د. السيد العظام الحمقى
د. فريد محمد بدوى الخلاصى وسيد
د. عبد الحليم محمد راضى

الباب الثالث

البنية التصويرية

وتحته ثلاثة فصول

الفصل الأول: التصوير البياني

الفصل الثاني: المعنى الشعري
بين الإصابة والإخلاء

الفصل الثالث: المعنى الشعري
بين الإبداع والاتباع

٠٠٤٢٨٧ ر

الباب الثالث

البنية التصويرية

إذا كان البحث قد كشف عن قيمة الصياغة الفنية فى لغة الشعر عند البيانيين، وأوضح ذلك الجهد المميز الذى بذله القوم رحمهم الله فى فلسفة تلك الصياغة ، واستجلاء كثير من أسرارها ، فإنه سيكشف هنا عن قيمة المعنى فى لغة الشعر ، وموقف البيانيين منه .

والمعنى الشعرى لاقيمة له بعيدا عن الصياغة الفنية التى حملته ، "فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير" (١) .

ولذا لايصح تجريد المعنى من صياغته ، والتعبير عنه بألفاظ أخرى ، ولايمكن ترجمته ؛ لأنه يفقد كثيرا من جمالياته التى تنطوى عليها لغته وإيقاعه .

وطرق التعبير عن المعنى فى الشعر تتعدد وتختلف ، ولكنها بعد ذلك تفضى إلى أمر واحد هو مجافاة المباشرة ، والبعد عن التصريح .

وقد قام البحث برصد المآخذ التى أخذها البيانيون على "المعنى الشعرى" وتصنيفها ، واستقراء بنيتها بما يتفق وطبيعة الشعر ، وغايته التى يهدف إليها .

ويمكن حصر تلك المآخذ فيما يلى :

---

(١) الحيوان ٣/١٣١، ١٣٢ .

(١) التصوير البيانى .

(٢) الإصابة والإخلاء .

(٣) الإبداع والاتباع .

ومناقشة مآخذ البيانيين على المعنى الشعرى ، إنما تصح بالنظر إلى أن المعنى فى الشعر ليس صورة فحسب ، ولالغة فحسب ، فلايمكن دراسة فن تصوير المعنى ، بمعزل عن بنيته ؛ لأن الدراسة التى تعزل المعانى عن بنيتها ، لاتستطيع أن تقدم أكثر من رؤية جزئية وناقصة .

فالواجب أن يبقى المعنى ضمن تكوين شامل ، وأن ينظر إليه من هذه الجهة .(١)

---

(١) الصورة والبناء الشعرى ، د. محمد حسن عبد الله ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١م ، ص ١٩ .

الفصل الأول

التَّصوير البَياني

الفصل الأول

التصوير البيانى

يكاد يكون التعبير بالصورة خاصية شعرية ، فالشعر فن جوهره التصوير . وقد كانت الصورة فى التراث البيانى عند العرب موضع تقدير فى البحث عن القيمة فى النص ، وكانت موضع نقد كما كانت موضع تقدير .

فالبحث فى السرقات كان يتكىء كثيرا على الصور ، كما أن تقديم شاعر على آخر كان يكمن فى تمكنه من التصوير بناء ورؤية .

وإنما آثر الشعر الصورة ؛ لأنه فن قوامه الإيحاء ، والصورة البيانية من تشبيه واستعارة وكناية لغة فنية تجنح إلى الإيحاء . ولقد أدرك القدماء هذه القيمة فأجمع الجميع "على أن الكناية أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، وأن للاستعارة مزية وفضلا ، وأن المجاز أبدا أبلغ من الحقيقة" (١) .

وبما أن هذه الأساليب تنطوى على هذه القيم "قال غير واحد من العلماء : الشعر ما اشتمل على المثل السائر ، والاستعارة الرائعة ، والتشبيه الواقع ، وماسوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن" (٢) .

واستعملت العرب المجاز كثيرا ، وعدّته من مفاخر كلامها (٣) .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٧٠ .
(٢) العمدة ١/١٢٢ .
(٣) المصدر نفسه ١/٢٦٥ .

(١) التشبيه :

كان التشبيه يمثل عند العرب قيمة معرفية وفنية تبلغ الذروة فى الفطنة بإدراك حقائق الأشياء فكان من أشرف كلامهم "وفيه تكون الفطنة والبراعة عندهم ، وكلما كان المشبه منهم فى تشبيهه ألطف كان بالشعر أعرف ، وكلما كان إلى المعنى أسبق كان بالحذق أليق" (١) .

وكثيرا ماقدم شاعر على آخر ؛ لأنه أحسن طبقته تشبيها (٢) وذلك لأن التشبيه من أصعب أنواع الشعر ، وأبعدها متعاطى (٣) . فهو لايقع إلا لمن أحسن النظر ، وأطال التأمل ، فأدرك العلاقات الخفية بين الأشياء .

والتشبيه عند البلاغيين علاقة بين شيئين أو أكثر فى صفة أو أكثر ، ولاخلاف فى هذا ، وإنما الخلاف فى مقدار الاتفاق والاختلاف فى تلك الصفة الجامعة .

فهناك من رأى أن أحسن التشبيه ماوقع بين الشيئين اشتراكهما فى الصفات أكثر من انفرادهما حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد (٤) . ومن هؤلاء من يرى أن المشبَّه به يجب أن يكون أعرف بجهة التشبيه ، وأخص بها ، وأقوى حالا معها (٥) .

وهذه الفلسفة الجمالية التى أقامها القوم لطبيعة العلاقة بين طرفى الصورة التشبيهية تتكىء على نوع من التناسب المنطقى بين ركنى التشبيه (المشبه والمشبه به) ،

---

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٣٠ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ١/٥٥ .
(٣) العمدة ٢/٣٢٦ .
(٤) نقد الشعر ص ١٠٩ .
(٥) مفتاح العلوم ، السكاكى ، بيروت ، المكتبة العلمية الجديدة ، بدون تاريخ ص ١٥٧ .

ولايكاد يتحقق هذا التناسب حين يدق النظر عند المبدع ، فتختل كمّية الصفات وكيفيتها .

وهناك من ربط قيمة التشبيه بما يكتنفه من إيحاء وغموض وعقد صلة بين المتنافرات ، فكلما كان المشبه به أبعد كان التشبيه المستخرج منه أفخم وأغرب ، وكان فى المبالغة أدخل وأعجب .(١)

وتتجلى الشعرية وفق هذا التصور فى أزهى صورها ، عندما يقوم الشعر على الفطنة ، وإدراك العلاقات بين الكائنات ، "وإنما الصنعة والحذق ، والنظر الذى يلطف ويدق فى أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربقة ، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة ، وماشرفت صنعة ولاذكر بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ، ولطف النظر ونفاذ الخاطر إلى مالايحتاج إليه غيرهم ، ويحتكمان على من زاولهما ، والطالب لهما من هذا المعنى مالايحتكم ماعداهما ولايقتضيان ذلك إلا من جهة إيجاد الائتلاف فى المختلفات" .(٢)

والمتأمل يجد أن التشبيهات المعيبة ، كان سببُ عيبها جِدَّتُها وتجاوُزها لِما هو سائد فى وصف الأشياء ، أو لِما استقر فى أذهان كثير من البيانيين من التناسب الذى يقف على الظاهر .

وكان من أبرز عيوب التشبيه الإخلال بما هو مثالى فى الواقع فإذا كانت النجائب عند العرب لاتوصف إلا "بدقة الذنب وخفته" فإنه لايصح قول طرفة فى صفة ناقته :(٣)

---

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، الفخر الرازى ، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائى ، ومحمد بركات حمدى عمان ، دار الفكر ١٩٨٥م ، ص ١٠٥ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٦ .
(٣) عيار الشعر ص ١٦٤ .

كَأنَّ جَنَاحَىْ مَفْرَجِيٍّ تَكَنَّفَا
حِفافَيهِ، شُكّا فى العَسِيبِ بِمِسْرَدِ (١)

لأنه جعله "كثيفا طويلا عريضا" (٢) .

ومثله قول الطِّرِمَّاح فى وصف الناقة :

تَمْسَحُ الأرضَ بِمُعْنَونِسٍ مِثْلَ مِنْلاةِ النِّيَاحِ القِيَام (٣)

لأنه "أفصح بأن الذنب يمس الأرض" (٤) .

وخطأ الأصمعى بشامة بن الغدير فى وصفه لراحلته بقوله :

وَمَدْرٍ لَها مَهْيَعٍ كالخَلِيْفِ تَخَالُ بِأنَّ عليهِ شَلِيْلا (٥)

فقد وصفها بكثرة الوبر ، وهذا ضد صفة الكرام من النجائب "لأن من صفة النجائب قلة الوبر" (٦) .

وهذا النظر الذى بمقتضاه عيبت هذه التشبيهات ، يستند على ركيزة من ركائز عمود الشعر وهى الإصابة فى الوصف "وعيار الإصابة فى الوصف الذكاء وحسن التمييز ، فما وجداه صادقا فى العلوق ، ممازجا فى اللصوق ، يتعسر الخروج عنه ، والتبرؤ منه ، فذلك سيماء الإصابة فيه" (٧) .

---

(١) الديوان ص ١٤ .
(٢) عيار الشعر ص ١٦٤ .
(٣) الديوان ص ٤١٠ وفيه الفئام : أى الجماعة .
(٤) الموشح ص ٣٢٧ .
(٥) المفضليات ص ٥٧ ، العمدة ٢٤٨/٢ .
(٦) العمدة ٢٤٨/٢ .
(٧) شرح ديوان الحماسة ٩/١ .

والذكاء وحسن التمييز اللذان يتكىء عليهما المرزوقى فى بحثه عن جماليات التشبيه هنا لايلبث بريقهما أن يتلاشى حين نعرضهما على كثير من النماذج التى عيبت ، بسبب من الحرص على عيار الإصابة فى الوصف . والإصابة فى الوصف عند المرزوقى وعند من سبقه تكاد تكون بيّنة عقلية تصبح صور الأشياء بموجبها فى الشعر هى صورها فى الواقع . ويغدو الشعر نقلا فوتوغرافيا لما هو كائن ، وهذا أمر يطمس جانبا من محاسن الشعر .

فالشعر عطاء مخيلة لايمكن أن يحصر فى وصف الأشياء على ماهى عليه فحسب ، بل مبناه على الادعاء ، وإضفاء قيم جديدة على الموصوفات ، من خلالها يتضح الشاعر الفطن من الناظم المدعى "وعلى هذا موضوع الشعر والخطابة أن يجعلوا اجتماع الشيئين فى وصف علة لحكم يريدونه ، وإن لم يكن كذلك فى المعقول ومقتضيات العقول ، ولايؤخذ الشاعر بأن يصحح كون ماجعله أصلا وعلة كما ادعاه فيما يبرم أو ينقض من قضية ، وأن يأتى على ماصيره قاعدة أو أساسا ببنية عقلية بل تسلم مقدمته التى اعتمدها بلا بينة" (١) .

وعلى هذا فطرَفة والطِرِمَّاح وبَشامة بن الغدير وغيرهم من الشعراء ليسوا مطالبين بمراعاة صفات الأشياء ؛ لأنهم متى فعلوا ذلك ، أخلوا بفطنة الشعر .

وما الذى يمنع أن يكون شعر ذئب الناقة عند طرفة مثل جناحى النسر العتيق ، وناقته غاية فى الكمال ، أو أن يكون الذئب يمس الأرض عند الطرماح وكأنه الخرقة التى تمسكها

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٤٨ .

المرأة إذا قامت للنياحة . ومثل ذلك يمكن قوله مع بشامة .

الواقع شيء والشعر شيء آخر ، لاشك أنه "يستحب من المَهارى أن تقصر أذنابها ، وقلّما ترى مهريا إلا ورأيت ذنبه أعْصَل ، كأنه أفعى"(١) . لكن هذه المهرية التى يصفها طرفة تتلبس أجمل الصفات فهى عوجاء مرقال ، أمونٌ كألواح الأران ، جمالّية وجناء ، كقنطرة الرومى التى أقسم ربها لَتُكْتَنَفَنْ حتى تشاد بقرمد .

وجماليات الذنب الذى يأخذ من النسر الأبيض قوته لايمكن نزعه من سياقه ، فهى تتقى به روعات فحل ضارب إلى السواد ، ذو وبر ملبد ، وطورا تضرب به موضع الرديف ، وتارة تضرب به على ضرعها المتقبض .

ومثل هذا يمكن قوله فى بيت الطرّماح . على أن طول شعر الذنب إذا كان عيبا فيما لايحلب فإنه "يمدح فى ذوات الحلب سبوغ الأذناب ، وكثرة هلبها"(٢) ، وإلى هذا ذهب الأصمعى ، وبهذا وصف كثير من الشعراء الأذناب ، "وقال غيره : كل الفحول من الشعراء وصف الأذناب بكثرة الهلب ، منهم امرؤ القيس ، وطرفة ، وعتيبة بن مرداس وغيرهم"(٣) .

وماقيل فى صفة الذنب يصح قوله فى صفة الصدر ، والمذبح ، فالشاعر يرسم مِثالاً فى شعره للنجيبة ، يراه غاية فى الكمال والإتقان . كما رسم العربى مثالا للنجيبة فى عالم الواقع .

---

(١) شرح القصائد العشر ص ١٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٨ . وهُلْبُها : شعرها .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٨ .

وكما عيب طول ذنب الناقة وكثرة شعره ، عيب طول ذنب الفرس فى قول امرىء القيس :

لَهَا ذَنَبٌ مِثْلُ ذَيْلِ العَرُوسِ تَسُدُّ بِهِ فَرْجَهَا مِنْ دُبُرْ (١)

وفى قول البحترى :

ذَنَبٌ كَمَا سُحِبَ الرِّدَاءُ يَذُبُّ عن
عُرْفٍ ، وعُرْفٌ كالقِنَاعِ المُسْبَلِ (٢)

فهذا خطأ فى الوصف "لأن ذنب الفرس إذا مس الأرض كان عيبا فكيف إذا سحبه ، وإنما الممدوح من الأذناب ماقرب من الأرض ولم يمسها كما قال امرؤ القيس :

بِضَافٍ فُوَيقَ الأرضِ لَيْسَ بِأَعْزَلِ (٣)

فقال : فويق الأرض : أى فوق الأرض بقليل" (٤) .

وذيل العروس يخط فى الأرض "ولايجب أن يكون ذنب الفرس طويلا مجرورا ولاقصيرا" (٥) .

والآمدى الذى يعيب بيت البحترى ينفى العيب عن بيت امرىء القيس الذى شبه فيه ذنب الفرس بذيل العروس بحجة أن امرأ القيس لم يرد الطول ، "وإنما أراد السبوغ والكثرة والكثافة ألا تراه قال : تسد به فرجها من دبر ، وقد يكون الذنب طويلا يكاد يمس الأرض ولايكون كثيفا ، بل يكون رقيقا نزر الشعر خفيفا فلايسد فرج الفرس ، فلما قال : تسد به فرجها علمنا أنه إنما أراد الكثافة والسبوغ مع الطول ، فإنما أشبه الذنب الطويل ذيل العروس من هذه الجهة ، وكان

---

(١) الديوان ص ١٦٤ .
(٢) الديوان ٣/١٧٤٢ .
(٣) الديوان ص ٢٣ وصدره : وأنت إذا استدبرته سد فرجه .
(٤) الموازنة ص ٣٣٩ .
(٥) الموشح ص ٣٩ .

فى الطول قريبا منه ، فالتشبيه صحيح ، وليس ذلك بموجب للعيب ، ولا أن يكون ذنب الفرس من أجل تشبيهه بالذيل مما يحكم على الشاعر أيضا أنه قصد إلى أن الفرس يسحبه على الأرض" (١) .

ونفى العيب عن البيت عند الآمدى لايعنى أنه أدراك لخصوصية الشعر فى الوصف ، ولكنه مقاربة بين الوصف والواقع فالتشبيه لايراد منه الطول المفرط ، وإنما يراد منه الكثافة والسبوغ ، وعلى هذا يظل النظر إلى الشعر على أنه يجب أن يتقيد بالصحة فيما يصف ، والصحة والإصابة لاتعنى أكثر من الحفاظ على صور الأشياء وهيأتها فى الواقع الخارجى .

وصحة التشبيه قوامها المقاربة والمشابهة بين الواقع والمتخيل "لأن الشىء إنما يشبه بالشىء إذا قرب منه ، أو دنا من معناه ، فإذا أشبهه فى أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق به" (٢) .

إن ذنب فرس امرىء القيس لايشكل إلا جزءا من حسنها ، فهى خَيْفانة سريعة كسا وجهها سعف منتشر .

وأركَبُ فِى الرَّوعِ خيفَانَةً كَسَا وَجْهَهَا سَعَفٌ مُنْتَشِرُ

وهذا عيب أيضا فى الخيل لأنه "إذا غطى الشعر العين لم يكن الفرس كريما" (٣) وهذا هو الغمم فى الخيل ، الا أن هناك من قبل المعنى ؛ لأنه وصف الشعر بأنه منتشر ، فأزال العيب (٤) .

---

(١) الموازنة ص ٣٤٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ٣٤٠ .
(٣) عيار الشعر ص ١٦٤ ، الوساطة ص ١٠ ، الموشح ص ٣٩ .
(٤) مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ص ٩٢ .

وحافرها مثل قعب الوليد ، وشعراتها التى خلف رسغها كخوافى العقاب ، وكعبا ساقيها أصمعان ليسا برهلين ، وعجزها كصفاة المسيل ، وشعرات آخر العرف "العذر" كأنها قرون النساء ، وعنقها كالشجرة الطويلة ،وجبهتها كظهر الترس، ومنخرها كوجار السباع ... الخ .

وعلى هذا فالعلاقة بين طرفى التشبيه لاتقف عند حدود الوصف بالطول أو السبوغ ، فالفرس تأخذ من العروس خيلاءها وزهوها .

وكما أخذت فرس امرىء القيس من العروس هذا الزهو ، أخذ حصان عنترة العبسى من الغنى كبرياءه ، وغناه .

ولَهُ عَسِيْبٌ ذُو سَبِيْبٍ سابِغٌ
مِثْلُ الرِّداءِ على الغَنِيِّ المُفْضِلِ (١)

وطول الذنب مِمّا تمدح به الخيل "ويسمى الذيّال" (٢) .

قال النابغة :

وكُلَّ مدجَّجٍ كالَّليثِ يَسْمُو ... علَى أوصَالِ ذَيَّالٍ رِفِنِّ (٣)

وقال خداش بن زهير :

لها ذَنَبٌ مثلُ ذيلِ الهَدِيِّ ... إلى جُؤجُوٍ أيِّدِ الزَّافِرِ (٤)

وإذا كان الآمدى لم يجد عذرا للبحترى ، فإن الشريف المرتضى يحمل بيت البحترى على المبالغة فى الوصف ؛ لأن العرب تفعل ذلك .

