لم يبين ماذلك الوجه ؟

وتذكر الرواية ذاتها أن أبا عمرو بن العلاء ويونس بن حبيب لايعرفان للرفع وجها ، حتى إن أبا عمرو يستوثق من صاحبه ، لعل الفرزدق قالها على النصب ، ولم يأبه ، فيجيب يونس بالنفى "لا ، كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤبة على الرفع" (٦) .

---

(١) المصدر السابق ١٤٦/٥ .
(٢) الديوان ص ٣٨٦ .
(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ ، وانظر : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٢م ، ٤٨٠/١ مع خلاف بين النصين .
(٤) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .
(٥) طبقات فحول الشعراء ٢١/١ .
(٦) المصدر نفسه ٢١/١ .

لكن رواية يونس سرعان ماتضطرب ، فعبد الله بن أبى إسحاق الذى يعرف وجه الرفع يلحن الفرزدق ويقول له : على أى شىء ترفع أو مجلف ؟ فيجيبه الفرزدق بقوله : "على مايسوءك وينوءك" (١) . وأبو عمرو الذى لايعرف للرفع وجها يقول للفرزدق : "أصبت وهو جائز على المعنى أى أنه لم يبق سواه" (٢) .

والتناقض بين الموقفين لايهمنا بقدر مايهمنا موقف الفرزدق ، من اللغة هل أفسد الإعراب عندما ضم مجلفا ؟ وهل للضم وجه تحتمله العربية ؟ وإذا كان كذلك فما هو ؟ وما القيمة الجمالية التى ينطوى عليها الرفع الذى آثره الفرزدق على ماسواه حتى قال : "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا" (٣) .

بادىء ذى بدء أجاز النحاة المخالفة بين المعطوفين فى الإعراب إذا عرف المراد (٤) . والمراد هنا معروف .

أما وجه الرفع فى البيت فقد اختلف العلماء فى تقديره (٥) حيث حمل الخليل بن أحمد العطف على المعنى كأن الشاعر قال "لم يبق من المال إلا مسحت ؛ لأن معنى لم يبق ولم يدع واحد واحتاج إلى الرفع فحمله على شىء فى معناه" (٦) .

وذهب إلى هذا أبو على الفارسى حين جعل تقدير المعنى "لم يبق من المال إلا مسحت ، فحمل مجلف على ذلك" (٧) . ومؤدى

---

(١) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ، لابن الأنبارى ، تحقيق د. إبراهيم السامرائى ، الأردن ، مكتبة المنار ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص ٢٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨ .
(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .
(٤) المصدر نفسه ١٤٤/٥ ، شرح الكافية للرضى ٣٢٨/١ .
(٥) والحديث هنا على رواية لم يَدَع بفتح الدال ، ونصب مسحت .
(٦) خزانة الأدب ١٤٦/٥ .
(٧) الشعر ، تحقيق الدكتور محمود الطناحى ، القاهرة ، الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ٥٣٨/٢ .

هذا "أن مجلفا مرفوع بفعل محذوف دل عليه لم يدع" (١) ، ووافقه تلميذه ابن جنى (٢) .

أما الكسائى فقد عطف مجلفا على الضمير المستتر فى مسحت (٣) ، ورفع الفرّاء مجلفا بالابتداء ، وجعل خبره محذوفا تقديره : كذلك ، وقد نسَب إليه هذا الرأى ابن السَّيِّد فى شرح أبيات الجُمَل ، ونص كلامه : "ومن روى مسحتا أراد لم يدع فيه عض الزمان إلا مسحتا ، أو مجلف بقى ، فرفعه على هذا الإضمار" (٤) .

والفعل "لم يَدَعْ" فى البيت له ثلاث روايات (٥) :

(١) لم يَدّع : بفتح الياء والدال وهو المشهور .

(٢) لم يَدِع : بفتح الياء وكسر الدال وهو من الادّاع أى : لم يثبت ، وعليه يكون مسحت مرفوعا بفعله ، ومجلف معطوفا عليه .

(٣) لم يُدَع : بضم الياء وفتح الدال أى : لم يُترك ، فيكون مسحت ومجلف مرفوعين به ، والرواية الأولى هى المشهورة.

وجملة القول : أن هناك مخالفة بين المعطوفين ، وأن اللغة العربية بسعتها وشجاعتها تجيز تلك المخالفة ، وأن المخالفة هنا لم تكن مقصودة لذاتها ، ولكن ؛ لأنها تنطوى على قيمة جمالية لاتكاد تتحقق فى القول بالمشاكلة بين المعطوفين ، وهى قيمة لايمكن استقراؤها ، وكشف أبعادها بمعزل عن سياقها الذى يحتضنها ،ويشكل جزءا كبيرا من معناها .

---

(١) خزانة الأدب ١٤٧/٥ .
(٢) المحتسب ، تحقيق على النجدى ناصف ، ود. عبد الفتاح شلبى ، تركيا ، دار سزكين ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ٣٦٥/٢
(٣) خزانة الأدب ١٤٨/٥ .
(٤) المصدر نفسه ١٤٨/٥ .
(٥) المحتسب ٣٦٥/٢ .

والمخالفة إيثار للرفع على النصب ، ودلالة الرفع فى العربية ذات تاريخ حافل ، فالرفع ضد الوضع ، فهو نقيض الخفض فى كل شىء (١) . والرفع خلاف الضعة (٢) ، والمبتدأ رافع للخبر (٣) ؛ لأن كل واحد منهما يرفع صاحبه .

"والرفع والخفض مستعملان عند العرب فى المكان والمكانة ، والعز والإهانة" (٤) .

ورفع مُجلّف على أنه فاعل لفعل محذوف ، أو على الاستئناف ، أو على العطف على المعنى يقتضى أن يكون "مجلف" عمدة وجوهرا لايتم الكلام إلا به ، ولايغنى عنه سواه ، وهذا هو الفرق بين المشاكلة والاختلاف (النصب/الرفع) هنا .

فالرفع قوة ومكانة ، والقوة أفق قصيدة الفرزدق الذى تسبح فيه . فى مغالبة النفس حين تتعالى على الضعف ، فتعزف عن أعشاش "الوطن الجميل" ، وتنكر ماتعرف من حدراء ، وتلج فى الهجران حتى يتبدى الموت فى موضع الحياة :

عَزَفْتَ بِأعشَاشٍ وماكِدتَ تَعْزِفُ
وأنكرتَ مِن حدراءَ ماكُنتَ تَعْرِفُ
ولَجَّ بِكَ الهِجْرانُ حتَّى كأنَّما
تَرَى المَوْتَ فى البيتِ الذى كُنْتَ تَيْلَفُ

ومامكانة حدراء إلا وجه آخر من وجوه الرفعة والمنعة ، فهى نؤوم الضحى ، صاحبة دروع من الخز والمطارف ، فى نسب معرق بالشرف والكرامة ، يحتوى فى أفقه أولئك النسوة اللائى يُساقطن حديثهن كأبكار العنب ، ويحفظن الأسرار إلا عن أهلها .

---

(١) لسان العرب (رفع) .
(٢) المصدر نفسه (رفع) .
(٣) المصدر نفسه (رفع) .
(٤) الكليات ، أبو البقاء الكفوى ، قابله ووضع فهارسه د . عدنان درويش ، ومحمد المصرى ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٩٨٢م ٢/٣٨٨ .

اذا هن ساقطن الحديث ، كأنه
جنى النحل ، أو أبكار كرم يقطف
موانع للأسرار ، الا لأهلها
ويخلفن ماظن الغيور المشفشف

ولاتلبث القوة أن تؤوب الى مصدر كل قوة ، فتكتسب بعدا جديدا ، حين تصير قوة من عند الله ترسل فى عينى البعل الماء ، لتحقق الأمنية (١) ـ التى كانت جزءا من شكوى الحياة ـ بلقاء الصاحبة ، فيستحيل العجز الى قوة .

دعوت الذى سوى السموات أيده
ولله أدنى من وريدى وألطف
ليشغل عينى بعلها بزمانة
تدلهه عنى وعنها فنسعف
بما فى فؤادينا من الهم والهوى
فيبرأ منهاض الفؤاد المسعف
فأرسل فى عينيه ماء علاهما
وقد علموا أنى أطب وأعرف
فداويته عامين ، وهى قريبة
أراها وتدنو لى مرارا فأرشف

على أن القوة لاتدوم ، اذ لاتلبث أن تفضى بصاحبها الى الضعف ـ وهى سنة الحياة ـ فيبدو فى أقسى حالات الضعف أمام صوارف الزمن وعضه الذى لم يدع من المال الا أقله ، ويتجلى هذا الضعف فى شكوى الانسان للانسان .

وعض زمان يا ابن مروان لم يدع
من المال الا مسحتا أو مجلف

---

(١) مع مالهذه الدعوة من فساد خلقى ، حين يدعو الله ليعينه على مالايحل .

وفى حركة النياق الصُّهْب حين تبدو ذُراها ، وترعف مناسِمُها ، وهى فى وَحدتها تغالب الدمع ، وتجاهد الغربان عن دَبَر ظهورها .

فَمَا بَرِحَت حَتَّى تقَارَبَ خَطْوُهَا
وبَادت ذُراها والمَناسِم رُعَّفُ
وحتَّى قَتَلْنا الجهلَ عنها وغُودِرَتْ
إذا ما أُنِيْخَت،والمَدامِع ذُرَّفُ
وحتَّى مشى الحادِى البَطِىءُ يسُوقُها
لها بَخَصٌ دَامٍ ، ودَأىٌ مُجَلَّفُ (١)

وسرعان مايحتوى الضعف خفرة السواك ، ونشاط المرأة والمواحب وتبدو النياق يابسة كالأهلة ، ويظهر منجَرِد السهبان ، وأعز مافيه سليب الصهار والقصاع المؤلف .

ومن هذا الضعف تلد القوة ، فبعد هجران الحبيبة ، وعض الزمان وتلاشى حركة العيس التى أضناها الترحال ، ينث من هذا الأفق المغبر قريع الشول يزف الافال ، وهى تتراقص خلفه .

وجاءَ قَرِيعُ الشَّوْلِ قبل إفَالِها
يزِفُّ وراحت خلْفَه وهى زُفَّفُ

ويغدو المستجير من ويلات الزمان مجيرا ، ويصبح المال المسحت ، قدورا مليئة بالعبيط فى مَحْل شديد .

نُعَجِّلُ للضِّيفَانِ فى المَحْل بِالقِرَى
قُدوراً بمَعْبُوطٍ تُمَدُّ وتُغْرَفُ
تُفَرَّغُ فى شِيزَى ، كَأنَّ جِفَانَها
حِياضُ جِبَىً مِنها مِلاءٌ ونُصَّفُ

---

(١) ذُراها : أعالى أسنمتها . والمناسم : الأخفاف . رُعَّف : دامية . والبَخَص : لحم الخف . والدأى : فِقَرَ الظهر .

تَرى حَولَهُنَّ المُعْتَفِيْنَ كأنَّهُم
على صَنَمٍ فى الجَاهِلِيَّةِ عكفُ(١)

على أن هذا التبذل والسخاء لايسمو بأصحابه إلا عندما يستلّه الشاعر مما قد يعلق به من الذل ، فهو عطاء ترفده المهابة ، التى نلمسها فى المأثورة البيض والأزانّى المثقف والنبال المسروحة كالجراد المنتشر .

والقوة هنا محكومة بالعقل ، فهى بعيدة عن الطيش والسفه والجهل .

وَجَهْلٍ بحِلْمٍ قد دفَعْنا جُنُونَهُ
وماكانَ لولا حِلْمُنا يَتَزَحْلَفُ

رَجَحْنا بِهم حتَّى استَتَابوا حُلُومَهُم
بِنَا بعدَمَا كادَ القَنَا يَتَقَصَّفُ

وسرعان ماتترامى بهم المنزلة إلى أن يكونوا أولياء الله فى الأرض ، يتبعهم الناس ، ويشرفون بطاعتهم :

وبيتانِ : بيتُ اللّهِ نحنُ ولاتُهُ
وبَيْتٌ بِأعلَى إيْلِيَاءَ مُشَرَّفُ

لنا حيثُ آفاقُ البريَّةِ تلتقِى
عَدِيدُ الحَصَى والقَسْوَرِىُّ المُخَنْدِفُ

إذا هَبَط النَّاسُ المُحَصَّبَ من مِنَىً
عشِيَّةَ يَومِ النَّحْرِ مِن حيثُ عَرَّفُوا

تَرى النَّاسَ ماسِرْنا يَسِيرونَ خَلْفَنا
وإن نحنُ أومَأنا إلى النَّاسِ وَقَّفُوا(٢)

---

(١) المعبوط : الذبيح . الشّيزى : الخشب الذى تصنع منه القصعة . والجبى : أحواض الماء .
(٢) القسورىّ المخندف : الكثير المنتسب إلى خندف .

فكل شيء في القصيدة مآله إلى القوة ، حتى الشكوى استحالت إلى عطاء ، وخلافة في الأرض ، تنتزع الإنسان من ضعفه ليكون قويا برّبه ، ثم بمبادئه وأخلاقياته .

وجميع الكائنات في النص في بحث دائب عن كل مايهيىء أسباب القوة ويحفظها ، نجد ذلك في أماني الشاعر ، وفي حركة العيس ، والسلاح ، والكلاب الضارية ، والحراس الأشداء .

وحين يتجلى الضعف فلكي تقوم العزّة على أنقاضه ، وهذا هو الفرزدق لايرضى بالمألوف ؛ لأنه لايبحث إلا عن الخبيء الذي كانت المخالفة بين المعطوفين تشير إلى شيء منه .

والوقوف على إشكال الإعراب عند الفرزدق وقوف على أشد مسالك اللغة تعقيدا في شعره ، حتى إن هذا الإشكال لايكاد يذكر في كتب البلاغيين إلا ممحوبا بالفرزدق حتى قال ابن سِنان :

"والفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن ، حتى كأنه يعتمده ويقصده ويعتقد حسنه" (١) ، ومن ذلك قوله في مدح يزيد بن عبد الملك :

مُستقبِلِينَ شَمَالَ الشّامِ تَضْرِبُهُمْ
بِحاصِبٍ كَنديفِ القُطْنِ مَنْثُورِ
عَلى عَمائِمِنا تلقى ، وأرحُلِنا
على زَواحِفَ تُزجَى مُخّها رِيرِ (٢)

فلما سمعه عبد الله بن أبي إسحق ، قال له : "أسأت ، إنما هي رِيرُ ، وكذلك قياس النحو في هذا الموضع ، وقال يونس : والذي قال حسن جائز ، فلما ألحوا على الفرزدق قال:

---

(١) سر الفصاحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ١١٢، ١١٣ .
(٢) الديوان ص ١٩٠ . مع خلاف في الرواية .

على زَواحِفِ نُزجِيها مَحاسِيرِ

قال (١) : ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول" .

ولما بلغ الفرزدق ماقاله ابن أبى إسحٰق قال : "فما بال هذا الذى يجر خصييه فى المسجد ، يعنى ابن أبى إسحٰق ، لايجعل له بحيلته وجها" (٢) .

أما عبد الله بن أبى إسحٰق (٣) فكان كثير الطعن على العرب وكان أشد تجريدا للقياس (٤) . ولعل تعرّضه لكبار الشعراء أمثال النابغة الذبيانى، والفرزدق كان إثباتا لقوة لغته التى كانت تعاب لضعفها (٥) . وربما لكونه من الموالى فأراد أن يتناول لغة البدو بالنقد والتصحيح (٦) .

ورواية الديوان "على زواحف نُزجيها محاسيرِ" ولاندرى هل غيّرها الفرزدق لمّا ألح القوم عليه كما قال يونس آنفا ، أو غيرها الرواة الذين يفعلون ذلك كثيرا ، أو أنه عبد الله ابن أبى إسحٰق نفسه كما أورد ابن قتيبة ، حيث قال للفرزدق ألا قلت : على زواحف نزجيها محاسير ؟ (٧) كل هذا يظل موضع تساؤل لايمكن القطع به .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/١٧ ، الموشح ص ١٥٦، ١٥٧ ، نور القبس المختصر من المقتبس ، للمرزبانى ، تحقيق رودلف زلهايم فيسبادن ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م ص ٦ .

(٢) الموشح ص ١٥٩ ،وفى طبقات فحول الشعراء ١/١٦ ، ولايصلحه ، طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٤م ، ص ٣٣ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ١/١٦ .

(٤) المصدر السابق ١/١٤ .

(٥) غاية النهاية فى طبقات القراء ، ابن الجزرى ، عنى بنشره ج.براجستراسر ، القاهرة ، مطبعة السعادة ١٣٥١هـ/١٩٣٢م ، ١/٤١٠ .

(٦) العربية ، يوهان فك ، ترجمة الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، الخانجى ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ص ٥٦ .

(٧) الشعر والشعراء ١/٨٩ .

ومنشأ العيب فى البيت من مخالفته للقياس ؛ لأن القياس فى مثل هذا الموضع يوجب أن تكون "رِيْرُ" مرفوعة على أنها خبر لمخها .

ومذهب ابن أبى إسحٰق قائم على التشدد ،وإيثار مايطرد وينقاس ـ واللغة أوسع من هذا كله ـ فعندما سأله يونس مرة "هل يقول أحد الصويق ؟ يعنى السويق . قال : نعم ، عمرو بن تميم تقولها . وماتريد إلى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطّرد وينقاس" (١) .

فعبد الله بن أبى إسحٰق لايريد تفريع المسائل ؛ لأن هذا يرهقه كثيرا بوصفه نحويا أو لغويا ، وقد نُسلِّم للرجل بموقفه هذا فى لغة الحديث العادى ، لكن لغة الشعر قد تعمد إلى هذا القليل النادر إدراكا لقيمة جمالية تتطلبها معانى الشعر .

وكثير من الخلاف بين النحاة والشعراء هذا بابه ، حيث وجد النحويون فى شعر بعض الشعراء مايخالف قواعدهم المطّردة ـ المؤسسة على استقراء غير كامل ـ فحملوا عليه ، وهو عربى فصيح . ولو أنهم حملوه لاجتمع لذلك النادر وغير المطرد كثرة ربما زلزلت كيانهم الذى أقاموه ، ومن هنا كان خطأ تارة ، وكلاما لمن لايوثق بعربيته تارة ، ومن قبيل الشاذ الذى يحفظ ولايقاس عليه تارة أخرى .

وكان المفترض فى قواعدهم ألا تكون قانونا مفروضا على المتكلم من وافقه كان محسنا ، ومن خالفه كان مسيئا ، وإنما تكون وصفا لشىء استقراه الباحث ؛ لأن المخالفة هنا

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/١٥ .

لاتعنى الخروج على قوانين اللغة ؛ لأن الخروج على قوانينها أمر لايقبله أحد .

لكن الذى حدث أن القاعدة أُصبحت معيارا عند البصريين وعجزت عن استيعاب السليقة ، فاستحال عجز القاعدة إلى تخطئة للنص ، ولو وضع هذا النص بجوار القاعدة باعتباره ظاهرة فرعية تُقوّى القاعدة ، ولاتقدح فيها ، لما كان مثل هذا الإشكال .(١)

والفرزدق إنْ يكن شذّ عن القاعدة ، فلم يشذ عن اللغة والمعنى الذى أراده الفرزدق ، واحتمل من أجله هذه المشقة لايمكن أن يكون هو ذاته كما عبر عنه ، وكما يرتضيه ابن أبى إسحٰق فى العبارة الأخرى .

فتلك العبارة ـ أعنى : "على زواحفَ نُزجيها محاسيرِ" ـ إن حملت معنى فإنها لاتحقق فنّا ، والشعر لايقف عند حدود الإبلاغ ، وأداء المعانى ، وإنما يتخطى ذلك إلى اثارة المتلقى وإمتاعه .

والفرزدق لم يزل داخل إطار اللغة يشكلها ، وإن أشكل علينا معناها ،وكلامه يمكن توجيهه بما يتفق والمطرد المنقاس «فريرِ» المجرورة صفة لزواحف ، ومخّها فاعل لرير من باب إضافة الفاعل إلى عامله ، وتُزْجَى صفة أخرى لزواحف .

والدمج بين الموصوف والصفة (زواحف/رير) فى إعراب واحد يقوى من درجة الإعياء ، ويدفع بالمأساة إلى الذروة ، حين تبدو النياق وهى تجر قوائمها ، زاحفة ، وقد أنضاها السفر ، حتى دق عظمها ، ورق جلدها وذاب مخها .

---

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية ، الدكتور تمّام حسان ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨م ص ١٦٣ .

ولايمكن أن تبلغ درجة الإعياء مابلغت في العبارة المباشرة "على زواحف نزجيها محاسير" فهي زاحفة تجاهد الإرهاق ، لكنها تبدو هناك وقد دق عظمها ، وذاب مخها ، وفوق هذا تدفعها قوة مجهولة "تُزْجَى" وكأنها تنبت من أعماق الأرض . فهي أمثال القراقير (١) .

إليكَ مِن نَفَقِ الدَّهْنَا ومَعْقُلَةٍ
خاضَت بِنا اللَّيْلَ أمثالُ القَراقِيرِ (٢)

وهنا يغيب الموصوف ، وتتجلى الصفة ، ويختفي المشبه ، ويبرز المشبه به ، فالنياق في غياب دائم ، وهذا الغياب يمكن أن نحمله على هذا الهلع الذي يحيط بالناقة من كل جانب ، فهو كائن في ظلام الليل ، وفي ضرب الحصباء ، وطول النزح ، ولايصح إدراك حركة الناقة في الصحراء ، التي يكتنفها الخوف والظلام بمعزل عن حركة القراقير في الماء ، لاعلى أن هناك مشابهة في الهيئة أو الحركة بين الناقة والسفينة ، فهناك شيء فوق هذا ، لاسيما وأن الشاعر العربي قد احتفل بهذه الصورة احتفالا غريبا ، قال طرفة :

كأنَّ حُدُوجَ المالِكيَّةِ غُدْوَةً
خَلايا سَفينٍ بالنَّواصِفِ مِنْ دَدِ
عَدَوْلِيَّةٌ أو من سَفِيْنِ ابنِ يامِنٍ
يَجورُ بها المَلَّاحُ طَوْراً ويَهْتَدِي (٣)

هو الخوف والأمل معا . الخوف من الأهوال ، والأمل في تحقيق الغايات ، ولذا لاغرابة أن يفصح عن هذا الفرزدق فيقول :

---

(١) السفن الطويلة .
(٢) الديوان ص ١٨٩ .
(٣) الديوان ص ٣٠، ٣١ ، وعدولية : نسبة إلى عَدَوْلَى : قرية بالبحرين ، وابن يامن ملاح من هجر .

إنّى وإيّاكِ إنْ بَلَّغْنَ أرحُلَنَا
كَمَنْ بَوَادِيْهِ، بَعْدَ المَحْلِ مَمْطُورِ

ولقد كان بعض القدماء يتلمّس مثل هذه القيم فى شعر الفرزدق المخالف للقياس كقوله فى هجاء جرير :

فَيَاعَجَباً حتّى كُلَيْبٍ تَسُبُّنِى
،كأنَّ أبَاهَا نَهْشَلٌ أو مُجَاشِعُ (١)

قالوا عن جرّ كليب : "كأنه جعله غاية فخفض" (٢) .

والغاية تعنى أن كليبا فى منزلة لاترتقى بها إلى السبّ والمقارعة ، فمثل هذا إنما يتأتّى ممن له مكانة بين الناس، أما الوضيع الذى لاشأن له ، فهو فى درك الوضاعة ،فلايصح أن يتعرض للشرفاء وأصحاب المكارم .

ولقد كان الفرزدق مدركا لما يقول ، عارفا بأسرار لغته "أما إنّى لو أشاء لقلت :

علَى زواحِفَ نُزْجِيْها مَحَاسِيْرِ

ولكننى والله لاأقوله" (٣) .

وإذا كان الفرزدق قد جار على الإعراب؛فلأن المعنى عنده يحتاج إلى هذا ، وهذا مذهب العرب فى كلامها ، قال ابن جنى "ولايجف ذلك عليك على مابه من ظاهر انتقاض صنعته ، فإن العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة المعنى" (٤) .

---

(١) الديوان ص ٣٦١ ، وفيه : فياعجبى حتى كليب .
(٢) الموشح ص ١٦١ .
(٣) خزانة الأدب ١/٢٣٩ .
(٤) المحتسب ٢/٢١١ .

(٢) البنيـــة :

المعـــروف فى البنية الصرفية للكلمة أنها تطلق على كل مـــا يُحدث تغيـــيرا فى المعنى إذا حدث فيها تغيير أو تصريف ، لكـــن المفهـــوم سيكون أكثر اتساعا وشمولا، حيث سيدخل تحته كل تغيير يحدث فى بنية الكلمة، تغيَّر المعنى،أو لم يتغير .

ولقـــد أدرك ابـــن مـــالك هـــذا الأمـــر مـــن قبل وبناه على الإتساع حيث قال :

"التصـــريف علـــم يتعلـــق ببنية الكلمة ، ومالحروفها من أصالـــة وزيادة ، وصحة وإعلال ، وشِبْه ذلك ـ فخرج ببنية ، علم الإعراب والعروض ونحوهما ، مما لاتعلّق له ببنية الكلمة ، أى صيغتهـــا ، وأورد أن بعـــض أحكـــام الإدغام نحو : اضرب بكرا ، وبعـــض أحكـــام التقـــاء الســـاكنين ، نحـــو : لم يضرب الرجل ، وأحكام الوقف ، كالوقوف على زيد بالسكون ، والرَّوْم والإشمام مـــن علم التصريف ، ولاترجع لأبنية الكلم ، فالأولى أن يقال : علم بأصول تعرف به أحوال الكلم التى ليست بإعراب" (١) .

فهـــذه الأمور الصوتية لاعلاقة لها بالمعنى ، ومادخلت فى علـــم التصـــريف إلا من باب الاتساع ، وإذا كان حق لها الدخول تحتـــه ، فـــالتغيير الـــذى يحدث فى البنية ـ وإن لم يغيّر فى المعنى ـ أحق بالدخول وأجدر .

والـــذى لاخلاف فيه أن الشاعر مطالب بالحفاظ على قوانين البنيـــة الصرفية للكلمة ؛ لأن التغيير فى تلك البنية تغيير فى معانى الشعر .

---

(١) المســـاعد عـــلى تســـهيل الفوائـــد ، تحقيق د. محمد كامل بركـــات ، مكـــة المكرمـــة ، منشورات مركز البحث العلمى وإحيـــاء الـــتراث الإسلامى ، جامعـــة أم القرى ١٤٠٥هـــ/ ١٩٨٤م ٤/٦٠٥ .

وقد كثرت مآخذ البيانيين على الشعراء لما أحدثوه فى أبنية الكلام من تغيير وتبديل ، وقد تنوّع ذلك التغيير وتعدد ، فكان منه الحذف والزيادة ، والتخفيف ، والتشديد ، والتنوين، وتركه، وما إلى ذلك .

فمن الحذف قول امرىء القيس :

لَها مَتْنَتَانِ خَظاتَا كَمَا أكبَّ على ساعِدَيْهِ النَّمِرّ (١)

قال الكسائى : "أراد خَظَتَا ، فلما حرك التاء رد الألف التى هى بدل من لام الفعل ؛ لأنها إنما كانت حذفت لسكونها وسكون التاء ، فلما حرك التاء ردها ، فقال : خظاتا ..." (٢) .

وذهب الفرّاء إلى أنه : "أراد خظاتان ، فحذف النون ، كما قال أبو دُواد الإيادى :

وَمَتْنَانِ خَظَاتَانِ كزُحْلُوفٍ من الهَضْبِ (٣)

ونُسب إلى المبّرد أن "خظاتا مثنّى حذفت نونه للإضافة إلى كُما بضم الكاف ؛ على أنه ضمير تثنية وقع مضافا إليه" (٤) .

على أن نسبة هذا القول إلى المبّرد فيها مقال ؛ لأن رواية البيت بخلاف ماذهب إليه ، قال البغدادى : "ولا أجزم بصدقه" (٥) ، ورفضه ثعلب وقال : لم يقل بهذا أحد (٦) .

وأورد صاحب إنباه الرواه هذا الرأى منسوبا إلى

---

(١) الديوان ص ١٦٤ .
(٢) سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق الدكتور حسن هنداوى ، دمشق ، دار القلم ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ، ٤٨٤/٢ .
(٣) المصدر نفسه ٤٨٤/٢ .
(٤) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادى ، حققه عبد العزيز رباح ، وأحمد الدقاق ، دمشق ، دار المأمون ، ط١ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ، ١٢٥/٤ .
(٥) المصدر نفسه ٢١٥/٤ .
(٦) مجالس العلماء ، الزجاجى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الخانجى ، ١٩٨٣م ص ٨٦ .

محمد بن عبد الله بن طاهر (١) .

وذهب ثعلب إلى ماذهب اليه الكسائى من قبل ، فقال : "والذى فيه من العربية أنه قال : خَظَتَا ، فلما تحركت التاء أعاد الألف من أجل الحركة والفتحة" (٢) .

وعدّ صاحب التنبيه على حدوث التصحيف هذا البيت من باب عسف اللغة بفن الحيلة (٣) ، وهذا مما اختص به الشعراء .

وهذا عيب من عيوب ائتلاف اللفظ والوزن عند قدامة بن جعفر ، سماه التّثليم "وهو : أن يأتى الشاعر بأسماء يقصر عنها العروض ، فيضطر إلى ثلمها والنقص منها كقول علقمة فى صفة الإبريق :

كأنَّ إِبْرِيْقَهُم ظَبْيٌ عَلَى شَرَفٍ
مُقَدَّمٌ بَسَبا الكَتَّانِ مَلْثُومُ (٤)

أراد بسبائب الكتان : فحذف للعروض" (٥) .

وبيت امرىء القيس يمكن حمله على ماحمله عليه الكسائى، وهو أن تحريك التاء كان سببا فى رد الألف المبدلة من الواو التى هى لام الفعل ، وهذا مذهب من مذاهب العرب فى كلامها حيث يجرون ماليس بلازم مجرى اللازم (٦) .

كما يمكن حمله على الحذف وهو ماذهب إليه الفرّاء ، فالعرب تحذف نون التثنية . قال الشاعر :

---

(١) إنباه الرواة على أنباه النحاة ١٤٦/١ .
(٢) المصدر نفسه ١٤٦/١ .
(٣) التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة الأصفهانى ، حققه محمد أسعد أطلس ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ١٣٨٨هـ/ ١٩٦٨م ص ١٠٦ .
(٤) الديوان بشرح الأعلم الشنتمرى ، حققه لطفى الصّقال ودُرَيّة الخطيب ، حلب ، دار الكتاب العربى ، ط١ ، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م ص ٧٠ .
(٥) نقد الشعر ص ٢١٩ .
(٦) سر صناعة الإعراب ٤٨٥/٢ .

لَنَا أَعْنَزٌ لُبْنٌ ثَلاثٌ،فَبَعْضُهَا
لِأولادِهَا ثِنْتَا ، ومَابَيْنَنَا عَنْزُ(١)

يريد ثِنتان فحذف النون (٢) .

وعلى هذا فإجراء الحركة العارضة مجرى الحركة اللازمة ، وحذف نون التثنية من أساليب العرب الفصحاء ، الا أن الأول يطرد وينقاس ولذا قال ابن جنى : "ومذهب الكسائى فى خظاتا أقيس عندى من قول الفرّاء ، لأن حذف نون التثنية شيء غير معروف" (٣) .

وقد يكون منشأ التغيير فى بنية الكلمة من الزيادة ، كما كان هناك من الحذف ، وهذا أحد عيوب ائتلاف اللفظ والوزن سماه قدامة "التذنيب" وهو : "أن يأتى الشاعر بألفاظ تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها كقول الكُمَيْت :

لاكَعَبْدِ المَلِيْكِ أو كَيَزِيْدٍ
أو سُلَيمانَ بَعْدُ أو كَهِشَامِ (٤)

فالملِك ، والمليك اسمان لله عز وجل ، وليس إذا سُمِّى إنسان بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مسمى بالآخر ، كما أنه ليس من سُمّى : عبد الرحمن هو من سمى : عبد الله" (٥) .

ومرد العيب عند قدامة "الوزن" فبنية الكلمة تنطوى على شيء من النشاز الذى تتأذى منه النفس الإنسانية ، ويذهب ماتتوقعه النفس من عذوبة الشعر وموسيقاه المتناسبة ، قال

---

(١) البيت فى الخصائص ٢/٤٣٠ ، وفى شرح حماسة أبى تمام للمرزوقى ١/٨٠ بلا نسبة .
(٢) سر صناعة الإعراب ٢/٤٨٧ .
(٣) المصدر نفسه ٢/٤٨٥ .
(٤) فى نقد الشعر ص ٢٢٠ ، وفى الأغانى ١٦/٣٣٧ وفيه أو كوليد ، والبيت لم يرد فى ديوانه .
(٥) نقد الشعر ص ٢٢٠ .

الباقِلاّنى : "وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف ، فيصير إلى الكزازة ، وتعود ملاحته بذلك مُلُوحة ، وفصاحته عِيّا ، وبراعته تكلُّفا ، وسلاسته تعسّفا ، وملاسته تلوِّيا وتعقدا" (١) .

وقد يكون سبب المآخذ ترك تنوين ماحقّه التنوين ، كقول ذِى الرّمة :

وَقفْنا فقُلْنا إيهِ عن أُمِّ سالمٍ
وما بالُ تكليمِ الدِّيارِ البلاقعِ (٢)

قال الأصمعى : "أساء فى قوله إيهِ بلاتنوين ، كان ينبغى أن يقول إيهٍ عن أم سالم . فإذا كان نهيا قلت : إيهاً أى : كف . فإن زجرت قلت : وَيْها ياهذا ..." (٣) .

أما الأصمعى فقد كان كثير الطعن على ذى الرُّمة ، ومرد ذلك أن ذا الرّمة كان يعتقد العدل (٤) ، فمع أنه كان يقول : ذو الرمة "حجة لأنه بدوى" (٥) ، و"من أراد الغريب من الشعر المحدث ففى أشعار ذى الرمة" (٦) .

فلقد أنكر عليه كثيرا من شعره بحجة أنه "أكل المالح والبقل فى حوانيت البقالين" (٧) .

وترك التنوين فى بيت ذى الرمة يُؤوَّل عند علماء العربية على البناء على الوقف ، أو على ضرورة الشعر .

قال ابن السكيت : "إنما جاء ذو الرمة هنا بإيهِ غير

---

(١) إعجاز القرآن ص ٢٢٠ .
(٢) الديوان ٢/٧٧٨ .
(٣) المصدر نفسه ٢/٧٧٩ .
(٤) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٧ .
(٥) الموشح ص ٢٧٠ .
(٦) المصون فى الأدب ، العسكرى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الخانجى ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ١٧٣ .
(٧) الخصائص ٣/٢٩٥ .

منون مع أنه موصول بما بعده ؛ لأنه نوى الوقف" وتبعه الجوهرى (١) (٢) .

وقال ابن السَّرى الزَّجَّاج : "إذا قلت : إيهِ يارجل فإنما تأمره بأن يزيدك من الحديث المعهود بينكما ، كأنك قلت : هات الحديث ، وإن قلت : إيهٍ بالتنوين فكأنك قلت : هات حديثا ؛ لأن التنوين تنكير ، وذو الرمة أراد التنوين فتركه للضرورة " (٣) .

والتنوين جاء فى البيت على لغة العرب ، وللتنوين فى العربية خمسة أضرب منها هذا الضرب الذى استثمره ذو الرُّمة ليحقق من خلاله هدفا فنيا ، هو الدلالة على الخصوص ، "فإذا نونت فكأنك قلت فى إيهٍ : استزادة ، وإذا قلت : إيهِ فكأنك قلت : الاستزادة ، فصار التنوين علم التنكير ، وتركه علم التعريف ، قال ذو الرمة :

وقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْهِ عن أُمِّ سَالِمٍ
وما بَالُ تَكْلِيمِ الدِّيارِ البَلاقِعِ (٤)

فكأنه قال : الاستزادة ، وأما من أنكر هذا البيت على ذى الرُّمة ، فإنما خفى عليه هذا الموضع" (٥) .

والذى خفى عليه هذا الموضع هو الأصمعى الذى قال عنه الكسائى : "ولم يكن الأصمعى صاحب عربية" (٦) أى نحو . فالعربية كثيرا ماتطلق فى كتب المتقدمين من النحاة ، ويراد بها علم

---

(١) خزانة الأدب ٢٠٨/٦ ، إصلاح المنطق ، تحقيق أحمد شاكر ، وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٨٧م ، ص ٢٩١ .
(٢) الصحاح (ايه) .
(٣) المصدر نفسه (ايه) .
(٤) الديوان ٧٧٨/٢ .
(٥) سر صناعة الإعراب ٤٩٤/٢ .
(٦) مجالس العلماء ص ٣٥ .

النحو ، وبخاصة عند سيبويه .

وإيه اسم من أسماء الأفعال ، تأتى معرفة ، وتأتى نكرة وصحتها مشروطة بسياقها الذى تنتمى إليه ، وهدفها الذى تسعى لبلوغه .

وإذا كانت قد غابت القيمة الجمالية التى يثيرها ترك التنوين على الأصمعى ، الذى كان تشاغله باللغة يصرفه عن تأمل مثل هذه القيمة ، فإنها لم تغب عن البغدادى قال : "وإن كان ترك التنوين ضرورة ؛ لأنه أراد من الطلل أن يخبره عنها أى حديث كان ، وليس فيه مايقتضى أن يحدثه حديثا معهودا ، كذا قيل .

وفيه أنه إنما طلب حديثا مخصوصا وهو الحديث عن أم سالم ، وبه يسقط قول ثعلب فى أماليه . تقول العرب إيهٍ بالتنوين بمعنى حَدِّثنا . وأما قول ذى الرمة فإنَّ تركَ التنوين مبنىّ على الوقف ، ومعناه إيه : أى حدثنا" (١) .

ومن عيوب البنية تشديد ماحقه التخفيف كقول المتنبى :

فأرْحَامُ شِعْرٍ يَتَّصِلنَ لَدُنَّهُ وأرحامُ مالٍ ماتَنِى تَتَقَطَّعُ (٢)

فقد شدّد النون فى لدُن ، والتشديد فيها غير معروف فى لغة العرب (٣) . أو كقول أبى تمّام :

ألَا وَيْلَ الشَّجِىِّ مِنَ الخَلِىِّ وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِن إحدَى بَلِىِّ (٤)

؛ لأنه لايقال إلاشَجِ وشَجِيَه بالتخفيف ، وهذا مما جاء خفيفا والعامة تُشدده عند ابن قتيبة (٥) . والعرب تقول : "ويل للشجى

---

(١) شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش ، بيروت ، عالم الكتب ، بدون تاريخ ، ٣٠/٨ .
(٢) الديوان ٢٤٠/٢ .
(٣) الوساطة ص ٤٥٠ .
(٤) الديوان ٣٥١/٣ وفيه أياوَيْلَ .. وبالِى الرَّبْع .
(٥) أدب الكاتب ، تحقيق محمد الدالى ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٣٧٩ .

من الخَلِيّ ، الشجى خفيف والخلّى شديد"[١] .

وقد يكون العكس فيخفف الشاعر ماحقه التشديد كقول أبى نواس :

فَما ضرَّها ألاَّ تكونَ لِجَرْولٍ ... ولا المُزَنِى كَعْبٍ ولالِزِيَادِ[٢]

قال المُبرِّد : "لحن فى تخفيفه ياء النسب فى قوله المزنى فى حشو الشعر ، وإنما يجوز هذا ونحوه فى القوافى"[٣].

وأما لَدُن فقد وردت فى القرآن الكريم مشدّدة كقوله تعالى : {فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا ، وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا}[٤] ، وقوله تعالى : {... قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّى عُذْرًا}[٥] .

وسيقال إن تشديد النون فى الآيتين الكريمتين مرده وجود نون أخرى ؛ لأن النون مدغمة ، ولذا قال أبو الفتح عن بيت أبى الطيب : "قوله : لَدُنَّه فيه قبح وشناعة ، وليس هو معروفا فى كلام العرب ، وليس يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى نحو لَدُنّى ، ولَدُنّا"[٦] .

ولكن أيضا سيقال : "شبَّه بعض النحويين بعضها ببعض ، فكما يقال لَدُنّى يقال لَدُنَّه ، بحَمْلِ أحد الضميرين على الآخر ، وإن لم يكن فى الهاء مايوجب الإدغام من زيادة نون قبلها ، كما قالوا يَعِدْ ، فحذفوا الواو لوقوعها بين ياء وكسرة ، ثم قالوا : أعِد ، ونَعِد ، وتَعِد ، فحذفوا الفاء أيضا ، وليس هناك مايوجب حذفها"[٧] .

---

(١) المصدر السابق ص ٣٧٩ .
(٢) الديوان ص ٤٧٣ ، وفيه : وماضرها ألا تعد .
(٣) الموشح ص ٤١٤ .
(٤) سورة الكهف : ٦٥
(٥) سورة الكهف : ٧٦
(٦) ، (٧) الديوان بشرح العكبرى ٢/٢٤٠ .

ولغة الشعر جوهرها الاتساع والتجدد ، والشعر يجوز فيه مالايجوز فى غيره فللشاعر "تشديد المخفّف ، وتخفيف المشدّد"[١].

ولذا نقول : إن تشديد لَدُن فى البيت مما تختص به لغة الشعر ، وقد يكون فى تشديدها قيمة لايصح إغفالها ، والبنية الصرفية جزء من المعنى ، يجب الاعتداد بها ، فهى لاتأتى لمجرد إقامة الوزن ، أو الوفاء بمقتضيات الصحة فقط ، ولكن لتقوى معنى ، وتخصب رؤية ، مع مالها من قيمة فى ذاتها لاتنتقص .

قال القاضى الجرجانى : "والتشديد فى لدن أحسن من هذا كله ؛ لأن النون ساكنة مع هاء ، والنون تتبين عند حروف الحلق لتباعدها منها فزاد فى تبيّنها فاجتلب التشديد ، وهذه زيادة النون"[٢] .

وأما تشديد ياء الشَّجِىّ فى بيت أبى تمام ، فإن هذا مألوف عند العرب وإن أنكره ابن قتيبة ، وقد أدرك ذلك أبو تمام "روى أن ابن قتيبة قال لأبى تمام الطائى : يا أبا تمام أخطأت فى قولك :

ألاَ وَيْلَ الشَّجِيِّ مِن الخَلِيِّ ... وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِن إِحْدَى بَلِيِّ[٣]

فقال له أبو تمام : ولِمَ قلت ذلك ؟ قال : لأن يعقوب قال : شجٍ بالتخفيف ولايشدد . فقال له أبو تمام : من أفصح عندك ؟ ابن الجرمقانية يعقوب ، أم أبو الأسود الدؤلى حيث يقول :

وَيْلُ الشَجِيِّ من الخَلِيِّ فإنَّه ... نَصِبُ الفُؤادِ لِشَجْوِهِ مَغْمُومُ[٤]

---

(١) المصدر السابق ٢/٢٤٠ ، ضرائر الشعر ص ١٣٤ .
(٢) الوساطة ص ٤٥١ .
(٣) الديوان ٣/٣٥١ .
(٤) الديوان ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م ، ص ١٣٠ وفيه الخلى من الشجى وبشجوه . والقصة فى الاقتضاب ٢/١٨٥ .

قال البَطَلْيَوْسِى : "والذى قاله أبو تمام صحيح . وقد طابق فيه السماع القياس ، وقد قال أبو دُواد الإيادى : وناهيك به حجة .

مَنْ لِعَيْنٍ بِدَمْعِها مَوْلِيَّه ... ولِنَفْسٍ بِما عَنَاها شَجِيَّه (١)

والفرق بين التشديد والتخفيف هو الفرق بين اسم الفاعل واسم المفعول . قال صاحب الاقتضاب : "قد أكثر اللغويون من إنكار التشديد فى هذه اللفظة ، وذلك عجب منهم؛ لأنه لاخلاف بينهم أنه يقال : شَجَوْتُ الرجل أشجوه ، إذا أحزنته وشَجِى يَشْجَى شجا : إذا حزن ، فإذا قيل : شَجٍ بالتخفيف كان اسم فاعل من شجِىَ يشْجَى فهو شجٍ كقولك : عَمِىَ يَعْمَى فهو عَمٍ ، وإذا قيل شَجِّىٌ بالتشديد ، كان اسم المفعول من شجوْته أشجوه فهو مَشْجُوّ ، وشَجِّىٌ كقولك : مقتول وقتيل ، ومجروح وجريح" (٢) .

أما التخفيف فى ياء النسب فى بيت أبى نواس فقد جاء مخالفا للمألوف؛لأن الأصل فى ياء النسب أن تكون مشددة "وكانت الياء مشددة ؛ لأن النسب أبلغ من الإضافة ، فشددوا الياء ليدلوا على هذا المعنى ..." (٣) .

والعرب إنما تجيز تخفيف ياء النسب فى القوافى ، أما فى حشو الكلام كما فى بيت أبى نواس فلا ؛ لأن الكثير تخفيف المشدد فى الوقف ، والقافية وقف إليها ينتهى النغم .

وقد يخفف فى غير القوافى وهو قليل كقول ابن قيس الرُّقَيّات :

---

(١) الاقتضاب فى شرح أدب الكُتّاب ٢/١٨٥، ١٨٦ .
(٢) المصدر نفسه ٢/١٨٥ .
(٣) أسرار العربية ، أبو البركات الأنبارى ، تحقيق محمد البيطار ، دمشق ، منشورات المجمع العلمى العربى ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م ص ٣٦٩ .

بَكِّي بعينيكَ واكِفَ القَطْرِ ابنَ الحَوارِي العالَى الذِّكرِ (١)

يريد : ابن الحوارىّ (٢) .

وأبو نواس شاعر قدير ، يقدم على الكلام لعلمه أن الشعر يتطلب منه تلك الشجاعة ، وأن اللغة تبيح له ذلك الإقدام ولاتحظره عليه ، "وللعرب إقدام على الكلام ، ثقة بفهم أصحابهم عنهم" (٣) ولقد أدرك هذا ابن قتيبة اللغوى المتشدد فقال : "لقد كان يلحن فى أشياء من شعره لاأراه فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم ، وعلى بيّنة من علل النحو" (٤) .

ومنها أن يكثُر ورود الفعل فى العربية على "فَعَلَ" فيأتى به الشاعر على "أفْعَل" مخالفا للكثير المألوف ، ومن ذلك قول الكميت :

أَرْعِدْ وأَبْرِقْ يَايَزِ يدُ فَمَا وَعِيْدُك لِى بِضَائِرْ (٥)

قال الأصمعى : "ولايقال أرعَد وأبْرَق" (٦) وإنما يقال : "رَعَدَ وبَرَق" (٧) .

وحكى اللغتين أبو عبيدة وأبو عمرو ، وحين احتجّ على الأصمعى ببيت الكميت قال : "ليس قول الكميت بحجة ، وهو مولد" (٨) وعندما أنشدوه قول المتلمس :

فإذا حَلَلْتُ ودونَ بيتى غَاوَةٌ

فأبرِق بأرضِكَ مابَدا لَكَ وارْعِدِ (٩)

---

(١) الديوان ص ١٨٣ وفيه بدمعك . وابن الحوارى : مصعب بن الزبير .
(٢) ضرائر الشعر ص ١٣٦ .
(٣) الحيوان ٣٢/٥ .
(٤) الشعر والشعراء ٨١٨/٢ .
(٥) شعر الكميت ٢٢٥/١ .
(٦) اصلاح المنطق ص ١٩٣ .
(٧) الموشح ص ٣٠٨ .
(٨) إصلاح المنطق ص ١٩٣ ، الموشح ص ٣٠٢ .
(٩) الديوان ص ١٤٧ .

وقول الآخر :

إِذَا جَاوَزَتْ مِنْ ذَاتِ عِرْقٍ ثَنِيَّةً
فَقُلْ لِأَبِي قَابُوسَ مَاشِئْتَ فَارْعُدِ (١)

قال : "هذا كلام العرب" . (٢)

وعاب قول زهير :

رَأَيْتُ ذَوِي الحَاجَاتِ حَوْلَ بُيُوتِهِم
قَطِيْنًا بِهَا حَتَّى إِذَا أَنْبَتَ البَقْلُ (٣)

قال : "هو خطأ ؛ الا أن يقول : أنبته الله ، وإنما يقال : نبت البقل . ويقال : أنبتت الأرض" . (٤)

وقد أنكر بعض علماء العربية أمثال أبى زيد ، وأبى عبيدة ، على الأصمعى صنيعه هذا ؛ لأنه يعيب كلاما عربيا ، تكلّم به أصحاب السليقة ، وسمع من أبناء بجدتها . قال أبو حاتم : "جاءنا أعرابى من بنى أبى بكر بن كلاب من أفصح الناس . كأنه مستوحش من الناس ، بدوى ، وهو يقول : قُضى القضاء ، وجفت الأقلام .

فسألته : كيف تقول أرعدت وأبرقت ؟ قال أبو زيد من قبل أن يجيب : دعونى أسأله ، وأتولى السؤال فأنا أرفق به فقال له : كيف تقول فى التهدّد : إنك لتبرق وترعد ؟ فقال : أفى الجخيف تعنى أم فى الوعيد ؟ أقول : انك لتُبرق لى وتُرعد ..." . (٥)

---

(١) ديوان شعر المتلمس ص ٢٨٠ .
(٢) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٦ .
(٣) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ٩٢ ، وفيه قطينا لهم .
(٤) شرح مايقع فيه التصحيف والتحريف ، العسكرى ، تحقيق عبد العزيز أحمد ، القاهرة ، مكتبة مصطفى الحلبى ، ط١ ، ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م ، ص ٢٦٦ .
(٥) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، والجخيف : الكِبْر .

ويؤيد هذا قول أبى عبيدة وأبى زيد : "برق الرجل وأبرق إذا أوعد وتهدد ، وكذلك برقت السماء وأبرقت ، والاختيار فى هذا برق الرجل وبرقت السماء" (١) .

ويقال : "رعدت السماء وأرعدت ، جاءت برعد ، ورعد الرجل وأرعد إذا أو عدو تهدد ..." (٢) .

فهما بمعنى واحد كما ذكر الزَّجَّاج والجواليقى ، ومثلهما نبَت وأنبتَ ، يقال : "نبت البقل وأنبت" (٣) .

وعلى هذا فإجماع العلماء هؤلاء على صحة الصيغة "أفعل" يدحض ماقال به الأصمعى وتشدّد فيه . ويقوى لغة الشعر .

ولقد عقد ابن دريد فى جمهرته فصلا بعنوان : "فَعَلْتُ وأَفْعَلْتُ تكلمت به العرب واتفق عليه أبو زيد وأبو عبيدة ، وتشدّد فيه الأصمعى ولم يُجز أكثره" (٤) .

وتشدُّد الأصمعى مبناه على الاعتماد على اللغة الأشهر فقد كان "لايحكى عن العرب إلا الشىء الصحيح" (٥) . وكان بإمكانه أن يكون أكثر اتساعا فى قبول كلام العرب ، والاحتيال له ، وألاّ يتعجل فى التخطئة لمخالفتها ماهو مشهور كثير ، "وأما من تبحّر فى كلام العرب وعرف أساليبه الواسعة ، ووقف على مذاهبه القديمة ، فإنه إذا ورد عليه منها مايخالف المعهود

---

(١) فعلت وأفعلت . أبو إسحاق الزّجّاج ، تحقيق ماجد الذهبى سوريا ، الشركة المتحدة للتوزيع ، ط١ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م ، ص ٦ .
وماجاء على فعلت وأفعلت بمعنىواحد للجواليقى ، حققه ماجد الذهبى ، دمشق ، دار الفكر ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ص ٢٧ .

(٢) فعلت وأفعلت ص ٤٢ ، وماجاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد ص ٤٢ .

(٣) المصدران ص ٧١،٩١ ، وانظر لسان العرب (نبت) .

(٤) جمهرة اللغة ١٢٥٧/٣ .

(٥) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ص ٨٩ .

من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى النكير فيه والتلحين"[١] .

ومنها مخالفة المألوف فى التثنية والجمع ، فيثنى الشاعر ويجمع على خلاف مايطرد وينقاس . ومما عيب جمعه قول الفرزدق فى مدح آل المهلب :

وإذا الرِّجالُ رَأوا يَزِيْدَ رَأيْتَهُم
خُضُعَ الرِّقَابِ نَواكِسَ الأبْصَارِ[٢]

قال المبرد : "لم يأت فاعل على فواعل نعتا إلا فى حرفين فارس وفوارس،وفى المثل هالك فى الهوالك ، ولايكون مثل هذا أبدا إلا فى ضرورة"[٣] .

ولما قال بشّار فى صفة السفينة :

تُلاعِبُ نِيْنَانَ البُحُورِ وَرُبَّما
رأيتُ نُفوسَ القَوْمِ مِنْ جَرْيِها تَجْرِى[٤]

أنكر سيبويه عليه جمع نُوْن على نِيْنَان "وزعم أن العرب لاتجمع النُّونَ على نِيْنَان ، واتصل ذلك ببشار . فقال : ويحه ! أما يقول : حُوْت وحِيْتَان وغُوْل وغِيْلان ؟!"[٥] .

وإنما عاب المبرد جمع فاعل على فواعل ، نعتا لمذكر عاقل فى بيت الفرزدق ، فلكى لايلتبس بالمؤنث ، كضوارب وقواتل جمع ضاربة وقاتلة ، وإنما جاز هذا الجمع فى فوارس وهوالك ؛ لأنه مما لايُستعمل فى المؤنث[٦] .

---

(١) بيان إعجاز القرآن ، الخطّابى ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، نشرها محمد خلف الله والدكتور محمد زغلول سلاّم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٦م ، ص ٤٦ .
(٢) الديوان ص ٢٦٦ .
(٣) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ١٣١ .
(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .
(٥) نور القبس ص ٩٥،٩٦ .
(٦) الموشح ص ٦٧ .