---

(١) الديوان ص ٢٦١ .
(٢) الخيل ، أبو عبيدة معمر بن المثنى ، الهند ، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م ، ص ١١١ . وانظر أدب الكاتب ص ١١٥ .
(٣) الديوان ص ١٢٨ وفيه بكل مجرّب . والأوصال : الفطام . ورِفِنّ : ضاف .
(٤) المعانى الكبير ١٤٩/١ ، الموازنة ص ٣٤٠ ، أيد : شديد الزافر : الصدر .

"وإنما أراد البحترى بقوله : ذنب كما سحب الرداء ، المبالغة في وصفه بالطول والسبوغ،وأنه قد قارب أن ينسحب ، وكاد يمس الأرض ، ومن شأن العرب أن تجرى على الشيء الوصف الذى قد كان يستحقه ، وقرب منه القرب الشديد فيقولون : قد قتل فلانا هوى فلانه ، ودلّ عقله ، وأزال تمييزه ، وأخرج نفسه ، وكل ذلك لم يقع ، وإنما أرادوا المبالغة ، وإفادة المقاربة والمشارفة ، ونظائر ذلك أكثر من أن تحصى" (١) .

والآمدى لم يقبل بيت البحترى ؛ لأنه يأخذ الشعر مآخذ الحقائق والشعر لايلزم أن يؤتى من هذا الباب ، فلغته مجازية ، جوهرها الخيال الذى لايحمل نتاجه على أنه حقيقة ، وهو ماأدركه الشريف المرتضى فى دفاعه عن بيت البحترى .

ومن عيوب التشبيه عدم الدقة فى إدراك العلاقة بين الطرفين كقول الشماخ فى وصف ناقته :

فنِعْمَ المُعْتَرى رَكَدَتْ إلَيْهِ ... رَحَى حَيْزُومِها كَرحَى الطَحِيْنِ (٢)

فقد عابه الأصمعى ؛ لأنه وصف الكركره بالعظم ، وهى إنما توصف بالصغر واللطافة (٣) .

ولكن ابن الأعرابى يخطىء الأصمعى فيقول : "الشماخ مصيب والأصمعى مخطىء ؛ لأن الشماخ لم يشبه الكركرة بالرحى فى العظم ، وإنما شبهها بها فى الاستدارة" (٤) .

وقيل : شبهها بالرحى لصلابتها (٥) .

---

(١) أمالى المرتضى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م ، ٢/٩٥،٩٦ .
(٢) الديوان ص ٣٢٤ . وفيه رحلت إليه .
(٣) عيار الشعر ص ١٥٨ ، الصناعتين ص ١٢٠ .
(٤) التنبيه على حدوث التصحيف والتحريف ص ١١٩ .
(٥) الصناعتين ص ١٢٠ ، العمدة ٢/٢٤٦ .

والذى جعل العلاقة بين الطرفين الاستدارة ، أو الصلابة أقرب إلى دائرة الفن ؛ لأنه يعتدّ بلغة الشاعر بعيدا عن إدراك عمق الرؤية ؛ لأن العلاقة بين الكركرة والرحى لاتقف عند هذا الحد ، فالكركرة تأخذ من الرحى ضربا من القوة فى الطحن . وهذا يعنى أن الناقة قوية حين تطحن بكركرتها الحصى .

إِلَيْكَ بَعَثْتُ رَاحِلَتِى تَشَكَّى
كُلُوماً بعدَ مَقْحَدِها السَّمِيْنِ
فنِعْمَ المُعْترى رَكَدَتْ إِلَيْهِ
رَحَى حَيْزُومِها كَرَحَى الطَّحِيْنِ
إِذَا بَرَكَتْ على عَلْيَاءَ أَلْقَتْ
عَسِيْبَ جِرَانِها كَعَمَا الهَجِيْنِ
وإِن ضَرَبت على العِلّاتِ حَطّت
إِليكَ حِطَاطَ هَادِيَةٍ شَنُونِ (١)

وهذا معروف فى شعر العرب . قالت ليلى الأخيلية :

كأنَّ فَتَى الفِتْيانِ توبةَ لَمْ يُنِخْ
قَلائِصَ يفحَصْنَ الحَصَى بِالكَراكِرِ (٢)

ومن عيوبه الجهل بحقيقة المشبه به كقول المسيّب بن علس يصف عنق ناقته :

وكأنَّ غَارِبَها رِباوةُ مَخْرَمٍ ... وَتُمُدُّ شِنْىَ جَدِيْلِها بِشِرَاعِ (٣)

---

(١) الديوان ص ٣٢٦ . المقحد : السنام . والحيزوم : الصدر عسيب الجران : باطن العنق الذى يمس الأرض . الهجين : العبد . والعلات : مشقة السفر والجوع والظمأ . الهادية الشنون : أتان حمار الوحش السمينة . شبه سرعتها إلى الممدوح بسرعة الأتان السمينة .
(٢) الديوان ، جمع وتحقيق خليل وجليل العطيّة ، بغداد ، دار الجمهورية ، ط٢ ، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م ، ص ٨١ .
(٣) الموازنة ص ٣٤ ، الوساطة ص ١٢ .

"أراد أن يشبه عنقها بالدقل فشبهها بالشراع" (١) .

ومثله قول طرفة :

وأتلع نهاض إذا صعدت به كسكان بوصي بدجلة مصعد (٢)

فقد شبّه عنق الناقة بذنب السفينة ، وإنما يريد الدقل (٣) .

ومابدا جهلا بحقيقة المشبه به هنا يمكن تخريجه على وجه حسن ، فتشبيه العنق بالشراع لم يكن نتيجة جهل بالدقل أو بالشراع ، لاسيما وأن الأول من شعراء بكر بن وائل - أهل اليمامة -،والآخر من أبناء هجر أهل السفن وركوب البحر ، وكلاهما يعرف السفينة .

والمسيب لايجد فى الدقل (الصارى) من الدلالات مايجده فى الشراع ، كما أن طرفة لايبحث إلا عن جزء فى السفينة عليه تقوم الحركة وتنقاد ، وشراع السفينة وذنبها هما المقود الذى يوجه السفينة ، ولافرق فى هذا بين العنق والشراع،أو بين العنق والذنب .

ومن الطريف أن الشِّراع فى العربية اسم من أسماء العنق يقال للبعير إذا رفع عنقه : رفع شراعه ، قال أبو حاتم العنق يقال له : الشراع والهادى (٤) .

وسعة العربيّةتبيح للشاعر تسمية الأشياء بأسماء غيرها إذا كانت بسبب منها ، أو معها ومن هذا قول أبى النجم يصف الناقة :

---

(١) الصناعتين ص ٧٧ .
(٢) الديوان ص ٢١ .
(٣) الوساطة ص ١٢ . والدقل : خشبة تشد فى وسط السفينة لينشر عليها الشراع .
(٤) شرح القصائد العشر ص ١١٥ .

كأنَّ أَهْدَامَ النَّسِيلِ المُنْسَلِ
عَلَى يَدَيْها والشِّراعِ الأطْوَلِ (١) (٢)

فقد سمى العنق شراعا .

والعلاقة بين حركة النوق وحركة السفن ثرية فى الشعر العربى ، وهى ذات دلالات عميقة تحتاج إلى كثير من التأمل لكشف أبعادها .

ومن عيوب التشبيه البعد بين طرفى التشبيه كقول زهير فى صفة العقاب :

فزَلَّ عنْها وأوفَى رَأسَ مَرْقَبَةٍ
كَمَنْصِبِ العِتْرِ دَمَّى رأسَهُ النُّسُكُ (٣) (٤)

فهذا من البعيد الذى لم يلطف أصحابه فيه .

والقول بالبعد مرده عدم إدراك المناسبة التى سوغت لزهير عقد صلة بين رأس العقاب ومنصب العتر .

وهذه الحالة التى آل إليها العقاب لاتفهم حق فهمها مالم يوقف على دراما الموقف ، فزهير يشبه فرسه بأنها قطاة جونية ، مترفة كأنها حصاة القَسْم ، لاتلبث صوارف الزمان أن تنغص عليها هناءها ، حين يفجأها عقاب أسفع الخدين ، فتدور بينهما معركة حامية ، يكاد العقاب فيها أن يُمسك بذنب القطاة ويصطادها ، ولكنها تلوذ بأعشاب الوادى المتشابكة فيزل العقاب عنها ، ويصطدم بالأرض ، ويصعد على رأس صخرة وقد عَلَت رأسه الدماء بعد ذلك الصراع الخاسر .

---

(١) الطرائف الأدبية ص ٦٦ .
(٢) الشعر والشعراء ١/١٧٧ .
(٣) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ١٣٥ وفيه : ووافى .
(٤) عيار الشعر ص ١٤٨ ، الموشح ص ١٣٠ .

والشاعر الجاهلى كثيرا مايشبه فرسه بالقطاة ، أو بالعقاب ، ومتى شبهها بالعقاب أدرك العقاب القطاة وفتك بها ، وإذا شبهها بالقطاة ـ كما صنع زهير ـ انتصرت القطاة وخسر العقاب (١) . وقد يقال : إن فى هذا انتصارا للفرس ، ولكن هذا وقوف على دلالات الشعر الأولى .

والعقاب فى الشعر العربى رمز للجبروت والظلم ، لايذكر إلا فى سياق الدم ، والطرد ، والخوف .

قال امرؤ القيس :

كأنَّ قُلوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا ويابِسًا
لَدى وَكْرِها العُنَّابُ والحَشَفُ البَالِى (٢)

وقال الشماخ يصف وكره :

تَرى قِطَعاً مِن الأَحْنَاشِ فِيْهِ
جَماجِمُهُنّ كالخَشَلِ النَّزِيْعِ (٣)

لكن هذه القوة الظالمة لاتلبث عند زهير ـ داعية العدل ـ أن تؤول إلى ضعف ؛ لأن تلك القوة قائمة على الجور فمصير العقاب هو مصير الظلم والطغيان لاسيما وأن العلاقة بين العقاب ومَنْصِب العتر تقوى المعنى ، فالمَنْصِب الذى يعتر عليه الجاهليون نسكهم لايملك أن يدفع عن نفسه وضر الدماء .

ورحم الله ابن طباطبا حين قال : "فإن اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لاتتلقاه بقبول ، أو

---

(١) الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد الحديث الدكتور نصرت عبد الرحمن ، عمان ، مكتبة الأقصى ، ط٢ ١٩٨٢م ، ص ٨٦ .
(٢) الديوان ص ٣٨ .
(٣) الديوان ص ٢٣٢ ، والخشل : رؤوس الأسورة ، وقيل : المقل اليابس .
وانظر كثيرا من هذه النماذج فى المعانى الكبير ٢٨١/١

حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم أرق طبعا من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته "(١) .

وكلام ابن طباطبا مبنى على إدراك ماينطوى عليه البعد من رؤية شعرية تتجاوز الظواهر وتنسرب إلى الأعماق ، وفى هذا الكشف متعة للنفس الإنسانية لاتحد ، حين يؤلف الشاعر بين المتنافرات ، ويعقد بينها صلة لاتخطر على البال "وهكذا إذا استقريت التشبيهات ، وجدت التباعد بين الشيئين كلما كان أشد كانت إلى النفوس أعجب ، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحيّة أقرب ، وذلك أن موضع الاستحسان ، ومكان الاستظراف ، والمثير للدفين من الارتياح ، والمتآلف المتنافر من المسرة ، والمؤلف لأطراف البهجة أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ، ومؤتلفين مختلفين"(٢) .

---

(١) عيار الشعر ص ١٦ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١١٦ .

(٢) الاستعـــارة :

"ولكن أعظم هذه الأساليب حقا هو أسلوب الاستعارة ، فإن هـذا الأسلوب وحده هو الذى لايمكن أن يستفيده المرء من غيره وهـو آية الموهبة . فإن إحكام الاستعارة معناه البَصَر بوجوه التشابه" (١) .

بهـذه الكلمـات يجعل أرسطو الاستعارة جوهر الشعر، فبها تقـول اللغة ماعجزت عن قوله بالحقائق المجردة ، ومن خلالها يتوقى الشعر الانزلاق فى التجريد والمباشرة .

واهتمـام البيانيين بالاستعارة والكشف عن أسرارها أمر لايحتـاج إلـى تأكيد ؛ إلا أن اهتمامهم بها لم يكن فى مستوى اهتمـامهم بالتشبيه ، وبخاصة فى القرون الثلاثة الأولى على الأقـل ، إذ لـم تظفـر الاستعارة ـ بوصفها فنـا بيانيـا ـ بالعناية إلا مع ظهور قضية القديم والجديد .

أمـا فكـرة التناسب بين طرفى الاستعارة فقد كانت محور الخـلاف بين البيانيين ، وظلت طبيعة العلاقة ترتكز على مبدأ المشـابهة والمقاربـة ، حفاظا عـلى تقاليد عمود الشعر فى بناء الاستعارة عند أكثرهم .

"وإنمـا استعارت العـرب المعنـى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يدانيه ، أو يشبهه فى بعض أحواله ، أو كان سببا مـن أسـبابه ، فتكـون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشىء الذى استعيرت له وملائمة لمعناه" (٢) .

---

(١) فى الشعر ، أرسطوطاليس ص ١٢٨ .
(٢) الموازنة ص ٢٣٤ ، وانظر : نقد الشعر ص ١٧٧ ، الوساطة ص ٤٢٩ ، الصناعتين ص ٢٧٤ .

فالاستعارة لها حد تقف عنده ، هذا الحد أساسه العقل ، ومتى تجاوزه الشاعر أدى به إلى الإفراط "وماوقع الإفراط فى شىء إلا شانه ، وأعاد إلى الفساد صحته ، وإلى القبح حسنه وبهاءه" (١) .

وهناك من جعل قيمة الاستعارة فى عقدها ملاءمة بين المتنافرات ، وإن كان شرط ذلك العقد أن يكون له أصل فى العقل (٢) .

"ومبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشىء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ، وخرج من موضع ليس بمعدن له ، كانت صبابة النفوس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر" (٣) .

ومع إيمان البيانيين بقيمة هذه المواءمة بين المتباعدات ، فإن جل النماذج المعيبة ، هى نماذج تتأسس فيها الرؤية على تخطى ماله أصل فى الواقع الخارجى ، ولذا وصفت بالفساد .

فمن ردىء الاستعارة (٤) قول الحطيئة :

سَقَوا جَارَكَ العَيْمَانَ لَمَّا جَفَوْتَهُ
وَقَلَّصَ عن بَرْدِ الشَّرابِ مَشافِرُه (٥)

وإنما عيب بيت الحطيئة ، لأنه جعل المشفر فى موضع الشفة (٦) . وكأنه لامسوغ للحطيئة يجعله يستعير المشفر للشفة ، حتى عد ابن طباطبا هذه الكلمة "مشافره" فى حيز القوافى القلقة .

---

(١) الموازنة ص ٢٢٧ .
(٢) أسرار البلاغة ص ١٣٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ١١٨ .
(٤) عيار الشعر ص ١٧١ ، الموازنة ص ٤٣ ، الموشح ص ٨٨ ، الصناعتين ص ٣١٠ .
(٥) الديوان ص ٣١ وفيه قروا ... لما تركته .
(٦) الرسالة الموضحة ص ٧٢ .

وكلمة "مشافره" لايسد مكانها لفظ آخر . فالحطيئة يهجو الزِّبرقان الذى سقاه الماء البارد الذى كان سببا فى تقلص شفتيه . والشفة هنا لاتبرز عظم الجرم الذى لحق بالحطيئة ، فالشفة قد تتقلص ، أما المشافر فهى شديدة تحتمل مثل هذا الموقف ، ولكنها مع هذا تتقلص ، ففى هذا تهكم بالزبرقان وسخرية منه ، وهذا ماأدركه الإمام عبد القاهر فجعل الاستعارة فى البيت "فى القبيل المعنوى ، وذلك أنه وإن كان عنى نفسه بالجار فقد يجوز أن يقصد إلى وصف نفسه بنوع من سوء الحال ، ويعطيها صفة من صفات النقص ليزيد بذلك فى التهكم بالزبرقان ، ويؤكد ماقصده من رميه بإضاعة الضيف واطّراحه وإسلامه للضر والبؤس" (١) .

فالمشافر التى يؤثرها الحطيئة ، كلمة نافذة تستبطن الحدث وتسمو به ، لتجعل منه قضية لاإنسانية تنعدم فيها قيمة الإنسان وكرامته . فكلمة "مشافره" تعبير بليغ عن هذا الموقف المؤلم الذى ينتزع إنسانية الإنسان ، ويعبث بقيمتها بل ويقصى بصنيعه هذا الحطيئة عن عالم الإنسانية ، فلايكاد يدخل فيه .

ومثله قول جُبيهاء الأشجعى :

فَمَا بَرِحَ الوِلْدَانُ حتَّى رأيْتَهُ
على البَكْرِ يَمْرِيْهِ بِساقٍ وحَافِرِ (٢)

وإنما كانت الاستعارة هنا فاحشة مستهجنة ؛ لأن الشاعر "إنما وصف رجلا أضيف وأكرم فقال : مابرح

---

(١) أسرار البلاغة ص ٣٥ .
(٢) نقد الشعر ص ١٧٧ ، الموشح ص ٨٨ ، الرسالة الموضحة ص ٧١ ، الصناعتين ص ٣١٠ .

الإماءُ والوِلدان يكرمنه حتى رأيته قد ركب راحلته ، وانصرف شاكرا عنهم فالمعنى فى نهاية الحسن ، إلا أنه قال فى آخر البيت : يمريه بساق وحافر فقبح لما استعار للرجل موضع قدمه حافرا" (١) .

وقبل الحكم على التحول الدلالى الذى سببته الاستعارة يجب البحث فى إيثار التحول، ومن ثم الحكم عليه بعد ذلك .

يقول جبيهاء :

وأحْنَفَ مُسترْخِى العَلا بِىّ طَوَّحَت
بهِ الأرضُ فِى بَادٍ عَرِيضٍ وَحافِرِ
فأبْصَرَ نَارِى وهى شَقْراءُ أوقِدَتْ
بِلِيلٍ فلاحَتْ للعُيونِ النَّواظِرِ
فما بَرِحَ الوِلْدَانُ حتَّى رأيْتَه
على البَكْرِ يَمْرِيهِ بِسَاقٍ وحافِرِ
كِلا عَقِبَيْهِ قَدْ تَشَعَّثَ رأسُها
مِن الضَّربِ فى جَنْبَى ثَقَالٍ مُبَاشِرِ (٢)

فالمعاناة التى تتلبس هذا المسافر الأحنف ، الذى طوحت به الأرض ، وقد تشعث عَقِبُه من الضرب فى جنب البعير لايمكن أن تجسدها "قدم" التى أقيمت حافر مقامها أو كانت صفة نائبة عنها ، بل إن هذه الكلمة قادرة على طمس كل جماليات القصيدة فهى محورها الذى يحركها ؛ لأن هذه القدم "الحافر" لاتقف عند حدود استعجال الجمل البطىء على السير ، وإن كان قد تشعث عقبها من كثرة الضرب ، ولكنها تشق لها طريقا تنفد من خلاله إلى عالم آخر بعيدا عن هذه المكابدة المميتة .