قال صاحب التنبيهات :"وقد كان وهو عنه فى غفلة ، قد جاء طائح فى الطوائح ، كما قالوا هالك فى الهوالك ، قال نَهْشل بن حَرِّى :

لِيَبْكِ يَزِيْدَ بَائِسٌ ذُو ضَرَاعَةٍ
وأشْعَثُ مِمَّن طوَّحَتْه الطَّوائِحُ (١)

وجاء فى غير ضرورة لذى الرُّمة فى صفة فحل إبل :

طَوِى البَطْنِ عَافِى الظَّهْرِ أقصى مَرِيضُهُ
عن الشَّوْلِ شُذَّانَ الفُحُولِ العَوارِمِ (٢)

وعلى بن حمزة لايفرق بين ماهو نعت لمذكر عاقل لايصح جمعه على فواعل عند القوم ، وماهو نعت لمذكر غير عاقل لاخلاف فيه ، فنواكس صفة لمذكر عاقل ولذا عيبت .

قال سيبويه : "وإن كان فاعل لغير الآدميين كُسِّر على فواعل ، وإن كان لمذكر أيضا ؛ لأنه لايجوز فيهما ماجاز فى الآدميين من الواو والنون ، ففارع المؤنث ، ولم يقو قوة الآدميين . وذلك قولك : جِمالٌ بوازِل ، وجِمالٌ عواضِه ، وقد اضطر فقال فى الرِّجال وهو الفرزدق :

وإذا الرِّجالُ رَأوا يَزِيْدَ رأيْتَهُم
خُفُضَ الرِّقَابِ نَواكِسَ الأبْصَارِ (٣)

وسيبويه يحمل البيت على الضرورة التى تختص بها لغة الشعر ، وقيل : إنما جاز ذلك ؛ لِأنَّ نواكس من الصفات المستعملة استعمال الأسماء فقرب منها ؛ لأنه لالبس فيه ، وقيل : جرت مجرى المثل ، والمثل من شأنه ألاّ يغير عن أصله . (٤)

---

(١) الديوان ٢/٧٦٥ وفيه شُذَّانَ البِكَارِ .
(٢) التنبيهات ص ١٣١ ، والبيت فى الديوان .
(٣) الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م ، ٣/٦٣٣ .
(٤) خزانة الأدب ١/٢٠٥، ٢٠٦ .

وذهب أبو على الفارسى إلى أنَّ هذا الجمع لايمتنع جمعه جمع مذكر سالم .(١)

وللبيت رواية أخرى رواها ثعلب وهى : نواكِسِي الأبصار ، على أن نواكِسِي جمع مذكر لنواكِسِين ، وفسّر ثعلب إدخال الياء فى هذه الرواية على أن الفرزدق رد النواكس إلى الرجال والتقدير : "وإذا الرجال رأيتهم نواكس أبصارهم ، فكان النواكس للأبصار فنُقلت إلى الرجال ، فلذلك دخلت الياء" .(٢)

وسيبويه كان أقرب إلى دائرة الفن حين حمل البيت على الضرورة - بمعناها الفنى - .

فالفرزدق إنما اختار هذا الجمع - الذى عابه النحاة واللغويون لالتباسه بالمؤنث - لينتزع القوم من أفق الرجولة التى يبلغ فيها يزيد منزلة لايكاد يبلغها أحد ، فهم يبدون فى حضرته كالنساء خضع الرقاب ، نواكس الأبصار .

فاللغة تخرج بهم من أفق الرجولة إلى الانغماس فى ضيق الضعف والخجل ، وهما من أخص خصائص النساء .

والعبارة لاتعنى الهجاء ، بقدر ماتعنى امتداح الرجل ، حين يبدو "الرجال" أمامه بهذه الصورة المزرية .

وما اختيار الفرزدق للأعناق ، والأبصار إلا لما فيهما من علامات الرجولة ، فالأعناق ترتبط فى العربية بالوجاهة والرياسة ، فى انتصابها قوة وشموخ ، وفى تطامُنِها خمول وضعف .

وكذلك الأبصار فهى شواهد القلوب ، ومفتاح البصيرة ، والرجولة لاتتجلى إلا بشموخ العنق ، وحدة البصر وعلوه ،

---

(١) المصدر السابق ٢٠٥/١ .
(٢) لسان العرب (نكس) .

وهما عنصران مفقودان لدى القوم ، ومامضارعة الجمع المكسّر للتأنيث إلا صورة صادقة للضعف الذى أحكم نسجه الشاعر على نفوس القوم المنكسرة .

أما ماعابه سيبويه على بشار من جمع نون على نينان ، فلأن ذلك مخالف للقياس عنده ، والنون هو الحوت ، وزنا ومعنى ، وزنته فى العربية "فعل" معتل العين ، وماكان على هذه الصفة فانه يجمع على "أفعال" عند ارادة بناء أدنى عدد وهو القياس والأصل ، وعند ارادة بناء أكثر العدد يجرى مجرى "فعل" ويجمع على فعلان .(١)

وتعجب بشار من نقد سيبويه ، مبعثه ادراكه لأبعاد اللغة والشعر معا "وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله" .(٢)

واللغة لم ترد كلها سماعا ، فكثير منها قياسى ، وبشار يقيس على لغة العرب و"ماقيس على كلام العرب فهو من كلام العرب" .(٣)

وفوق هذا كله سيبويه يرى أن فُعْل "كنُوْن يجمع على فِعْلان نِيْنَان ، عند إرادة أكثر العدد ، وهذا ماأراده بشار .

وهو مايتفق وسياق القصيدة ، فهى عذراء ، تتشمّس بفرسانها ، وتلاعب حيتان البحر .

وعَذْراءَ لاتَجْرِى بِلَحْمٍ ولادَمٍ
بَعِيْدةِ شَكْوى الأيْنِ مُلْحَمَةِ الدَّبْرِ
إذا طَعَنَت فِيْها القَبُولُ تَشَمَّصَتْ
بِفُرْسَانِها لافِى سَهُولٍ ولاوَعْرِ

---

(١) الكتاب ٣/٥٩٣ .
(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .
(٣) الاقتراح فى علم أصول النحو ، السيوطى ، تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ط١ ، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م ، ص ١٠٨ .

وإنْ قَصَدَتْ دَلَّتْ على مُتَنَصِّبٍ
دَليلِ القَرَى لاشَيءَ يَفْرِى كَما تَفْرِى (١)

ونِينان أصلها نِوْنَان قلبت الواو ياء لمناسبة الياء لكسرة النون (٢) . وقد ورد هذا الجمع عند العرب ، قال أبو الدَّرداء رضى الله عنه فى المرّىّ : "ذبح الخمرَ النينان والشمس" (٣) .

وفى حديث علىّ رضى الله عنه : "يعلم اختلاف النَّيْنَان فى البحور الغامرات" (٤) .

ومما أخذه البيانيون على بنية الكلمة فى النص الشعرى تأنيث الزوج بالتاء ، فقد أنكر الأصمعى على ذى الرُّمة قوله :

أذُو زَوْجَةٍ فى المِصْرِ أم لِخُصُومَةٍ
أراكَ لها بالبَصْرةِ اليومَ ثاوِيا (٥)

على أنه لم ينكر ذلك على عَبْدَة بن الطَّبيب فى قوله :

ولَقَدْ عَلِمْتُ بأنَّ قَصْرِىَ حُفْرَةٌ
غَبْراءُ يَحمِلُنِى إلَيْها شَرْجَعُ
فَبَكَى بَنَاتِى شَجْوَهُنَّ وزَوْجَتِى
والطَّامِعُونَ إلَىَّ ثمّ تَصَدَّعُوا (٦)

---

(١) الديوان ٣/٢٥٣ .
(٢) لسان العرب (نون) .
(٣) صحيح البخارى ، تركيا ، المكتبة الإسلامية ١٩٧٩م ، كتاب الذبائح ، باب قوله تعالى : {أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ البَحْرِ} ٦/٢٢٣ . والمرّىّ : يدام يعمل فى الشام ، والمراد هنا : أن السمك يوضع فى الخمر ويجعل فى الشمس ، فيتغير طعم الخمر إلى طعم المَرّىّ . اللسان (ذبح) .
(٤) لسان العرب (نون) .
(٥) الديوان ٢/١٣١١ وفيه بالمِصْر ، وذو خُصُومَةٍ ، وبالبصرة العامَ .
(٦) شعر عَبْدَة بن الطبيب ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى ، بغداد ، دار التربية ١٣٩١هـ/١٩٧١م ص ٤٨ .

قال أبو زيد : "يقال : هى زوجى ، وكان الأصمعى يكره : هى زوجتى ، وقد قرىء عليه هذا الشعر فلم ينكره"(١) .

ولكنّه أنكر ذلك على ذى الرُّمّة ، وكان يحتج بقوله تعالى : {أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ}(٢) .

وعند أهل الحجاز تطلق كلمة زوج على المرأة والرجل ، وهو الأفصح . "وأهل نجد يقولون : زوجة ، وهو أكثر من زوج"(٣).

وعلى هذا يكون أزواج جمع زوج ، وزوجات جمع زوجة ، وعلى الأول ورد قوله تعالى : {قُلْ لِأَزْوَاجِكَ}(٤) وجاء على الثانى قول الشاعر :

يَاصَاحِ بَلِّغْ ذَوِى الزَّوْجَاتِ كُلِّهِمُ
أنْ لَيْسَ وَصْلٌ إذا انْحَلَّتْ عُرَى الذَّنَبِ(٥)

قال البغدادى : "وقول الأصمعى : لاتكاد العرب تعرف زوجه ، غلط وفصحاء العرب يقولون : زوج وزوجة ، فمِمَّن قال فى ذلك لُقمان بن عاد ، رواه عنه أهل الضبط والثقات فقالوا: قال لقمان فى خبر له :

يَاذَا النِّجَادِ الْحُلَكَة
والزَّوْجَةِ الْمُشْتَرَكَة
لَيْسَتْ لِمَنْ لَيْسَ لَكَهْ(٦)

---

(١) النوادر فى اللغة ص ١٩٤ ، مجالس العلماء ص ١٥٠ ، الخصائص ٢٩٥/٣ .
(٢) سورة الأحزاب : ٣٧
(٣) المذكر والمؤنث ، الفرّاء ، حققه د. رمضان عبد التواب القاهرة ، دار التراث ، ١٩٧٥م ص ٩٥ .
(٤) سورة الأحزاب : ٥٩
(٥) البيت لأبى الغريب الأعرابى فى خزانة الأدب ٩٣/٥ ، وفى المذكر والمؤنث بلا نسبة ص ٩٥ .
(٦) شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ ، وفى لسان العرب (حلك) مع تغيير فى الرواية .

وقال الفرزدق :

وإنَّ الَّذِى يَسْعَى لِيُفْسِدَ زَوْجَتِى
كَسَاعٍ إِلَى أُسْدِ الشَّرَى يَسْتَبِيلُهَا (١)

وقال الشَّمَّاخ :

قدْ أَصْبَحَت زَوْجَةَ شَمَّاخٍ بِشَرٍّ
فَمَا أنالُ اليَوْمَ مِنْها مِنْ خَبَرْ (٢)

وبهذا تكون زوجة عربية فصيحة ، ولاتعاب لقلة ورودها قياسا على زوج ، بل كيف تعاب على ذى الرُّمَّة ، ولاتنكر على عَبْدَه ، ولقمان ، والفرزدق والشَّمَّاخ ، قال الزَّجَّاجى : "وإنما لجّ الأصمعى لأنه كان مولعا بأجود اللغات ، ويرد ماليس بالقوى ، وذلك الوجه أجود الوجهين" (٣) .

وقد يصح كلام الزَّجَّاجى لو أن الأصمعى أنكر على عَبْدَة وذى الرُّمَّة معا ، ولكنها العصبية ، والهوى .

---

(١) الديوان ص ٤١٧ وفيه : فإنَّ امرأً يَسْعَى يُخَبِّبُ ...
(٢) الديوان ، تحقيق صلاح الدين الهادى ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٧م ، ص ٤٣٧ .
والخبر فى شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ .
(٣) مجالس العلماء ص ١٥٠ .

(٣) الدلالة :

الدلالة هي : "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر" (١) .

والدلالة إما أن تكون لفظية أو غير لفظية .

واللفظية هي : "كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تُخيِّل فهم منه معناه ، للعلم بوضعه" (٢) .

ومعنى هذا أن للّفظ دلالة اجتماعية عرفية اصطلح عليها أصحاب اللغة ، والعلم بتلك الدلالة يقوم على العلم بمواضعات اللغة ، فالمتلقى يعلم أن هذا الدال علامة على ذلك المدلول .

ودلالة الكلمة فى النص الشعرى تأخذ بُعدا جديدا ، ينأى بها عن تلك المواضعة أحيانا ، حين يُضفى عليها المبدع من تجاربه وإيحاءاته مايكسبها نوعا من الحركة التى تغالب بها ثبات المعنى المعجمى إلى رحابة المجاز .

وكثيرا ماأُتيت دلالة الكلمة فى النص الشعرى من هذا الباب ؛ لأنها جازت مكانها ، وفارقت معجميتها ، وعُقد لها نسب فى الفكر جديد . ومن هذا ماعابه الأصمعى على ذى الرُّمَّة فى قوله يصف الكلاب :

حَتَّى إذا دَوَّمَتْ فِى الأرضِ أدْرَكَهَا
كِبْرٌ ، ولو شَاءَ نَجَّى نَفْسَه الهَرَبُ (٣)

قال : "الفصحاء لايقولون دوَّم فى الأرض ، وإنما يقولون دوّم فى الهواء إذا حلّق ، ودوَّى فى الأرض ، إذا ذهب" (٤) .

---

(١) التعريفات ، على بن محمد الجرجانى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، ص ١٠٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٤ .
(٣) الديوان ١٠٢/١ .
(٤) الموازنة ص ٤١ ، وانظر : الشعر والشعراء ٥٣٤/١ ، الخصائص ٢٩٦/٣ .

وأخذ عليه وصف الماء بأنه جامس فى قوله :

نغار اذا ما الروع أبدى عن البرى

ونقرى عبيط الشحم ، والماء جامس (١)

قال : "انما يقال للجامد من السمن وما أشبهه جامس" (٢) .

منطق الالف يفرض على ذى الرمة أن يقول فى البيت الأول دوى ، لأن دوم وضعت لما يطير فى الجو "يقال : دوم الطائر : اذا حلق واستدار فى طيرانه ، ودوى فى الأرض : أى ذهب" (٣) .

وأن يقول فى البيت الآخر : جامد ، لأن الماء لايوصف بالجموسة فالجامس هو السمن وما أشبهه من الدهون وعلى هذا سارت العرب فهم "لايكادون يقولون ذلك للماء" (٤) .

ومما لاشك فيه أن وضع اللفظ فى موضعه ، وادراك الفرق بينه وبين مايقاربه فى معناه أمر له قيمته فى البيان ، فهو دليل على الحس الجمالى للغة عند المبدع ، ولذا لاغرابة أن يكون هذا الفن عمود البلاغة عند الخطابى (٥) .

الا أن الشاعر قد يجد فى الكلمة من الاثارة ، والوفاء بمتطلبات الفن مالايجده اللغوى ، لموقف كل منهما من اللغة فالشاعر يفتش عن لفظ يفى بتجربته ، واللغوى - وبخاصة رجل كالأصمعى - يبحث فى الشعر عن المطابقة والصحة والخطأ .

وذو الرمة له غاية غير غاية الأصمعى ، فدوى التى تحقق المطابقة عند الأصمعى ، لاتصلح للشعر عند ذى الرمة ، لأنها لاتثير ماتثيره كلمة دوم من الرؤى والاحتمالات التى هى جوهر الشعر .

---

(١) الديوان ١١٤١/٢ وفيه سديف الشحم .
(٢) الموازنة ص ٤٢ ، وانظر : الصناعتين ص ١١٦ .
(٣) الشعر والشعراء ٥٣٤/١ .
(٤) جمهرة اللغة ٤٧٥/١ .
(٥) بيان اعجاز القرآن ص ٢٩ .

والكلمة ذات تاريخ حافل عنده قال :

يُدَوِّمُ رَقْرَاقُ السَّرابِ بِرأسِهِ
كَما دَوَّمَتْ فِي الخَيْطِ فَلْكَةُ مِغْزَلِ (١)

ويمتد تاريخها فى أفق العربية فأبو ذؤيب الهذلى يقول (٢)

فجاءَ بِها ماشِئْتَ مِنْ لَطَمِيَّةٍ تَدُومُ البِحَارُ فوقَها وتَمُوجُ

وجرير يقول :

عَوَى الشُّعَرَاءُ بَعْضُهُمُ لِبَعْضٍ علَى فَقَدْ أصَابَهُمُ انْتِقَامُ
إذا أرْسَلْتُ صاعِقَةً عَلَيْهِمْ رَأوا أُخْرَى تَحَرَّقُ فاسْتَدَامُوا (٣)

وقد أجاز غير الأصمعى "دوَّم فى الأرض وهو صحيح ، ومنه اشْتُقَّت الدَّوَّامة ، وكل شىء استدار فى هواء كان أو أرض ، فهو دائم ومُدَوِّم" (٤) .

وهناك من خالف الأصمعى فقال : "إنما التدوية فى السماء ، والتدويم فى الأرض" (٥) . قال أبو على الفارسى وهو الصحيح (٦) .

وقد اُختُلِف فى معنى التدويم فى البيت فقيل : لأن الكلاب تبدو بعيدة للناظر قيل : دَوَّمت . و"إذا رأيت الشىء من بعيد كأنه يدور ، فذلك التَّدْوِيم" (٧) .

وقيل دَوَّمت : أى أمعنت فى الهرب أو أدامته (٨) .

وذو الرُّمَّة يتحدث عن هروب الكلاب بسرعة متناهية ، مُمعنة فى لَوَذَانِها بعد معركة حامية مع الثور الوحشى ، وشدة

---

(١) الديوان ٣/١٤٩٣ .
(٢) شرح أشعار الهذليين ١/١٣٤ .
(٣) الديوان ١/٢٨٠، ٢٨١ ، وفيه إذا أوقَعْتُ ، وبينهما بيت فى الديوان .
(٤) الاقتضاب ٢/٢١٢ .
(٥) المخصص ج٢/سفر٨/ص ١٣٧ .
(٦) المصدر نفسه ج٢/س٨/ص١٣٧ ، وانظر لسان العرب (دَوَّمَ) .
(٧) الديوان ١/١٠٢ .
(٨) لسان العرب (دَوَمَ) .

السرعة ، مع الخوف تجعلها تبدو وكأنها تطير فى الجو ، وفى التعبير بالتدويم اقتناص لكل هذه المعانى .

وهذا التناهى فى السرعة كثير فى كلام العرب ، فقد ورد فى صفة أحسن المعاش قوله صلى الله عليه وسلم : "مِنْ خِيْرِ معاشِ النَّاس لهم رجلٌ ممسكٌ عِنانَ فرسِه فى سبيل الله يطير على متنه كُلَّما سَمِع هَيْعَة أو فَزْعَةً طار عليه ..." (١) .

ومما قاله قُرَيْط بن أُنَيْف فى الاعتداد بقومه :

قومٌ إذا الشَرُّ أبْدى ناجِذَيْهِ لَهُم
طارُوا إليه زُرافَاتٍ وَوُحْدَانا (٢)

وكلمة جامس تدور فى هذا السياق ، فليس على الشاعر إنكار فى أن يستثمر مايجده فيها من القيم التعبيرية .

ومع أن هناك من قال : "ومثل جمد يجمد جمس يجمس فى الوزن والمعنى" (٣) .

فإن فى إيثار كلمة جمس على ماسواها اعلاء لقيمة لاتتحقق إلا بها ، فإيقاع الكلمة الذى ينبعث من حرف السين ـ الصامت المهموس اللّثوى الاحتكاكى ـ بامتداده يصوّر امتداد المأساة وقوة الإحساس بها ، وهو أمر لايكاد يتحقق مع حرف الدال فى جمد ـ الصامت المجهور السنى الانفجارى .

وامتداد المأساة يوحى بامتداد الكرم ، فالقِرى لاينقطع مالم ينقطع الشتاء البارد ، وفى هذا قيمة لاتخفى .

---

(١) صحيح مسلم ، طبعه وحقق نصوصه محمد فؤاد عبد الباقى ، نشر رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد بالمملكة ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، باب فضل الجهاد والرباط ٣/١٥٠٣، ١٥٠٤ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ١/٢٧ .

(٣) تثقيف اللسان ، وتلقيح الجنان ، ابن مكّى الصقلى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م ، ص ١٤٧ ، لسان العرب (جمس) .

وورد فى كلام العرب وصف ماهو معنوى بالجموسة ، قال أبو الأسود "ليس للسائل المُلحِف مثل الرد الجامس"[1] . ووصف الرد بأنه جامس هنا تناهٍ له فى القسوة ، وقوة التأثير على نفسية السائل .

فإذا صح هذا فى نثر العرب ، فإنه يصح فى شعرها ، لاسيما وأن الشاعر لايُسمى الأشياء بأسمائها ، بل يُلبسها ثوبا جديدا ، حين يُبصرها برؤية مغايرة ، فيستقرى منها مالانفطن إليه ، ويعرف منها ماننكر .

وهذا باب الشعر ومسلكه فى النظر إلى الأشياء ، إنه يمنحها شفافية غريبة وظلالا لاتسترها ، ولاتكشف عنها كل شىء .

وعاب الأصمعى على عَدى بن زيد العِبادِى قوله فى وصف الفرس :

فَمَاَفَ يُفَرِّى جُلَّه عن سَراتِهِ
يُبُذُّ الجِيادَ فارِهاً مُتتابِعَا[2]

قال : "لايقال للفرس فاره ، وإنما يقال له : جواد وكريم ، والفاره : البغل والحمار"[3] .

والأصمعى عندما عاب بيت عَدِىّ ، فلأن عدِيّاً "لم يكن له علم بالخيل"[4] . ولكن البَطْلَيَوْسِى يخطّىء الأصمعى ، فكل حسن فاره ، وليس ذلك مقصورا على البغل والحمار : "ما أخطأ عدى ابن زيد ، بل الأصمعى هو المخطىء ؛ لأن العرب تجعل كل شىء حسن فارها ، وليس ذلك مخصوصا بالبرذون والبغل والحمار كما زعم ، وعلى هذا قالوا : أفرَهَتِ الناقة : إذا أنجبت ، فهى

---

(١) نور القبس ص ١٧ .
(٢) الديوان ص ١٤١ ومتتابعا : أى سريعا يرمى بنفسه .
(٣) الموازنة ص ٤٠ ، وانظر : الاقتضاب ٢/٧٣ .
(٤) الاقتضاب ٢/٧٣ .

مُفْرِهَة ، قال أبو ذؤيب :

وَمُفْرِهَةٍ عَنْسٍ قَدَرْتُ لِساقِها
فَخَرَّتْ كَمَا تَتَابَعُ الرِّيْحُ بالقَفْلِ(١)

وقال النابغة الذبياني :

أعطى لِفارهة حُلْوٍ تَوابِعُها
مِن المَواهِبِ لاتُعْطِي عَلى حَسَدِ(٢)

ولو كان ماقاله الأصمعى صحيحا ، لما كان قول عدى خطأ، لأن العرب تقول : فَرَه فرَها فهو فارِه وفَرِهٌ: إذا أشِر وَبطِر ، وكذلك إذا كان ماهرا حاذقا"(٣) .

فالكلمة واقعة فى موقعها ، فوصف الفرس بأنه فاره متتابع ، يعنى أنه مرح ، سريع فى عدوه ، والمرح الذى تثيره كلمة فَارِه ألصق بالخيول لما فيها من الخيلاء .

ومما عيب به أبو تمام فى ألفاظه ، وضعها فى غير ماوضعت له ، كقوله فى مدح ابن شبانة :

وَصَنِيْعَةٍ لكَ ثَيِّبٍ أهدَيْتُها
وَهِيَ الكَعَابُ لِعائِذٍ بِكَ مُصْرِمِ
حَلَّتْ مَحَلَّ البِكْرِ مِنْ مُعْطًى وقَدْ
زُفَّتْ مِن المُعْطَى زِفَافَ الأيِّمِ(٤)

قالوا أخطأ ، لأنه جاء بالكعاب "على أنها تقوم مقام البكر ليجعلها فى البيت ضد الثيّب فتصح له القسمة ، أى هذه الصنيعة ثيب عندك : أى قد اصطنعت مثلها مرارا ، وهى

---

(١) شرح أشعار الهذليين ٩٢/١ ، وفيه لِرِجْلِها .
(٢) الديوان ص ٢٢ وفيه على نكد . والفارهة : الناقة الكريمة ، توابعها : مايتبعها من المطى .
(٣) الاقتضاب ٧٤/٢ .
(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .

الكعاب - يريد البكر - عند هذا العائذ بك ، لأنها أول ما اصطنعته اليه ، أو لأنها أكبر صنيعة صنعتها عنده .

قالوا : والكعاب هى التى كعب ثديها ، وقد تكون بكرا وتكون ثيبا ، فليست ضد الثيب فى البيت ، ولاتصح بها قسمته لأن اسم الكعاب لايزول عنها اذا افترعت حتى ينهد ثديها ويرتفع .

قالوا واعتمد أن يشرح هذا المعنى فى البيت الثانى فقال :

حلت محل البكر من معطى وقد
زفت من المعطى زفاف الأيم

"وذلك معنى قوله : وهى الكعاب لعائذ بك ، ثم قال : زفت من المعطى ... وهو يريد معنى قوله : وصنيعة لك ثيب على أن الأيم هى الثيب .

وقالوا : هذا خطأ ، لأن الأيم هى التى لازوج لها بكرا كانت أو ثيبا" (١) .

وبهذا عيب البحترى حين وضع الأيم فى موضع الثيب ، وجعلها ضدا للبكر فى قوله يرثى حميدا الطوسى : (٢)

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام بين بكر وأيم

وقد دافع الآمدى عن أبى تمام فى بيته الأول الذى وضع فيه الكعاب ضدا للثيب ، وقال : ان ذلك ليس بغلط ، فالمعنى صحيح لقرب دلالة الكعاب من البكر ، فالكواعب أكثر مايكن أبكارا ، غير ذوات أزواج ، والعرب تفعل ذلك فتقيم الكاعب مقام البكر ، قال قدامة بن ضرار الحنفى :

---

(١) الموازنة ص ١٤٧، ١٤٨ .
(٢) الديوان ١٩٤١/٣ .

غَدَاةَ خَطَبْنا الْبَيْضَ بِالْبَيْضِ عُنْوَةً
وأُبْنَ إِلينا ثَيِّباتٍ وكُعَّبَا (١)

وقال جرير :

وَقَدْ حَمَلَتْ ثمانِيَةً وَتَمَّتْ لِتاسِعَةٍ وَتَحْسَبُها كَعَابا (٢)

وقد وصف أبو تمام البكر بأنها كَعاب فى قوله :

ولَيْسَت بالعَوانِ العَنْسِ عِنْدِي ولَاهِي مِنكَ بالبِكْرِ الكَعابِ (٣)

وبهذا يصح معنى البيت ، ويحظى لدى متلقيه بشيء من القبول ، ويظل الخطأ فى البيت الثانى قائما، لافتقاد القرب الدلالى بين المفردتين .

ولأن كلمة أيم لاتختص بدلالة واحدة إذ يحتمل أن تكون بِكرا أو ثيّبا .