---

(١) الرسالة الموضحة ص ٧١ .
(٢) الحماسة ، ابن الشجرى ، تحقيق عبد المعين الملوحى وأسماء الحمصى ، سوريا ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م ، ٢/٩٥٥ .

وليس بالبعيد عند الإمام عبد القاهر "أن يكون الذى أفضى به إلى ذكر الحافر قصده أن يصفه بسوء الحال فى مسيره وتقاذف نواحى الأرض به ، وأن يبالغ فى ذكره بشدة الحرص على تحريك بكره واستفراغ مجهوده فى سيره" (١) .

وازدادت الكلمة جمالا بوقوعها قافية ، فكانت تاجا للإيقاع ، وقرارا ينتهى إليه النغم ، فلم تكن سدا للخلل، ولا إقامة للوزن، وإنما كانت ذات معنى يحرك القصيدة كلها ، وكل قافية لاتحقق العلاقة بين الصوت والبناء النحوى، فهى مجرد تخلخل ذهنى لاقيمة له (٢) .

ومن عيوب الاستعارة وصف الأشياء بما ليس فى حقيقتها كقول المتنبى فى مدح كافور الإخشيدى :

يَفْضَحُ الشَّمْسَ كُلَّما دَرَّتِ الشَّمْسُ (م) بِشَمْسٍ مُنِيْرَةٍ سَوْدَاءِ (٣)

"فكيف توصف الشمس - وصبغها البياض والضياء - بالسواد ؟ وماوجه استعارة الشمس للأسود" (٤) .

والحاتمى يدعى فى رسالته أنه لما عاب على المتنبى قوله هذا قال له المتنبى : إنما ذهبت إلى قول النابغة :

فإنَّكَ شَمْسٌ والمُلوكُ كَواكِبٌ إذا طَلَعَتْ لم يَبْدُ منهُنَّ كَوْكَبُ (٥)

فيعترض الحاتمى على تفسير المتنبى للبعد الشاسع بين المعنيين "وأنت لم ترد إلا أن هذا الممدوح فى أوصافه يفضح الشمس طالعة ، وهو فى ذلك شمس سوداء ، والشمس لاتكون سوداء إلا فى حال كسوفها ، ولم تذهب فى هذا إلا إلى سواد جلدته ،

---

(١) أسرار البلاغة ص ٣٦ .
(٢) بناء لغة الشعر ، جون كوهين ، ترجمة الدكتور أحمد درويش ، القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م ، ص ٤٥ .
(٣) الديوان ١/٣٤ .
(٤) الرسالة الموضحة ص ٦٦ .
(٥) الديوان ص ٧٤ وفيه بأنك .

وقد أنبته في ظاهر الكلام بقولك سوداء تأنيبا عاد معه المدح هجاء" (١) .

والذى احتج للمتنبى قال : "فقد يكون المشبه بالشمس فى العلو والنباهة والنفع والجلالة أسود ، وقد يكون منير الفعال كمد اللون ، واضح الأخلاق كاسف المنظر ، فهذا غرض الرجل ، غير أن فى اللفظ بشاعة لاتدفع ، وبعدا عن القبول الظاهر" (٢) .

والعائب والمحتج يصدران فى حكمهما عن تصور واحد هو الحرص على المطابقة ، حتى المحتج الذى احتمل المعنى لم يسعفه حرصه على المطابقة باحتمال شناعة اللفظ .

والتشبث بالمطابقة ، صرف الناس عن فهم بعض جماليات الشعر وادراك أسراره ، فالذى نظر الى بيت المتنبى من زاوية المطابقة مع الواقع الخارجى وسم البيت بالخطأ ، لأن الشمس بيضاء مضيئة ، ومن الخطأ وصفها بالسواد .

ومن تناوله من جهة المطابقة مع الاعتقاد الخاص للشاعر ، بدا المتنبى عنده منافقا دجالا ، وأصبحت كلماته سلعة رخيصة يمدح بها ويذم ، ومن هنا شاع أن مديح المتنبى لكافور ضرب من الهجاء المقنع ، فكل تلك النعوت التى خلعها الشاعر على ممدوحه سوءات ومقابح أولها لونه الأسود (٣) .

وضاع سمو المعنى ، وجمال النسيج فى متاهة البحث عن الصدق ، ومايهمنا هنا هو كيف بدا كافور بهذه الصورة الفريدة .

---

(١) الرسالة الموضحة ص ٦٦ .
(٢) الوساطة ص ١٧٤ .
(٣) رؤية جديدة لشعرنا القديم ، الدكتور حسن فتح الباب ، بيروت ، دار الحداثة ، ط١ ، ١٩٨٤م ، ص ٢١٥ .

إن الشمس المنيرة السوداء لم تكن إلا لمحة بارقة من الصورة التي تتشكل داخل اللغة ، بعيدا عن كونها صدقا أو كذبا ، وإنما بوصفها كلاما مخيلا نافذا في أعماق الأشياء .

فإذا كان المألوف أن بساتين الناس هي الحدائق الغنّاء، وأن دورهم المنازل العامرة ، والقصور المنيفة ، وأريجهم المسك والكافور ، وشمسهم المنيرة البيضاء ، فإن بساتين كافور هي الجياد، والسمهرية السمراء ، وفخره العلياء ، وداره الهيجاء والصوارم البيض ، ومسكه الثناء ، وشمسه المنيرة السوداء .

وبَساتِيْنُكَ الجِيَادُ ومَا تَحْـ
ـمِلُ مِن سَمْهَرِيَّةٍ سَمْرَاءِ
إنَّما يَفْخَرُ الكَرِيمُ أبُو المِسْـ
ـكِ بِمَا يَبْتَنِي مِن العَلْيَاءِ
وبِأيَّامِهِ التِي انسَلَخَتْ عَنْـ
ـهُ ومَادَارُه سِوى الهَيْجَاءِ
وبِمَا أثَّرَتْ صَوَارِمُهُ البِيْـ
ـضُ لَهُ فِي جَمَاجِمِ الأعْدَاءِ
وبِمِسْكٍ يُكْنَى به لَيْسَ بِالمِسْـ
ـكِ ولَكِنَّهُ أرِيْجُ الثَّنَاءِ
لابِمَا تَبْتَنِي الحَوافِرُ فِي الرِّيفِ ومَايَطْبِي قُلُوبَ النِّسَاءِ
نَزَلَتْ إذ نَزَلْتَهَا الدَّارُ فِي أحْسَنَ مِنْهَا من السَّنَا والسَّنَاءِ
حلَّ فِي مَنبِتِ الرَّياحِيْنِ مِنْهَا
مَنْبِتُ المَكْرُمَاتِ والآلاءِ

يَفْضَحُ الشَّمْسَ كُلَّما ذَرَّتِ الشَّمْـ
ـسُ بِشَمْسٍ مُنِيْرَةٍ سَوْدَاءِ (١)

فكافور سواء أكان ذلك الرجل الذى نقرأ عنه فى صفحات التاريخ ، أم كافور/المثال الذى يرسمه المتنبى كما ينبغى أن يكون ، شخصية قوامها التميز والتكامل .

ودلالة السواد خصبة ، فالسواد جماعة النخل والشجر لخضرته واسوداده ، وفلان له سواد : أى مال كثير ، والأسود : العظيم من الحيات ، وسواد القلب : حبته .

والانارة فى "بشمس منيراء سوداء" تعنى أشياء كثيرة ، منها الصفاء الداخلى ، والبهجة ، فمسألة اللون لم تعد تمثل قيمة كبيرة ، فربما كان خلف الإنارة حلكة وسواد ، ووراء السواد صفاء وإشراق .

وهذا البريق الخادع هو الذى يفضح الشمس ، وهو الذى لاتلبث أمامه الملوك البيض أن تتمنى انتزاع ذواتها من حلكة مميتة .

فالصفاء الداخلى هو القيمة الخالدة فى الإنسان .

إِنَّمَا الجِلْدُ مَلْبَسٌ وابْيِضَا (٢)
ضُ النَّفْسِ خَيْرٌ مِن ابْيِضَاضِ القِبَاءِ
كَرَمٌ فِى شَجَاعَةٍ وَذَكَاءٌ
فِى بَهَاءٍ ، وَقُدْرَةٌ فِى وَفَاءِ
مَنْ لِبِيضِ المُلُوكِ أنْ تُبْدِلَ اللَّوْ
نَ بِلَوْنِ الأُسْتَاذِ والسَّحْنَاءِ

فمن يحمل فى أعماقه كل هذه القيم والمعانى حرّى أن يكون صاحب تلك الصفات السامية التى تمثل الإنسان فى أجمل صوره .

---

(١) الديوان ١/٣٣، ٣٤ .

إِنَّ فى ثَوْبِكَ الَّذِى الْمَجْدُ فِيْـ ـهِ لَضِيَاءٌ يُزْرِى بِكُلِّ ضِيَاءِ

وهذه القيمة هى التى سودت عنترة مع سواده ، وجعلته ملاذ القوم فى وقت تبدت الرماح فيه وكأنها الحبال .

يَدْعُوْنَ عَنْتَرَ ،والرِّمَاحُ كأنَّها أشْطَانُ بِئْرٍ فِى لَبَانِ الأدْهَمِ (١)

وذهب سواد عنترة وبقيت قيمه ومآثره البيضاء ناصعة تغالب الفناء :

علَّى قَمِيْصٌ مِن سَوادٍ وتَحْتَهُ قَمِيْصُ بَيَاضٍ لم تُخِيَّطْ بَنَائِقُهْ (٢)

وعلى هذا فالاستعارة عنصر من عناصر لغة الشعر لاتقف عند حدود المألوف والواقع ، بل تسمو بالخيال الشعرى إلى آفاق جديدة هى لحمة الشعر وسداه ، وتتجلى من خلالها عبقرية اللغة العربية فى جانبها الفنى بعيدا عن النمطية والتقليد ولهذا عُدّت "العربية" أنها لغة : الرمز والمجاز ، لالأن المجاز وقف عليها وحدها دون سائر اللغات ، ولكن لأنها بلغت فى المجاز شأوا بعيدا .

---

(١) الديوان ص ٢١٦ . واللَّبان : الصدر .
(٢) لسان العرب (سود) . ولم يرد فى ديوانه .

الفصل الثاني

المعنى الشعري
بين
الإصابة والإخلاء

الفصل الثانى

المعنى الشعرى
بين الاصابة والاخلاء

ارتبطت جماليات المعنى الشعرى فى التفكير البيانى بفكرة الاصابة التى يتم بها تحقيق الغاية المثلى فى التصوير والوصف ، قال الجاحظ :

"وهم يمدحون الحذق والرفق ، والتخلص الى حبات القلوب والى اصابة عيون المعانى . ويقولون : أصاب الهدف ، اذا أصاب الحق فى الجملة . ويقولون : قرطس فلان ، وأصاب القرطاس ، اذا كان أجود اصابة من الأول . فان قالوا : رمى فأصاب الغرة ، وأصاب عين القرطاس ، فهو الذى ليس فوقه أحد" (١) .

وتحقيق الغاية المثلى التى تعنيها الاصابة أمر يدركه الذكاء وحسن التمييز "وعيار الاصابة فى الوصف الذكاء وحسن التمييز فما وجداه صادقا فى العلوق ممازجا فى اللصوق ، يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه ، فذاك سيماء الاصابة" (٢) .

أما الشاعر الذى لاحظ له فى تطبيق المفصل واصابة الغرة ، وعين القرطاس فهو "المخلى" قال المرزبانى : "أخبرنى محمد بن يحيى ، قال : حدثنى عبد الله بن الحسين ، قال : قال لى البحترى : دعانى على بن الجهم ، فمضيت اليه وأفضنا فى أشعار المحدثين الى أن ذكرنا أشجع السلمى ،

---

(١) البيان والتبيين ١٤٧/١ .
(٢) شرح ديوان الحماسة ٩/١ .

فقال لى : إنه يخلى ، وأعادها مرات ولم أفهمها ، وأنفت أن أسأله عن معناها ، فلما انصرفت أفكرت فى الكلمة ونظرت فى شعر أشجع ، فإذا هو ربما مرت له الأبيات مغسولة ليس فيها بيت رائع ، وإذا هو يريد هذا بعينه أنه يعمل الأبيات ولاتصيب فيها بيتا نادرا . كما أن الرامى إذا رمى برشقه فلم يصب فيه بشىء قيل أخلى" (١) .

وإذا كان للإصابة عيار تعرض عليه كما ذكر المرزوقى آنفا، فإننا نريد أن نقف على ذلك العيار لامن خلال الكلام النظرى ، بل بعد استجلاء موقف النقد التطبيقى ، الذى يعد المحك الحقيقى للوقوف على مفهومى الإصابة ،والإخلاء، ودرجة كل منهما .

والإصابة تُعنى بجوانب كثيرة فى المعنى الشعرى فهناك الإصابة فى البناء ونظام اللغة ، والإصابة فى اختيار الوزن والقافية ، ولكن الذى يهمنا بالدرجة الأولى فى هذا السياق هو الإصابة فى الرؤية ، أى فن النظر إلى الأشياء ، وطريقة تصويرها ، ولايعنى أننا نغفل البنية التركيبية والإيقاعية فى البحث عن جماليات تصوير المعنى فهذا أمر لايصح اعتباره إذ لاقيمة للمعنى أو للصورة بمعزل عن بنيتها التركيبية والإيقاعية ، وإنما المعول عليه فى البحث هنا على طريقة النظر عند الشاعر إلى الأشياء، ومن ثم وصفها، والكشف عن أسرارها .

---

(١) الموشح ص ٤٥٢ .

فمن الإصابة لعيون المعانى أن تكون معانى الشاعر لائقة بغرضه الذى يقول فيه، مؤسسة على نوع من الفطنة بملابسات الموقف، فلا تُنسيه دقة النظر إلى الأشياء الحفاظ على مبادىء اللياقة. فقدامة بن جعفر يعيب شعر أيمن بن خُريم فى مدح بشر بن مروان الذى يقول فيه :

يا ابنَ الذَّوائِبِ والذُّرَى والأرؤُسِ
والفَرْعِ من مُضَرِ العَفَرْنَى الأقْعَسِ
وابنَ الأكارمِ من قُريشٍ كُلِّها
وابنَ الخَلائِفِ ، وابنَ كُلِّ قَلَمَّسِ
مِن فَرعِ آدمَ كابِراً عن كابِرٍ
حتَّى انتهَيْتَ إلى أبيْكَ العَنْبَسِ
مروانَ إنَّ قَنَاتَه خَطِيَّةٌ
غُرِسَت أرُومَتُها أعَزَّ المَغْرَسِ
وبَنَيْتَ عندَ مَقامِ رَبِّكَ قُبَّةً
خَضْرَاءَ كُلَّلَ تاجُها بِالفِسْفِسِ
فسَماؤُها ذَهَبٌ ، وأسفلُ أرضِها
وَرِقٌ تَلألأَ فِى البَهيْمِ الحِنْدِسِ (١)

قال قدامة : "فما فى هذه الأبيات شىء يتعلق بالمدح الحقى ، وذلك أن كثيرا من الناس لايكونون كآبائهم فى الفضل. ولم يذكر هذا الشاعر شيئا غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة فى نفسه أصلا ، وذكر بعد ذلك بناءه قبة ، ثم وصف القبة بأنها من الذهب والفضة ، وهذا أيضا ليس من المدح ،

---

(١) نقد الشعر ص ١٩٠ ، الموشح ص ٣٤٧ ، الصناعتين ص ١٠٤، ١٠٥ . والعفرنى : الأسد القوى . الأقعس : الثابت . القلمس : البحر الزاخر . والعنبس : مفرد عنابس وهم أبناء أمية بن عبد شمس الأكبر من قريش .

لأن فى المال والثروة مع الضعة والفهة مايمكن معه بناء القباب الحسنة واتخاذ كل آلة فائقة ، ولكن ليس ذلك مدحا يعتد به ، ولانعتا جاريا على حقه " (١) .

فأيمن لم يصب فى معناه عند قدامة أو لم يحقق الغاية المثلى فى مديح بشر بن مروان ، لأن تحقيق تلك الغاية لايكون بوصف ماهو عرضى من مآثر الآباء والأجداد ، وترك ماهو جوهرى وهو ذكر الفضائل النفسية الخاصة ببشر ، فالآباء بمكانتهم لايرفعون الأبناء بوضاعتهم ، والفضائل النفسية التى يؤثرها قدامة فى البحث عن الاصابة "هى العقل والعفة والعدل والشجاعة وماجانس ذلك ، ودخل فى جملته (٢) .

وقدامة - رحمه الله - يفرض على الشاعر - بهذا المعيار - تصورا غريب ينتزع منه حريته ، ونظره الخاص .

واذا كان ذكر الآباء والأجداد لايمثل فضيلة نفسية عند قدامة ، فأصبح بمنزلة العرضى الزائل ، فانه عند من يدرك قيمة النسب فى العربية يمثل أزكى الفضائل فقد كان "الغاية التى ذهب اليها العربى فى التاريخ لمعرفة ذاته ، واحياء الجزء الماضى من حياته ، يمحو به ليل الابهام كما تمحو آية النهار الظلام ، وقد كان يقال للرجل اذا سئل عن نسبه استنسب لنا حتى نعرفك ، كأنه من غير النسب مجهول ، والمجهول لايزال ضعيفا ذليلا حتد ينتسب فاذا انتسب اشتد

---

(١) نقد الشعر ص ١٩٠، ١٩١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٨٩ .

وتمكن كالريح تشتد وتستاف التراب والحصى إذا هى أنسبت ، وإنما يتمكن المرء بالامتداد فى أفق الآباء والأجداد" (١) .

لاسيما إذا كان هذا النسب يمتد عبر هذه السلسلة الكريمة التى يرتفع بها عن النقص قربُها من الله ، وذكرها له ، وعبادتها إياه ، وكونها نبتة راسخة نبتت فى منابت القنا الخَطّىّ الذى يذود عنها المكاره والانتقاص .

وأنكروا على الأعشى قوله فى مديح النعمان بن المنذر :

وَيَأمُرُ لِلِيَحْمُومِ كُلَّ عَشِيَّةٍ بَقِتٍّ وتَعْلِيْقٍ فقدْ كانَ يَسْنَقُ (٢)

"يعنى باليحموم فرس الملك ، يقول : إنه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق وهذا مما لايمدح به الملوك ، بل ولارجل من خساس الجند" (٣) .

فماذا يعنى ـ فى مديح الرجال ـ أن الرجل يطعم فرسه ، وهذا ملك .

والذين عابوا المعنى وأنكروا على الأعشى مديح الرجل بمثل هذا يعزلون المعنى عن سياقه الفكرى والتاريخى ، إذ لايدركون معنى هذا ودلالاته الخبيئة ؛ لأنهم وقفوا على المعنى الحرفى للبيت فلم يجدوا فيه قيمة تذكر .

فقيمة الفرس عند العربى لايعرفها إلا من وقف على علاقتهم بالخيل التى عقد الخير بنواصيها إلى يوم القيامة .

سئل عمر بن الخطاب عن معرفته بالخيل قال : معرفة

---

(١) عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، جدة ، منشورات النادى الثقافى الأدبى ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ص ١٠٥ .
(٢) الديوان ص ٣٣ .
(٣) الصناعتين ص ٨٠ ، وانظر : العقد الفريد ٣٣١/٥ .

الإنسان بنفسه وأهله وولده .[1]

وكان العرب على سخائهم بأموالهم وأنعامهم لايجودون بالخيل ولايعيرونها، فهى نفيس لاتعار ولاتباع ، ويغارون عليها كالغيرة على العيال .[2]

قال الشاعر :

وَحَالَفْنَا السُّيُوفَ ومافِنَاتٍ سواءٌ هُنّ فِيْنا والعِيَالُ[3]

وكان الرجل يؤثر الفرس على نفسه وأهله وولده فيسقيه المحض ، ويشربه الماء القراح .[4]

وقديما كان ملوك العرب لايبيت أحدهم إلّا وفرس موقف بسرجه ولجامه قريب منه مخافة عدو يفجأه ، وذلك لشدة حزمهم ، ونظرهم فى عواقب الأمور .[5]

وكثيرا ماتمادح العرب بالقيام بالخيل ، وارتباطها بأفنية البيوت .[6]

وعلى هذا فتعاهد النعمان لفرسه اليحموم شيمة من شيم العرب ، إن دلّت على شىء فإنما تدل على شجاعته ، وترقّبه لطوارق الليل ، وحفاظه على مصالح الرعية ، ومن كانت هذه صفته مع هذا الفرس ، فهو مع رعيته أبلغ فى الرعاية ، وأكمل فى أداء الحقوق .

وكما عيب على الأعشى امتداحه مراقبة النعمان لفرسه ، واحتفاله بها ، عيب على مزرّد بن ضرار وصفه درعا على أحد الفرسان فى قوله :

---

(١) الخيل ، عبد الله بن محمد الغرناطى ، حققه محمد العربى الخطابى ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ١٤٠٦هـ ١٩٨٦م ، ص ٤٠ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٠ .
(٣) البيت فى الخيل للغرناطى ص ٤٠ بلا نسبة .
(٤) الخيل ، أبو عبيدة ص ١ .
(٥) الخيل للغرناطى ص ٤٠ .
(٦) العقد الفريد ٣٣١/٥ .

وَمَسْفُوحَةٌ فَضْفَاضَةٌ تُبَّعِيَّةٌ
وآهَا الكَتِيْرُ تجتَوِيْها المَعَابِلُ
دِلامٌ كظهرِ النُّونِ لايستطِيْعُها
سِنَانٌ، ولاتِلْكَ الخِطَاءُ الدَّواخِلُ
موشَّحَةٌ بَيْضَاءُ كَانَ حَبِيْكُهَا
لَهَا حَلَقٌ بَعْدَ الأنَامِلِ فَاضِلُ (١)

قال الأصمعي : "لئن كان أجاد في وصف الدرع لقد عاب لابسها ؛ لأن فرسان العرب المذكورين لايحفلون بسبوغ الدروع وحصانتها" (٢) .

وكما أغفل بعض القوم السياق الفكرى لبيت الأعشى هناك أغفل الأصمعي السياق الفني هنا فعاب المعنى ، حيث رأى أن سبوغ الدرع ومتانتها مما يتنافى ومقتضيات الإصابة ؛ لأن ذلك يشير من طرف خفي إلى جبن لابسها ، فلو لم يكن جبانا ، ما أجاد سردها بهذه الصورة .

وقد نقض القاضي الجرجاني هذا الرأى الذى ذهب إليه الأصمعي ، وحمله على مذاهب العرب في مديح الرجال وطريقتها في وصف السلاح والخيل ، فتارة يصف الشاعر خيل قومه وسلاحهم وهو بهذا يريد أنهم أهل حروب وغارات ، ولهم منعة ونجدة ، فهم يعدون لأعدائهم مايستطيعون من القوة ومن رباط الخيل .

---

(١) المفضليات ، المفضل الضبي ، تحقيق أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٦٤م ، ص ٩٨ ، الوساطة ص ٤٣٥ . تُبَّعِيَّة : منسوبة إلى تُبَّع . المسفوحة : المصبوبة . وآها : شدّها . الكتير : المسامير . تجتويها : تنبو عنها . المعابل : السهام الطويلة . الخِطاء : السهام الصغيرة . موشّحة : فيها طرائق نحاس . حبيكها : نسجها

(٢) الوساطة ص ٤٣٦ .

وتارة أخرى يصف الشاعر عدوه بذلك ، طلبا للغض منه والنعى عليه ، فهو يبدو هاربا مع أنه شاكى السلاح ، حديد السيف ، وافر العدة .(١)

ومزرد يمدح الفارس ، ويعلى من قدره ، على مذاهب العرب قال الشاعر :

وعلى سابغة كأن قتيرها حدق الأساود لونها كالمجول(٢)

وقال كعب بن زهير :

بيض سوابغ قد شدت لها حلق كأنه حلق القفعاء مجدول(٣)

وقال عمرو بن كلثوم :

علينا كل سابغة دلاص

ترى فوق النطاق لها غضونا

علينا البيض واليلب اليمانى

وأسياف يقمن وينحنينا(٤)

ومن الاصابة فى معانى النسيب والغزل أن تكون الألفاظ عذبة رقيقة ، غير كزة ولاجاسية ، مظهرة للتودد والوجد واللوعة "وأن يكون جماع الأمر ماضاد التحفظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة "(٥) .

وماخالف هذا فهو مانسميه "الاخلاء" كقول عبد الرحمن القس :

---

(١) المصدر السابق ص ٤٣٨ .
(٢) البيت فى المعانى الكبير بلانسبة ١٠٣٨/٢ .
والمجول : الثوب .
(٣) شرح الديوان ص ٢٤ ، المعانى الكبير ١٠٣٨/٢ .
والقفعاء : ضرب من الحسك .
(٤) الديوان جمعه وحققه وشرحه الدكتور اميل يعقوب ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ط١ ، ١٤١١هـ/١٩٩١م ، ص ٨٤ .
(٥) نقد الشعر ص ١٢٤ .

سَلَّمْ لَيْتَ لِسَانًا تَنطِقِينَ بِهِ
قبلَ الَّذِي نالَنى مِن صَوتِهِ قُطِعَا (١)

"فما رأيت أغلظ مِمَّن يدعو على معشوقته ، حيث أجادت فى غنائها له ، بقطع لسانها" (٢) .

وقول جميل بثينة :

رمىَ اللّهُ فى عينَى بُثينَةَ بِالقَذَى
وفى الغُرِّ من أنيَابِها بالقَوادِحِ (٣)

وقول جُنادة بن نجبة :

مِن حُبِّها أتمنَّى أن يُلاقِيَنِى
من نحوِ بلدَتِها ناعٍ فينعاها
لكى أقولَ فِراقٌ لالِقاءَ لـه
وتُضمِرَ النَّفْسُ يأساً ثُمَّ تَسْلاَها (٤)

"فإذا تمنى المحب لحبيبته الموت فما عسى أن يتمنى المبغض لبغيضته ؟" (٥) .

وموقف قدامة وأبى هلال من هذا الشعر هو موقف كثير من البيانيين المولعين بظواهر الكلام ، الذى بموجبه صار الغزل هجاء .

فجملة مايمكن أن يقال فى هذا الشعر إنَّه دعاء على المحبوب لايصح اعتباره داخلا فى الغزل الجيد ، فالذى يدعو على لسان معشوقته بالقطع ، أو أن يرمى الله فى عينيها بالقذى ، وفى أنيابها بالقوادح ، أوأن يأتى له من ينعاها

---

(١) نقد الشعر ص ١٩٨ ، الموشح ص ٣٥١ ، الصناعتين ص ٨٢ ، سر الفصاحة ص ٢٥٨ .
(٢) نقد الشعر ص ١٩٩ ، الموشح ص ٣٥١ .
(٣) الديوان ص ٢٣ .
(٤) الموشح ص ٢٤٧ ، الصناعتين ص ٨٢ وفيه لكى يكون .
(٥) الصناعتين ص ٨٢ .

لايمكن أن يكون مصيبا فى إظهار لوعته وتوددە .

فالليـاقـة التـى بنـى عليها الكلام فى مثل هذا السياق لايمكن أن تنطوى على هذا النشاز .

وكـل هـذا فهم للشعر قد يتفق مع لغة الحديث العادى ، ولكنـه لايتفـق مع الشعر بأى حال من الأحوال ، وفوق هذا كله فيه فصل بين المقدمات وما أفضت إليه من نتائج ، فالقس يقول "قبل الذى نالنى من صوته" وجميل يقول : "فى عينى بثينة" ، و"فـى الغر" ، وجناده يقول : "من حبها" . إذن هناك مقدمات عاطفيـة غامضة لاندرك أبعادها ؛ لأننا ننظر إليها من الخارج ألم يقل كُثَيِّر :

لو يسمَعُونَ كما سَمِعْتُ كلامَها خَرُّوا لِعَزَّةَ رُكَّعاً وسُجُودا (١)

فلسـان سـلّامة ، وعينـا بُثينة ، وأنيابها الغر ، وفرط العلاقـة بيـن جُناده وصاحبته، لاتمثل عند العائبين الغاية فى الكمال التى قلب الشعر حقائق الأشياء من أجلها .

فالدعـاء غايـة فـى إبـراز ضعـف النفس الإنسانية أمام الجمـال فى أسمى صوره ، فهذا الدعاء شعريته فى عنفه ؛ لأنه كما يبرز ضعف النفس الإنسانية ، يكشف عن الجمال المثالى فى تلـك الكائنـات ، التـى كـان الدعـاء عليها غاية فى الكشف عن قيمتها وأثرها معا .

قـال البغـدادى : "علـى أن الشىء إذا بلغ غايته يُدعى عليه ، صونا عن عين الكمال" (٢) .

---

(١) الديـوان ، جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م ، ص ٤٤٢ .

(٢) خزانة الأدب ٣٩٨/٣ .

ولم يقف البيانيون بمبادىء اللياقة والذوق الرفيع فى بحثهم عن القيمة فى المعنى الشعرى عند علاقة الانسان بأخيه الانسان ، فقد ترامى بهم الحرص على هذه المثل مع الحيوان الذى أنصفه البيانى كما أنصفه الشاعر من قبل فلم يرتض كثير من البيانيين قول الشماخ فى وصف ناقته :

اذا بلغتنى ، وحملت رحلى
عرابة فاشرقى بدم الوتين (١)

فقد "كان ينبغى أن ينظر لها مع استغنائه عنها ، فقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم للأنصارية المأسورة بمكة وقد نجت على ناقة لها ، فقالت :يارسول الله انى نذرت ان نجوت عليها أن أنحرها ، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم : لبئس ماجزيتها" (٢) .

والشماخ فى دعائه على ناقته يخفى قيمة لاتدرك الا ببذل الجهد ، وانعام النظر فى صيرورة المعنى وحركته فى الفكر الشعرى فللمعنى صورتان :

الأولى : أن يمتدح الشاعر ناقته ، ويعلى من قدرها ، ويبشرها بالراحة . قال عبد الله بن رواحة :

اذا بلغتنى وحملت رحلى مسيرة أربع بعد الحساء
فشأنك فانعمى وخلاك ذم فلا أرجع الى أهلى ورائى (٣)

وقال الفرزدق :

متى تأتى الرصافة تستريحى من التهجير والدبر الدوامى (٤)

---

(١) الديوان ص ٣٢٣ وفيه وحططت ، الموشح ص ٩٤ .
(٢) الموشح ص ٩٤ ، والحديث فى صحيح مسلم كتاب النذر ١٢٦٣/٣ ونصه : "سبحان الله بئسما جزتها" .
(٣) الديوان ص ١٥١ . وفيه : اذا أديتنى . فشأنك أنعم : ولا أرجع .
(٤) الديوان ص ٥٩٩ .

وقال أبو نواس :

وإذا المَطِيُّ بنا بلغْنَ مُحَمَّداً
فظُهورُهُنَّ على الرِّجالِ حَرَامُ
قرَّبْنَنَا من خَيْرِ مَنْ وَطِئَ الحَصَى
فلها علينا حُرْمَةٌ وذِمَامُ (١)

الأخرى : أن يدعو عليها ،أو يبشرها بالهلاك كما فعل الشماخ ، قال أبو دِهبل الجمحى :

يَانَاق سِيرِي واشرقِي بدمٍ إذا جئتِ المُغِيْرَة
سيُثِيبُنى أخرى سِوا كِ ، وتلكَ لى مِنْهُ يَسِيْرَة (٢)

وقال الفرزدق :

إذا قَطَنَاً بلّغتِنِيه ابنَ مُدْرِكٍ
فلاقيتِ منَ طَيْرِ العَراقِيبِ أخيَلاَ (٣)

وقال ذو الرمة :

إذا ابنُ أبِى مُوسى بلالٌ بلغتِه
فقامَ بفأسٍ بينَ وِصْلَيْكِ جَازِرُ (٤)

وهذا الدعاء لايعنى حقيقة الدعاء بقدر مايومىء إلى غاية يرجو تحقيقها من الممدوح ، وفى هذا وصف للممدوح بالجود ، فاستغناء الشاعر عن ناقته ثقة بالممدوح ، فقد بلغته غايته ، وهذا غاية فى المديح ،لأن الممدوح يصبح هدفا تقف عند بلوغه آمال الشاعر وتطلعاته ، فيضحى من أجل الوصول إليه بكل مايملك ، حتى بالناقة التى حققت له

---

(١) الديوان ص ٤٠٨ .
(٢) الديوان ، رواية أبى عمرو الشيبانى، تحقيق عبد العظيم عبد المحسن ، العراق ، مطبعة القضاء بالنجف الأشرف ، ط١ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م ، ص ٩٦ .
(٣) الديوان ص ٤٧٨ .
(٤) الديوان ١٠٤٢/٢ .

الوصول إلى تلك الغاية ، وقد أدرك المبرّد هذا الخبىء الذى يومىء إليه بيت الشماخ فقال : "وقد أحسن كل الإحسان فى قوله :

إذا بَلَّغتِنى وحملتِ رَحْلى
عَرابةَ ، فاشرَقى بِدَمِ الوَتِينْ (١)

يقول : لست أحتاج إلى أن أرحل إلى غيره" .

ولقد كانت جوهرية الشعر عند بعض البيانيين تكمن فى إعطاء غير الممكن صفة الممكن ، والنهائى دلالة اللانهائى ، والمستحيل لغة المحتمل ، ولهذا استجادوا المبالغة "دخل الأخطل على عبد الملك بن مروان فقال : يا أمير المؤمنين قد امتدحتك فاستمع منى ، فقال عبد الملك : إن كنت إنما شبهتنى بالصقر والأسد فلاحاجة لى فى مدحك ، وإن كنت قلت كما قالت أخت بنى الشريد لأخيها صخر فهات . فقال الأخطل : وماقالت يا أمير المؤمنين ؟ قال : هى التى تقول :

ومَابَلَغَتْ كَفُّ امْرِىءٍ مُتَنَاوِلٍ
من المجدِ إلّا حيثُما نِلْتَ أطوَلُ
ومابَلَغَ المُهْدُون فى القولِ مِدْحةً
وإن أطنبُوا إلا الّذى فِيكَ أفضَلُ
وجَارُك مَحفوظٌ مَنِيعٌ بِنَجْوَةٍ
من الضَّيْم لايَبْكِى ولايتذلّلُ (٢)

قال الأخطل : والله لقد أحسنت القول ، ولقد قلت فيك بيتين ماهما بدون قولها ، فقال هات فأنشأ يقول :

---

(١) الكامل ١/١٦٨ .
(٢) ديوان الخنساء ، شرحه ثعلب ، حققه الدكتور أنور أبو سويلم ، عمان ، دار عمار ، ط٢١ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م ، ص ٣٢٠، ٣٢١ ، وفيه : فما بلغت . ولاصفة إلا الذى فيك ، ومن الضيم لايبزى : أى يقهر .

إذا مِتَّ ماتَ الجُودُ وانقطعَ النَّدى
من النَّاسِ إلا من قليل مُصَرَّدِ
ورُدَّتْ أكُفُّ السائِلينَ وأمسكوا
من الدِّين والدُّنيا بخُلْفٍ مُجَدَّدِ(١)

وهذا ـ كما يقول قدامة هو مذهب أهل الفهم والشعر ، وهو أجود المذهبين(٢) ، وذلك لأن المبالغة تحقق قيمة جمالية لايحققها الاقتصاد وهى تحقيق "المثل وبلوغ النهاية فى النعت"(٣) .

على أن إيثار الغلو والمبالغة لايعنى انقطاع الصلة بين الشعر والواقع ، فللمبالغة رسوم "متى وقف الشاعر عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدها جمع بين القصد والاستيفاء ، وسلم من النقص والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية ، وأدته الحالة إلى الإحالة ، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق"(٤) .

وعلى هذا فالإصابة فى المبالغة تعنى الاعتدال فى وصف الأشياء ، فلايبالغ الشاعر فى الوصف فيخرج بالموصوف عما يقبله العقل ، ولايصوره على ماهو عليه ويبالغ فى الاقتصاد فى تصويره فيفقد الشعر قيمته .

ولذا أخذ على النَّمِر بن تولب قوله فى صفة السيف :

أبقى الحوادثُ والأيامُ من نَمِرٍ
أسبادَ سَيْفٍ قديمٍ إثْرُه بادِى

---

(١) الشعر والقصة فى المصون فى الأدب ص ٦٣، ٦٤ ، ولم يرد فى ديوانه .
(٢) نقد الشعر ص ٦٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ٦٢ .
(٤) الوساطة ص ٤٢٠ .