كما أنه يقال للرجل الذى لازوج له أيم ، أنشد أبو عبيدة :

فَإِنْ تَنكِحِي أَنْكِح ، وإِنْ تَتَأَيَّمِي
يَدَ الدَّهْرِ مالَمْ تَنْكِحِي أتَأيمُ (٤)

فإن الحكم بصحة استخدامها غير ممكن عند الآمدى .

ومبنى كلام الآمدى على عزل الكلمة عن سياقها ، مع أن السياق هو الذى يحدّد الدلالة يقول ڤندريس : "والسياق هو الذى يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعانى المتنوعة التى فى وسعها أن تدل عليها ، والسياق

---

(١) الموازنة ١/١٦٠ .
(٢) الديوان ٢/٦٥٢ وفيه : ووفت بتاسِعِها .
(٣) الديوان ١/٢٨٦ . والعَوان : التى ولدت بطنين أو ثلاثة والعَنِس : العانس .
(٤) الزّاهِر فى معانى كلمات الناس ، أبو بكر الأنبارى ، تحقيق الدكتور حاتم الضامن ، بغداد ، دار الشئون الثقافية ، ط٢ ، ١٩٨٧م ، ١/٢٦٦ .

أيضا هو الذى يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التى تدعها الذاكرة تتراكم عليها ، وهو الذى يخلق لها قيمة حضورية "(١) .

والآمدى لم يقف عند تخطئة أبى تمام فحسب ، فقد غلّط الشافعى حين فسّر الأيّم بالثيّب فى قول النبى صلى الله عليه وسلم : "الأيِّمُ أحَقُ بِنَفْسِها مِنْ وَلِيِّها ، والبِكْرُ تُستَأذَنُ فِى نَفْسِها"(٢) .

والشافعى هنا لم يحمل الحديث على الظاهر كما فعل العراقيون "فجعلوا الأيِّم عاما فى الثيّب والبِكر ، وجعلوا اللفظة الثانية مفردة بحكم، وداخلة من الثانية فى حكمها"(٣) .

وإنما جعله فى شأن الثيب ؛ لأن اللفظ لو حُمل على التى لازوج لها، وهو الظاهر، لكان فى الكلام حشو ، ولكن اختص اللفظ بالدلالة على الثيّب؛ لأن سياق الكلام يدل على ذلك . قال القاضى الجرجانى : "وليس يحفظ عنه ، ولايوجد فى شىء من كتبه أن الأيّم والثيّب فى اللغة عبارتان عن معنى واحد ، فيجد العائب طريقا إلى عيبه ، ولكنه لطف فى الفكر فتوصل به إلى استخراج ماغمض على غيره ، وذلك أنه رأى الخبر تضمن ذكر الأيّم والبِكر ، ووجد البِكر معطوفا على الأيّم ، وكان ظاهر الخطاب وحقيقة اللغة يقتضى تغاير المعطوف والمعطوف عليه ..."(٤) .

وفوق هذا لأهل اللغة فى الأيم قولان :

---

(١) اللغة ، فندريس ، ترجمة القصاص والدواخلى ، القاهرة الأنجلو المصرية ١٣٧٠هـ/١٩٥٠م ، ص ٢٣١ .
(٢) صحيح مسلم ، باب استئذان الثيّب فى النكاح بالنطق ، والبكر بالسكوت ، والحديث رواه ابن عباس رضى الله عنه ٢/١٠٣٧ .
(٣) الوساطة ص ٧٩ .
(٤) المصدر نفسه ص ٨٠ .

(١) الأيِّم : المرأة التى لازوج لها نكحت ، أو لم تنكح .
(٢) أن المرأة لاتسمى أيِّما إلا إذا نكحت فانفصلت عن زوجها بموته أو طلاقه إياها بكرا أو غير بكر ، بنى عليها زوجها أو لم يبن (١) .
فالأيِّم فى بيتى أبى تمام والبحترى هى الثيِّب .

واللفظ فى الأدب اختيارا وتأليفا له أثره الكبير فى التأثير على المتلقى وإمتاعه ، كما أن له موقعه المتميز ، وقيمته الخاصة فى البحث عن القيم فى النص .

ولذلك نجد القدماء يرون أن للأدب ألفاظا بعينها ، بها تتحقق أدبيته، ويعظم أثره .

فالأديب يجب أن يبتعد عن توظيف ألفاظ المهن والصناعات، ويتجافى مصطلحات الفلاسفة والمتكلمين ؛ لأنها لاتليق بالأدب .

وكأن القدماء فى رفضهم لهذه الكلمات قد أدركوا ماتنطوى عليه من مباشرة ، وجدب فى الدلالة، وهو أمر يتنافى وطبيعة الأدب الذى يقوم على الإيحاء وتعدد المعانى ، وذلك من شأنه أن يفضى بالأدب إلى نوع من التقرير فتتساوى لغة الأدب ، مع لغة العلم، وكل منهما له مجاله الخاص ، و"لكل مقام مقال . ولكل صناعة شكل" (٢) .

لكن الأديب الذى يعرف شيئا عن كل شىء ، يجب أن يكون مُلمّا بألفاظ أصحاب المهن ، وبمصطلحات الفلاسفة والمتكلمين حتى إذا أعوزه الأمر وجدها حاضرة بين يديه .

وإذا كانت لغة الأدب تتطلب هذا القدر من الخصوصية ، فإن لغة الشعر تسعى لتحقيق أكبر قدر من الخصوصية ، قال

---

(١) المصدر السابق ص ٧٩ .
(٢) الحيوان ٣٦٩/٣ .

ابن رشيق : "للشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لاينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكُتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لايتجاوزونها إلى سواها ، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي ، فيستعمله في الندرة ، وعلى سبيل الخطرة ، كما فعل الأعشى قديما ، وأبو نواس حديثا ، فلابأس بذلك ، والفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر ، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولايجب أن يجعلا نصب العين فيكونا مُتكئا واستراحة ، وإنما الشعر ما أطرب ، وهز النفوس ، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبني عليه ، لاماسواه "(١) .

ومما عيب على الأعشى إيراده "الطِّحَال" في قوله :

فَرَمَيْتَ غَفْلَةَ عَينِهِ عَن شاتِهِ
فَأصبتَ حَبَّةَ قَلْبِها وَطِحَالَها (٢)

فالطِّحَال لفظ غير شعري و"الطِّحَال لايدخل في شيء إلا أفسده "(٣) .

ونظرا لما تنطوي عليه هذه الكلمة من قبح ، فإن يونس يقدم مروان على الأعشى ؛ لأن الأعشى ذكر الطِّحال في قصيدته .

"وقد عابه قوم بذلك ؛ لأنهم رأوا ذكر القلب والفؤاد والكبد يتردد كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى والمحبة والشوق ، ومايجده المغرم في هذه الأعضاء من الحرارة والكرب ولم يجدوا الطِّحَال استعمل في هذه الحال ، إذ لامنع له فيها

---

(١) العمدة ١٢٨/١ .
(٢) الديوان ص ٢٧ .
(٣) الموشح ص ٧٥ .

ولاهو مما يكتسب حرارة وحركة فى حزن ، ولاعشق ، ولابردا ولاسكونا فى فرح أو ظفر فاستهجنوا ذكره "(١) .

والذى أفضى بالقوم إلى هذا التصور هوإيثار التقاليد الفنية التى تأسست عليها القصيدة العربية ، فالناقة ، والطلل ، والشيخ والقيصوم ، والقلب ،والكبد رموز العالم الشعرى ، والإخلال بهذه الرموز، وإحلال رموز أخرى محلها عبث بالتقاليد ، وتنكر لها .

فالطّحال لم تكن رمزا من رموز القصيدة العربية ،ولذا عيبت ، وقد حاول بعض القدماء دفع سوء الفهم الذى وقع فيه الأعشى ، فرد ذلك إلى ضرورة الشعر ؛ لأنه لايعقل أن يكون شاعر كالأعشى يتوهم أن مسكن الحب فى الطّحال .

"أترى الأعشى توهّم أن مسكن الحب فى الطّحال ، لاوالله ماتوهّم ذلك ، ولكن ضرورة الشعر أوقعته فى هذه الشبكة ، وألحقت به هذه الفضيحة "(٢) .

ولغة الأعشى تجنح إلى الجدة والموسيقية ، فقد كان أول الشعراء الذين أخضعوا بعض الكلمات الأعجمية لمقاييس العربية ، واستثمروها فى أشعارهم ، كما كان يسمى صناجة العرب لما لشعره من العذوبة والموسيقى .

وحديث الأعشى هنا عن قوة التأثير فى الإصابة ، و"إنما خص الطّحال لأنه مقتل"(٣) فهذا يعنى أن إصابة الطّحال مميتة .

هذا هو الأعشى الذى قال فيه المفضل الضبى : "من زعم أن أحدا أشعر من الأعشى ، فليس يعرف الشعر"(٤) ، وقال فيه

---

(١) المصدر السابق ص ٧٥،٧٦ ، وانظر : إعجاز القرآن ص ٢١٣
(٢) التنبيه على حدوث التصحيف والتحريف ص ١٧٣ .
(٣) الرسالة المُوضحة ص ٨٤ .
(٤) خزانة الأدب ١/١٧٦ .

بشار بن برد : "نحن حاكة الشعر فى الجاهلية والإسلام ، ونحن أعلم الناس به، أعشى بنى قيس بن ثعلبة ، أستاذ الشعراء فى الجاهلية" (١) .

ومن الألفاظ التى تضعف بها صنعة الشعر لذا ، وإن ، ولكن ، وإذا ، وهكذا ، وأيضا ، ولذا عابوا على المتنبى إكثاره من استعمال ذا فى شعره كقوله :

أبَا المِسْكِ ذَا الوجهُ الذى كنتُ تائِقاً
إليه ، وذَا الوقتُ الذى كُنْتَ رَاجِيَا (٢)

وتوظيف هذه الكلمات ليس عيبا ، ولكن العيب فى ضعف توظيفها ووضعها الوضع الذى لاتستحقه ، وهذا مالمحه القاضى الجرجانى فقال : "وربما وافقت موضعا يليق بها ، فاكتست قبولا" (٣) .

وإنما ضعفت عند القوم ؛ لأنها تجنح إلى التبرير والاقناع ، والشعر ليس مجاله الإقناع ، وتبرير الدوافع والمواقف ، ودحض الحجج ، وإن احتاج إليها فى بعض المواقف النادرة ، "والشعر لايحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجّة ، ولايحلى فى الصدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون الشىء متقنا محكما ، ولايكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا وثيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا" (٤) .

والخصومة بين الفلسفة والشعر قديمة قدم الشعر ، ولذا لاغرابة أن يرفض البيانيون فلسفة المعانى ، وبخاصة أن

---

(١) الأغانى ٩/١٠٨ .
(٢) الديوان ٤/٢٨٩ .
(٣) الوساطة ص ٩٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

الشعر الجاهلى الذى تأسس عليه الذوق العربى لايألف مثل هذه المعانى ، فحين جاء الشعراء العباسيون ببعض المعانى الفلسفية فى أشعارهم ثار عليهم البيانيون ، ونقدوهم نقدا لاذعا ، أخرجهم من دائرة الشعر عند بعضهم ، قال الآمدى : "فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لانسميك شاعرا ، ولاندعوك بليغا ؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولاعلى مذاهبهم ، فإنْ سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء" (١) .

على أن الأمر ليس على إطلاقه ، فقدرة الشاعر هى المحك الذى يجب أن توضع عليه الفكرة ،فلسفية كانت أو غير ذلك ، فهو الذى يمنحها خصوصية ترتقى بها إلى عالم الشعر ، أو ينحدر بها إلى مايفقدها بريقها الذى كانت عليه .

ومايقال فى المعانى الفلسفية هو مايمكن قوله فى توظيف ألفاظ الصناعات والمهن ، فإن هذا النوع من الألفاظ : "إذا استعمل على الوجه المُرضى كان حسنا ، وإذا استعمل بخلاف ذلك كان قبيحا" (٢) .

وبناء على هذا فإنه لايكاد يصح أن يقال : إن هناك لفظا شعريا وآخر غير شعرى ، فالعبرة بما تنطوى عليه اللفظة من إشارة وإيحاء . ويصبح الجمال الحقيقى للكلمة فى ماتقدمه من القيم ، لافيما يتجلى عليها من البريق الأخاذ الخادع .

---

(١) الموازنة ص ٣٨١ .
(٢) المثل السائر ، ابن الأثير ، تحقيق الدكتور الحوفى ، والدكتور بدوى طبانة ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٣م ، ٢١٥/٣ .

ومما اشترطه القدماء لجمال اللفظة أن تكون مشاكلة لمعناها ، وغرضها الذى قيلت فيه ، فلكل غرض من أغراض الشعر كلمات تشاكله ، "ومما يزيد فى حسن الشعر ، ويمكن له حلاوة فى الصدر ... أن يكون الشاعر قد عمد إلى معانى شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ ، فلايكسو المعانى الجدية ألفاظا هزلية فيسخفها ، ولايكسو المعانى الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها سامعها ، ولكن يعطى كل شىء من ذلك حقه ، ويضعه موضعه"(١) .

ومبنى هذا التأثير الذى يتحدث عنه ابن وهب على الوفاء بعنصر "التوقّع" فالمتلقى يتوقع فى كل معنى من المعانى ألفاظا تحمل خصوصية ذلك المعنى ، ومتى أخلف المبدع مايتوقع المتلقى من ألفاظ ، وأحل غيرها محلها انقطع التواصل بين المتلقى والنص .

وتلك المشاكلة التى وقف عليها البيانيون رحمهم الله نستطيع أن نصفها بأنها : ملاءمة بين المتلقى والنص أو بين الذات والموضوع .

ومما لاخلاف فيه أن الغزل ليس كالفخر ، وأن المديح بخلاف الوعيد ، وأن فى الغزل لُطفا ، وفى الفخر جزالة ، وأن الكلام متى انقلب عن جهته فقد قيمته ، بعد أن كان راحة للنفوس ، صار كربا لها ، يأخذ بأكظامها كما قال أبو عثمان(٢) .

يقول ابن وكيع التنيسى عن قول المتنبى :

---

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٦ .
(٢) الحيوان ٣٩/٣ .

وإذا سَحابَةُ صَدِّ حُبِّ أبرَقَتْ تَرَكَتْ حَلاوَةَ كُلِّ حُبِّ عَلْقَما (١)

"ليس هذا البيت من ألفاظ حذاق الشعر ؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لايليق بذكر الحلاوة والمرارة . ولو كان قال :

وإذا سَحابَةُ صَدِّ حُبِّ أبرَقَتْ مَطَرَتْ عُيُونُ العاشِقِينَ بِها دَمَا

أو ماشاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق أو كان يقول :

وإذا مَرارةُ صَدِّ حُبِّ أبرَقَتْ تَرَكَتْ حَلاوَةَ كُلِّ وَصْلٍ عَلْقَما

فجمع بين الصد والوصل ، والحلاوة والمرارة فى العلقم لتصح الأقسام ، ويعتدل الكلام كان أليق بصنعة الشعر" (٢) .

ابن وكيع وجد نوعا من المخالفة فى بيت المتنبى لأنه وقف على ظواهر الكلام ولم ينسرب تحت قشرته الخارجية ، فيستبطن مدلولاته . وتلك المخالفة ضرب من الإخلال بشعرية القول ، ولذا كان "الخُبْزُ رُزّى أصح أقساما من المتنبى لقوله :

ومِنْ طاعَتِى إيَّاهُ يُمْطِرُ ناظِرِى
إذا هو أبدَى مِن ثَنايَاهُ لِى بَرْقَا (٣)

فجاء بما يشاكل بعضه بعضا ، ويتعلق اللفظ به" (٤) .

على أن محور الجمال فى البيت هو فى التضاد الذى تثيره كلماته ، وقدرة المتنبى على الجمع بينها فى نسق متشاكل . وهذا هو مدار الصنعة والحذق فى بناء الشعر عند عبد القاهر : "وإنما الصنعة والحذق ، والنظر الذى يلطف

---

(١) الديوان ٤/٢٧ .
(٢) المنصف ص ١٢١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢١ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٢١ .

ويدق فى أن تجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة ، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة "(١) .

والعلاقة بين السحابة والإحساس بالحلاوة حية فى الحياة العربية نلمسها فى ابتهاج البدوى بالسحابة ، ومراقبته لها تحمل النماء الثجاج الذى يشكل جوهر الحياة ، ولكن السحابة ماتلبث عند أبى الطيب أن تنتزع الحلاوة والصفاء حين تضاف إلى الصد ، فتغدو رمزا للجدب بعد أن كانت رمزا للحياة والنماء ، وتصير الحلاوة علقما ، والوصل صدا . وهذا هو اللفظ البارع فى المعنى البارع كما يقول الباقلانى : "فإذا برع اللفظ فى المعنى البارع كان ألطف وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع فى المعنى المتداول المتكرر ، والأمر المتقرر المتصور"(٢) .

وربما ورد فى شعر بعض الشعراء ألفاظ غريبة يجهل بعض العلماء دلالاتها كالسِّن والسُّنَّيق والسُّنَّم فى قول امرىء القيس:

وسِنٍّ كسُنَّيْقٍ سناءً وسُنَّما ... ذَعَرْتُ بمِدلاجِ الهَجيرِ نهوضِ(٣)

قال الأصمعى : "لا أدرى ما السِّن ، ولا السُّنَّيق ، ولا السُّنَّم"(٤) .

واشتهر ابن أحمر الباهلى باستخدام بعض الألفاظ الغريبة مثل الكأس الرنوناة فى قوله :

بَنَتْ عَليهِ المُلكَ أطنابَهَا ... كأسٌ رنوناة وطِرْفٌ طِمِرّ(٥)

---

(١) أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر ، بيروت ، دار المسيرة ، ط٣ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، ص ١٣٦ .
(٢) إعجاز القرآن ص ٤٢ .
(٣) الديوان ص ٧٦ . والسن : الثور الوحشى .والسنيق : الأكمة . سناء : ارتفاعا . سنما : علوا . بمدلاج الهجير : يقصد بفرس يسير فى الهجير ، وينهض فيه لقوته .
(٤) إعجاز القرآن ص ٢١١ .
(٥) شعر عمرو بن أحمر الباهلى ، جمعه وحققه الدكتور حسين عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون تاريخ ، ص ٦٢ .

والدَّيْدَبُون فى قوله :

خَلّوا طَرِيْقَ الدَّيْدَبُونِ وقَدْ فاتَ الصِّبا وتنُوزِعَ الفَخْرُ (١)

والرُّبَّان وهو العَيش فى قوله :

وإنَّما العيشُ بِرُبَّانِهِ وأنتَ مِنْ أفنانِهِ مُقْتَفِرُ (٢)

والمأنوسة فى قوله :

تطايَحَ الظَّلّ عن أردافِها صَعَدا
كَما تطايَرَ عن مأنُوسَةَ الشَّرَرُ (٣)

قال ابن قتيبة عنه : "وقد أتى ابن أحمر فى شعره بأربعة ألفاظ لاتعرف فى كلام العرب" (٤) . أما الألفاظ الأربعة فهى المأموسة للنار ، واليابوس لحوار الناقة ، والأرنّة : وهى مالُف على الرأس (٥) ، والفعل بنس .

وحكى عن رؤبة وأبيه أنهما كانا يرتجلان ألفاظا لم يسمعاها ولم يُسبقا إليها (٦) .

وهذا الغريب والنادر الذى عده الأصمعى وابن قتيبة والباقلانى عيبا فى لغة الشعر ؛ لأنه لم يسمع عن العرب ، بحاجة إلى شىء من المساءلة فهل يعقل أن تكون ألفاظ امرىء القيس مجهولة الدلالة فلاتعرف .

الأصمعى رحمه الله كان كثير العجلة فى تخطئة الشعراء وإلا فالسَّنّ (٧) الثور الوحشى ، والسَّنيق (٨) : الأكمة ، ومعنى البيت

---

(١) المصدر السابق ص ٩٣ ، وفيه : فقد ولى الصِّبا وتفاوتَ النَّجْر . والنَّجْر : اللون .
(٢) المصدر نفسه ص ٦١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٤) الشعر والشعراء ١/٣٥٧ .
(٥) المصدر نفسه ١/٣٥٧، ٣٥٨ .
(٦) الخصائص ٢/٢٥ .
(٧) لسان العرب (سنن) .
(٨) المصدر نفسه (سنق) .

أن الثور الوحشي يشبه الأكمة في علوها وملابستها ذعرته بفرس نهوض نشط في هجير الشمس .

وأبيات ابن أحمر ونوادر رؤبة لها نظائر وأشباه في اللغة والشعر ، ولم يصل إلينا من شعر العرب إلا أقله ، فإذا كانت دلالاتها قد غابت عن الأصمعي وابن قتيبة ، فإنها لم تغب عن غيرهم ، أنشد أبو زيد :

كأنَّها بِنَقا العَزَّافِ طاوِيةً
لمَّا انطَوى بطْنُها واخرَوَّطَ السَّفَرُ
مارِيَّةٌ لؤلؤانُ اللَّونِ أوَّدَها
طَلٌّ وبَنَّسَ عنها فَرْقَدٌ خَصِرُ (١)

قال ابن جني : "وينبغي أن يكون ذلك شيئاجاء به غير ابن أحمر تابعا له فيه ومتقيلا أثره" (٢) .

وابن جني يبني كلامه على أن أبا زيد لم ينسب الشعر لابن أحمر في جمهرته ، وأنه لم يرد في ديوانه .

والغريب لايصح أن يكون مقياسا نقديا ثابتا يحاكم به الإبداع ؛ لأن الغرابة محكومة بظروف ثقافية وحضارية واجتماعية كثيرة ، ولذا فهي مقياس نسبي يختلف باختلاف الوعي والثقافة ، وليس من الدقة تعميمه على لغة الشعر في كل العصور .

وربماكان مثل هذا الغريب عنوان فصاحة ؛ لأن "الفصحاء المُدِلّين في أشعارهم مالم يسمع من غيرهم" (٣) ؛ ولأن تلك

---

(١) الخصائص ٢/٢٣، ٢٤ ، لسان العرب (بنس) ، بلا نسبة .
والعزاف : رمل بالدهناء . اخروّط : طال . المارية : البقرة الوحشية . أودّها : عطفها نحو كناسها . والفرقد : ولدها .
(٢) المصدر نفسه ٢/٢٤ .
(٣) الوساطة ص ٤٥٢ .

الغرائب والنوادر قد تمثل قيما فنية نادرة وهى مما يدل على فصاحة الشاعر : "وقوة عارضته ، وشدة عربيته ، حتى إن هذه اللفظة لو سقطت من الكلام لعزّ على الفصحاء غرامتها" (١) .

وبعد هذا كله ندرك أن لغة الشعر تقتضى خصائص نحوية وصرفية ودلالية ، وهى خصائص تفرضها طبيعة التجربة الشعورية التى ينفعل بها المبدع بما فيها من توتر وجيَشان ، ولايعنى أن لغة الشعر تستقل بخصائص ذاتية تنزع بها عن قوانين اللغة وأعرافها ، فهذا أمر لايصح اعتباره ، فالعلاقة بين لغة الشعر وقوانين اللغة علاقة متينة ، يقول د.إبراهيم أنيس "ولسنا نزعم أن للشعر نظاما خاصا فى ترتيب كلماته لايمتّ لنظام النثر بأى صلة ، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق فى سماء الخيال وينشد الحرية فى فن ، فلايسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لايتعداه ، بل يلتمس التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص ، فهو فى أثناء نظمه لايكاد يفكر فى قيود التعابير إلا بقدر ماتخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ، وبقدر ماتعين على الفهم والإفهام" (٢) .

وقد أدرك القدماء كثيرا من تلك الخصائص ، فابن جنى - مثلا - يقول : "والشعر موضع اضطرار ، وموقف اعتذار ، وكثيرا مايُحَرّف فيه الكلم عن أبنيته ، وتُحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله" (٣) .

---

(١) تحرير التحبير ، ابن أبى الإصبع المصرى ، تحقيق د. حفنى شرف ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٣٨٣هـ ، ص ٥٧٦ .

(٢) من أسرار اللغة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٥م ، ص ٣٣٩، ٣٤٠ .

(٣) الخصائص ١٨٨/٣ .

وماحديثهم عن الضرورة الشعرية بكل ماتحويه من خصائص نحوية وصرفية ودلالية إلا لوعيهم بخصائص هذه اللغة ، وإيمانهم العميق بماينطوى عليه هذا العدول من قيم جمالية وأسرار بلاغية .

الفصل الثاني

التَّركيب

الفصل الثانى

التركيب

كانت شعرية الشعر فى جانب كبير من جوانبها تستند إلى فن تأليف الكلمات ، فالشعر ألفاظ جميلة صيغت فى نسق جميل .

وامتدت هذه الفلسفة الجمالية لِتُشكّل تيارا خاصا فى الفكر البيانى العربى هو مايمكن تسميته «بتيار الشكلية» ، يصبح المعوّل فيه عند البحث فى قيمة النص الشعرى على اللغة .

فالمضامين فى ظلال هذا التصور تظل فى مرتبة تالية ؛ لأن الإبداع إنما يتجلى فى القوة التأليفية عند المبدع ، وفى البنية اللغوية التى تُشكّل تلك المضامين وتصنعها ، وبهذه البنية تتجلى خصوصية الرؤية ، ويتكشّف العالم الخاص للمبدع .

ولغة الشعر لغة انفعالية تُلجىء الشاعر إلى نمط من التراكيب يختلف وتراكيب ونظام لغة الحديث العادى . وهذا الاختلاف بين اللغتين ، لم يأت اعتباطا ، أو لمجرد الاختلاف ، فهو شديد الالتحام بأهداف صنّاع اللغتين ، وغاياتهم .

ولذا ينبغى أن يؤخذ المستوى الفنى للغة فى الشعر مأخذ الجد ، وأن يعلم أن النشاط النحوى فى هذا المستوى نشاط خلاق .

وإدراك البيانيين لخصوصية هذا النشاط هو أساس القول بالضرورة ، ومايجوز فى الشعر ، ومالايجوز فى غيره .

لكننا مع هذا الإدراك لانعدم كثيرا من المآخذ الأسلوبية

التى عابها البيانيون وهى مما يختص بالتركيب فى النص الشعرى .

فمن عيوب التركيب اللحن ذلك العيب الذى "لايكاد يعرى منه أحد من الشعراء المحدثين ، ولاسلم منه شاعر من الشعراء الإسلاميين ، فقد جاء فى أشعار المتقدمين من الإقواء وغير الإقواء ، مالايقوم العذر فيه إلا بالتأويلات البعيدة" (١) .

أخذ أبو عمرو بن العلاء على ذى الرُّمَّة قوله :

حَراجِيْجَ ماتنفَكُّ إلَّا مُنَاخَةً
عَلى الخَسْفِ أو نَرْمى بها بَلَدًا قَفْرا (٢)

وذلك "فى إدخاله إلا بعد قوله : ماتنفك . قال الفضل : لايقال : مازال زيد إلا قائما . قال الصُّولى : وسمعت أحمد بن يحيى يقول : لايدخل مع ماينفك ومايزال إلا لأن ما مع هذه الحروف خبر وليست بجحد" (٣) .