تَظَلُّ تَحْفِرُ عنهُ إنْ ضربْتَ بهِ
بعدَ الذِّراعينِ والسَّاقينِ والهادِي (١)

"ذكر أنه قطع ذلك كله ثم رسب فى الأرض ، حتى احتاج إلى أن يحفر عنه ، وهذا من الإفراط والكذب" (٢) .

وهذا البيت يضعه البلاغيون فى باب المستحيل عقلا وعادة المسمى "غلوا" ، الذى اشترط كثير من المتأخرين لقبوله اقترانه بكاد، أو لو، أو يخيل إلىّ ، وإنّما أُخذ البيت بما أُخذ به لأن الشاعر أخلى وأفرط فى الوصف .

"والغلو يراد به المبالغة فى مجىء الشاعر بما يدخل فى المعدوم ، ويخرج عن الموجود ، وقد أبت طائفة من العلماء استحسان هذا الجنس لما كان بخلاف الحقائق ، ولخروجه عن اللفظ الصادق" (٣) .

فالحقيقة والعقل والعادة تنكر أن يحفر عن السيف فى الأرض بعد الضرب به .

ووصف السيف بأنه قاطع شديد الفتك فى الشعر العربى حاضر لايخفى ، فهو عند جُنادة الهُذلى يبلغ الهدف بلا نكال .

بِمُطَّرِدٍ تَخالُ الأثْرَ مِنْهُ ... مَدَبَّ غَرَانِقٍ خاضَتْ نِقاعَا
إذا مَسَّ الضَّرِيْبَةَ شَفْرَتَاهُ ... كَفَاكَ مِن الضَّرِيْبَةِ ما اسْتَطاعَا (٤)

وعند أبى العيال الهذلى يرسو فى اللحم :

ومُشْقُوقَ الخَشِيْبَةِ مَشْرَفِيٍّ ... صارِمٍ رُسَبُ (٥)

---

(١) شعر النَّمِر بن تولب صنعة د. نورى حمودى القيسى ، بغداد ، مطبعة المعارف ، بدون تاريخ ص ٥٣ .
(٢) الشعر والشعراء ٣١١/١ ، وانظر : إعجاز القرآن ص ٧٧ .
(٣) المنصف ص ٧٨ .
(٤) المعانى الكبير ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ٢٣١/١، ٢٣٢ . والمدب : أثر السير .
(٥) المصدر نفسه ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ٤٢٩/١ .

وعند المتنخل الهذلى يرسب فى اللحم ويقطعه :

أبيضُ كالرَّجْعِ رَسُوبٌ إذا ماشَاخَ فِى مُحْتَفِلٍ يَخْتَلِى (١)

وعند النابغة يقد الدروع التى ضوعف نسجها ، والفارس والفرس ، ويقدح النار فى الحصى :

يَطِيرُ فُضاضاً حولَها كُلُّ قَوْنَسٍ
وَيَتبَعُها مِنْهُم فَرَاشُ الحَواجِبِ
تَقُدُّ السَّلُوقِيَّ المُضاعَفَ نَسْجُه
وَيُوقِدْنَ بالصُّفَّاحِ نَارَ الحُباحِبِ (٢)

وعند النمر بن تولب يحفر عنه فى الأرض ، ولذا لاغرابة أن يقال عن هذا الشعر : إنه أبلغ ماقيل فى مضاء السيف . (٣)

وقد استحسن قدامة بن جعفر هذا الشعر ؛ لأنه وإن بالغ فى نعت مضاء السيف فإنه لم يأت بما يخرج عن طباعه "فليس خارجا عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والهادى ، وأن يؤثر بعد ذلك ، ويغوص فى الأرض ، ولكنه مما لايكاد أن يكون" . (٤)

وإذا كان قدامة قد قال إن هذا ليس خارجا عن طباع السيف،ولكنه مما لايكاد أن يكون فقد كان - إذا صحت الرواية - فقد ورد فى الأغانى عن الحسن بن محمد بن عبد الله بن حسن بن حسن : أن أعرابيا أهدى والد الحسن سيفا

---

(١) المصدر السابق ١٠٧٢/٢ ، شرح أشعار الهذليين ١٢٦٠/٣ . الرجع : الغدير .

(٢) المصدر نفسه ١٠٨٠/٢ ، الديوان ص ٤٤-٤٦ وفيه فضاضا بينها ، وتوقد .
والفضاض : القطع المتفرقة . القونس : أعلى الناصية . الفراش : عظام رقيقة تلى الخياشيم . وهناك من رجع الضمير فى قوله يوقدن : إلى الخيل .

(٣) ديوان المعانى ، أبو هلال العسكرى ، بيروت ، عالم الكتب ، بدون تاريخ ص ٥١ .

(٤) نقد الشعر ص ٢١٤ .

وجده ببطن "قُدَيْد" وكان يعلوه الصدأ ، دفع به عن نفسه صولة فحل قطم اشتد عليه ، وظل السيف عند فاطمة أخت الحسن ، فزارها يوما "بينبُع" ضيوف ، فأمرت مولى لها فنحر لها جزورا ، ورأت أن الجزور قد بردت وهى تُسلخ فدعت بالسيف وقالت ياحسن "فدتك أختك ، هذا سيف أبيك فخذه ، واجمع يديك فى قائمه ، ثم اضرب به أثناءها من خلفها - تريد عراقيبها وقد أثبتها للبروك ، وهى أربعة أعظم . قال : فأخذت السيف ثم مضيت نحوها ، فضربت عراقيبها فقطعتها والله أربعتها ، وسبقنى السيف فدخل فى الأرض ، فأشفقت عليه أن ينكسر إذا اجتذبته ، فحفرت عنه حتى استخرجته قال : فذكرت حينئذ قول النمر ..." (١) .

فإذا كانت هذه صورة السيف فى الواقع ، فإن صورته فى الشعر يجب أن تكون أبلغ ، وأعمق . لاسيما مع وجود تلك العلاقة الأثيرة بين النمر والسيف التى ارتفعت بالسيف عن أن يكون مجرد قطعة من الحديد ، وأعطته نفاسة كانت سببا فى البحث عنه ، وطلبه بمشقة .

والعلاقة بين الرجل والسيف قديمة فى تراث العرب قال الشاعر :

كأنَّهُم أسيُفٌ بِيْضٌ يَمَانِيَةٌ عَضْبٌ مَضَارِبُهَا باقٍ بِهِ الأَثَرُ

ويقال : رجل سيفان : إذا كان طويلا ممشوقا كالسيف ، كما يقال للأنثى سيفانة (٢) .

وعيب على النابغة قوله :

---

(١) الأغانى ٢٢/٢٩٩، ٣٠٠ .
(٢) لسان العرب (سيف) .

اذا ماغزا بالجيش حلق فوقه

عصائب طير تهتدى بعصائب

جوائح قد أيقن أن قبيله

اذا ما التقى الجمعان أول غالب (١)

لأنه "جعل الطير تعلم الغالب من المغلوب قبل التقاء الجمعين ، والطير قد تتبع العساكر للقتلى ، ولكنها لاتعلم أيها تغلب" . (٢)

وايقان العصائب بالغلبة معناه ادعاء العلم بالغيب عند ابن قتيبة ، لأنه أخذ الشعر مآخذ الحقيقة ، وهو مأخذ لايفضى الا الى مثل هذا الحكم .

لقد اعتادت الطير على الوقوع على قتلى الأعداء ، فالايقان مبنى على عادة مألوفة انتزع ابن قتيبة البيت من عمقها وعابه ، قال النابغة :

لهن عليهم عادة قد عرفنها اذا عرض الخطى فوق الكواثب

وصورة العصائب الواثقة من لحوم قتلى الأعداء ، معنى شعرى متوارث ، (٣) يشكل ركيزة من ركائز معانى المديح فى الشعر العربى ، ذمها فى شعر النابغة ذم لشعر العرب كله ،وأول من افترع هذه الصورة الأفوه الأودى بقوله :

وترى الطير على آثارنا رأى عين ثقة أن ستمار (٤)

---

(١) الديوان ص ٤٣ وفيه اذا ماغزوا .. حلق فوقهم .
(٢) الشعر والشعراء ١٦٩/١ .
(٣) للاتساع انظر معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، عبد الرحيم العباسى ، حققه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، عالم الكتب ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م ، ٩٥/٤-٩٩ .
(٤) الديوان ضمن الطرائف الأدبية ، صححه عبد العزيز الميمنى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ ، ص ١٣ .

وأخذ على أبى تمام قوله فى وصف امرأة :

مِنَ الهِيْفِ لو أنَّ الخَلاخِلَ صُيِّرَتْ
لها وُشُحا جالَت عليها الخَلاخِلُ (١)

فهذا ضد مانطقت به العرب ، وأقبح ماوصف به النساء (٢) ؛ لأن الخلاخل تعض على الأعضاد والسواعد ، وتضيق فى السيقان فإذا أصبحت الخلاخل وشحا بدت المرأة غاية فى القصر والدمامة (٣) .

ولذا يصح المعنى لو قال : إن الخلاخل صيرت لها حقبا كما قال منصور النمرى :

فلو قِسْتَ يوماً حِجْلَها بِحِقَابِها
لكانَا سواءً ، لا ، بلِ الحِجْلَ أوسَعُ (٤)

وإنما جعل الحجل أوسع ؛ لأن المحمود فى صفة النساء امتلاء الساق ، ودقة الخصر .

وقد أنكر المرزوقى سوء فهم ابن عمار لبيت أبى تمام ، وحمله على معنيين ، أحدهما غلظ الساق الذى يستدعى اتساعا فى الخلخال بمقدار ذلك الغلظ .

الآخر : دقة الخصر حتى لو جعل الخلخال وشاحا لجال الخلخال على الخصر (٥) .

والذى ذهب إليه المرزوقى فى المعنى الثانى أمر يفرضه الوعى بسياق المعنى ـ الذى أشار إليه أبو تمام ـ فى الشعر العربى فدقة الخصر عنصر من عناصر جمال المرأة فى هذا

---

(١) الديوان ٣/١١٥ .
(٢) الموازنة ص ١٣١ .
(٣) الصناعتين ص ١٢٦ ، وانظر : الوساطة ص ٧٩ .
(٤) الموازنة ص ١٣٢ ، الصناعتين ص ١٢٦ .
(٥) الديوان بشرح التبريزى ٣/١١٥ .

الشعر لايكاد يختلف فيه شعراء العربية ، حتى صار مذهبا حسنا من مذاهبهم .(١)

قال طرفة :

وَمَلاَى السَّوَارِ مَعَ الدُّمْلُجَيْنِ وأمَّا الوِشاحُ عليها فَجَالا(٢)

وقال الشنفرى :

فدقَّت وجلَّت واسبَكَرَّت وأكْمَلَتْ
فلو جُنَّ إنسانٌ مِن الحُسْنِ جُنَّتِ(٣)

وقال ذو الرمة :

عَجْزَاء ممكُورةٌ ، خُمصانَةٌ ، قلِقٌ
عنها الوِشَاحُ ، وتمَّ الجِسمُ والقَصَبُ(٤)

فهذا طريق مسلوك ، إلا أن لأبى تمام ولعا بالمغامرة ، وارتياد المجهول ، فإذا كانت الشعراء تجرى على منهج الاقتصاد والمقاربة ، فإنه يجنح إلى الإفراط الذى يوقعه مع نقاده فى مثل هذا الإشكال .

ومنشأ الإشكال من الوقوف على الدلالة الحرفية للكلمات وإغفال ماتحتضنه من ثراء فى تاريخها الطويل ، وهو شبيه بما يسميه عبد القاهر "معنى المعنى" وهذا يعنى أن هذه الأساليب إنما تفهم بإدراك ماتومى إليه ، وترمز ؛ لأنها لاتفهم على ظاهرها وإنما هناك دلالات خفية تبوح بها هذه الأساليب ، وتختص بالتعبير عنها .

---

(١) الموازنة ص ١٣٧ .
(٢) الديوان ص ١٨٩ .
(٣) الديوان
(٤) الديوان ٢٨/١ . والممكورة : الحسنة طى الخلق . خمصانة : ضامرة . والقصب : كل عظم فيه مخ .

"وكان من المركوز فى الطباع ، والراسخ فى غرائز العقول ، أنه متى أريد الدلالة على معنى ، فترك أن يصرح به ويذكر باللفظ الذى هو له فى اللغة ، وعمد إلى معنى آخر فأشير به إليه ، وجعل دليلا عليه ، كان للكلام بذلك حسن ومزية لايكونان إذا لم يصنع ذلك ، وذكر بلفظه صريحا" (١) .

وأنكر على مهلهل قوله :

ولولا الرِّيْحَ أسْمِعَ أهلُ حَجْرٍ صَلِيْلَ البَيْضِ تُقْرَعُ بالذكورِ (٢)

وكان بسبب من قوله هذا أحد الشعراء الكذبة ؛ لأن بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حَجْر مسافة بعيدة (٣) . فكيف يسمع أهل حَجْر صليل البيض وهى تقرع بالذكور .

والبيت قيل فى يوم عنيزة بين بكر وتغلب ، وعنيزة واد من أودية اليمامة (٤) . فالموضعان حَجْر ، وعنيزة باليمامة .

على أن هذا التحديد لايهمنا فى لغة الشعر ، فالمكان فى الشعر غير المكان فى الواقع ، فهو مكان شعرى يقع فى حيز الامكان ولذا فهو يختلف عما سواه ، إننا حين نتعامل مع المكان فى الشعر برؤية قدامة نجرده من كل القيم الشعورية التى حملها عند مهلهل .

المكان هنا لايمكن فهمه بعيدا عن رحى الحرب الدائرة ، فالشعور العميق بعنف الحرب ، وصليل السيوف يطوى الزمان ، والزمان والمكان يتشكلان فى الأدب وفق التجربة ، فزمن الفرح

---

(١) دلائل الاعجاز ص ٤٤٤ .
(٢) البيت فى الأصمعيات ، تحقيق أحمد شاكر ، عبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٣ ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م ، ص ١٥٥ وفيه : فلولا الريح .. يقَعَ .. وانظر : نقد الشعر ص ٥٩ ، الموشح ص ١١٣ .
(٣) الموشح ص ١٣ .
(٤) معجم البلدان ، ياقوت الحموى ، بيروت ، دار احياء التراث العربى ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ، ٤/١٦٣ .

بخلاف زمن الحزن ، والمكان عند المريض ليس هو المكان عند العاشق ، وهذا التقارب الذى يتحقق بين المكانين فى البيت يمثل قيمة جمالية فهو يمنح القوم منزلة فى الاستحواذ على مسرح عمليات المعركة .

فِدَىً لِبَنِى شِقْيقَةَ يومَ جاءُوا ... كأُسْدِ الغَابِ لَجَّتْ فى زَئِيْرِ
كأنَّ رِماحَهم أشطَانُ بِئْرٍ ... بعيد بينَ جالَيها جَرورِ
غداةَ كأنَّنا وَبَنِى أبينا ... بِجَنْبِ عُنَيْزَةٍ رَحَيا مُدِيْرِ

وكما تلاشى الزمن ، وانطوت المسافة بين حجر وعنيزة لتحقيق قيمة جمالية ، يمتد الزمن على مهلهل ، ويجثم على صدره ، حين قتل أخوه ، فيلوذ بالبكاء الى أن يبزغ الفجر .

فَإنْ يَكُ بالذَّنَائِبِ طالَ لَيْلِى ... فَقَدْ أبكِى من اللَّيْلِ القَصِيْرِ (١)
وأنقَذَنِى بَيَاضُ الصُّبْحِ منها ... لَقَد أنقِذْتُ من شَرٍّ كَبِيْرِ

إن المعانى هنا يجب أن تفهم فى إطار من الرمز الشعرى الذى يرتقى بها إلى مستوى يمكن معه أن تتعاطى لغة الشعر وأن تفهم ، وبهذا المستوى الفنى يمكن أن ندرك العمق الجمالى للمكان فى قول الفرزدق :

لَعَمْرُكَ ما الأرزاقُ يومَ اكتِيَالِها
بأكثَرَ خُبْزاً مِن خوانِ العُذافِرِ
ولو ضَافَهُ الدَّجَّالُ يلتَمِسُ القِرى
وحَلَّ على خبَّازِهِ بالعَساكِرِ
بِعُدَّةِ يأجُوجٍ ومأجُوجَ جُوَّعاً
لأشبَعَهُمْ شَهْرا غَدَاءُ العُذَافِرِ (٢)

---

(١) الأمالى ٢/١٣٠ .
(٢) الديوان ص ٢٧٨ .

وفى قول أبى نواس يصف قدر الرقاشيين :

رَأيتُ قُدورَ النَّاسِ سُوْدَا من الصَّلَى
وقِدْرُ الرَّقَاشيِّين زَهْرَاءُ كالبَدرِ
تبيَّنَ في مِخْراشِهـــا أنَّ عُمودَهَـا
سَليمٌ صحيحٌ لم يُصِبهُ أذَى الجَمْرِ
يُبيّتُهـــا للمُعتفِـــي بفِنَـائِهِـــمْ
ثلاثٌ كَنَقْطِ الشَّاءِ من نُقَطِ الحِبْرِ
ولَو جِئْتَهَا مَلأى عَبيطـــاً مُجَـــزَّلاً
لأخرجْتَ مافِيها على طَرَفِ الظّفْـرِ (١)

فالذى ينظر إلى الشعر على أنه حقيقة لايمكن أن يجد فى هذا الشعر إلا الكذب والإفراط ، ولكن القصد هنا الدلالة الضمنية التى تنطوى عليها هذه الأبيات وهى الكرم والبخل .

وعلى هذا نجد أن الشعر صورة مطابقة للحقيقة ، بتقليدها يصيب الشاعر معناه ، وبمخالفتها يخلى ، فتوصف معانيه بالقبح والإفراط والكذب ، وهذا حكم يلغى الشعر برمته فالشعر له "شرائط لايسمى الإنسان بغيرها شاعرا ، وذلك أن إنسانا لو عمل كلاما مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق من غير أن يُفْرِط أو يتعدّى أو يمين ، أو يأتى فيه بأشياء لايمكن كونها بته لما سماه الناس شاعرا ولكان مايقوله مخسولا ساقطا" (٢) .

فالمبالغة والإفراط هى طريقة العرب فى كلامها لتبلغ الغاية المثلى فى وصف الأشياء "وأما المبالغة فإن من شأن

---

(١) الديوان ص ٥٢٦ .
(٢) الصاحبى ص ٢٢٩ .

العرب أن تبالغ فى الوصف والذم ، كما من شأنها أن تختصر وتوجز ، وذلك لتوسعها فى الكلام ، واقتدارها عليه "(١) .