وقال الأصمعى : "ماجحد ، وإلا تحقيق فكيف يجتمعان" (٤) .

وذهب هذا المذهب الجرمى فخطأ ذا الرُّمَّة "لأنه لايقال : لايزال زيد إلا قائما ، كما لايقال : يزال زيد قائما ؛ لأن ذلك لايستعمل إلا بلفظ الجحد ، وإذا استثنينا ، صار الجحد إيجابا ، فلذلك لم يجز الاستثناء منه ، ولاينفك ، بمعنى لايزال" (٥) .

وغاية القول : إن التركيب جمع نقيضين لايجتمعان الجحد والتحقيق ، فإلا تجعل الخبر موجبا ، وشرط إيجابه ألَّا ينتقض بالنفى ، ولذا قيل : إن ذا الرُّمَّة لما عيب عليه قوله هذا

---

(١) الموازنة ١/٢٩ .
(٢) الديوان ٣/١٤١٩ ، وحراجيج : ضُمّر . الخَسْف : الجوع .
(٣) الموشح ص ٢٨٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٨٧ .
(٥) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادى ٢/١٠٩ .

فطن له فقال : "إنما قلت : إلاَّ مُناخَةً : أى شَخصا" (١) .

ويمكن أن يُحمل بيت ذى الرُّمَّة على زيادة إلا وعلى هذا يقال : "إن تنفك فى معنى تزال ، ولايزال لايتكلم به إلا منفيا عنها" (٢) .

وزيادة إلا فى الشعر أسلوب من أساليب العرب كقول ذى الرُّمَّة فى صفة الحمار :

مَازَالَ مُذْ وَجَفَتْ فى كُلِّ هاجِرَةٍ
بِالأشعثِ الوَرْدِ إلَّا وهو مَهْمُومُ (٣)

وخرجها بعضهم على أن ماتنفك : من انفك الشىء عن الشىء إذا انفصل ، وعلى هذا تكون تامة ، ولايمتنع دخول الاستثناء عليها ؛ لأنها فعل تام . والمراد ماتنفصل عن مشقة وعناء إلا فى حالة كونها مناخة على الخسف أو رمى البلد القفر ، وتكون مناخة منصوبة على الحالية (٤) .

ويصح أن يكون الجار والمجرور "على الخسف" خبرا لتنفك وإلّا مناخة استثناء مقدما ، والمراد أن الحراجيج لاتنفك مجهدة إلا حالةَ كونها مُناخة فإنها تستريح (٥) .

فإذا كان ذو الرُّمَّة قد خالف المألوف ، فإنه لم يخالف بعض وجوه اللغة ، حتى قال البغدادى : "والمخطىء هو أبو عمرو بن العلاء" (٦) .

---

(١) ضرائر الشعر ص ٧٦ .
(٢) خزانة الأدب ٩/٢٤٩ .
(٣) الديوان ١/٤٣٩ وفيه : ماظل مُذْ أوجَفَت فى كُلّ ظاهِرة . وجَفَت : الرياح تطير . الأشعث الورد : نبات البُهمى . وقد خطأ الشارح أبو نصر الباهلى رواية مازال مذ وجفت
(٤) شرح أبيات مغنى اللبيب ٢/١١٢ .
(٥) المصدر نفسه ٢/١١٢ .
(٦) خزانة الأدب ٩/٢٤٨ .

ومما توجبه صنعة الشعر أن تكون ألفاظ الشعر متناسبة متآلفة ، لاكما أنشد خلف الأحمر فقال :

وبعضُ قَرِيْضِ القَوْمِ أولادُ عَلَّةٍ
يَكُدُّ لِسانَ النَّاطقِ المُتحفظِ (١)

أو كما قال أبو البيداء الرّياحى :

وشِعْرٍ كَبعرِ الكَبْشِ فرَّقَ بَيْنَه
لِسانُ دَعِيٍّ فى القَريضِ دَخِيْلِ (٢)

قال الحاتمى : "ومن أفحش المعايب ألا تقع اللفظة مصاحبة لأختها" (٣) .

وقال حازم القرطاجنى : "فمن حسن الوضع اللفظى أن يؤاخى فى الكلام بين كلم تتماثل فى مواد لفظها ، أو فى صِيغها ، أو فى مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام" (٤) .

وعيب على الأعشى قوله :

تَقُولُ بِنْتِى وقَدْ قَرَّبْتُ مُرْتَحِلاً
يارَبَّ جَنِّب أَبِى الإِتْلافَ والوَجَعَا (٥)

لأنه جمع بين صيغتين مختلفتين هما الإتلاف والوجع . "والذى يوجبه نسج الشعر أن يقول : يارب جنب أبى الإتلاف والأوجاع ، أو الوجع والتلف" (٦) .

والتناسب بين كلمات الشعر مما يؤثر فى الفصاحة ، روى ابن جنى قال : قرأت على أبى الطيب قوله :

---

(١) البيان والتبيين ٦٦/١ ، العمدة ٢٥٧/١ .
(٢) البيان والتبيين ٦٦/١ ، العمدة ٢٥٧/١ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٨ .
(٤) منهاج البلغاء ص ٢٢٤ .
(٥) الديوان ص ١٠١ ، وفيه : الأوصاب والوجعا .
(٦) عيار الشعر ص ١١٩، ١٢٠ .

وقد صارت الأجفان قرحا من البكا
وصار بهارا فى الخدود الشقائق (١)

فقلت : قرحى ، قال : انما قلت ـ قرحا ـ ، لأنى قلت : بهارا . (٢)

فقد أدرك المتنبى بلطف حسه التمايز الشديد بين الصيغتين ، والأثر النفسى الذى يحدثه ذلك الاختلاف لدى المتلقى .

والتنافر الظاهرى بين "الاتلاف والوجعا" أو "الأوصاب والوجعا" كما فى الديوان يخفى تناسبا داخليا عميقا حين يكتنف اسم الجمع كل بلاء ، يمكن دفعه عن الأعشى ، وهو دعوة صادقة من فلذة كبده لاتفى بها المشاكلة التى يرتضيها العلوى .

وعيت انعدام المشاكلة المعنوية بين اللفظين فى قول المتنبى :

ما أبعد العيب والنقصان من شيمى
أنا الثريا وذان الشيب والهرم (٣)

قال الحاتمى : "وهذا أيضا كلام جار على غير مناسبة ، لأن الثريا ليست من جنس الشيب والهرم ،ولاهم من جنسها ، وكان وجه الكلام أن تقول : أنا الثريا سفورا وعلوا ، وذان السهى خفاء وخبوا ، أو أن تقول : أنا الشباب وذان الشيب والهرم" . (٤)

---

(١) الديوان ٣٤٢/٢ وفيه قرحى : اسم لاوصف جمع قرحة .
(٢) سر الفصاحة ص ١٧٠ .
(٣) الديوان ٣٧١/٣ .
(٤) الرسالة الموضحة ص ٢٣ .

وبخلاف هذا التصور نجد المعرى يتلمس قيمة جمالية فى التعبير بالثريّا ، فهى دليل حياة "كما أن الثريا لاتشيب ولاتهرم كذلك شرفى لايلحقه عيب ولانقصان" (١) .

إن كلمة الشباب التى يؤثرها الحاتمى لاتثير من المعانى والإيحاءات ماتثيره كلمة الثريّا ، فالثريّا هى الكلمة الوحيدة التى تتسامى بالرجل ، وتضعه فى المنزلة التى يتطلع إليها ، والقيمة فى حِدّة المفارقة بين الحياة فى أبهى صورها ، والموت فى أجلى مظاهره .

فالحاتمى إذن لايغفل عن القيمة الجمالية للكلمة فحسب ولكنه غفل عن تاريخ الكلمة - الذى يستثمره كثيرا فى الهجوم على المتنبى - وهو تاريخ حافل بالنشاط والحيوية .

فالثريّا تبدو فى الشعر العربى كأنها راحة اليد ، أو الخاتم فى بنان فتاة تنضح بالشباب ، وتارة تتجلى كأنها رأس الجواد الأدهم ، أو رأس الفهد ، أو كالرجل الشجاع الذى يومى بكفه مهدّدا رجلا هاربا (٢) .

فهذا كله لايتحقق إلا فى ظلال هذه الكلمة التى خفى تناسبها فكانت بحاجة إلى إدراك كنهها ، وكشف أسرارها و"إن من المعانى - المعبَّر عنها بالعبارات الحسنة ماتدرك له مع تلك العبارة حسنا لاتدركه له فى غيرها من العبارات ، ولاتقدر أن تعبر عن الوجه الذى من أجله حسن إيراد ذلك المعنى فى تلك العبارة دون غيرها ، ولاتعرب عن كنه حقيقته

---

(١) .شرح ديوان أبى الطيب "معجز أحمد" ٢٥٨/٣ . وانظر : شرح العكبرى ٣٧١/٣ .

(٢) لهذه التشبيهات وغيرها انظر غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، لعلى بن ظافر الأزدى ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، ود. مصطفى الجوينى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣م ، ص ٣٥-٤٠ .

إنما هو شيء يدركه الطبع السليم والفكر المسدد ، ولايستطيع فيه اللسان مجاراة الهاجس" (١) .

وفي لغة الشعر كثيرا ماتبدو اللغة بنظامها المألوف في بناء الجملة بعيدة عن استيعاب غايات الشعر ، ولذا فهو يجنح كثيرا إلى العدول عن ذلك النظام المألوف ، ببناء أنظمة جديدة تفرضها طبيعة الشعر .

ومن هذه الأنظمة الجديدة التي تكاد تكون خصيصة من خصائص لغة الشعر التقديم والتأخير ، وهو وارد في كلام العرب ولكنه يتجلى بوضوح في الشعر ، ويحظى بحركة دائمة ، وهو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، بعيد الغاية كما يقول عبد القاهر الجرجاني ، وكثيرا مايروقك الشعر فتدقق النظر فيه "ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قدم فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" (٢) .

ومع أن هذا الباب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، فهو محكوم بالصحة ولذا "ينبغي أن تُرتِّب الألفاظ ترتيبا صحيحا ، فتقدم منها ماكان يحسن تقديمه ، وتؤخر منها مايحسن تأخيره ولاتقدم منها مايكون التأخير به أحسن ، ولاتؤخر منها مايكون التقديم به أليق" (٣) .

وكثيرا مانجد بعض المفاهيم النقدية مثل صحة التأليف وجودة السبك ، ووضع الكلام في مواضعه في وصف البناء المتماسك للغة الشعر .

ونجد أيضا فساد التأليف ، ورداءة السبك ، والتعقيد ،

---

(١) منهاج البلغاء ص ٣٧٢ .
(٢) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤م ، ص ١٠٦ .
(٣) الصناعتين ص ١٥٧ .

والمعاظلة ، والمعول فى الفرق بين الجودة والرداءة ذوق البيانى ، فما قبله الذوق قبله ومانبا عنه اطّرحه وأقصاه .

فالتقديم والتأخير يرتبط عند البيانيين أحيانا بالمعاظلة، والتعقيد، وسوء النسج ، فبعد أن كان قيمة أصبح عبئا تنوء به اللغة والمتلقى معا .

حين تعمى فيه مقاصد الكلام ، ويعتورها اللبس والإبهام ، فتفرض على المتلقى جهدا عقليا لايعود عليه بطائل "وأما التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق" (١) .

وطلب المعنى بالحيلة ، والسعى إليه من غير الطريق يتنافى وغايات الفن عند عبد القاهر ، لالأنه يحوج إلى قدر من التأمل ـ فمن المركوز فى طباع الناس "أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى" (٢) ـ وإنما لأن ذلك التأمل لايفضى إلى فائدة ، ولهذا يفرق عبد القاهر بين الغموض والتعقيد ، فالغموض بمفهومه الفنى قيمة جمالية ، والتعقيد دليل ضعف "والمعقّد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك فى متصرفه ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك ، وشعب ظنك حتى لاتدرى من أين تتوصل وكيف تطلب" (٣) .

ومن مظاهر تعقيد التراكيب فى لغة الشعر تداخل الضمائر بالالتفات الذى يفجأ المتلقى بما لم يألف ، فيقطع

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٣٥ .

عليه الكلام قبل استيفائه كالمتنبى فى قوله :

وإنّى لَمِنْ قَوْمٍ كَأنَّ نُفُوسَنَا
بِها أَنَفٌ أنْ تسكُنَ اللَّحْمَ والعَظْمَا (١)

فقد عابوا عليه ذلك وقالوا : "قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر ، وإنما كان يجب أن يقول : كأن نفوسهم ليرجع الضمير إلى القوم ، فيتم به الكلام ، وهذا من شنيع ماوجد فى شعره" (٢) .

ولم يجهد القاضى نفسه فى البحث عن القيمة التى تنطوى عليها تلك الشناعة ، ولذا لافرق عنده بين "نفوسنا" و"نفوسهم" فكلاهما تؤديان معنى واحدا إلا أن فى التعبير "بنفوسنا" ضعفا لامبرر له ، غير أن أبا الطيب عندى غير معذور بتركه الأمر القوى الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهى لغير ضرورة داعية ، ولاحاجة ماسة إذ موقع اللفظين من الوزن واحد ، ولو قال نفوسهم لأزال الشبهة ، ودفع القالة ، وأسقط عنه الشغب ، وعناء التعب" (٣) .

والقاضى لايرفض أسلوب الالتفات ، فهو أسلوب من أساليب العربية جاء به القرآن ، وتكلم به أصحاب الفصاحة واللّسن ، ولكنه يرفض بعض مظاهره التى لايحسن فيها ؛ لأنه لو حسن فى كل موضع لتداخلت الضمائر ، واختلط الغائب بالحاضر ؛ ولأن التداخل ظاهر بيّن فى بيت المتنبى عابه واسترذله ، أما فى قوله :

قَوْمٌ تفَرَّسَتِ المَنَايا فِيْكُمُ فرَأتْ لَكُمْ فى الحَرْبِ صَبْرَ كِرَامِ (٤)

---

(١) الديوان ١٠٩/٤ .
(٢) الوساطة ص ٤٤٦ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٤٩ .
(٤) الديوان ١٤/٤ .

فهو من قبيل الجائز ، والالتفات له مواطن يحسن فيها ويجوز ويمتنع ، وإدراك الفروق بين هذه المواطن يدق ويغمض إلا على البصير المتأمل .(١)

ولعل اختلاف الحكم فى الموقفين راجع إلى مسألة الكَمّ فى تداخل الضمائر ، ففى البيت الأول التفات من التكلم إلى الغيبة "إنى لمن قوم" والتفات آخر من الغيبة إلى التكلم "قوم كأن نفوسنا" ، وهذا مدعاة للإبهام الذى كان الالتفات فى البيت الآخر بمنأى عنه .

والالتفات كما يدل على شجاعة العربية ، يُبين عن قدرة الشاعر - حين يقع فى موقعه - على تشكيل لغته ، وينطوى على كثير من القيم التى عبر عنها الزمخشرى باختصاص الفوائد .(٢)

فحين تعجز اللغة بنظامها المألوف فى بناء الجملة عن استيعاب معانى الشعر يسلك بها الشاعر طريقا جديدا تفرضه أهداف فنية ، وبيت المتنبى لاينفصل عن هذا السياق ، فالالتفات فيه قيمة جمالية والالتفات فى لغة المتنبى الشعرية باب من أبواب جرأته على اللغة ، وفطنته بمسالكها التعبيرية كقوله :

أنَا الَّذِى نَظَرَ الأعمَى إلَى أَدَبِى
وأسْمَعَتْ كلِماتِى مَنْ بِهِ صَمَمُ(٣)

وقوله :

أيُّها الواسِعُ البِنَاءِ ومافيهِ
مَبْنِيٌّ لِمالِكِ المُجتازِ(٤)

وقوله :

---

(١) الوساطة ص ٤٤٩ .
(٢) الكشّاف ، الزمخشرى ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ١٠/١ .
(٣) الديوان ٣٦٧/٣ .
(٤) المصدر نفسه ١٨١/٢ .

كَرِيْمٌ مَتى اسْتُوْهِبْتَ مَا أنْتَ رَاكِبٌ
وَقَدْ لَقِحَتْ حَرْبٌ فَإِنَّكَ بَازِلُ (١)

وقوله :

تَغَرَّبَ لامُسْتَعظِماً غَيْرَ نَفْسِهِ ولاقَابِلاً إلاَّ لِخَالِقِهِ حُكْما (٢)

قال ابن فَوَرَّجَة : "وقد استقريت شعره كله فوجدته لاينزل عن هذا المذهب فى كل مامدح به فإذا أورد ضميرا فى ذم رده إلى الكلام الأول تفاديا أن يخاطب به مواجها ، أو يرده إلى نفسه مخبرا فقد قال :

أنا الَّذِي نامَ إنْ نَبَّهْتُ يَقْظَانا (٣)

ألا تراه كيف هرب من أن يقول : أنا الذى نمت ، لما كان كلام ذم لفظا ، ولم يؤثر الإخبار به عن نفسه ، وهذا من أدق مافى شعره من الحسن ، وأدلّه على حكمته واستيلائه على قصب السبق فى شعره " (٤) .

وبيت المتنبى الذى عابه القاضى الجرجانى من قصيدة يرثى بها جدته لأمه التى ماتت بمرض الحمى ، وهى قصيدة قطبها الصراع بين الضعف والقوة ، حينا يتعالى الشاعر على همومه وأحزانه وضعفه ، وحينا آخر يغمره الأسى ، فلايلبث أن يعلن بكاءه وشكواه .

وكُنْتُ قَبَيْلَ المَوْتِ أسْتَعْظِمُ النَّوَى
فَقَدْ صَارَتِ الصُّغْرَى التَّى كانَتِ العُظْمَى
هَبِينِى أخَذتُ الثَّأرَ فِيكِ مِنَ العِدَا
فَكيفَ بِأخْذِ الثَّأرِ فِيكِ مِنَ الحُمَّى

---

(١) المصدر السابق ١١٦/٣ .
(٢) المصدر نفسه ١٠٧/٤ .
(٣) المصدر نفسه ٢٣٠/٤ وصدره : لاأستزيدك فيما أنت من كرم
(٤) الفتح على أبى الفتح ، تحقيق عبد الكريم الدجيلى ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٧م ، ص ١٢٨، ١٢٩ .

وَمَا انسَدَّتِ الدُّنْيا عَلَيَّ لِضِيْقِها
ولكِنَّ طَرْفاً لا أرَاكِ بِهِ أعْمَى
فَوا أسَفَا أَلَّا أُكِبَّ مُقَبِّلاً
لِرَأسِكِ ، والصَّدْرِ الَّذِيْ مُلِئا حَزْما

هذا الضعف لايلبث المتنبى أن ينتزع نفسه من وهدته ، فينصرف عنه ، ويلتفت إلى عالم القوة الذى لاسبيل إلى ولوجه إلا بعزيمة لم تنل منها عوادى الدهر .

تَغَرَّبَ لامُسْتَعْظِماً غَيْرَ نفسِهِ ولاقَابِلاً إلَّا لِخَالِقِهِ حُكْما

ذلك الرجل الضعيف الشاكى لم يعد له وجود هنا ، فالالتفات هنا التفات من حالة الضعف إلى حالة القوة .

والقوة من شأنها الاسعاف فى مواقف الشرف ، ومواطن الرجولة والهروب عن هذه المواقف لايتناسب ومكانة القوم ، لذا آثر المتنبى أن يكون قومه فى حضور دائم .

وإنِّى لَمِنْ قَوْمٍ كأنَّ نُفُوسَنَا
بِها أنَفُ أنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ والدَّمَا

ففى غياب القوم "كأن نفوسهم" ضعف لايرتضيه المتنبى لهم ، وتنصل من الانتساب إليهم ، والإنسان العربى ـ كما تصوره لغته ـ كان يقوى بنسبه ويشتد فى وجوه أعدائه وخصومه .

وإذا كانت الضمائر قد تداخلت عند المتنبى ، فإنها تختل عند رؤية ، أنشد له ثعلب قوله :

فِيْها خُطُوطٌ من سَوادٍ وبَلَقْ
كأنَّه فِى الجِلْدِ تَوْلِيعُ البَهَقْ
يُحسَبْنَ شَامَاً من رِقاعٍ وبِنَقْ (١)

(١) الديوان ص ١٠٤ وفيه : كأنَّها و.. شاما أو رقاعا من بِنَق

قال أبو عبيدة : "قلت لرؤبة : لم قلت : خطوط من سواد وبلق ، ثم قلت : كأنه ، ولِمَ لَمْ تقل : كأنهن أو كأنها ؟ فزجرني ثم قال : كأن ذلك ، ويلك ، وقال : البِنَق جمع بنيقة القميص ، وبنائق ثم بِنَق ..." (١) .

فالأمر أشكل على أبي عبيدة ، ومرد الإشكال اختلال الضمائر. أبو عبيدة رأى أن الضمير في كأنه لايتفق ومجريات القول الظاهرة ، فرؤبة إما أن يريد أن الخطوط في الجلد مثل توليع البهق ، وحقه أن يقول : كأنها ؛ لأن الخطوط مؤنث وإما أن يكون أراد أن السواد والبَلَق مثل التوليع فالواجب أن يقول : كأنهما بالتثنية .

ولكن رؤبة أراد شيئا آخر هو مجموع الحكاية أي كأن ذاك التوليع توليع البهق "فذهب إلى المعنى والموضع" (٢) (٣) .

ومجموع الحكاية الذي ذهب إليه رؤبة أمر لاتنكره العربية . فالعرب تكتفي بالواحد عن الجميع ، فمن شاء حمله على المعنى ، ومن أراد حمله على اللفظ .

ويصح جعل الهاء في كأنه عائدة على البلق "ولو قال قائل : إن الهاء في كأنه عائدة على البَلَق وحده لكان مصيبا ؛ لأن في البلق مايحتاج إليه من تشبيهه بالبهق ، فلاضرورة هناك إلى إدخال السواد معه" (٤) .

ولهذا وأمثاله في العربية متسع بحمله على المعنى ، ومن ذلك قوله تعالى : {بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلّٰهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِنْدَ رَبِّهِ وَلَاخَوْفٌ عَلَيْهِم وَلَاهُمْ يَحْزَنُونَ} (٥) .

---

(١) مجالس ثعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ٣٧٦/٢ .
(٢) المحتسب ١٥٤/٢ .
(٣) مجالس العلماء ص ٢١١، ٢١٢ .
(٤) المحتسب ١٥٤/٢ .
(٥) سورة البقرة : ١١٢

فأفرد على لفظ من ثم جمع بعد ذلك ، ومنه قول ذى الرّمّة :

وَمَيَّةُ أحْسَنُ الثَّقَلَيْنِ وَجْهاً وَسالِفَةً ، وأحسَنُهُ قَذالا (١)

"فأفرد الضمير مع قدرته على جمعه ، وهذا يدلك على قوة اعتقادهم أحوال المواضع وكيف يقع فيها ، ألا ترى أنّ الموضع موضع جمع ..." (٢) .

ومما يشين جمال التركيب عند البيانيين التقديم والتأخير الذى يورث عسر الفهم ، كقول أبى الطيب المتنبى :

أنَّى يكونُ أبَا البَرِيَّةِ آدمٌ وأبوكَ ـ والثَّقلانِ أنْتَ ـ مُحَمَّدُ (٣)

قال ابن وكيع : "وفى البيت كلفة وليس بلفظ مطبوع ، ولاملتذ المسموع ، وفى إعرابه مطعن ، وتقديره : كيف يكون آدم أبا البرية وأبوك محمد ، وأنت الثقلان ، ففصل بين المبتدأ الذى هو أبوك ، وبين الخبر الذى هو محمد بالجملة هذا قول بعض النحويين" (٤) .

فسبب الكلفة الفصل بين المبتدأ أبوك ، والخبر محمد بجملة ابتدائية أجنبية لاتربطها بالكلام صلة نسب ، فبدت غريبة ، قلقة ، تشير التأمل ، وهذا يخالف ماطبع الشعر الجيد عليه عند ابن وكيع من سهولة ووضوح .

وابن وكيع لايرى فى البيت سوى التكلف ؛ لأن البيت جاء على خلاف مايرتضى .

إن غرابة التركيب هى غرابة شجاع الطائى الذى لايرى فيه الناس إلا رجلا عاديا ، وغرابة شجاع وعظمته هى مبعث

---

(١) الديوان ١٥٢١/٣ وفيه أحسن الثقلين خدّا .
(٢) الخصائص ٤١٩/١ .
(٣) الديوان ٣٤٠/١ .
(٤) المنصف ص ٢٤١ .

التساؤل والقلق اللّذين يسريان فى جسد البيت وفى أبيات أخرى من القصيدة كقوله :

وتَحَيَّرَتْ فِيْهِ الصِّفَاتُ لِأنَّها ... أَلِفَتْ طَرائِقَهُ عَلَيْها تَبْعُدُ

وقوله :

مَنْ فِى الأنامِ مِنَ الكِرامِ ولاتَقُل
من فيك شأمٌ سِوى شُجاعٍ يُقْصَدُ

وقوله :

أَسَدٌ دَمُ الأَسَدِ الهِزَبْرِ خِضابُهُ ... مَوْتٌ فَرِيْصُ المَوْتِ مِنْهُ يَرْعَدُ

ورجل بهذه المنزلة الغريبة .

كُنْ حَيْثُ شِئْتَ تَسِرْ إِلَيْكَ رِكَابُنا
فالأرضُ واحِدَةٌ ، وأنْتَ الأَوْحَدُ

لاسبيل إلى اقتناص حقيقته إلا بلغة تساوقه فى الغرابة وإثارة التأمل . وهذا النشاط الذى نلمسه فى نحو البيت لايمكن فهمه بمعزل عن مكانة الرجل فى القصيدة ، وهى مكانة لايلبث الشعر بكل هذا النشاط أن يقف أمامها عاجزا لايفى بغاياته .

يَفْنَى الكَلامُ ولايُحِيْطُ بِوَصْفِكُمْ ... أيُحِيْطُ مايَفْنَى بِما لَايَنْفَدُ؟

والقول بالاعتراض والأجنبى فى الشعر لايصح إذ أن جماليات المعانى محكومة بالاعتداد بهذه التراكيب .

ومما عيب على ذى الرُّمَّة قوله :

كَأنَّ أصْواتَ مِنْ إِيغالِهِنَّ بِنا ... أواخِرَ المَيْسِ أصْوَاتُ الفَرارِيْجِ (١)

فقدّم وأخر "يريد كأن أصوات المَيْس أصوات الفرازيج من إيغالهن بنا" (٢) .

---

(١) الديوان ٢/٩٩٦ وفيه أنقاض الفراريج . والمَيْس : الرحل
(٢) الموشح ص ٢٩٢ .

ومبعث العيب هو الفصل بين المتضايفين بالجار والمجرور "مِنْ إيغالهن بنا" .

والفصل لو لم يكن يشكل جزءا من المعنى ، ما آثره ذو الرمة . إنَّ إيغال العيس فى السير هو سبب انبعاث الصوت .

والتعبير بالإيغال يجعل العيس تبدو وكأنها تلج بهم فى أعماق الصحراء ، وهنا يكون الصوت مميَّزا ؛ لأنه يصدر عن جهد ومشقة .