ولهذا فهذه لغة الشعر لايصح وصفها بالكذب والإحالة فالشعر جوهره "القول المستفز للنفس المتيقن كذبه ، المركب من مقدمات مخترعة كاذبة ، تخيّل أمورا ، وتحاكى أقوالا ، ولمّا كانت المقدمة الشعرية إنما نأخذها من حيث التخييل والاستفزاز فقط .. وكان القول المخترع المتيقن كذبه أعظم تخييلا ، وأكثر استفزازا ، وإلذاذا للنفس من قبل أنه كلما كانت مقدمة القول الشعرى أكذب ، كانت أعظم تخييلا واستفزازا "(٢) .

ففى هذا التخييل يكمن الشعر حين يتجاوز تسجيل ماهو كائن إلى رؤية ماينبغى أن يكون .

ومن الإصابة ألا تتناقض المعانى وتستحيل ، فتكون جارية على سبيل من الصحة والانسجام ، وقد كان قدامة بن جعفر - فيما أعلم - أول من عد الاستحالة والتناقض من عيوب المعانى الشعرية ،وقدامة من الفلاسفة الذين جعلوا للعقل أولوية مطلقة فى البحث عن حقائق الأشياء ، فحاول أن يطبق قوانين العقل على معانى الشعر .

وهو يتكىء فى رؤيته للتناقض التى حاكم معانى الشعر بمقتضاها على ماقرره أرسطو فى كتابه المقولات(٣) . الذى كان تأثيره فى فكر قدامة جليا لاينكر .

---

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٥٣ .
(٢) المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع ، السجلماسى ، تحقيق علال الغازى ، الرباط ، مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٤٠١هـ/١٩٨٠م ، ص ٢٥٢ .
(٣) مفهوم الشعر، الدكتور جابر عصفور ، بيروت ، دار التنوير ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص ١١١ .

على أن أرسطو لم يكن يتعامل مع الشعر بهذه الصرامة التى عامله بها قدامة ، فقد كان يؤمن أن للشعر خصوصيته التى تجعل منه فنا يتعالى على صرامة المنطق الذى كان قدامة يجعل الخضوع لسلطانه عنصرا من عناصر الجودة فى النص الشعرى .

واستحالة المعنى وتناقضه هما :"أن يذكر فى الشعر شىء فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة"(١) ، والجمع إنما يتم على جهات أربع :

(١) على طريق المضاف : أى على قياس الشىء إلى غيره كإضافة الأب إلى ابنه ، والمولى إلى عبده .

(٢) على طريق التضاد : مثل الحار للبارد ، والأبيض للأسود .

(٣) على طريق العدم والقِنْية مثل الأعمى والبصير ، والأصلع وذى الجُمّة .

(٤) على طريق النفى والإثبات مثل : زيد جالس ، وزيد ليس بجالس .(٢)

والجمع يصح بين هذه المتقابلات في الشعر أو فى غيره إذا كان من جهتين لامن جهة واحدة ، كأن يقال : إن العشرة ضعف ونصف ، فهى ضعف لخمسة ، ونصف لعشرة .

أما إذاكان الجمع من جهة واحدة مثل أن يقال : إن العشرة ضعف ونصف لخمسة فهذا عيب فاحش .(٣)

وقد جاء فى الشعر من الاستحالة والتناقضمالاعذر فيه ؛ لأن الجمع بين المتقابلات فيه كان من جهة واحدة .

---

(١) نقد الشعر ص ٢٠٤ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٤، ٢٠٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٥ .

(١) ماجاء على طريق التضاد كقول أبى نواس فى صفة الخمر :

كأن بقايا ماعفا من حبابها

تفاريق شيب فى سواد عذار

فشبه الحباب بالشيب ثم قال :

تردت به ثم انفرى عن أديمها

تفرى ليل عن بياض نهار (١)

فالحباب الذى ظهر فى البيت الأول كالشيب ، صار كالليل فى البيت الثانى ، والخمر التى ظهرت هناك كسواد العذار بدت هنا كبياض النهار فكيف يوصف الشىء بأنه أبيض وأسود فى الوقت نفسه (٢) .

وهذا الشعر يرد فى ديوان الشاعر برواية أخرى يختلف معها المعنى وهى :

تردت به ثم انفرت عن أديمه

تفرى ليل عن بياض نهار (٣)

وهى رواية الديوان ، وذكر محقق كتاب نقد الشعر كمال مصطفى أن هذه الرواية وردت بهامش الأصل المخطوط لكتاب الموشح بخط توزون النحوى صاحب أبى عمر الزاهد . ورأى المحقق أن التناقض يمتنع بهذه الرواية . والأمر بخلاف ذلك اذ أن كل بيت يتبرأ من صاحبه ، اذ كيف تنفرى الخمرة عن الحباب ؟!

ومنشأ الاشكال من الوقوف على الدلالة الحرفية لكلمة الليل ، التى لايصح المعنى بالوقوف عند حدود دلالتها الأولى.

---

(١) الديوان ص ٤٣٥ برواية أخرى هى ثم انفرت عن أديمه .
(٢) نقد الشعر ص ٢٠٧ .
(٣) الديوان ص ٤٣٥ .

فأبو نواس شاعر عربيد ، يمثل الليل عنده عالما مليئا بالملذات التى وقف حياته وشعره على التغنى بها ، ولذا فهو لايريد لليل أن ينقضى ؛ لأن انقضاءه يعنى انقطاع اللذة .

فالفكرة هنا ليست فكرة لون ؛ لأنه لاقيمة للون هنا بمعزل عن معناه ، سواد الليل حياة وصفاء وبهجة ، قال الشاعر :

ألاَ لَيْتَ النَّهارَ يَعُودُ لَيْلا فَإِنَّ الصُّبْحَ يأتِى بِالهُمُومِ (١)

وقال الآخر :

أيا لَيْلَةَ الوَصْلِ لاتَنْفَدِي كَمَا لَيْلَةُ الهَجْرِ لاتنْفَدُ

ويا غدُ إنْ كُنْتَ لِى رَاحِماً فلاتَدْنُ مِن لَيْلَتِى يَاغَدُ (٢)

ويقف حازم القرطاجنى من البيت موقفا مغايراً لموقف قدامة يعتدّ فيه بلغة الشعر ويفتح لها أبوابا من الاحتمالات تليق بسعتها ، وتعدد معانيها ، بغض النظر عن قيمة تلك الاحتمالات ، وماتضفيه على المعنى من قيم ، إذ يكفيها أن تلتمس للشاعر مخرجا يربأ به وهو يصف مشاعره عن أن يقال أصاب أو أخطأ .

فقد ذهب حازم إلى أن أبا نواس أراد أن يشبّه الخمر بالليل ، والحَباب بالنجوم ، ولما لم يتسع له التشبيه لوّح تلويحا لطيفا بقوله : تفرى ليل .

وبهذا يكون المعنى : أن سواد الخمرة بما فيها من الحباب قد انفرى عن بياض الماء كما انفرى الليل بنجومه عن بياض النهار (٣) .

---

(١) ديوان المعانى ٣٤٥/١ بلانسبة .
(٢) المصدر نفسه ٣٤٥/١ لابن أبى فنن .
(٣) منهاج البلغاء ص ١٤٢ .

ولقد أدرك ابن سنان عظمة الشعر، ولكنه لم يفصح عنه فقال : "وفى هذا الشعر نظر وتأمل ليس هذا موضع تقصيه" .(١)

(٢) التناقض على طريق المضاف كقول عبد الرحمن بن عبد الله القس :

فإنى إذا ما المَوْتُ حَلَّ بنَفْسِها
يُزَالُ بنَفْسِى قبلَ ذاكَ فأُقْبَرُ(٢)

حيث جمع بين قبل وبعد وهما من المضاف ؛ لأنه لاقبل إلا لبعد ، ولابعد إلا لقبل ، فقد قال : إذا وقع الموت بها يزال بنفسه قبل موتها ، فهذا مما لايقبله عقل ، ومنزلة هذا فى الشناعة لامثيل لها .(٣)

وقد يصح كلام قدامة لو أن المعنى من حقائق العلم ، أما وأنه معنى شعرى فلايصح وصفه بالتناقض ؛ لأنه نتاج نفس ، والنفس مجموعة من التناقضات ، وهذه طبيعة الشعر ولغته ، "القول الشعرى هو الذى ليس بالبُرْهانية ولا الجدلية ، ولا الخطابية ، ولا المغالطية ، وهو مع ذلك يرجع إلى نوع من أنواع السولوجسموس أو مايتبع السولوجسموس ، وأعنى بقولى مايتبعه : الاستقراء والمثال والفراسة وما أشبهها مما قوته قوة قياس" .(٤)

عبد الرحمن بن عبد الله يحسّ - وهو صادق - فيتألم لصاحبته حتى إذا حل الموت بنفسها ، سبقها إلى القبر ،

---

(١) سر الفصاحة ص ٢٤٣ .
(٢) نقد الشعر ص ٢٠٨ ، الموشح ص ٣٥٣ ، الصناعتين ص ١٠٢ .
(٣) نقد الشعر ص ٢٠٨، ٢٠٩ .
(٤) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، الفارابى ، نشرت مع كتاب فن الشعر لأرسطو ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ، ص ١٥١ ، والسولوجسموس معناه : القياس .

والسبق لايحمل على حقيقته فهو يرى أن وجوده صار عدما ، فهو ميت وإن كان من بين الأحياء ؛ لأن الحركة لاتعنى عنده الحياة بقدر ماتعنيه المشاعر والانفعالات والارتباط بالصاحبة .

وهذه أبرز وظيفة تقوم بها اللغة "الوظيفة العاطفية الديناميكية" (١) فى التعبير عن مثل هذه العواطف والانفعالات المتصارعة .

(٣) التناقض عن طريق القِنية والعدم كقول إبراهيم بن هرمة

تَراهُ إذا ما أبْصَرَ الضَّيْفَ كَلْبُهُ
يُكَلِّمُهُ مِن حُبِّهِ وهْوَ أعْجَمُ (٢)

فقد أقنى الكلب الكلام ، ثم نزعه منه ، فكيف يكلمه الكلب وهو أعجم ، ولو أنه زاد فى الكلام مايرجح حمله على الاستعارة كما فى قول عنترة :

فازْوَرَّ مِن وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ وشَكَا إلَيَّ بِعَبْرَةٍ وتَحَمْحُمِ (٣)

فهى حمحمة لاتخرج إلى الكلام حيث قال بعد ذلك :

لو كان يَدْرى ما المُحاورة اشتكى
ولكانَ لو عَلِمَ الكَلامَ مُكَلِّمِي (٤)

لو فعل ذلك لصح له المعنى . (٥)

ولكن ابن سنان ـ فى القرن الخامس ـ لايوافق قدامة فيما ذهب إليه ، فالأعجم لايتناقض مع الذى يتكلم ؛ لأنه لم يعدم الكلام ، فالذى عدم الكلام هو الأخرس ، أما الأعجم فهو

---

(١) دور الكلمة فى اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمة الدكتور كمال بشر ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ط١٠ ، ١٩٨٦م ، ص ١٠٣ .
(٢) شعر إبراهيم بن هرمة ص ١٩٨ .
(٣) الديوان ص ٢١٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢١٨ ، وفيه : أو كان يدرى ماجواب تكلمى .
(٥) نقد الشعر ص ٢١٠ .

الذى يتكلم بعجمة ولكنه لايفصح .(١)

وكلام الكلب يتحقق فى نباحه وحركته لاستقبال الضيف وهى لغة يعرف أسرارها العربى ، والعلاقة الوطيدة بين الضيوف والكلب جعلت بينهما لغة مشتركة لها شفرتها الخاصة التى قد تخفى على قدامة حين يقف على ظواهر الكلام ، ولكنها لاتخفى على من أدرك عمق تلك الصلة .

قال حازم القرطاجنى : "والبيت محتمل وجها آخر من التأويل يصح عليه وهو أنه قد يعنى بالكلام مايفهم من إشارة من لايستطيع النطق وحركاته وشمائله حيث يقصد بذلك إفهام مافى نفسه " .(٢)

وهذا الذى يعيبه قدامة مألوف فى شعر العرب ، قال الشاعر :

فَصَبَّحَتْ والطَّيْرُ لَمْ تَكَلَّمِ
جابِيَةً حُفَّتْ بِسَيْلٍ مُفْعَمِ(٣)

وقدامة ـ كغيره من البيانيين ـ كثيرا مايقدم فى حكمه النقدى على قياس ظاهرة على أخرى ، وهذا معناه أن الظاهرتين متماثلتان، وهو أمر تنكره دلالات التراكيب ، فليس معنى أن عنترة إذا جعل الفرس لايدرى ما الكلام ، أن يفعل ذلك إبراهيم ويعتقده مع الكلب ، أضف إلى هذا موقف كل منهما .

فالكلب يستقبل ضيوفه ويظهر لهم الحفاوة والترحيب ، أما الفرس فهو يصول تحت لمع الأسنة وخفق السيوف،ولغته يجب أن تكون خاطفة .

---

(١) سر الفصاحة ص ٢٤١-٢٤٢ .
(٢) منهاج البلغاء ص ١٤٠ .
(٣) لسان العرب (كلم) بلانسبة .

(٤) التناقض على طريق الإيجاب والسلب كقول عبد الرحمن القس :

أرَى هَجْرَها والقَتْلَ مِثْلَيْنِ فاقْصِرُوا
مَلامَكُمُ فالقَتْلُ أعْفَى وأيْسَرُ (١)

فقد أوجب أنّ الهجر والقتل مثلان ، ثم سلبهما ذلك فقال : القتل أعفى وأيسر ، ولو قال : بل القتل أعفى وأيسر لكان شعره مستقيما (٢) .

والشاعر يتقلب فى لهب المأساة ، لاينتقل إلى جانب منه إلا على رمضاء الجانب الآخر ، ولذا بدا له أن القتل والهجر مثلان .

لكن الإنسان بضعفه لايصمد أمام النائبة ، فاختار الموت على الهجر ، والفاء فى قوله : "فالقتل" تُحكم بناء البيت، وتشد بعضه إلى بعض،وتصور اختناق الرجل وضيقه ورغبته فى الانعتاق مما هو فيه .

وبل التى يؤثرها قدامة تقتل نبض البيت ، فهى تفيد "الانتقال من قصة إلى قصة أخرى" (٣) والقتل كان نتيجة لايمكن فصلها عن السبب ، ولو فصلت النتيجة عن السبب ، لتفككت الرؤية ، وتخلخلت دراما الموقف .

ومما توجبه الإصابة ـ وفق مقتضيات المنطق الذى كان قدامة ممن يشار إليه فيه (٤) . أن يكون الشعر صورة صادقة لأعراف الواقع ، وأن يكون موافقا لما اقتضته العادات

---

(١) نقد الشعر ص ٢١١ ، الصناعتين ص ٩٥ ، سر الفصاحة ص ٢٤٠ .
(٢) نقد الشعر ص ٢١١ .
(٣) أسرار العربية ص ٣٠٤ .
(٤) الفهرست ص ١٨٨ .

والطباع ، وألا ينسب الشيء فيه إلى ماليس منه .

فمن مخالفة العرف والإتيان بما ليس فى العادة قول المرّار :

وَخالٍ على خَدَّيْكِ يَبْدُو كأنَّهُ
سَنَا البَدْرِ فى دَعْجَاءَ بادٍ دُجُونُها (١)

ومن نسبة الشيء إلى ماليس منه قول خالد بن صفوان :

فإن صورةٌ رَاقَتْكَ فاخْبُر فرُبَّما
أمرَّ مَذاقُ العُودِ والعُودُ أخْضَرُ (٢)

وكل شعر يصدر عن رؤية تتعالى على هذا المألوف لايصح عند قدامة .

فلايصح أن يكون الخال مثل سنا البدر ؛ لأن المتعارف المعلوم أنه أسود ، والخدود الحسان بيضاء ، ولايمكن أن يكون سبيل العود الأخضر العذوبة والحلاوة ، فربما كان بخلاف ذلك .

الشعر رؤية تتخطى أعراف الواقع ، تشكل أعرافها وفق تصور خاص لايحد ؛ لأن المشاعر لايمكن تحديدها وإخضاعها لما بنيت على الانعتاق من حدوده الضيقة التى بتخطيها يصبح الخال ضياء ينير الكون ، ويغمره بالبهجة ، وتتجلى الإنسانية فى المبادىء ، وخلوص الأعراق ، ونقاء المعدن .

لقد نظر قدامة إلى معانى الشعر باعتبارها حقائق راسخة ، لاخلاف فيها ، فلاتفضى إلا إلى صحة مطلقة قوامها الإصابة والاحتراز من الاستحالة والتناقض ، وهذا بخلاف مابنيت

---

(١) نقد الشعر ص ٢١٥ ، الموشح ص ٣٦٢ ، الصناعتين ص ١٠٢ ، البديع فى نقد الشعر ص ١٥٣ .
(٢) نقد الشعر ص ٢١٥ ، الموشح ص ٣٦٢ ، سر الفصاحة ص ٢٤٥ منهاج البلغاء ص ٢٤٦ .

عليه لغة الشعر ، وما اختص به الشاعر ، و"الشاعر لايجب أن يؤخذ عليه فى كلامه التحقيق والتحديد ، فإن ذلك متى اعتبر فى الشعر بطل جميعه ، وكلام القوم مبنىّ على التجوز والتوسع والإشارات الخفية ، والإيماء على المعانى تارة من بعد ، وأخرى من قرب ؛ لأنهم لم يخاطبوا بشعرهم الفلاسفة وأصحاب المنطق ، وإنما خاطبوا من يعرف أوضاعهم ، ويفهم أغراضهم"(١).

وكما تجلى الحرص على الإصابة فى مبادىء اللياقة ، والاقتصاد فى المبالغة ، تجلّى فى وصف الكائنات الحية ، والحفاظ على صفات النموذج الذى ارتضاه العربى لها ، أو فرضه الإلف والمعايشة . فالشاعر المجيد هو الذى يصف هذا النموذج على ماهو عليه ، وأجود موصوف ما انطبقت عليه الصفة المقررة سلفا ، فإذا أراد الشاعر أن يصف حصانا ـ مثلا ـ فعليه أن يصفه بأجود صفاته عند العرب "وأجود حصان ما انطبقت صفاته على الصورة المقررة من جودة الخيل ، فمن التزم بالعرف المقرر فقد سما إلى المثل الأعلى ، ومن أبقى للعرف المقرر حياته ، أو أقر بصحته فى الوصف فقد أدى مهمة الشاعر الكلاسيكى ، غير أنه يشوّه جمال قصيدته إذا وصف حصانا يجر ذيله على الأرض ، فالصواب أن يقول: إن ذيله يكاد يمس الأرض لكنه لايبلغها ، وإن كان فى الحقيقة غير ذلك"(٢) .

أخذ الأصمعى على أبى ذؤيب قوله يصف فرسا :

قَمَرَ الصَّبُوحَ لَهَا ، فَشَرَّجَ لَحْمَهَا
بالنَّىِّ فَهْىَ تَثُوخُ فِيهَا الإِصْبَعُ(٣)

---

(١) أمالى المرتضى ٢/٩٥ .
(٢) دراسات فى الأدب العربى ص ١٧ .
(٣) شرح أشعار الهذليين ١/٣٣ .

قال : "هذه الفرس لاتساوى درهمين ؛ لأنه جعلها كثيرة اللحم رخوة تدخل فيها الإصبع ، وإنما يوصف بهذا شاء يضحى بها ، وجعلها حرونا إذا حركت قامت ، إلا العرق فإنه يسيل"(١).

وهذا البيت عند ابن قتيبة "من أخبث مانعتت به الخيل"(٢) .

فالصفة الجيدة للخيل أن تكون صلبة اللحم كما قال امرؤ القيس :

بِعِجْلِزَةٍ قدْ أتْرَزَ الجَرْىُ لَحْمَها
كُمَيْتٍ كأنَّهَا هِرَاوَةُ مِنْوَالِ(٣)

ولم يرض أبو ذؤيب بما وصفها به ، فجعل عرقها يسيل ، قال :

تَأبَى بِدِرَّتِها إذا ما اسْتُكْرِهَتْ إلا الحَمِيْمَ فإنَّه يَتَبَضَّعُ(٤)

والمستحب فى الفرس "أن لايعجل عرقه ولايبطىء"(٥) .

والأصمعى رحمه الله وقف على المعنى المعجمى للكلمة ، وأغفل الدلالة الجيدة التى اكتسبتها من خلال علاقاتها السياقية ، فتلك العلاقة التى انتظمت فيها تمنحها خصوصية تنتزعها من دائرة الدلالة المعجمية .

فأبو ذؤيب "لم يرد أنّ لحمها رخو تثوخ فيه الإصبع ، وإنما أراد أن أعلاها ريان من اللحم ، فلو كانت الإصبع مما يمكن أن تثوخ فيه لشاخت"(٦) .

---

(١) الصناعتين ص ٨٤ ، وانظر : الموازنة ص ٤٠، ٤١ ، سر الفصاحة ص ٢٥٧ ، الاقتضاب ٢٩٦/٣ .
(٢) الشعر والشعراء ٦٥٥/٢ .
(٣) الديوان ص ٣٧ . والعجلزة : صلبة اللحم . أترز : أيبس المنوال : الحائك .
(٤) شرح أشعار الهذليين ٣٤/١ .
(٥) المعانى الكبير ١١/١ .
(٦) الاقتضاب ٢٩٦/٣ .

وقد يكون فى هذا مخالفة لصورة الفرس النجيب عند العرب ، لكن النموذج الذى يرسمه أبو ذؤيب للفرس هنا له سياقه الفنى الخاص الذى يتطلب خصوصية هذه الهيئة ، فالفرس إذا كانت تبدو عنده فى أشد حالات النعيم ، فلكى يذود بها فارسها موتا يتربص به من سيف خصمه ، ولذا فهى تبدو وهى تعدو به غائرة العينين ، يقطع جريها الشديد حلق السرج ، وجسدها يتفصّد بالعرق .

وقف عليها الصبوح ، فسمنت حتى انفلق فخذاها عن موضع النسا ، فبدا ضرعها وقد يبس - فهى لم تحمل منذ زمن بعيد - وكأنه القرط .

تَعْدُو بِهِ خَوْصَاءُ يَفْصِمُ جَرْيُهَا
حَلَقَ الرِّحَالَةِ فَهْىَ رِخْوٌ تَمْزَعُ

قَمَرَ الصَّبُوحَ لها ، فشَرَّجَ لَحْمَها
بالنَّىِّ فَهْىَ تَثُوخُ فِيهِ الإِصْبَعُ

تَأْبَى بِدِرَّتِهَا إِذا ما اسْتُكْرِهَتْ
إِلَّا الحَمِيْمَ فإِنَّهُ يَتَبَضَّعُ

مُتَفَلِّقٌ أنساؤُها عَنْ قَانِىءٍ
كالقُرْطِ صاوٍ غَبْرُهُ لايُرْضَعُ (١)

ومع أن هذه هى صورة الفرس ، فإنَّها لاتنجى صاحبها من الهلاك ، وكما كان أبو ذؤيب مع أولاده الأربعة فى نعيم مقيم وكانت الأتن الأربع وحمار الوحش فى عالم تكتنفه الخصوبة والسكينة ، فإن الفرس تبدو فى هذه الصورة البهيجة ، إلا أن

---

(١) شرح أشعار الهذليين ١/٣٣-٣٥ .

الدهر لايبقى على حدثانه ، فيكون الخوف خاتمة الأمن ، والشقاء نهاية العيش ، والموت غاية كل حى .

لقد غابت عن الأصمعى هذه الدلالات الضمنية لهذا الشعر ، فكان أبو ذؤيب عنده وعند من ناصره ممن لايجيد صفة الخيل ؛ (١) لأنهم وقفوا أنفسهم على الظاهر ولم يحملوا الكلام على ماحملته العرب من الاتساع وتعدد الوجوه ، "وكلما أمكن حمل بعض كلام هذه الحلبة المجلية من الشعراء على وجه من الصحة كان ذلك أولى من حمله على الإحالة والاختلال ؛ لأنهم من ثبت ثقوب أذهانهم ، وذكاء أفكارهم واستبحارهم فى علوم اللسان وبلوغهم فى المعرفة به الغاية القصوى" (٢) .

ومما سبق يتضح أن الحرص على فكرة الإصابة فى معانى الشعر كان واضحا ، فأصبح جمال الشعر فى وفائه بأعراف الواقع ، ومطابقته الحرفية ، ونقله الأمين لحقائق الكون والحياة ، وتساوت معانى الشعر مع الأفكار المتداولة ، ووصف الشعراء بأنهم ليسوا أصحاب إبل أو نخل .

ووسم الشعر بالإفراط والإحالة والتناقض ، عند بعض البيانيين حرصا على تحقيق فكرة الإصابة التى فُرضت على الشعر من الخارج ، وكان الحكم على المعنى لذاته لالفنية التعبير ، وتفرد الرؤية .

وكان بالإمكان أن يوثق فى أولئك الشعراء ، وفى فطنتهم بالغوامض ، وأن يحتال لشعرهم الذى لايصح وصفه بالخطأ ، لالأنه منزّه عن العيب والنقصان ، ولكن لأنهم يصفون مايحسون

---

(١) منهاج البلغاء ص ١٤٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٤٣ .

بـــه ، ولايمكن أن يخطىء الإنسان وهو يصف مشاعره ، لاسيما وهم أقـــدر النـــاس على التعبير عن خلجات النفس ، وعواطفها "فإنه قـــل مـــايخفى عليهم مايظهر لغيرهم ، فليسوا يقولون شيئا إلا ولـــه وجـــه ، فلـــذلك يجـــب تأول كلامهم على الصحة والتوقف عن تخطئتهم فيما ليس يلوح له وجه" (١) .

والخلاصـــة أن لدينا ضربين مـــن محاسن الشعر : ضرب يكون جمالـــه فـــى الإصابـــة ، وآخـــر يكون جماله فى "التوليد" وسعة الخيـــال ، وشـــرطه أن يكـــون الشاعر فيه صادق الإحساس ، جميل التصوير وليس بلازم أن يجامع الصدق الفنى الصدق الواقعى فى كل نموذج شعرى رائع .

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

المعنى الشعري
بين
الإبداع والاتِّباع

الفصل الثالث

المعنى الشعرى بين الإبداع والاتباع

الابتكار مبدأ جمالى فى جميع الفنون ، فيه تتجلى براعة الفنان وقدرته على إدراك العلاقات الرابطة بين الأشياء ، ومن ثم إقامة نوع من التناسب الذى يتكىء على الفطنة الخاصة ، والنظر المميز .

ولقد أدرك البيانيون جميعا رحمهم الله على اختلاف نزعاتهم ، قيمة الابتكار ، ومكانته فى معانى الشعر وتراكيبه ، ومالذلك الابتكار من أثر جمالى على النفس الإنسانية "فإن السمع إذا ورد عليه ماقد ملّه من المعانى المكررة ، والصفات المشهورة التى قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه وعينه ، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فقرب منه بعيدا ، أو بعد منه قريبا ، أو جلل لطيفا ، أو لطف جليلا ، أصغى إليه ووعاه ، واستحسنه السامع واجتباه" (١) .

فالنفس الإنسانية مجبولة على الإحساس باللذة إذا حصل لها مطلبها بعد العناء والمشقة ، ولذا تفر من الرتابة ، وتكره الالف ، وتظل فى بحث لاينقطع عما يفجؤها ، ويأتيها من غير ماعهدت و"الشىء من غير معدنه أغرب ، وكلما كان أغرب كان أبعد فى الوهم ، وكلما كان أبعد فى الوهم كان أطرف ، وكلما كان أطرف كان أعجب ، وكلما كان أعجب كان أبدع" (٢) .

---

(١) عيار الشعر ص ٢٠٢ .
(٢) البيان والتبيين ١/٨٩، ٩٠ .

وكثيرا ماقدم شاعر على آخر لابتكاره ، فامرؤ القيس انما قدم على شعراء الجاهلية ، لأنه قال مالم يقولوا وسبقهم الى أشياء ابتدعوها واتبعتهم فيها الشعراء .(١)

والفرزدق قدم على جرير ، لأنه كان يهجوه فى كل قصيدة بمعان يخترعها ويبدع فيها .(٢)

ونظرا لما تحمله هذه المعانى النادرة والمبتكرة من خصوصية تجعلها مطلبا لكل شاعر بحث القوم فى طرق استثارتها وكيفية استنباطها .(٣)

وعابوا المعانى المبتذلة والباردة التى لاابتكار فيها "ولايستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتى بما لايشعر به غيره ، واذا كان انما استحق اسم الشاعر لما ذكرنا ، فكل من كان خارجا عن هذه الوجوه فليس بشاعر ، وان أتى بكلام موزون مقفى" .(٤)

فالشعر رؤية مبتكرة ، وماكل من قال كلاما موزونا صار شاعرا لأن "الشعر أبعد من ذلك مراما ، وأعز انتظاما" .(٥)

والمعانى ضربان :

الأول : هو المبتدع من غير اقتداء بمعنى سابق .

الآخر : هو الذى يحتذى فيه على مثال سابق ، ونهج مطروق .(٦)

وقمة الاختراع أو الابتداع فى المعانى هى تلك الموصوفة "بالعقم" التى "لم يسبق أصحابها اليها ، ولاتعدى أحد بعدهم

---

(١) انظر : طبقات فحول الشعراء ١/٥٥ .
(٢) الموشح ص ١٩٨ .
(٣) منهاج البلغاء ص ٣٩ .
(٤) البرهان فى وجوه البيان ص ١٦٤ .
(٥) الموشح ص ٥٤٧ .
(٦) المثل السائر ٢/٥٨ .

عليها ، واشتقاقها فيما ذكر من الريح العقيم ، وهى التى لاتلقح شجرة ولاتنتج ثمرة نحو قول عنترة العبسى يصف ذباب الروض :

وَخَلَا الذُّبابُ بِها فلَيْسَ بِبَارِحٍ
غَرِداً كَفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَرَنِّمِ
هَزِجاً يَحُكّ ذِرَاعَه بذِرَاعِه
قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنَادِ الأجْذَمِ (١)

وقد حذر البيانيون من التعرض لمثل هذه المعانى ؛ لأنها ولائد فكرة نادرة قد لاتتكرر عند الشاعر نفسه ، ولذا فالمتعرض لها مفتضح لامحالة .

وقد كان للبيانيين رحمهم الله فى كشفهم عن جماليات المعنى الشعرى جهد كبير فى البحث عن علاقة ذلك المعنى بالتراث الشعرى ، وهل كان مخترعا ؟ أو مولدا سبق إليه ، فعرض له الشاعر بطريقة أو بأخرى ، فكان بحثهم فيما سموه "السرقات" خير دليل على ذلك .

والقول بالسرقة يشير قضية اتصال الشاعر بتراثه ، فالتراث ـ وبخاصة الشعرى منه ـ هو زاد الشاعر ، الذى جعله البيانيون جزءا مهما من إطاره الثقافى الذى يجب أن يعيه قبل الخوض فى غمار الشعر .

وإذا كان التراث كذلك ،فهذا يعنى أن هناك علاقة تبادلية بين التراث والمبدع ، يقول إليوت : "ليس هناك شاعر ولافنان من أى نوع يكون له معنى وهو معزول ، ففحواه

---

(١) العمدة ٢٩٦/١ ، والشعر فى الديوان مع خلاف فى الرواية ص ١٩٧، ١٩٨ .

وقيمته انما يكمنان فى مقدار علاقته بمن ماتوا من الشعراء والفنانين انك لاتستطيع أن تقدره حق قدره اذا أخذته منعزلا فلابد أن تضعه بين الموتى للمقابلة والمقارنة" (١) .

والعلاقة تعنى أن هناك أخذا من التراث وهو ماعبر عنه البيانيون بالسرقة ، فمتى تكون السرقة محمودة ، ومتى تكون مذمومة ؟!

أو بعبارة أخرى متى يحسن الأخذ ومتى لايحسن ؟

يحسن الأخذ اذا تناول الشاعر معنى مسبوقا اليه فكساه لفظا من عنده ، وأبرزه فى معرض من تأليفه ، وأورده فى غير بنيته الأولى ، فزاد فى حسن التأليف وجودة التركيب (٢) .

ولايحسن الأخذ اذا كان فى معنى مخترع لايوصل اليه الا بالتأمل ورشح الجبين ، فمثل هذا المعنى يكون درا "لابد له من تكلف الغوص عليه ، وممتنعا فى شاهق لايناله الا بتجشم الصعود اليه ، وكامنا كالنار فى الزند لايظهر حتى تقتدحه ، ومشابكا لغيره كعروق الذهب التى لاتبدى صفحتها بالهوينا ، بل تنال بالحفر عنها ، وتعريق الجبين فى طلب التمكن منها" (٣) .

كما لايحسن فى معنى مألوف متداول تشترك فيه أغلب العقول بلازيادة لطيفة ، أوكلمة حسنة ، أو تركيب جيد ، أو (٤)

---

(١) أنطونيو وكليو باترا ، د. عبد الحكيم حسان ، جدة ، الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م ص ٣٦، ٣٧ .
(٢) الصناعتين ص ٢٠٢ .
(٣) الحيوان ١٢٦/٣ ، الموازنة ص ٥٠ ، العمدة ٢٨١/٢ ، أسرار البلاغة ص ٣١٤ .
(٤) أسرار البلاغة ص ٣١٤، ٣١٥ .
(٥) الشعر والشعراء ٧٣/١ ، الوساطة ص ٢١٤ ، الصناعتين ص ٢٠٢ ، أسرار البلاغة ص ٣١٥ .

اخراج فى معرض مستجهن ، وكسوة مسترذلة (١) ، ومن ذلك قول طرفة

وَقُوفاً بِهَا صَحبى علَىَّ مَطِيَّهُم
يَقُولُون : لاتَهلِك أسىً وتَجلد (٢)

أخذه أخذا مباشرا من قول امرىء القيس :

وقُوفًا بِهَا صَحبى علَىَّ مَطِيَّهُم
يقُولون : لاتَهلِكْ أسىً وتَجمل (٣)

وقول أبى كريمة :

قفاهُ وجهٌ ثُمَّ وجهُ الَّذِى قَفَاهُ وَجهٌ يُشبِهُ البَدرا (٤)

أخذه فكساه كسوة مسترذلة من قول أبى نواس :

بِأبِى أنتَ مِن مَليح بَديعٍ
بذ حُسنَ الوُجوهِ حُسنُ قفاكا (٥)

وبلغت أنواع السرقات المذمومة عند ابن وكيع التنيسى عشرة أنواع هى :

(١) نقل اللفظ القصير الى الطويل الكثير .

(٢) نقل الرصين الجزل الى المستضعف الرذل .

(٣) نقل ماحسن مبناه ومعناه الى ماقبح مبناه ومعناه .

(٤) عكس مايصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء .

(٥) نقل ماحسنت أوزانه وقوافيه الى ماقبح وثقل على لسان راويه .

(٦) حذف الشاعر من كلامه ماهو من تمامه .

(٧) رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه .

---

(١) الصناعتين ص ٢٣٥-٢٣٧ .
(٢) الديوان ص ٦ .
(٣) الديوان ص ٩ .
(٤) الصناعتين ص ٢٣٧ .
(٥) الصناعيتن ص ٢٣٧ ولم أجده فى الديوان .

(٨) نقل مايثير على التفتيش والانتقاد الى تقصير أو فساد .

(٩) نقل العذب من القوافى الى المستكره الجافى .

(١٠) أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معا .[١]

ووصف المعانى بالسرقة ـ كما اتضح لنا فى الباب الأول ـ أمر شائع منذ عصر الجاهلية ، ولذا فهى داء قديم ،[٢] ومامن شاعر "الا وقد احتذى واقتفى ، واجتذب واجتلب" .[٣] الا أن الاهتمام بها لم يبرز الا مع ظهور الشعر المحدث ، فقد كانت السرقات مظهرا من مظاهر أزمة الشاعر المحدث الذى سبق الى كل معنى .[٤]

وكثيرا مافتخر شعراء العربية بأن معانيهم مبتكرة لاسرقة فيها ، قال أبو تمام :

منزهة عن السرق الموارى مكرمة عن المعنى المعاد[٥]

وأبان بعضهم عن حرصه على تصيد المعانى النادرة ، وان تعرض لها غيره ، فقد قال الفرزدق : ضوال الشعر أحب الى من ضوال الابل .[٦]

أما الأخطل فقد كشف عن حرص الشعراء على السرقة ودقتهم فى ذلك فقال : نحن معاشر الشعراء أسرق من الصاغة .[٧]

وقد ميز البيانيون بين الحسن والقبيح مما سموه سرقة وتمييز ذلك ليس بالأمر الهين فهو أمر لاينهض به الا الناقد البصير ،[٨] وكان لايخفى على المبرز فى هذه الصفة "سبك أبى

---

(١) المنصف ص ٢٧-٣٨ .
(٢) الوساطة ص ٢١٤ .
(٣) الرسالة الموضحة ص ٤١٣ .
(٤) عيار الشعر ص ١٣ .
(٥) الديوان ١/٣٨٢ .
(٦) الموشح ص ١٦٨ .
(٧) الموشح ص ٢٥ .
(٨) اعجاز القرآن ص ١١٩ .

نواس من سبك مسلم ، ولانسج ابن الرومى من نسج البحترى"[١] وكانوا يقولون : "هذا أشبه به من التمر بالتمرة ، وأقرب إليه من الماء إلى الماء ، وليس بينهما إلا كما بين الليلة والليلة"[٢] .