والتقديم الذى كان سببا فى الفصل بين المضاف والمضاف اليه يمنح الصوت قيمة خاصة ، فهو أشبه مايكون بنداء المستغيث الذى يرفع صوته طالبا العون والنجدة .

إلا أن الصوت هنا لايأتى من الإبل المُوغلة فى الوحل المحرق فهى كريمة لم تشك طول البرى ، فلاتكاد تظهر فى لغة البيت إلا فى ضمير الغيبة "إيغالهن" .

وإذا كان الإيغال يمنح الصوت معنى حضوريا ، ينتزعه من عموم الدلالة التى يمكن أن تعلق به ، فإن البنية التصويرية التى تشبِّهه بأصوات الفراريج - وهو نبات صحراوى ييبس فتحركه الرياح فيصدر هذا الصوت - تؤكد المعنى المأساوى للصوت ، فالرجل يأخذ من أصوات الفراريج بعدا عميقا فهى مزمار من مزامير الفناء يعلن النهاية ويذكر بها .

وعلى هذا فالتقديم فرضه المعنى والموقف "إنما يقدمون الذى بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم" (١) .

---

(١) الكتاب ١/٣٤ .

والفرق بين بناء اللغة فى البيت ، وماذكره المرزبانى من معنى البيت هو الفرق بين الشعر المبنى على الفطنة بحقائق الأشياء ، والنثر الذى يقف على الظاهر ، وينقله على ماهو عليه .

وهو الفرق بين المفسَّر والتفسير ، فالمعنى المفسَّر تتعدد دلالاته وتختلف ، باختلاف قوى الناظرين ، على حين أن التفسير له معنى واحد محدد .

قال عبد القاهر : "... إنما كان للمفسَّر فيما نحن فيه الفضل والمزية على التفسير ، من حيث كانت الدلالة فى المفسَّر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على معنى" (١) .

فبناء التراكيب هذه لايكفى أن يقال فيه : إنه لم ينتظم للشاعر نسق الكلام ووزن الشعر فقدم وأخر (٢) .

فهو رؤية جديدة ، ومعان خبيئة "وبناء العبارة فى الحقيقة بناء خواطر ومشاعرواختلاجات قبل أن يكون هندسة ألفاظ وتصميم قوالب ، وإذا كان السياق سياقا فياضا وحافلا أبدت هذه الزحزحات الحقيقية للكلمات غنى وفيضا" (٣) .

ومما جاء مخالفا لمألوف البناء فى الجملة العربية القلب الذى تتغير بمقتضاه الرتبة فى الكلام ، فيصير الفاعل مفعولا ، والمفعول فاعلا .

ومع أنه سنة من سنن العرب فى الكلام (٤) ، فإنَّ قدامة بن جعفر يعده عيبا من عيوب ائتلاف المعنى والوزن وهو : "أن

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٤٤ .
(٢) نقد الشعر ص ٢٢١ .
(٣) دلالات التراكيب ، الدكتور محمد أبو موسى ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ١٩٧٩م ، ص ١٧٦ .
(٤) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٨ ، الصاحبى ص ٣٢٩ ، الوساطة ص ٤٦٩ ، المزهر ٤٧٦/١ .

يضطر الوزن الشعرى إلى إحالة المعنى ، فيقلبه الشاعر إلى خلاف ماقصد به "(١) .

وإنما عيب القلب ؛ لأنه "يفسد المعنى ويصرفه عن وجهه "(٢) .

والاتجاه الغالب عند القدماء قبوله ، والاعتداد به واعتباره سنة من سنن العرب فى كلامها . ومن عابه قبله فى لغة الشعر على مضض،وعدّه من قبيل الضرورة التى تجيز مالايجاز .

ومنه قول الأخطل :

أمّا كُلَيْبَ بنُ يَرْبُوعٍ فلَيْسَ لَهَا
عِنْدَ المَفَاخِرِ إيْرَادٌ ولاصَدَرُ
مِثْلَ القَنَافِذِ هَدَّاجُونَ قدْ بَلَغَتْ
نَجْرَانُ أو بَلَغَتْ سَوآتِهِم هَجَرُ(٣)

قال السيرافى : "أراد : بلغت نجرانَ سوآتُهم أو هجرَ ، وذلك وجه الكلام ؛ لأن السوآت تنتقل من مكان فتبلغ مكانا آخر ، والبلدان لاينتقلان وإنما يُبْلَغن ولايَبْلُغن"(٤) .

والسيرافى هنا لايعتدّ باللغة اعتداده بما تعبر عنه اللغة ، فالمعنى حاضر فى ذهنه ، متصوّر سلفا .

ولذا لم يستسغ - وفق هذا التصور - أنّ نجران وهجر هما اللّتان بلغتا سوآتِ القوم ، فالبلدان لاينتقلان ، وإنما

---

(١) نقد الشعر ص ٢٢٢ .
(٢) ضرورة الشعر ، أبو سعيد السيرافى ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ط١ ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص ١٧٣ .
(٣) شعر الأخطل صنعة السكّرى ، تحقيق فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ، ١/٢٠٨، ٢٠٩ وفيه فليس لهم عند المكارم لاورد ولاصَدَرُ ، وعلى العِيارات ، أو حدّثت .
(٤) ضرورة الشعر ص ١٧٤ .

السوآت هى التى تنتقل إليهما عن طريق الأخبار ، وإذا كانت هذه صفة البلد فى الواقع ، فإنها يجب أن تكون فى الشعر كذلك .

وفهم القلب هنا إنما يُتَصَوَّر باستقراء حالة القوم "كليب بن يربوع" فهم فى ضعف ومهانة ، لايجدون لسوآتهم ملاذا يحجبها عن أعين الناس إلا الليل .

وهم يترددون فى ضعفهم ، فليس لهم فى منازل الفخر إيراد ولاصدر ، وقوم هذه صفتهم لايرغبون فى كشف منكراتهم ، فهم يسترونها بكل ماأوتوا من قوة .

ولذا فالسوآت لاتبلغ ؛ لأنه لايرغب أحد منهم فى كشفها .

وإذا كان الشاعر يريد تعريتهم فإنه يعمد إلى "المكان" فيمنحه صفة الشعرية ، فيبدو وكأنه رقيب ، يستجلى أسرارهم ، ويكشف خباياهم . مع أنهم كالقنافذ لايظهرون إلا بالليل المظلم .

وأخذ على الحطيئة قوله :

فَلَمَّا خَشِيْتُ الهُوْنَ،والعَيْرُ مُمْسِكٌ
عَلَى رَغْمِهِ ماأَثْبَتَ الحَبْلَ حَافِرُه (١)

"وكان الوجه أن يقول ماأمسك حافِرُه الحبلَ فقلب ؛ لأن ماأمسكته فقد أمسكك ، والحافر ممسِك للحبل لايفارقه مادام مربوطا به ، والحبل ممسِك للحافر" (٢) .

وبهذا القلب انحرف معنى الكلام عند حازم القرطاجنى حتى أوهم أن المراد به ضد مايدل اللفظ عليه (٣) . وعلى هذا

---

(١) الديوان ص ٢٤ .
(٢) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٤ .
(٣) منهاج البلغاء ص ١٧٩ .

فهو مذهب فاسد "وفى سعة الكلام مندوحة عن المذاهب الفاسدة "[1] .

والأمر بخلاف ماذهب إليه ابن قتيبة وحازم القرطاجنى وشُرَّاح البيت رحمهم الله جميعا ، من أن الحبل لما لم يخرج من الحافر فكأنه مربوط فيه ، وأن ما أمسَكْتَه فقد أمسكك ، أو أن الحبل إذا وقع فى الرسغ رده الحافر فلم يسقط[2] . هذا تصور محدود للغة الشعر ، تغدو معه مجرد وصف للأشياء يدور حولها ، ولايقع عليها .

وحمل البيت على القلب ، وتأوُّله على الوجه الذى سبق صرف للشعر عن جهته ، وعجز عن فك مغاليقه ، وفض أسراره التى كان بها شعرا .

وتلك الأسرار إنما تتجلى بالوقوف على ملابسات النص ، وسياقه ، فالحطيئة يهجو الزِّبرقان بن بدر الذى أساء إليه حين أسقاه الماء البارد فى ليلة شتاء ، ويمدح آل شماس الذين قروه اللحم ، وكانوا ملاذه ، ومأواه .

والإشكال إنما نشأ من تسلط الواقع الخارجى على اللغة إذ العرف يقتضى أن يكون الحبل هو الذى يشد الحافر ويمسكه أما أن يمسك الحافر الحبل فذلك صرف للكلام عن جهته .

إن قوة الإنسان فى إرادته تخطى العقبات، وتخطى العقبات والمصاعب لاتتحقق إلا بتكاتف أعضاء الجسد الواحد وتداعيها للوقوف أمام المشكلة .

وهذا هو الذى أراده الحطيئة ، وعَبَّر عنه بمسلك الشعر فى التعبير ، فقرن الشىء بنقيضه لتكتمل الصورة .

---

(١) المصدر السابق ص ١٧٩ .
(٢) انظر : الديوان ص ٢٥ .

فالإنسان قادر على تجاوز المصاعب ، متى كانت أعضاؤه تتجلد وتتناصر ، وهذا ماتحقق للحطيئة حين تولى عن هُوْن الزبرقان بن بدر .

واكتمال الصورة ، يكمن بالمقارنة بين الرجل والعير ، والعير هنا لايظل مقيما على الذل إلا إذا خذله حافره فتشبث بالحبل ، وبذا يكتسب العَيْر عند الحطيئة صورة غير تلك الصورة التى نجدها له عند المتلمس فى قوله :

وَلَنْ يُقِيْمَ على خَسْفٍ يُرادُ بِهِ ... إلّا الأذلّانِ عَيْرُ الأهلِ والوَتِدُ
هَذا عَلَى الخَسْفِ مَربُوطٌ بِرُمَّتِهِ ... وذا يُشَجُّ فلايَرْثِي لَهُ أَحَدُ (١)

وإذا كانت الإرادة ممكنة التحقق عند هذا الكائن ، فإنها لدى الحطيئة واجبة .

وبهذا يحقق الحطيئة مراده بدفع اللغة إلى هذه المضايق التى فيها يسهل اصطياد المتأبى من المعانى النادرة .

قال ابن جنى : "وذلك أنك تجد فى كثير من المنثور والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين ، هذا يدعوك إلى أمر ، وهذا يمنعك منه ، فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة المعنى وارتحت لتصحيح الإعراب" (٢) .

والشعر بطبيعته فن موجز يومىء إلى الأشياء ، ولايصرح بها . والإيجاز فيه ليس حلية كمالية ، بل خصيصة تميزه عما سواه ، وهى خصيصة آثرها العرب ، وأرباب الفصاحة ، فكانت البلاغة هى الإيجاز ، وكان الشعر عندهم لمحة دالة تكفى إشارتها . وكلما ضاقت العبارة واتسع معناها ، كانت عندهم

---

(١) الديوان ص ٢٠٨-٢١١ .
(٢) الخصائص ٣/٢٥٥ .

فى أسمى مراتب البلاغة حتى يكون الكلام لمحة قليلة إلى أفكار غزيرة خبيئة ، وراء تلك الألفاظ التى تشبه الإشارة "(١) .

ومتى زادت الألفاظ عن المعانى عُدَّت من فاسد القول الذى يخل بمعايير البلاغة ؛ لأن "من حق المعنى أن يكون له الاسم طبقا ، أى يكون الاسم طبقا للفظ بقدر المعنى غير زائد عليه ولاناقص عنه "(٢) .

ومما عيب فى هذا قول عُروة بن أُذينة :

واسقِ العَدُوّ بِكأسِهِ واعْلَمْ لَهُ
بالغَيْبِ إنْ قَدْ كانَ قَبْلُ سَقَاكَهَا
واجْزِ الكَرَامَةَ مَنْ تَرَى أنْ لَوْ لَهُ
يَوْماً بَذَلْتَ كَرَامَةً لَجَزَاكَهَا(٣)

قال العسكرى : "ومعنى هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات اجز كلا بفعله ، وكان السكوت لِعُروة خيرا له "(٤) .

وهكذا تتساوى لغة الشعر بما هو أدنى منها ، ويتضاءل سلطان الكلمة ، والنظر إلى هذه اللغة بمنظار العسكرى يفضى إلى طمس قيم الفن والجمال فيها .

فلاقيمة للفعل اسق بتاريخه الطويل قال عنترة :

لاتَسْقِنِى كأسَ الحَياةِ بِذِلَّةٍ بَلْ فاسْقِنِى بِالعِزِّ كأسَ الحَنْظَلِ(٥)

وقال :

فأجَبْتُها إنَّ المَنِيَّةَ مَنْهَلٌ لابُدَّ أنْ أُسقَى بِذَاكَ المَنْهَلِ(٦)

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د. بدوى طبانة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٣٧٨هـ ، ص ٢٨٥ .
(٢) الصناعتين ص ٤١ .
(٣) شعر عروة بن أذينة ص ٣٤٤ .
(٤) الصناعتين ص ٤١ .
(٥) شرح ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ ص ١٣٥ .
(٦) ديوان عنترة ص ٢٥١ .

فالسقى لم يعد وسيلة للحياة ، بعد أن كان كذلك ، والشاعر هنا لايدعو إلى الإخلال بموازين الحياة ، فهو ينتصر لنفسه ، ويتحقق التوازن فى دعوته بين السقى والجزاء ، فإذا كان هناك قد ترصّد لعدوه ، وردّ له عداوته ، فإنه هنا يرد للكريم مكرمته .

بل إن قيمة الخير أكثر حضورا فى الشعر ، فالسقى "للعدو" المعروف بعداوته ، والجزاء بالكرامة لمن يُظَنُّ أنه أهل لها ، وبهذا يظل الجانب الإنسانى هو القيمة الأولى فى الحياة .

وعلى هذا فالمعانى الشعرية حين تحتشد اللغة لها ، لاتخرج إلى الوجود مجرد فكرة مبتذلة ، بما يضفيه المبدع عليها من تجاربه وخبراته .

يقول قدامة بن جعفر عن قول بعض بنى كِلاب :

دَعِ الشَّر واحلُلْ بالنَّجاةِ تَعَزُّلاً
إذا هو لَمْ يَصْبُغْكَ فى الشَّرِّ صَابِغُ
ولَكِنْ إذا ما الشَّر شارَ دَفِيْنُهُ
عليكَ فأنضِجْ دَبْغَ ما أنْتَ دَابِغُ (١)

"فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جارٍ على سبيل التمثيل وقد كان يجوز أن يقال مكان ماقيل فيه ، دع الشر مالم تنشب فيه ، فإذا انشبت فيه فبالغ ، ولكن لم يكن لذلك من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف مالقول الكِلابِىّ" (٢) .

---

(١) نقد الشعر ص ١٦٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٠ .

ومما فيه إخلالٌ بجماليات التركيب الحشو الذى ارتبط فى كثير من نماذجه بالعيب ؛ لأنه فضل جىء به لسدّ الخلل الإيقاعى فى البيت ، فيكون كما قال الباقلانى كالرقعة من الجلد فى الديباج الحسن (١) . أو كالطفيلىّ "الذى يستثقل مكانه والأجنبى الذى يكره حضوره" (٢) .

ومعرفة الحسن من القبيح من الحشو بحاجة إلى إدراك مميز لأنساب الكلام ووشائجه "وهذا باب لطيف جدا لايتيقظ له إلا من كان متوقد القريحة ، متباصر الآلة رطبا بمجارى الكلام عارفا بأسرار الشعر ، متصرفا فى معرفة أفانينه" (٣) .

أما المذموم منه فإنما كُره وذم ؛"لأنه خلا من الفائدة ولم يخل منه بعائدة ، ولو أفاد لم يكن حشوا ، ولم يُدع لغوا ، وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع ، ومدركا من الرضى أجزل حظ ، ذلك لإفادته إياك على مجيئه مجىء مالامعول فى الإفادة عليه ، ولاطائل للسامع لديه ، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترتقبها ، والنافعة أتتك ولم تحتسبها" (٤) .

ومما ذمّه البيانيون لما فيه من الحشو قول امرىء القيس :

تَمَدُّ وتُبْدِى عن أَسِيْلٍ وتَتَّقِى
بِنَاظِرَةٍ مِن وَحْشِ وَجْرَةَ مُطْفِلِ (٥)

وقول عَدِىّ بن الرِّقاع :

---

(١) إعجاز القرآن ص ٢٢٤ .
(٢) أسرار البلاغة ص ٢٢ .
(٣) حلية المحاضرة ، الحاتمى ، تحقيق هلال ناجى ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ١٩٧٨م ، ٨٢/١ .
(٤) أسرار البلاغة ص ١٩ .
(٥) الديوان ص ١٦ .

وَكَأَنَّها بَيْنَ النِّساءِ أَعَارَها عَيْنَيهِ أَحْوَرُ مِنْ جَآذرِ جَاسِمِ (١)

قال القاضى الجرجانى : "وقد تخلل كل واحد منهمامن حشو الكلام مالو حذف لاستغنى عنه ، ومالافائدة فى ذكره ؛ لأن امرأ القيس قال : من وحش وَجْرَةَ ، وعَدِيّا قال : من جآذر جاسم ولم يذكرا هذين الموضعين إلا استعانة بهما فى إتمام النظم وإقامة الوزن ، ولاتلتفتَنَّ إلى مايقوله المعنويون فى وَجْرَةَ وجاسم فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ، وقد رأيت ظباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الظباء ، وسألت من لاأحصى من الأعراب عن وحش وَجْرَةَ فلم يروا لها فضلا على وحش ضرِّيَة ، وغزلان بسيطة ، وقد يختلف خلق الظباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقلَّ أن تختلف لذلك" (٢) .

والقاضى فى نقده هذا يصدر عن تصوّر يقف على ظواهر الشعر ، ولايتغلغل تحت قشرته الظاهرة ، فتتجرد الكلمات من كل ماتحمله من قيم شعورية لاتنهض إلا بها ، ولذا فالمكان ليس له أية جماليات فى الشعر ، فهو حشو جيء به لإتمام النظم ، وإقامة الوزن .

وقد يقال هنا إنّ امرأ القيس خص وَجْرَةَ بالذكر ؛ "لأنها قليلة الماء . فوحشها تجتزىء بالنبات الأخضر عن شرب الماء فتضمر بطونها ، ويشتد عودها" (٣) .

وإنّ عَدِيّا آثر جاسم على ماسواها ؛ لأن جآذرها عرفت بجمال عيونها ، وشدة حورها ، وهذا كلام جميل لكنه ينظر إلى

---

(١) ديوان شعر عَدِيّ بن الرِّقاع العاملى ، جمع وتحقيق الدكتور الشريف عبد الله الحسينى ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م ، ص ٧٦ وفيه : فكأنها

(٢) الوساطة ص ٣٢ .

(٣) الاقتضاب ٣٤٩/٣ .

الشعر وكأنه حقيقة جوهرها الصدق . والشعر شيء غير ذلك .

فالمكان هنا ينطوى على دلالات دفينة ، لايدرك أبعادها إلا من عرفه حق معرفته . وهى معرفة لايوقف على أسرارها بالرؤية السطحية المباشرة ، ولابمساءلة الأعراب الذين لايلمسون فيه إلا الشجر والمدر ، فيغيب عنهم ما استأثر به الشاعر بفطنته .

وإذا كان الإيجاز قيمة جمالية ـ كما سبق ـ فإن الإخلال قبح وهو : "أن يُترك من اللفظ مابه يتم المعنى" (١) .

قال عُرْوَة بن الوَرْد :

عَجِبْتُ لَهُمْ إِذْ يَقْتُلُونَ نُفُوسَهُمْ
وَمَقْتَلُهُمْ عِنْدَ الوَغَى كانَ أعْذَرَا (٢)

قال قدامة : "فإنما أراد أن يقول : عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم فى السلم ، ومقتلهم عند الوغى كان أعذرا" (٣) .

والذى أملى على قدامة القول بالإخلال فى البيت الحرص على إيجاد مطابقة يصح معها بناء الكلام ، وهو حرص جر قدامة وكثيرا من البيانيين إلى ذم نماذج من الشعر الجيد ماكانت لتذم لو أتيت من طريقها الصحيح .

فالقضية هنا ـ قضية قتل نفس بغير حق ، يستوى ذلك فى السلم والحرب ، فالجريمة قبيحة أيا كان زمانها أو مكانها .

فالعجب إذن يتعالى على حدود الزمان والمكان ، ليصبح بحثا فى قضية جوهرية لادخل فيها للظروف والملابسات .

---

(١) نقد الشعر ص ٢١٦ ، الموشح ص ٣٦٣ .
(٢) الديوان ص ٨٢ وفيه إذ يخنقون وهو الأقرب لقوله بعد ذلك :
يَشُدَّ الحليمُ مِنْهُمُ عِقْدَ حَبْلِهِ
ألا إنما يأتى الذى كان حَذِّرا
(٣) نقد الشعر ص ٢١٧ .

فليس هنا إخلال بالمعنى الذى يريد قدامة ، فقاتل نفسه فى السلم أو فى الحرب مجرم ؛ لأنه يقتل نفسه .

وفضيلة البيت فى إيحائه ، وبعده عن المباشرة ، حين تذهب النفس معه كل مذهب ، وهذا هو الذى يصدق فيه قول الإمام عبد القاهر "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدك أنطق ماتكون إذا لم تنطق ، وأتم ماتكون بيانا إذا لم تبن" (١)

وإذا كان الشاعر لايعذر بوقوعه فى الزلل ، فإن الناقد يجب أن يستقصى احتمالات المعنى ، ويتعاطاه من جهته التى لايصح تعاطيه إلا من قبلها ، وأن يثق فى أمثال هؤلاء الشعراء وألا يتعجل فى تخطئتهم ، فالثقة بهم ثقة فى العربية ، وهم أول الناس إدراكا لشجاعتها ، وفطنة بمسالكها فى التعبير .

قال حازم :

"وليس ينبغى أن يعترض عليهم فى أقاويلهم إلا من تزاحم رتبته فى حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبتهم ، فإنما يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة بالكلام ، وليس كل من يدّعى المعرفة باللسان عارفا به فى الحقيقة " (٢) .

ومما سبق يتضح أن لغة الشعر تقتضى نوعا مختلفا من التراكيب ، تفرضه طبيعة التجربة الفنية التى تعبر عنها هذه اللغة .

وقد أدرك البيانيون طبيعة هذه اللغة ، فأجازوا فيها مالايجوز فى غيرها من الأساليب التى يحقق من خلالها الشعر قيمه التى بها يكون شعرا خالدا تجد فيه النفوس الإثارة والمتعة .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ١٤٦ .
(٢) منهاج البلغاء ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

هيكل القصيدة

الفصل الثالث

هيكل القصيدة

يمثل الشكل فى الفن قيمة لاتنتقص ، بل إن الشكل يكاد يكون كل شىء فى الشعر والرواية والمسرحية ... الخ ، فالذى يجذب المتلقى إلى النص هو براعة المبدع ، وقدرته على تشكيل مادته وتنسيقها .

إن الفن والعلم كثيرا مايتناولان فكرة واحدة ، ولكن التأثير يكون دائما فى الفن أكثر ؛ لأن طريقه عرض الفكرة وتركيبها فى الفن تمنح الفكرة هذا التأثير ، والفكرة لايمكن أن تكون عملا فنيا قبل صياغتها فى شكل جميل ، فالشكل هو الجوهر لكل عمل فنى .

والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة قوية لاقيمة للشكل بمعزل عنها . يقول هارولد آزبورن : "لايظل شىء من شكل القصيدة ، ولابنيتها العروضية ، ولاعلاقاتها الإيقاعية ، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى ، فاللغة ليست لغة ، بل أصوات إلا إذا عبرت عن معنى" (١) .

وهيكل القصيدة العربية هو الذى يمنحها خصوصيتها ، ويميزها عما سواها ، ولذا كان الخروج على نظام القصيدة فى بناء هيكلها مما يعاب به الشعر ، وكان الإبداع يمثل فى جانب من جوانبه احتذاء ذلك الهيكل ، والقول على منواله ، فإذا كان صاحب القصيدة "إنما ابتدأ فيها بذكر الديار

---

(١) مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، عالم المعرفة ١٩٨٧م ، ص ٥٠، ٥١ .

والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربع ، واستوقف الرفيق ... ثم وصل ذلك بالنسيب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وذمامة التأميل ، وقرر عنده ماناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح ..." (١) .

إذا كان كذلك فإن الشاعر المجيد هو "من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ..." (٢) .

وسلوك هذه الأساليب يعنى الانقياد لها ، والتجديد فى إطار من الحفاظ عليها "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين من هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الداثر ، والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويصفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرارة" (٣) .

وابن قتيبة فى دعوته هذه يطبق مقولة "الوضع" التى تحكمت فى الفكر اللغوى كثيرا ، فكأن الشعر من وضع واضع ، يزاد عليه ولاتمس أصوله ، وهذا مايسميه الدكتور شكرى عياد "بالوضع الشعرى" (٤) .

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ١/٧٥، ٧٦ .
(٣) المصدر نفسه ١/٧٧ .
(٤) مجلة فصول "تراثنا النقدى" المجلد السادس ، العدد الثانى ١٩٨٦م ، ص ٦١ .

ومع هذا يمكن النظر إلى هذه الدعوة على أنها محاولة للحفاظ على رموز الشعر العربى ، والتجديد فى إطار من الوعى بها ، وحسن التعامل معها .

والغريب أن دعوة ابن قتيبة هذه لاتمثل نموذجا واقعيا للقصيدة العربية ، فالمعلقات مثلا ـ وهى تكاد تكون النموذج الأصلى للقصيدة العربية لقدمها ، وكمالها الفنى ـ تبتعد عن تصور ابن قتيبة .(١)

وهذا التسلسل المنطقى الذى يؤسسه ابن قتيبة يأخذ بعدا آخر عند ابن طباطبا ، حين يوازن بين القصيدة والرسالة "فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه ـ على تصرفه فى فنونه ـ صلة لطيفة فيتخلّص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستماحة ... بألطف تخلّص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه" .(٢)

وقد نؤمن بأصالة هذا الإدراك الذى يقدمه ابن قتيبة وابن طباطبا وغيرهما للقصيدة العربية وذلك بتقسيمها ثلاثة محاور يصبح الربط بينها ضربا من الاتقان فى صنعة الشعر .

إلا أن هذا الإدراك سرعان مايصرفنا عن تأمل الشعر ، والحكم عليه أحيانا بمقتضى هذا الإدراك بنوع من الأحكام التى تستند على رؤى مسبقة ، تفرض على القصيدة شكلا مألوفا وبنية مرسومة سلفا ، وتتناسى أن هيكل القصيدة وبنيتها أمر لايمكن فصله عن مضامينها وأفكارها ، وأن ذلك الهيكل يمكن أن يتطور ويتغير بتغير الأذواق والأجيال ، ومنازع الإدراك .

---

(١) المرجع السابق ص ٦١ .
(٢) عيار الشعر ص ٩ .

والذى لاخلاف فيه أن تلاحم القصيدة وتماسكها قيمة فى حد ذاتها ، فيه تتجلى قدرة المبدع على السيطرة على لغته ، ووضوح رؤيته .

"وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان" (١) .

وبهذا التلاحم قدّم عمر بن أبى ربيعة على جميل ، قال الزبير بن بكّار (٢) : "من الناس من يفضّل قصيدة جميل اللامية على قصيدة عمر (٣) ، وأنا لاأقول هذا ؛ لأن قصيدة جميل مختلفة غير مؤتلفة ، فيها طوالع النجد ، وخوالد المهد ، وقصيدة عمر بن أبى ربيعة ملساء المتون ، مستوية الأبيات آخذ بعضها بأذناب بعض" (٤) .

وفى هذا التلاحم يتحقق الشكل الفنى للنص ، وتتحقق القيمة الجمالية لدى المتلقى ، حين يشده تناسب الكلام ، ويستدعيه إلى فك أسراره ومعرفة خباياه .

"وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذى ذكره الجاحظ لذ سماعه ، وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق به ، وحلى فى فم سامعه ، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وثقل (٥)

---

(١) البيان والتبيين ٦٧/١ .
(٢) التى مطلعها :
لقد فَرِحَ الواشُونَ أن مَرِمَتْ حَبْلِى
بَثينةُ ، أو أبدَتْ لَنَا جانِبَ البُخْلِ
(٣) التى مطلعها :
جَرَى ناصِحٌ بالوُدّ بَيْنِى وبينَها
فقرّبنِى يومَ الحَسابِ إلى قَتْلِى
(٤) الأغانى ٣٢٩/٢ .
(٥) يقصد نص الجاحظ السابق ، البيان والتبيين ٦٧/١ .

على اللسان النطق به ، ومجّه السامع ، فلم يستقر فيها منه شيء "(١) .

وحديث البيانيين عن جماليات هيكل القصيدة يمكن حصره فى الحديث عن :

(١) براعة الاستهلال .

(٢) حسن التخلص .

(٣) حسن المقطع .

(٤) وحدة القصيدة .

ولايعنى أن هذا هو كل مايتعلق بهيكل القصيدة ، فانتقاء الألفاظ ، وتنسيقها ، واختيار الوزن والقافية القادرة على الإيحاء بالعاطفة ، كلها يمكن أن تدخل تحت هيكل القصيدة .

لكن المقصود بالهيكل هنا : الأجزاء الرئيسة التى تتكون منها القصيدة ، تلك الأجزاء التى بتناسبها واطرادها تتماسك القصيدة ، وتتسلسل الفكرة ، وتفضى المعانى إلى بعضها ، فتشكل رؤية واحدة للشاعر لايفصل بعضها عن بعض .

---

(١) العمدة ١/٢٥٧ .

(١) براعة الاستهلال :

وأكثر مايتجلى الإحكام فى هيكل القصيدة فى مطلعها الذى يعد بمثابة المفتاح الذى يفتح عالمها المغلق ، ولذا لاغرابة أن يلح البيانيون على الشاعر فى إحكام بنائه "فإنه أول مايقرع السمع ، وبه يستدل على ماعنده من أول وهلة" (١) ، وتأثير القصيدة فى متلقيها يتوقف على جودة المطلع ، وربما شفع لها حسنه متى تحيَّفها الضعف عندما يخبو نشاط الحالة الشعورية عند الشاعر ، قال حازم القرطاجنى :

"وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شىء فى هذه الصناعة ، إذ هى الطليعة الدالة على مابعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغُرَّة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقى مابعدها إن كان بنسبة من ذلك ، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها" (٢) .

وأحذق الشعراء عند أبى هلال هو : "من يتفقد الابتداء والمقطع" (٣) لأنهما بداية القصيدة ونهايتها .

ومآخذ البيانيين على براعة الاستهلال تشتمل على المبنى والمعنى .

فمما يتعلق بالمبنى أن تكون ألفاظ الابتداءات ليست عذبة الجرس كاللآئين فى قول البحترى (٤) :

---

(١) العمدة ٢١٨/١ .
(٢) منهاج البلغاء ص ٣٠٩ .
(٣) الصناعتين ص ٤٥٤ .
(٤) الموازنة ص ٣٩٣ .

قِفَا فِى مَغَانِى الدَّارِ نَسْأَلْ طُلُوْلَهَا
عَنِ النَّفَرِ اللَّائِيْنَ كَانُوا حُلُولَهَا (١)

أو أن تكون زائدة لاقيمة لها "كنَعَمْ" فى قول البحترى :

مِيْلُوا إِلى الدَّارِ مِن لَيْلَى نُحَيِّيهَا
نَعَمْ ، ونَسْأَلُها عَن بَعْضِ أهْلِيْهَا (٢)

فإنها من قبيل الحشو الذى ليس بالمعنى إليه حاجة . (٣)

أو أن يكثر توظيف المحسن البديعى فى المطلع كقول أبى تمام :

سَلِّم على الرَّبْعِ مِن سَلْمَى بِذِى سَلَمِ
عَلَيهِ وَسْمٌ مِن الأيَّامِ والقِدَمِ (٤)

فقد جاء بالتجنيس فى ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن فى لفظتين . (٥)

أو أن يكون المطلع معقَّد البناء كقول المتنبى : (٦)

وفَاؤُكُما كالرَّبْعِ أشجَاهُ طَاسِمُه
بِأنْ تُسْعِدا ، والدَّمْعُ أشفاهُ سَاجِمُه (٧)

أو أن يكون مصراعا البيت غير متناسبين كقول أبى الطيِّب : (٨)

جَلَلاً كَما بِى فَلْيَكُ التَّبْرِيْحُ أغِذاءُ ذا الرَّشأِ الأغَنِّ الشَّيحُ (٩)

وأما مايتعلق بالمعنى فكأن يكون البيت غير موافق لغرضه الذى قيل فيه كقول أبى نواس :

---

(١) الديوان ١٧٩٢/٣ وفيه عن الأنَسِ المفقودِ كانوا حُلُولَها .
(٢) الديوان ٢٤١٤/٤ .
(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .
(٤) الديوان ١٨٤/٣ .
(٥) الموازنة ص ٣٩٤ .
(٦) الوساطة ص ٩٨ ، الصناعتين ص ٤٥٦ .
(٧) الديوان ٣٢٥/٣ .
(٨) الوساطة ص ٤٤١ .
(٩) الديوان ٢٤٣/١ .

أَرَبْعَ البِلَى إِنَّ الخُشُوعَ لَبادِ
عليكِ ، وإِنّى لمْ أَخُنْكِ وُدادِى (١)
فى حضرة البرمكى ، فتطير ، وظهرت الوجمة عليه . (٢)

ولو كان الشاعر معاتبا ، أو مستبطئا لم يسترذل ابتداؤه . (٣)

أو أن يشبّب الشاعر فى مطلع قصيدته بامرأة يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح أو مايتصل به سببه كقول الأعشى أمام زياد :

رَحَلَتْ سُمَيَّةُ غُدوةً أَجْمَالَها غَضْبَى عليكَ فمَا تَقُولُ بَدَالَهَا (٤)

أو يأتى بما ينغّص على الممدوح ، كأن يذكر داءً أوعاهة لاتتفق ومبادىء اللياقة فى الموقف كقول ذى الرمة لعبد الملك بن مروان ـ وكانت عيناه تسيلان ماء ـ : (٥)

مابَالُ عَيْنِكَ منها الماءُ ينسَكِبُ
كأنَّهُ مِن كُلَى مَفْرِيَّةٍ سَرِبُ (٦)

أو أن يكون معنى المطلع ، لايتفق والغرض الذى قصد إليه الشاعر فيأتى وكأن الشاعر يجهل معناه الذى يطرقه كقول البحترى :

قِفِ العِيْسَ قدْ أدْنَى خُطَاهَا كَلَالُها
وَسَلْ دارَ سُعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤَالُها (٧)

فمع أن لفظه حسن ، فإنَّ معناه "ليس بالجيد ؛ لأنه قال أدنى خطاها كلالها أى : قارب من خطوها الكلال ، وهذا كأنه

---

(١) الديوان ص ٤٧١ .
(٢) العمدة ١/٢٢٥ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٦٧ .
(٤) الديوان ص ٢٧ .
(٥) الموشح ص ٣٧٤ .
(٦) الديوان ١/٩ .
(٧) الديوان ٣/١٦٢٥ .

لم يقف لسؤال الديار التى تعرض ؛ لأن يشفيه ، وإنما وقف لإعياء المطى" .(١)

أو أن يكون غامضا (٢) ، يحتاج إلى كثير من التأمل للوصول إلى فهمه كقول أبى تمام :

هُنَّ عَوادِى يُوْسُفٍ وصَواحِبُه
فَعَزْمَاً فَقِدْماً أدْرَكَ الثَّأرَ طَالِبُه (٣)

أو أن يكون باردا (٤) كقول أبى العتاهية :

أَلَا مالِسَيِّدَتِى مَالَهَا أَدَلَّتْ فَأحْمِلُ إِدْلَالَهَا (٥)

ولو أنعمنا النظر فى تلك المآخذ لأدركنا البون الشاسع بين موقفى البيانى والشاعر من اللغة ، وهذا البون هو الذى خلق نوعا من التباين فى الاعتداد باللغة ، فالبيانى ينكرها؛ لأنها تتنافى مع معايير الجودة التى ارتضاها ، والشاعر يؤمن بها ؛ لأنها عصارة روحه ، ومشاعره .

إن الكلمة فى الشعر لايجب أن تحاكم بمقياس العذوبة أو الشهرة بمعزل عن سياقها ، فهذا الحكم لايقتنص من قيم الكلمة إلا قيمتها الموسيقية ، وهى قيمة لاتمثل إلا جانبا من قيم كثيرة لاتحصر . فهناك قيم جمالية ، ودلالية ، وشعورية ، وإنسانية لايصح إغفالها .

فاللاَّئين ونَعَمْ اللّتان تمثلان جانب ضعف عند الآمدى الذى وقف فى إدراكه لها على جانب العذوبة أو الزيادة غير المفيدة .

---

(١) الموازنة ص ٣٨٧ .
(٢) الصناعتين ص ٤٥٤ ، وانظر قصة أبى تمام مع أبى العُميثل فى سر الفصاحة ص ٢٢٧ .
(٣) الديوان ١/٢١٦ ، وفيه أدرك السؤل .
(٤) الصناعتين ص ٤٥٧ .
(٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، الدكتور شكرى فيصل ، دمشق ، مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م ، ص ٦٠٩ . وفيه أدلا .

جزء ان لايتجزآن من لغة الشعر ومعانيه عند البحترى .

فالحيز الزمانى والمكانى الذى تشغله اللائين يمثلان ذكريات دفينة لدى الشاعر يرغب فى الاستمتاع والتلذذ بذكرها فالقوم هم محور السؤال فى القصيدة ، لأن زيادة المبنى لاتخلو من زيادة معنى .

ونعم تجعل من التحية أمرا غير عادى ، فهى بمثابة التأكيد على أداء التحية .

والقول بالاكثار من المحسن اللفظى مؤداه أن الكلمات هنا بمثابة الزينة ، تستحسن بالاقتصاد فى استخدامها .

وتعقيد البناء فى مطلع المتنبى يثير قضية عجز الكلمة عن استنطاق الفواجع ، فهذا التعقيد لاينكره أحد لكن مبعثه اضطراب النفس الانسانية أمام الموت ، فالبكاء على الطلل ليس محطة انطلاق للغرض الأصلى فى القصيدة ، فهذا البكاء هو الذى جعل امرأ القيس أميرا للشعراء .

ووصف بيت أبى الطيب بعدم التناسب مرده لطف المعنى الذى يشير اليه . وقد نفى المعرى عن البيت هذا المأخذ ، لأنه جعل المصراع بمنزلة البيت ، فكأن المصراعين بيتان .(١)

وهناك من فسر الانقطاع بين المصراعين بما يعتور الشاعر من اضطراب مشاعره مما يظهر جليا على لغته عن وعى منه ليدل على تمكن الشوق منه "يفعل الشاعر مثل هذا فى النسيب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب

---

(١) الديوان بشرح المعرى ١/٢٣٩، ٢٤٠ .

عليه ، وليرى أن آثار الاختلاط ظاهرة فى كلامه . وأنه مشغول عن تقويم خطابه "(١) .

ومن أدرك التناسب بين مصراعى البيت قال : "وهو أنه لما أخبر عن عظم تبريحه ، وشدة أسفه بين أن الذى أورثه التبريح والأسف وهدى إليه الشوق والقلق هو الأغن الذى شككه غلبة الغزلان عليه فى غذائه ، وهذا الاعتذار قريب"(٢) .

والتناسب بين مصراعى البيت لطيف قد يخفى على الناظر ولكنه لايغيب عن المتأمل ، فعظمة التبريح لاتفهم على حقيقتها بعيدا عن التساؤل المصحوب بالدهشة فى الشطر الثانى للبيت .

ان قيمة التبريح تتأكد فى ارتباطها بسياق التعجب المثار فى عجز البيت ومتى انفصل كل جزء بمعناه سقط البيت كله ، فإذا كان البيت يبدو للناظرين على شفا جرف هار يكاد ينزلق كلما دفع للمساءلة ، فإن قوته إنما تأتى فيما يبدو أنه ضعف ، وتماسكه مما يظهر أنه انقطاع .

وكما ارتبطت هذه المآخذ بفهم أولى للغة الشعر ، يربطها بمواصفات الكلام العادى ، فإن المعنى لم يكن أسعد حظا من المبنى فى مطالع القصائد إذ ارتبط بالحفاظ على مواصفات اجتماعية لاصلة لها بالشعر باعتباره قيمة فنية .

إن الذى لاينكره أحد أن برودة المعانى أو إبهامها فى مطلع القصيدة ، أو فى أى بيت من أبياتها مما يخرج الكلام من دائرة الشعر ، وكما أن المعانى المبتذلة لاصلة لها

---

(١) الوساطة ص ٤٤٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٤٢ ، وانظر : شرح المعرّى ١/٢٤٠ .

بالشعر ، فالمعانى المفرطة فى الدقة والإبهام لاعلاقة لها بالشعر .

كما أن الذوق العام سلوك حضارى يجب الحفاظ عليه وترسيخه فى نفوس الناس ، ولكن لايجب أن ننكر على أبى نواس قراءة الموت فى عنفوان الحياة ؛ لأنه يصف مايعتقد ، ولاعلى الأعشى ذكر سمية ، أو التساؤل عن الدمع المنسكب عند ذى الرمة .

وهذا ليس حكما نقديا على الشعر ، فجودة الشعر فى قدرته على التعبير ، وهذا نقد للشعر بما هو خارج عن لغة الشعر .

ومرد هذا كله إلى "مراعاة المخاطب" ، وربط الشعر بأغراضه . وقد يكون مثل هذا الشعر ليس جيدا فى موقفه الذى قيل فيه إلا أنه شعر جميل "وليس هذا العيب مما يقدح فى جودة الشعر ، إلا أنه لايحسن" (١) .

وربط مثل هذا الشعر بمواقفه قتل لحيويته ، فهى "فى الحقيقة ليست سوى وسائل ومجالات يصور فيها الشاعر الحقائق الشعرية" (٢) .

وحين تنزع من هذا الأفق الضيق تصبح كلمة خالدة ، ورؤية نافذة فى أعماق الحياة .

---

(١) مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ، ابن نباتة المصرى ، تحقيق الدكتور عمر موسى باشا ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م ، ص ٨٤ .

(٢) التكامل فى القصيدة العربية ، د. لطفى عبد البديع ، مقالة منشورة ضمن ماجمعه الدكتور عبد الرحمن بدوى إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٢م ، ص ١٧٤ .

وقد ذهب ابن رشيق فى تعليله لتلك المطالع إلى أنه "إنما يؤتى الشاعر فى هذه الأشياء ، إما من غفلة فى الطبع وغلظ ، أو من استغراق فى الصنعة ، وشغل هاجس بالعمل يذهب مع حسن القول أين ذهب" (١) .

وهذا الفهم لايكاد يخرج عما سبق لإيمانه العميق بمراعاة الواقع الخارجى ، وتقدير المخاطب ، وإغفال الشاعر الذى لايقول إلا مايشعر به ، ومع تقديرنا لما يقوله ابن رشيق ، وإيماننا بجدواه ، فإن لهذا الشعر ملابسات تسوّغ له مثل هذه اللغة .

---

(١) العمدة ١/٢٢٣ .

(٢) حسن التخلص :

ويسمى براعة التخلص ، وحسن التخلص ، وهو دليل مهارة واقتدار على التصرف فى تأليف الكلام واحكام نسجه ، حين ينتقل الشاعر من معنى الى معنى من غير اشعار بالانقطاع ، ومذهب المحدثين فيه أحسن من مذهب القدماء "لأن مذهب الأوائل فى ذلك مذهب واحد وهو قولهم عند وصف الفيافى وقطعها بسير النوق ، وحكاية ماعانوا فى أسفارهم : انا تجشمنا ذلك الى فلان ، يعنون الممدوح ... فسلك المحدثون غير هذا السبيل ولطفوا القول فى معنى التخلص الى المعانى التى أرادوها" (١) .

ومن جيده قول أوس بن حجر يصف السحاب :

دان مسف فويق الأرض هيدبه يكاد يدفعه من قام بالراح

ثم قوله بعد ذلك :

سقى ديار بنى عوف وساكنها ودار علقمة الخير بن صباح (٢)

وانما ينتقل الشاعر من غرض الى غرض حين يعلم أنه بلغ رسالته وحقق بغيته (٣) .

ومما لم يحسن فيه التخلص مدح بعض الرجاز لنصر بن سيار بقصيدة شبب فيها بمائة بيت ، ومدح بعشرة أبيات فقال له نصر : "والله ما أبقيت كلمة عذبة ، ولامعنى لطيفا الا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك ، فان أردت مديحى فاقتصد فى النسيب ، فأتاه فأنشده :

---

(١) عيار الشعر ص ١٨٤-١٨٧ .
(٢) الديوان ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار صادر ، ط٣ ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ، ص ١٥، ١٨ .
(٣) انظر : الشعر والشعراء ١/٧٥ .

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبر مدحة فى نصر
(١)
فقال نصر : لاذلك ولاهذا ولكن بين الأمرين" .
(٢)
ومما عيب فى هذا الباب قول أبى الطيب :
(٣)
أحبك أو يقولوا جر نمل ثبيرا ، وابن ابراهيم ريعا

وقوله :

أعز مكان فى الدنى سرج سابح

وخير جليس فى الزمان كتاب

وبحر أبو المسك الخضم الذى له
(٤)
على كل بحر زخرة وعباب

ويذهب حازم القرطاجنى الى أن بيت التخلص يحتاج الى قدر من الفطنة والجهد فى تحسينه فهو يشبه مطلع القصيدة "فيجب أن يعتمد فيه مايكون محركا للنفس لتستأنف هزة ونشاطا لتلقى مايرد ، فان العناية بهذا البيت نحو من العناية بالبيت الثانى من مطلع القصيد بل ربما كانت الحاجة الى استثارة عند الانعطاف آكد منها فى استثارة ذلك عند المبدأ ، لكون صور القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط النفس ربما لم يكن يسيرا ، فكانت الحاجة الى استثارة النشاط عنده آخذة فى الضعف آكد من الحاجة الى استثارته فى
(٥)
حال توفره وجموده" .

وطريق العرب فى الخروج أن يكون الكلام متصلا بما قبله "فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح بقوله (دع هذا) و(عد

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧٦ .
(٢) الوساطة ص ١٥٤، ١٥٥ .
(٣) الديوان ٢/٢٥٣ .
(٤) الديوان ١/١٩٣، ١٩٤ .
(٥) منهاج البلغاء ص ٣٢١ .

عن ذا) ونحو ذلك سمى "طغرا" و"انقطاعا"[1] .

ولكن هذا الطريق لايعجب شاعرا كأبى تمام ، لأن هذه الألفاظ لايمكن أن تدل على تماسك القصيدة قال :

دع عنك دع ذا اذا انتقلت الى المدح وشب سهله بمقتضبه[2]

---

(١) العمدة ١/٢٣٩ .
(٢) الديوان ١/٢٧٠ .

(٣) حسن المقطع :

وحسن المقطع أو جودة الختام يقصد به آخر بيت فى القصيدة "وخير الكلام ماوقف عند مقاطعه ، وبين موقع فصوله" (١) .

وهو آخر مايعلق بالسمع من القصيدة ، ولذا يجب أن يكون محكم النسج ، شديد العلوق بالغرض ، متمّا للمعنى "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها راغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يتعمد جعله خاتمة" (٢) .

وفى هذا البتر حرمان للنفس الإنسانية من اللذة التى تترقبها ، فلاتحصل عليها ، وإذا كان المبدع حريصا على الإشارة والإمتاع فإن هذا لايتحقق إلا بتلبية رغبات النفس ، وتحقيق آمالها ، وذلك بالمحافظة على استمرار الخيط النفسى الذى يشدها إلى بؤرة العمل، ولاسيما فى نهاية القصيدة حين تكون قد بلغت معها درجة من التفاعل الذى تحتاج إلى رفق بالغ لإنهائه . قال حازم القرطاجنى :

"وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع، لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأثير الإحسان المتقدم عليه فى النفس ولاشىء أقبح من كدر بعد صفو ، وترميد بعد إنضاج" (٣) .

وإذا كان هذا هو "قاعدة القصيدة" (٤) فإنه "يحسن فيه

---

(١) الصناعتين ص ٤٦٣ .
(٢) العمدة ١/٢٤٠ .
(٣) منهاج البلغاء ص ٢٨٥ .
(٤) العمدة ١/٢٣٩ .

الدعاء ، وقد كره حذاق الشعراء ذلك ؛ لأنَّه من عمل أهل الضعف .

على أن خاتمة القصيدة لايمكن أن تخضع لهذه المقاييس التى أقامها البيانيون كتضمنها الحكمة والمثل السائر ، أو التشبيه الحسن وما إلى ذلك (١) ، فطبيعة التجربة هى التى تحدد نهاية القصيدة ، ولذا ليس من المعقول أن يطالب الشعراء باحتذاء هذه المقاييس الجمالية التى كشف عنها البيانيون ، فلكل رؤية منهجها الخاص فى تشكيل مايصدر عنها من إبداع .

والذى يتضح أن هذه الجزئيات التى يتأسس عليها هيكل القصيدة تختص بالدرجة الأولى ـ فى النقد التطبيقى ـ بقصيدة المديح ، وإن كان كل قصيدة بحاجة إلى براعة فى الاستهلال ، وحسن فى التخلص ، وجودة فى المقطع .

ولعل تعدد المعانى فى قصيدة المديح هو الذى أملى هذه الخصوصية ففيها وقوف على الطلل ، ووصف للرحلة والراحلة ، وذكر لشمائل الممدوح .

والملاحظ أن البيانيين لم يهتموا بالانتقال من غرض فرعيّ الى آخر ـ فالمديح مثلا فيه عزة الممدوح ، وعطاؤه ، وذكاؤه ، وحِلْمه ، ورجاحة عقله . ولعل ذلك يعود كما يقول فان جيلدر إلى التواصل فى الزمان والمكان (٢) .

وهذا الموقف الذى وقفه البيانيون من جزئيات القصيدة مرده عند الدكتور غنيمى هلال إلى التأثر بما قاله أرسطو فى

---

(١) الصناعتين ص ٤٦٢ .
(٢) بدايات النظر فى القصيدة فصول ج٢/م٦/ع٢ ، ١٩٨٦م ، ص ١٥ .

كتاب الخطابة (١) .

أما كتاب فن الشعر فلم يكن له أثر يذكر فى الأدب العربى ونقده ؛ "لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، وهو مالم يعرفه الشعر العربى القديم" (٢) .

ولكن البيانيين قد كشفوا عن هذه الجزئيات قبل أن يُترجم كتاب أرسطو "فليس صحيحا أن يُغض الطرف عمن كانوا يفضلون النابغة لحسن مطالعه ، وجودة مقاطعه ، وعمن عابوا ذا الرُّمَّة وجريرا وغيرهم من الشعراء فى بعض مطالعهم ؛ لأنها لم تكن تناسب مقام الممدوحين ، وليس صحيحا أن يغفل ماذكره الجاحظ لشبيب بن شيبة ، وأن يغفل ابن المعتز الذى ذكر عددا من الابتداءات الجيدة للقدماء والمحدثين" (٣) .

والقول بالمآخذ السابقة يستند على الاهتمام بالمخاطب فقد اهتم النقد العربى بالمخاطب أكثر من اهتمامه بالمبدع فلانكاد نجد ناقدا يحدثنا عن سبب اختيار ذلك المطلع ، والقيمة التى تتوارى خلفه ، وعن إيثاره لنوع من التخلص ، أو المقطع ، فكل ماهنالك أنه متشاغل بالقول ، قليل الفطنة فيما يقول .

كما أنه يوحى "بتباين أجزاء القصيدة وتخالفها ، ولن يكون فى الأمر شىء من ذلك لو تناولنا القصيدة من جهة كونها مجال الشاعر لتعبيره الشعرى" (٤) ؛ لأننا بهذا نتجاوز مقولات

---

(١) النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٩م ، ص ٢١٠ .
(٢) المرجع نفسه ص ١٤٩ .
(٣) بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، د. يوسف بكار بيروت ، دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، ص ٢٣٦ .
(٤) التكامل فى القصيدة العربية ص ١٧٢، ١٧٣ .

المقدمة الطللية ، والغرض الأصلى ، والخاتمة ، لتصبح القصيدة كونا شعريا لايكتمل بناؤه بعيدا عن الاعتداد بهذه الأجزاء ، فالمقدمة تمثل جزءا مهما من معانى النص كما تمثلها أبيات المديح سواء بسواء ، وينبع بناء القصيدة وتناميها من داخلها فلايحتاج الشاعر إلى الإعلان عنه عند كل انعطاف .

فالقصيدة وليدة موقف واحد ، وتجربة واحدة ، ومن شأن هذا أن يجعلها نسيجا واحدا قوامه التكامل والتناسب والانسجام .

(٤) وحدة القصيدة :

الوحدة مبدأ جمالى فى جميع الفنون ، والوحدة تعنى : "تماسك الأجزاء وارتباطها" (١) .

ومن الوحدة تجىء قيم الفن والجمال كالانسجام والتناسب والتوازن ، والتطور ، والتمركز ، والتكرار (٢) .

ويمكن أن نتلمس الوحدة فى البيان العربى بهذا المفهوم الواسع فى تلاؤم أصوات الكلمة ، وتناسب الألفاظ فى الجمل ، وتناسب الأبيات والجمل والمعانى داخل النص الشعرى.

وإذا كنا قد تناولنا بعض أصول هذه الوحدة فيما سبق من خلال الحديث عن الكلمة والتركيب ، فإننا سنتناولها هنا من خلال البيت والبناء العام للنص .

ويمكن أن نرتقى فى سلم الوحدة تبعا للمآخذ التى أخذها القدماء على بعض الشعراء ، وهى وحدة داخلية قوامها البحث فى الجزئيات عند الدكتور إحسان عباس (٣) .

والذى سوغ للدكتور إحسان هذا الفهم وقوفه على فكرة الغرض الشعرى التى فرضت على الشعر من الخارج . والقصيدة وحدة لاتتجزأ ، فما يبدو عرضيا هو جوهرى فى الحقيقة لاسبيل إلى الاستغناء عنه .

"والشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى ومن خلال المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التى يواجهها باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة" (٤) .

---

(١) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، روز غريّب ، بيروت ، دار الفكر اللبنانى ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ٢١ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢١ .
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٣٢ .
(٤) دراسة الأدب العربى ، د. مصطفى ناصف ، بيروت ، دار الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص ٢٣٢ .

وإذا كان القدماء وقفوا عند التناسب بين الكلمات داخل البيت كما سبق[١] ، فإنهم وقفوا عند التناسب بين جُمله فعابوا قول السَّموءل بن عادياء :

فنَحْنُ كَماءِ المُزْنِ ما فِى نِصَابِنَا
كَهَامٌ ، ولافِيْنا يُعَدُّ بَخِيْلُ[٢]

لأنه "ليس فى قوله : مافى نصابنا كهام من قوله : فنحن كماء المزن فى شىء ، إذ ليس بين ماء المزن والنصاب والكهوم مقاربة ، ولو قال : ونحن ليوث الحرب ، أو أولو الصرامة والنجدة مافى نصابنا كهام لكان الكلام مستويا ، أو نحن كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكُفّ لكان جيدا"[٣] .

على أن التناسب بين الجمل بيّن،فالعطاء هنا ذو وجهين من يطلب حد السيف ينله ، ومن يوهب البذل والكرم ينل ماوُهب فالبخل منفى فى الجهتين ، والمناسبة بين الماء والحياة والموت حية فى شعر العرب عرفها السموءل فعبر عنها أبلغ تعبير .

وإذا ماوقفنا على البيت المفرد وجدنا البيانيين قد أوجبوا على الشاعر "أن يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل ماقبله"[٤] . ومما لم يف بهذا المعيار قول طَرَفة :

ولَسْتَ بِحَلَّالِ التِّلاعِ مَخافَةً
ولكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ القَومُ أَرْفِدِ[٥]

"فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول"[٦] . وفقدان المشاكلة

---

(١) انظر ص ٧٤ .
(٢) الديوان مع ديوان عروة بن الورد ، بيروت ، دار صادر بدون تاريخ ، ص ٩١ .
(٣) الصناعتين ص ١٥٠ .
(٤) الموشح ص ٧١ .
(٥) الديوان ص ٤٦ .
(٦) عيار الشعر ص ٢١٢ .

أساء الى المعنى "لأنه أراد : ولست بحلال التلاع مخافة السؤال ، ولكنى أنزل الأمكنة المرتفعة لينتابونى فأرفدهم وهذا وجه الكلام ، فلم يعبر عنه تعبيرا صحيحا ، ولكنه خلطه وحذف منه حذفا كثيرا فصار كالمتنافر" (١) .

ومثله قول أبى الطيب :

بليت بلى الأطلال ان لم أقف بها
وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه (٢)

قال الصاحب بن عباد : "وهذا كلام مستقيم لو لم يعاقبه ويعقبه بقوله : وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه ، فان الكلام اذا استشف جيده ووسطه وردیئه كان هذا الكلام من أرذل مايقع لصبيان الشعراء ، وولدان الأدباء" (٣) .

ورد القاضى الجرجانى على من قال : انه أراد التناهى فى اطالة الوقوف فبالغ فى تقصيره فقال : "وكم عسى هذا الشحيح بالغا مابلغ من الشح ، وواقعاحيث وقع من البخل أن يقف على طلب خاتمه ، والخاتم أيضا ليس مما يخفى فى الترب اذا طلب ، ولايعسر وجوده اذا فتش" (٤) .

والتناسب واضح فى بيت طرفة فالمعنى : "أنى لست ممن يستتر فى القلاع أى لاأنزلها مخافة ، فتوارينى من الناس ، حتى لايرانى ابن السبيل والضعيف ، ولكن أنزل الفضاء ،وأرفد من يستر فدنى ، وأعين من استعاننى" (٥) .

أما بيت أبى الطيب فلايمكن ادراك التناسب بين شطريه مالم نعرف القيمة العرفية للخاتم فى الشعر العربى ، فهى

---

(١) الصناعتين ص ١٤٩ .
(٢) الديوان ٣٢٨/٣ .
(٣) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٥١ .
(٤) الوساطة ص ٤٧١ .
(٥) شرح القصائد العشر ص ١٢٥ .

قيمة أثيرة أنشد ابن برى :

ياهند ذات الجورب المنشق
أخذت ختيامى بغيـــر حـــق (١)

وأنشد الفراء لبعض بنى عقيل :

لئن كان ماحدثته اليوم صادقا
أصم فى نهار القيظ للشمس باديا
وأركب حمارا بيـــن سرج وفـــروة
وأعر من الخاتام صغرى شماليـــا (٢)

وخـــاتم الكتـــاب هو الذى يصونه ويمنع الناظرين عما فى باطنه .

ولقـــد أدرك جانبـــا مـــن هـــذه القيمة فى معرض دفاعه عن البيـــت بقوله : "وأحسن مايمكن أن يقال انما أراد :أنا أقف بهـــا وقوفا زائدا على عادة من وقف قبلى على أطلال حبيبته ، كمـــا أن وقـــوف الشحيح اذا ضاع خاتمه يكون زائدا على وقوف غيره ، وطلبه له أشد .

قيـــل : انمـــا خـــص الخـــاتم ، لأنـــه ربما كان فضة كثيرة القيمة جليل الخطر ، وهذه صفته . فالوقوف على طلبه يدوم ، والبحـــث عنه يطول من كل واحد ، وهو من الشحيح أكثر ، ومنه أطول" . (٣)

فالخاتم يحمل قيمة عميقة ، وعمقها انما يتأتى لها من جـــانبين مـــن جـــانب الشح الذى يتملك الرجل ، ومن جانب دلالة الكلمة فى العرف .

---

(١) لسان العرب (ختم) بلا نسبة .
(٢) شعراء بنى عقيل وشعرهم فى الجاهلية والاسلام ، الدكتور عبـــد العزيز الفيصل ، الرياض ، شركة العبيكان ، ط١ ، ١٤٠٨هـــ ، ص ١٦٥ .
(٣) الديوان بشرح المعرى ٣/١٦، ١٧ .

ولذا فالنظر الى الكلمة يجب أن يحيط بأبعادها ، وصيرورتها فى الشعر فالقضية ليست قضية شح فقط ، فهى قضية وجود أو عدم ، فالخاتم ليس حلية كمالية ، ولكنه قطعة من الرجل .

والخاتم فى رمزية الحلم يدل على الأمان والسلطان والمال والولد ، وضياعه يدل على حدوث أمر مكروه فى السلطان والمال ، وسقوط فمه يدل على الموت والفقد للمال والولد .(١)

فمكانة الخاتم هى التى فرضت طول البحث على الشحيح ، ولذلك لاغرابة أن يدعو المتنبى على نفسه بالبلى ان لم يقف مثل موقف هذا الرجل ، ذلك الموقف الذى ان لم يف به توقته العواذل كما يتوقى الفارس الفرس الجامح .

كئيبا توقانى العواذل فى الهوى

كما يتوقى ريض الخيل حازمه

ومن المشاكلة مشاكلة الأشطار فى أبيات القصيدة ، أى أن يكون شطر كل بيت مشاكلا لشطر البيت الآخر ، وقد عيب على امرىء القيس قوله :

كأنى لم أركب جوادا للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل

لخيلى ، كرى كرة بعد اجفال(٢)

قال العلوى : "وهما بيتان حسنان ، ولو وضع مصراع كل

---

(١) تعطير الأنام فى تعبير المنام ، عبد الغنى النابلسى ، بيروت ، دار الفكر ، بدون تاريخ ١٨٨/١ .

(٢) الديوان ص ٣٥ .

واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء النسج" (١) .

ويرى العلوى أن الخلل واقع فى هذا الشعر من جهة الرواة الذين سمعوا الشعر على غير جهته فأدّوه على غيرها سهوا (٢) .

فقد كان يروى :

كأنّى لَمْ أرْكَبْ جَوَاداً ولَمْ أقُلْ
لِخَيْلِىَ : كُرّىْ كَرَّةً بَعْدَ إجْفَالِ
ولَمْ أسْبَأ الزِّقَّ الرَّوِىَّ لِلَذَّةٍ
ولَمْ أتَبَطَّنْ كاعِباً ذاتَ خَلْخَالِ (٣)

"لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل ، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب أحسن" (٤) .

وقد دافع أبو الطيب عن بيتى امرىء القيس دفاعا يشهد بفطنة الشاعر ، ومعرفته مسالك الشعر و"إنما يعلم ذلك من دُفع فى مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته" (٥) .

فقال لسيف الدولة عندما أخذ عليه بعض شعره الذى خالف بين أشطار أبياته : "إن صح أن الذى استدرك هذا على امرىء القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس ،وأخطأت أنا ومولانا يعرف أن البزاز لايعرف الثوب معرفة الحائك ؛ لأن البزاز يعرف جملته، والحائك يعرف جملته وتفصيله ؛ لأنه أخرجه من الغزلية إلى الثوبية ، وإنما قرن امرؤ القيس لذة

---

(١) عيار الشعر ص ٢١٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .
(٣) عيار الشعر ص ٢١٠ ، الموشح ص ٣٧،٣٨ ، الصناعتين ص ١٥٠،١٥١ .
(٤) الصناعتين ص ١٥١ .
(٥) دلائل الإعجاز ص ٢٧٢ .

النساء بلذة ركوب الخيل ، وقرن السماحة فى شراء الخمر للأضياف بالشجاعة فى منازلة الأعداء" (١) .

وادراك التناسب بين شطرى بيتى امرىء القيس ادراك لصيرورة معنى من معانى الشعر فى أفق العربية ، وهو اقتران الشجاعة بالمرأة والخمر ، اذ أن هناك علاقة تلازمية بين هذه المكونات الجمالية عند الشاعر الجاهلى لاتكاد تنفصم عراها .

فعنترة العبسى لاتذكر شجاعته الا مقرونة بابنة مالك ، وبزجاجة الخمر التى لاتنال من عرضه ، ولاتخدش كبرياءه .

فاذا شربت فاننى مستهلك
مالى ، وعرضى وافر لم يكلم
واذا صحوت فما أقصر عن ندى
وكما علمت شمائلى وتكرمى
وحليل غانية تركت مجدلا
تمكو فريصته كشدق الأعلم
عجلت يداى له بمارن طعنة
ورشاش نافذة كلون العندم
هلا سألت الخيل يابنة مالك
ان كنت جاهلة بما لم تعلمى (٢)

وعمرو بن معديكرب يقول :

لما رأيت نساءنا يفحصن بالمعزاء شدا
وبدت لميس كأنها بدر السماء اذا تبدى
وبدت محاسنها التى تخفى وكان الأمر جدا

---

(١) الديوان بشرح العكبرى ٣٨٦/٣ .
(٢) الديوان ص ٢٠٦، ٢٠٧ . والحليل : الزوج . تمكو : تصوت بالدم . فريصته : بضعة فى مرجع الكتف . الأعلم : البعير . المارن : الرمح اللين . ورشاش النافذة : نضح دم الضربة . والعندم : شجر أحمر ، وقيل : دم الغزال .

نَـازَلْتُ كَبْشَهُمْ ولَمْ أرَ مِن نِزَالِ الكَبْشِ بُدَّا (١)

فالشجاعة ترتبط فى الشعر العربى بالمرأة ، والخمرة ، وكأن الشاعر يقيم حياته على نوع من التوازن بين الأمن والخوف ، والعنف والطمأنينة ، والواقع والحلم .

وفى هذا التلازم تتجلى قوة شعر امرىء القيس ، فركوب الجواد للذة الصيد ، وتبطن الكواعب يناسبه شراء الخمر والكرم والشجاعة .

ولعل أبا أحمد العسكرى قد أدرك شيئا من هذا التناسب عندما قال : "والذى جاء به امرؤ القيس هو الصحيح ، وذلك أن العرب تضع الشىء مع خلافه ، فيقولون الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم ، ومايجرى مع ذلك" (٢) .

ولم يقف البيانيون فى بحثهم عن تناسب الأبيات عند شعر الشاعر الواحد ، بل تلمسوا ذلك التناسب بين معانى الشعراء وأقاموا بينها تناسبا رأوا أنه وحده القادر على الوفاء بمتطلبات التناسب الحقيقى ، ولذا عابوا قول ابن هَرْمة :

وإنّى وتَرْكِى نَدَى الأكْرَمِيْنَ وقَدْحِى بِكَفِّىْ زِنَاداً شَحَاحَا
كَتَارِكَةٍ بَيْضَهَا بِالعَرَاءِ وُمُلْبِسَةٍ بَيْضَ أُخرى جَنَاحَا (٣)

وقول الفرزدق :

وإنَّكَ إذْ تَهْجُو تَمِيْماً وتَرْتَشِى
سَرَابِيْلَ قَيْسٍ أو سُحُوقَ العَمَائِمِ
كُمُهرِيْقِ ماءٍ بالفَلاةِ وغَرَّهُ
سَرَابٌ أذَاعَتْهُ رِيَاحُ السَّمَائِمِ (٤)

---

(١) الديوان ص ٦٨، ٦٩ .
(٢) الصناعتين ص ١٥١ .
(٣) شعر ابراهيم بن هرمة القرشى ، تحقيق محمد نفّاع ، حسين عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ، بدون تاريخ ص ٨٧ . وفيه بكفّى زندا .
(٤) الديوان ص ٦١٦ وفيه : تبابين قيس ، وأثارته رياح .

وقالوا : "كان يجب أن يكون بيت لابن هرمة مع بيت للفرزدق ، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة فيقال :

وإنّى وتَرْكِى نَدَى الأكْرَمِينَ ... وقَدْحِى بِكَفّى زِنَادا شَحَاحَا
كمُهْرِيقِ ماءٍ بالفَلاةِ وغَرَّهُ ... سَرابٌ أذاعَتْهُ رياحُ السَّمائِمِ

ويقال :

وإنَّكْ إذْ تَهجُو تَمِيْماً وتَرْتَشِى
سَرَابِيْلَ قَيْسٍ أو سُحُوقَ العَمَائِمِ
كَتَارِكَةٍ بَيْضَها بالعَراءِ
ومُلْبِسَةٍ بَيْضَ أخْرى جَنَاحَا

حتى يصح التشبيه للشاعرين جميعا ، وإلا كان تشبيها بعيدا غير واقع موقعه الذى أريد له" (١) .

وتأمل تأليف الشعر ، وتنسيق أبياته مبدأ جمالى لايقل فى أهميته عن عمق الرؤية وجدتها ، إلا أن التأليف فى الشعر قد يستعصى إدراكه على النظر المتعجل ؛ لأنه جاء مخالفا لما كان يتوقع ، ولذا لايكفى لإدراكه الوقوف على الظاهر ، فهذا مما يحجب القيم المتوارية التى يؤسس عليها الشاعر بناء لغته .

فالنظر المتعجل يفترض أن ترك ندى الأكرمين ، وقدح الزناد الشحاح مما يتناسب مع إهراق الماء بالفلاة ، عند رؤية السراب الخادع . وأن هجاء تميم وارتشاء سرابيل قيس مثل القطاة التى تترك بيضها بالعراء وتُلبس بيض الأخرى جناحها .

---

(١) عيار الشعر ص ٢١١ ، الموشح ص ٣٧١ ، الصناعتين ص ١٥١ سر الفصاحة ص ٢٥٥، ٢٥٦ .

فهذا النظر لايسوغ أن يكون ترك الآخر، كترك الذات والتخلى عنها ، وإنما يسوغ أن يكون بمنزلة إراقة الماء بالفلاة .

ولكنه يسوغ أن يكون حال من يهجو تميما ويرتشى سرابيل قيس أو سحوق العمائم كحال التى تترك بيضها بالعراء وتُلبس جناحها بيض أخرى ، وينكر فى الوقت ذاته أن يكون هجاء تميم كإهراق الماء بالفلاة .

لكن الشعر له آفاق أخرى حين تتكسر الحواجز فى رؤية الشاعر الإنسان فيصبح ترك ندى الآخرين بمنزلة التخلى عن الذات أو ماهو حفاظ على الذات ، وتصبح الذات بمعزل عن الآخر لاقيمة لها وكلاهما ترك فالتخلى عن الخصال الكريمة تخل عن الذات وإنكار لوجودها .

وهجاء تميم ... لايناسبه ترك البيض بالعراء فالقضية ليست قضية اهتبال فرص ، إنها قضية وجود لايعرفها حق معرفتها إلا من أنعم النظر فى مرامى الكلام ، وأدرك قيمة الكلمة وإيحاءاتها ، فالهجاء انتزاع للمكارم ، وقتل لقيم النفس الإنسانية الشريفة ، وهذا الجرم لايفى بإبرازه الترك الذى ربما أعقبته عودة ، وإنما يناسبه من يهرق ماءه بالفلاة فكلاهما هلاك .

أضف إلى هذا مايمكن أن يصنعه تناسب العلوى من تشويه للغة الشعر عند الشاعرين ، فكل شاعر له معجمه الخاص ، ومنهجه فى النظر إلى الأشياء .

وهذا منهج خطير فى نقد الشعر يصرفنا عن تأمل النصوص ويغرينا بالاعتداد بما لانحسن ، ورحم الله العلوى الذى قال "وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات

يصفونها في أشعارهم فلايمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ، ولايفهم مثلها إلا سماعا ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ماتسمعه من ذلك عند فهمك" (١) .

ومن جماليات الشكل في القصيدة العربية أن يستقل البيت بمعناه ، وألا يكون بحاجة إلى بيت آخر يكمل معناه وماجاء بخلاف هذا فهو "المبتور" ، وهو : "أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه في بيت واحد فيقطعه بالقافية ، ويتمه في البيت الثاني" (٢) .

كقول امرىء القيس :

أَبَعْدَ الحَارِثِ المَلِكِ بنِ عَمْرٍو
وَبَعْدَ الخَيْرِ حُجْرٍ ذِي القِبابِ

نقص المعنى فأتمه بقوله :

أُرَجِّي مِن صُروفِ الدَّهر لِيْنـاً
وَلَمْ تَغْفُل عن الصُّمِّ الصِّلابِ (٣)

وقد سماه أبو هلال التضمين (٤) . وإنما يعاب التضمين إذا كانت قافية البيت الأول شديدة التعلق بالبيت الثاني .

أما إذا كان علوق القافية بما بعدها ضعيفا ، بأن كان في الأول اقتضاء للثاني ، وفي الثاني افتقار إلى الأول فهذا لايعد عيبا ، وإن كان فيه تضمين كقول امرىء القيس أيضا :

وَتَعْرِفُ فِيْهِ مِن أبِيـهِ شَمَائِلاً
ومِن خالِهِ ومِن يَزِيْدَ ومِن حُجْرْ

---

(١) عيار الشعر ص ١٦ .
(٢) نقد الشعر ص ٢٢٢ .
(٣) الديوان ص ٩٩ وفيه عن الصم الهضاب . ولم تغفل : يعنى الصروف .
(٤) الصناعتين ص ٤٢ .

سَمَاحَةَ ذَا ، وبِرَّذَا ، ووَفاءَ ذَا
ونائِلَ ذَا ، إذا صَحا ، وإذا سَكِرْ (١)

وهذا هو الاقتضاء (٢) .

وخير الشعر مالم يحتج بيت منه إلى بيت آخر يكمل معناه ، وجعل بعضهم استقلال البيت بمعناه دليلا على براعة الشاعر ، "واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده ، أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذى يجمع المعنيين فى بيت أشعر من الذى يجمعهما فى بيتين" (٣) .

الا أن استقلال البيت بمعناه لايعنى ألا يكون بين أبيات القصيدة رابط يجمعها ، فتراسل المعانى واطرادها شرط جمالى فى القصيدة وإن استقل البيت بمعناه .

فعمرو بن لجأ يؤكد تفوقه الفنى على ابن عمه بأن شعره يقوم على المشاكلة والائتلاف "أنا أشعر منك ، قال له : وكيف ؟ قال : إنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه" (٤) .

وكل شعر يخلو من هذا الشرط فهو كبعر الكبش الذى يقع غير مؤتلف ولامتجاور (٥) ، وهو الشعر المتكلف عند ابن قتيبة : "وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه" (٦) .

---

(١) الديوان ص ١١٣ .
(٢) الموشح ص ٤٩ .
(٣) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٤ .
(٤) الموشح ص ٥٥٢ .
(٥) قال أبو البيداء الرياحى :
وشِعْرٍ كَبَعْرِ الكَبْشِ فرّق بينَه
لِسانٌ دعِىّ فى القريضِ دَخِيلِ
(٦) الشعر والشعراء ٩٠/١ .

على أن فكرة استقلال البيت بمعناه لقيت من رفضها ، فابن الأثير يرى أن تعلق البيت الأول بالثانى أمر لايعيب الشعر "وهو عندى غير معيب ، لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثانى فليس ذلك بسبب يوجب عيبا ، إذ لافرق بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين من الكلام المنثور فى تعلق إحداهما بالأخرى" (١) .

والبناء الفنى للقصيدة العربية بناء منسجم محكم بخلاف ماذهب إليه هاملتون جِبْ ومن سعى مسعاه أمثال أحمد أمين من أن البناء الفنى عند العرب يقوم على بواعث منفصلة لاانسجام بينها ، ولارابط سوى رابط العقل ، والذى أملى على جب وأحمد أمين هذه الرؤية قياس تجربة فنية على تجربة فنية أخرى مغايرة ، إذ لايلزم أن تكون القصيدة العربية مطابقة فى بنائها لبناء القصيدة الغربية ؛ لأن لكل أمة أشكالها الفنية التى تؤمن أنها قادرة على التعبير عن مشاعرها ، وأن تلك الأشكال لايمكن فهمها بمعزل عن حياة تلك الأمة وطريقة تفكيرها .

كما أن استقلال البيت بمعناه قد أغرى هؤلاء بماقالوا ، وهذا سوء فهم لجماليات البناء فى القصيدة العربية إذ لايعنى ذلك أن تكون أبياتا ملفقة لارابط بينها إلا الوزن والقافية . فاستقلال البيت بمعناه الجزئى لايخرجه من الأفق العام للمعنى الكلى للقصيدة . فغصن الشجرة يستقل بنفسه ، لكنه يظل مرتبطا بالأصل ، ويتأثر بكل العوامل المؤثرة فى ذلك الأصل .

---

(١) المثل السائر ٢٠١/٣ .
(٢) بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ص ٣٣٢ .

فهناك نوع من التداعى يبتعد بالشاعر عن معناه الذى يتحدث فيه أو غرضه إلى غرض آخر بلا انقطاع ، وعلى هذا النسق يقوم معمار القصيدة . فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها" (١) .

وهذا التناسب بين الأبيات ، وإن استقل كل بيت بمعناه يجعل من القصيدة وحدة متكاملة يفضى بعضها إلى بعض "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيّف محاسنه ، وتعفى معالم جلاله" (٢) .

وخروج القصيدة بهذه الصورة يهبها قبولا لدى متلقيها ؛ لأن النفس الإنسانية مفطورة على حب التكامل والانسجام فى كل شىء ، كما أنها مجبولة على النفور من التنافر الذى لايحمل قيمة ولايمثل رؤية .

وهذا هو الاحتفال بالصنعة والاتقان ، "فالاحتفال والصنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروعهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التصاوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويغشاها ضرب من الفتنة لاينكر مكانه ولايخفى شأنه" (٣) .

---

(١) عيار الشعر ص ٢١٣ .
(٢) حلية المحاضرة ص ٢ .
(٣) أسرار البلاغة ص ٣١٧ .

ومن الاخلال بمبدأ التناسب الكلى للقصيدة اختلاف نَسق الكلام ، وذلك بأن يجمع الشاعر بين الجيد والردىء ، كالذى أخذه ابن عمار على بشار ، قال عنه انه : "يأتى من الخطأ والاحالة بما يفوت الاحصاء مع براعته فى الشعر والخطب ، وقد قيل : انه ينظم الشذرة ، ثم يجعل الى جانبها بعرة" (١) .

وقد كثر هذا المأخذ على شعر أبى تمام لأن شعره كان "مختلفا لايتشابه" (٢) ولذا فهو "يعلو علوا رفيعا ، ويسقط سقوطا قبيحا" (٣) .

ومما له مساس بهيكل القصيدة وشكلها الفنى "الطول والقصر" . وقد اختلفت نظرات القدماء فى الحكم على القصيدة من هذا الجانب ، فالجاحظ يرى أن قصيدة المديح مما تجب الاطالة فيه ، ولذا فالشعراء "أذا أنشدوا الشعر بين السماطين فى مديح الملوك أطالوا" (٤) . والاطالة فى مثل هذا الموقف بلاغة ، لأنها وقعت فى موقعها اللائق بها "وللاطالة موضع وليس ذلك بخطل ، وللاقلال موضع وليس ذلك من عجز" (٥) .

أما ابن قتيبة فلايربط الجودة بالأغراض ، وانما يحيلها الى فطنة الشاعر "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الأقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر ، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفوس ظماء الى المزيد" (٦) .

---

(١) الموشح ص ٣٩٠ .
(٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ٣/١ .
(٣) الامتاع والمؤانسة ، التوحيدى ، صححه وضبطه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، ١٨٦/٣ .
(٤) الحيوان ٩٣/١ .
(٥) المصدر نفسه ٩٣/١ .
(٦) الشعر والشعراء ٧٦،٧٥/١ .

ومن القدماء من قدم شاعرا على آخر لطول نفسه فى بناء القصيدة ، فأصحاب الأعشى يقدمونه على غيره من شعراء الجاهلية ، لأنه "أكثرهم طويلة جيدة" (١) ، والأسود بن يعفر يمدح بأنه "له واحدة رائعة طويلة" (٢) .

وهناك من ربط مسألة الطول والقصر فى القصيدة بالغاية التى ترمى اليها فمن آثر الايجاز فلأنه يريد لقصيدته الحفظ ومن فضل الاطالة فلأنه يريد الابلاغ ، وقد جمع أبو عمرو الغايتين فى جوابه لمن سأله : "أكانت العرب تطيل ؟ فقال : نعم لتبلغ ، قيل : أفكانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها" (٣) .

أما ابن جنى فكان يرى أن العرب يطنبون ويوجزون الا أنه رأى أن الايجاز خصيصة جمالية فى فن القول عند العرب فهم وان أطالوا فانهم الى الايجاز أميل (٤) .

وطول القصيدة أو قصرها ، لايمكن أن يكون جميلا أو قبيحا فى حد ذاته ، فمرد ذلك كله الى قدرة الشاعر على تحميل القصيدة مايجب أن تحمل من الدلالات الخصبة ، وأن يظل محافظا على صدق العاطفة فلاتخبو فى آخر القصيدة ، مما يجعل منها نظما لاروح فيه (٥) .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٦٥ .
(٢) المصدر نفسه ١/١٤٧ .
(٣) الخصائص ١/٨٣ .
(٤) المصدر نفسه ١/٨٣ .
(٥) للاتساع فى هذه القضية انظر الجهد المميز للدكتور يوسف بكار فى بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ص ٢٤٠، ٢٧٤ .