كما كان لايخفى عليهم "سارق الألفاظ ، ولاسارق المعانى ولامن يخترعها ، ولامن يلم بها ، ولامن يجاهر بالأخذ ممن يكاتم به ، ولامن يخترع الكلام اختراعا ، ويبتدهه ابتداها ، ممن يروى فيه ، ويجيل الفكر فى تنقيحه ، ويصبر عليه ، حتى يتخلص له مايريد ، وحتى يتكرر نظره فيه"[٣] .

أما أسباب الاهتمام بفكرة السرقات فقد لخصها الباحثون فيما يلى :

(١) تأخر تدوين الشعر ، مما أحدث اضطرابا فى الروايات ففتح هذا الاضطراب بابا للطعن بالسرقة ، وأغرى بها لعدم ثبوت نسبة الشعر ، وكون الرواية أساسا فى الإطار الثقافى للشاعر ، والرواية أساسها الحفظ ، فتسرب بعض المعانى إلى ذاكرته بلاوعى منه[٤] .

(٢) تقاليد القصيدة العربية ، واحتذاء عمود الشعر الذى ضيق المجال أمام الشاعر وحدد الدائرة التى يتحرك فيها خياله ، فكان التشابه بين المعنيين سببا فى القول بالسرقة[٥] .

---

(١) إعجاز القرآن ص ١٢١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٢ .
(٤) مشكلة السرقات فى النقد العربى ، الدكتور محمد مصطفى هدارة ، بيروت ، المكتب الإسلامى ، ط٣ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م ص ٣٠٩ .
(٥) المرجع نفسه ص ٢١٢ .

(٣) ثنائية اللفظ والمعنى ، فالمعنويون يصفون المعنى المتأخر بالسرقة وكأن المعنى فكرة مجردة ، متصورة فى الذهن سلفا ، تأتى اللغة تضفى عليها شيئا من الزركشة فاللغة لاتصنع عندهم المعنى .(١)

(٤) الصراع الحاد بين القديم والجديد ، فأصحاب القديم يطعنون على أنصار الجديد بأنهم يعولون على القدماء فى معانيهم .(٢)

كما كانت ردا على بعض من تعصب للشعراء المحدثين ، فادعى أنهم ابتدعوا مذهبا جديدا فى الشعر ، وهم إنما أفرطوا فى معانى القدماء وكان هذا السبب من أهم الأسباب التى دعت إلى تأليف الموازنة للآمدى ، والكشف عن مساوىء المتنبى للصاحب ، والمنصف للتنيسى ، والإبانة للعميدى .(٣)

كما كانت سببا لتحامل بعض البيانيين على بعض الشعراء المحدثين الذين بنوا معانيهم على الجدة كما فعل أحمد بن أبى طاهر ، وابن عمّار مع أبى تمام والنّصيبى مع البحترى ، ومهلهِل بن يموت مع أبى نواس .(٤)

(٥) انتزاع المعنى من سياق النص ، بصرف النظر عما يمثله ذلك السياق من قيمة للمعنى ، وكان عمل البيانى فى هذا الموقف مثل من ينزع أوراق الزهرة واحدة اثر أخرى وهو بصنيعه هذا لايدرك جمال التناسق والانسجام بين معانى النص وأجزائه الأخرى ، كما لم يدركه فى جمال

---

(١) المرجع السابق ص ٢٣١ ، النقد الأدبى فى القرن الرابع الهجرى ص ٣١٤ .
(٢) المرجع نفسه ص ٢٤٣ .
(٣) المعنى الشعرى فى التراث النقدى ، د. حسن طبل ، القاهرة ، مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م ، ص ٢٦٤ .
(٤) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ٣٠٢.

تلك الأوراق المتناسقة المنسجمة .(١)

وجوهر ماتفضى إليه هذه الأسباب وغيرها من الأسباب هو إيثار المعنى الشعرى والنظر إليه من زاوية معان أخرى تأسس عليها ، وربما تخطاها وكشف عن كثير من إمكاناتها التى لم تكن معلومة قبله ، وفصله عن بنيته التى لايصح فهمه بعيدا عنها ، وهو ماأدركه عبد القاهر الجرجانى فى القرن الخامس الهجرى ، ونبّه عليه - وإن ظل كلامه بعيدا عن أذهان الباحثين - قال : "واعلم أنه إنما أُتى القوم من قلة نظرهم فى الكتب التى وضعها العلماء فى اختلاف العبارتين على المعنى الواحد ، وفى كلامهم فى أخذ الشاعر من الشاعر ، وفى أن يقول الشاعران على الجملة فى معنى واحد ، وفى الأشعار التى دوّنوها فى هذا المعنى ، ولو أنهم كانوا أخذوا أنفسهم بالنظر فى تلك الكتب وتدبّروا مافيها حق التدبر ، لكان يكون ذلك قد أيقظهم من غفلتهم ، وكشف الغطاء عن أعينهم" .(٢)

وعلى هذا تكاد تنتفى فكرة السرقة ، ويصبح ماعُدّ معنى مسروقا من قبيل الجديد الذى لاينفصل عن التراث،ولايقع تحت وطأته ، فيكون رافدا حقيقيا يتأثر بالتراث ويؤثر فيه .

فحين يوازن الامام بين بيت أبى تمام :

أُسَرْبِلَ هُجْرَ القَوْلِ مَنْ لو هَجَوتُه
إِذَنْ لَهَجَانِى عنهُ مَعْرُوفُه عِنْدِى .(٣)

وبيت عامر بن حطّان الخارجى :

مَاذَا أقُولُ إِذَا وَقَفْتُ إِزَاءَهُ فِى الصَّفِّ واحتَجَّتْ لَهُ فَعَلاَتُه(٤)

---

(١) المصدر السابق ص ٣٠٢ .
(٢) دلائل الإعجاز ص ٤٨٩ .
(٣) الديوان ١١٦/٢ .
(٤) دلائل الإعجاز ص ٥٠١ ، شعر الخوارج ، جمع وتقديم الدكتور إحسان عباس ، بيروت ، دار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٤م ، ص ١٦٩ .

لاينظر إلى أصلية المعنى أو المعنى المجرد ، وإنما يبحث عن المعنى الجديد الذى تقوله لغة البيت ، فيقول : "ومَنْ هذا الذى ينظر إلى بيت الخارجى وبيت أبى تمام فلايعلم أن صورة المعنى فى ذلك غير صورته فى هذا ؟ كيف والخارجى يقول :

واحتَجَّتْ لَهُ فَعَلاتُه

ويقول أبو تمام :

إذَنْ لَهَجَانِى عنْهُ مَعْرُوفُه عِنْدِى

ومتى كان احتج وهجا واحدا فى المعنى ؟" (١) .

فالتراكيب المختلفة معان مختلفة ، ولايصح أن يقال : إن المعنى فيهما واحد ، والتعبير مختلف ؛ "لأنه لاسبيل إلى أن تجىء إلى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه ، وعلى خاصيته ، وصفته ، بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك لايخالفه فى صفة ولاوجه ولاأمر من الأمور ، ولايغرنّك قول الناس : قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فإنه تسامح منهم والمراد أنه أدى الغرض ، فأما أن يؤدى المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه فى كلام الأول ، حتى لاتعقل هٰهنا إلا ماعقلته هناك ، وحتى يكون حالهما فى نفسك حال الصورتين المشتبهتين فى عينك كالسوارين والشنفين ، ففى غاية الإحالة وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة ، وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرّقت ، ومتفقتها إذا جمعت وأُلّف منها كلام" (٢) .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٥٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٠، ٢٦١ .

وفى ضوء هذا الفهم العميق يمكن استقراء بعض المعانى التى وصفت بالسرقة والاتكاء على معانى الآخرين .

بِشر بن يحيى النَّصيبى عد من سرقات البحترى قوله :

أأشكُو نَدَاهُ بعْدَ أنْ وَسِعَ الوَرَى
ومَنْ ذَا يَذُمُّ الغَيْثَ إلاَّ مُذَمَّمُ (١)

سرقه من قول أبى تمام :

كَرِيْمٌ متَى أمْدَحْهُ أمْدَحْهُ والوَرَى
مَعِى ، وإذَا مالُمْتُه لُمْتُه وَحْدِى (٢)

وسرقات البحترى من أبى تمام كثيرة عند البيانيين قال عنها المرزبانى (٣) : إنها تبلغ خمسمائة بيت . وقال الباقلانى "إن البحترى يغير على أبى تمام إغارة ، ويأخذ منه صريحا وإشارة ، ويستأنس بالأخذ منه بخلاف مايستأنس بالأخذ من غيره" (٤) .

والذى أملى على بشر بن يحيى القول بالسرقة ، هو النظر إلى المعنى خارج اللغة كغيره من البيانيين ، واعتبار المعنى القديم فكرة ، والمعنى الجديد صورة استعارية له .

والحق بخلاف هذا ، فالبحترى ينزع إلى الاستقلال من أول كلمة فى البيت يثير بها التساؤل الممحوب بالتعجب ، من شكوى الخير العميم .

وهو بهذا يرتفع بممدوحه عن النقائص التى توجب الذم ، فيبدو الفتح بن خاقان غيثا يصب الندى فى آفاق المعمورة ،

---

(١) الديوان ١٩٧٦/٣ .
(٢) الديوان ١١٦/٢ .
(٣) الموشح ص ٥٢٤ .
(٤) إعجاز القرآن ص ١٨٨ .

لايذمه إلا مُذَمَّم .

فإذا تخطى جوده مكانا فليس لأنه امتنع ، ولكن لأنه يصب في مكان آخر فهو واكف لاينقطع .

وهو بدر لايغيب ضياؤه إلا ليشرق في أفق آخر ، وممدوح بهذه المنزلة لايمكن ذمه .

ومامَنَعَ الفَتْحُ بنُ خَاقانَ نَيْلَهُ
ولكِنَّها الأقْدَارُ تُعْطِي وَتَحْرِمُ
سَحَابٌ خَطَانِي جُوْدُهُ وَهْوَ مُسْبِلُ
وَبَحْرٌ عَدَانِي فَيْضُهُ وَهْوَ مُفْعَمُ
وَبَدْرٌ أضَاءَ الأرْضَ شَرْقاً ومَغْرِباً
وموضِعُ رِجْلِي مِنْهُ أسوَدُ مُظْلِمُ
أَأشكُو نَداهُ بَعْدَمَا وَسِعَ الوَرَى
ومَنْ ذَا يَذُمُّ الغَيْثَ إلاَّ مُذَمَّمُ(١)

وكما ارتفع البحترى بممدوحه عن النقص ، ارتفع بذاته عن الذم ؛ لأنه لايذم الخير إلا الشرير ، ولاينتقص القادرين إلا العاجز .

ومن هنا آثر الشاعر الفعل ذمّ على غيره ، والتشديد في مذمَّم ، لإبراز ضعف تلك النفس ، وعجزها . وإيحاءات المادة في العربية لاتكاد تخرج عن هذا فالذَّمَّة : البئر القليلة الماء ؛ لأنها تُذَمّ .

وأذَمَّتْ ركاب القوم إذْمَاماً : أعْيَت وتخلَّفت وتأخرت عن جماعة الإبل ولم تلحق بها .

---

(١) الديوان ١٩٧٦/٣ .

وأبو تمام يعلو بأبى المغيث الرافقى،ويضفى عليه من صفات المديح مايفضى به إلى التفرد على أقرانه ، لكنه لايرضى بالوقوف بممدوحه عند حدود الوصف بالكرم ، الذى أصبح به الفتح بن خاقان غيثا عميما عند البحترى ، فكرم أبى المغيث يبلغ حدا يستدعى اللوم ، واللوم فى مثل هذا رفعة للممدوح ، قال عنترة :

رَبِذٍ يَداهُ بالقِداحِ إذا شَتَا
هَتَّاكِ غَايَاتِ التِّجَارِ مُلَوَّمِ (١)

وكيف لايلام وقد أفضت به طاعة الندى إلى عيشة عسراء .

فَتَىً لَمْ تَزَلْ تُفْضِى بِهِ طَاعَةُ النَّدَى
إلى العِيْشَةِ العَسْرَاءِ والسُّؤدُدِ الرَّغْدِ
إذَا وَعَدَ انهَلَّتْ يَدَاهُ فأهْدَتَا
لكَ النُّجْحَ مَحْمُولاً على كَاهِلِ الوَعْدِ
دَلُوحَانِ تَفْتَرُّ المَكَارِمُ عَنْهُمَا
كَمَا الغَيْثُ مُفْتَرٌّ عنِ البَرقِ والرَّعْدِ (٢)

والذم هنا باب من أبواب معانى المديح ، يعضده سياق القصيدة الذى تتبدّى فيه النوق وقد هزلت من طول بريها إلى الممدوح ، وتتجلى الكلمات وقد علت رونق الضحى .

إلَيْكَ هَدَمْنَا مَابَنَتْ فِى ظُهُورِهَا
ظُهُورُ الثَّرَى الرِّبْعِيِّ مِن قَدَنٍ نَهْدِ
ومِنْ زَمَنٍ أَلْبَسْتَنِيهِ كأنَّهُ
إذا ذُكِرَت أيَّامُه زَمَنُ الوَرْدِ

---

(١) الديوان ص ٢١١ . وربذ : سريع اليدين عند اللعب بالقداح ، غايات : علامات . أى أنه لايترك عندهم خمرا إلا اشتراه لضيوفه .
(٢) الديوان ٢/١١٣، ١١٤ .

وأنَّكَ أحْكَمْتَ الَّذِي بَيْنَ فِكْرَتِي
وبَيْنَ القَوافِي مِنْ ذِمَامٍ ومِنْ عَقْدِ
وأصَّلْتَ شِعْرِي فَاعْتَلَى رَوْنَقَ الضُّحَى
ولَوْلاكَ لَمْ يَظْهَرْ زَماناً مِنَ الغِمْدِ(١)

ولوم الكريم وتعنيفه نبع خصب من منابع لغة المديح في شعر أبي تمام حتى يكاد يكون مختصا به .

ينبثق تارة في صورة الجنون كقوله :

ذَهَبَتْ بِمَذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَالتَوَتْ
فِيْهِ الظُّنُونُ أمَذْهَبٌ أم مُذْهَبُ(٢)

وقوله :

تَكَادُ عَطَايَاهُ يُجَنُّ جُنُونُها إذا لَمْ يُعَوِّذْها بِنَغْمَةِ طَالِبِ(٣)

وقوله :

يَمِيْنُ مُحَمَّدٍ بَحْرٌ خِضَمٌّ طَمُوحُ المَوْجِ مَجْنُونُ العُبَابِ(٤)

وتارة أخرى في صورة هذيان المحموم كقوله :

مَازَالَ يَهْذِي بِالمَكَارِمِ دائِباً
حَتَّى ظَنَنَّا أنَّهُ مَحْمُومُ(٥)

وكل هذا قال به أبو نواس ، والبحتري ، وأبو الطيب وغيرهم .(٦)

ومما أخذه كُثَيِّر فلم يُحسن أخذه قوله :

فَما رَوْضَةٌ بِالحَزْنِ مُعْشِبَةُ الرُّبَى
يَمُجُّ النَّدى جَثْجَاثُها وعَرارُهَا

---

(١) الديوان ٢/١١٤-١١٦ .
(٢) الديوان ١/١٢٩ .
(٣) المصدر نفسه ١/٢٠٤ .
(٤) المصدر نفسه ١/٢٨٣ .
(٥) المصدر نفسه ٣/٢٩١ .
(٦) انظر : الوساطة ص ٢٥٨، ٢٥٩ .

بِأَطْيَبَ مِن أَرْدَانِ عَزَّةَ مَوْهِناً
وَقَدْ أُوْقِدَتْ بِالمَنْدَلِ الرَّطْبِ نَارُهَا (١)

أخذه من قول امرىء القيس :

أَلَمْ تَرَيَانِي كُلَّما جِئْتُ طَارِقاً
وَجَدْتُ بِهَا طِيْباً وَإِنْ لَمْ تَطَيَّبِ (٢)

ومرد القبح أنه أخذ المعنى فجعله فى بيتين (٣) ، وقصّر فيه ؛ "لأن كل من تجمر بالعود طابت رائحته" (٤) ، ولهذا قيل له : "فض الله فاك ، أرأيت لو أن ميمونة الزنجية بُخّرت بمندل رطب أما كانت تطيب ؟ ألا قلت كما قال سيِّدُك امرؤ القيس" (٥) .

ولعل جوهر التقصير هنا أن كُثيّرا وصف رائحة عزة فى هيئة لابد أن تكون فيها طيبة ، بخلاف سيده امرىء القيس الذى جعل رائحة أم جندب طيبة وإن لم تتطيب ، فالفكرة المجردة هنا هى رائحة المحبوبة ، وصاحبها امرؤ القيس ، ولاقيمة لكثير الا أنه وشحها باللغة وزركشها ، ولكنه لم يفلح .

لقد كان امرؤ القيس يجد فى أم جندب طيبا لاينقطع ، والغرابة ليس فى استمرار هذه الرائحة الطيبة ، وإنما فى وجودها على هذه الهيئة "بما لم يعلم وجوده فى البشر" ؛ لأن الذى يعلم وجوده فى البشر أن يكون الطيب فيمن مس طيبا (٦) . استكثروا على امرىء القيس أن يجد الطيب فى صاحبته بلاطيب فكان عندهم بمنزلة مالم تجر به عادة .

---

(١) الديوان ص ٤٣٠ .
(٢) الديوان ص ٤١ .
(٣) المنصف ص ٣٠ .
(٤) الصناعتين ص ١٠٣ .
(٥) الموشح ص ٢٤٢ ، وفى الأغانى ١٥/٢٢٥ ، وتنسب المقولة لقطام صاحبة ابن ملجم .
(٦) المنصف ص ٣٠ .

وكُثَيِّر أخذ المعنى ، وقصّر فيه فقصر طيب الرائحة على وجود الطيب ، وهذا لاجديد فيه ، ولم يضع كلماته موضعها اللائق بها ؛ لأن "العود الرطب ليس بمختار للبخور ، وإنما يصلح للمضغ والسواك ، والعود اليابس أبلغ فى معناه" (١) .

وإذا كانت عبقرية امرىء القيس تكمن فى أنه أدرك من صاحبته مالايدرك ، وأتى بما علم وجوده ، مِمّا لم يعلم فيه وجوده ، فإن عبقرية كُثَيِّر تتجلى فى أنه جعل طيب أكمام عزة وليس طيب جسدها أجمل من بهجة الحياة ، وخضرتها ونداها المتمثل فى الروضة المتلألئة فى مكان خشن لاترقى إليه الدواب فتلقى فضلاتها فيه ، يمج جثجاثه وعراره الندى .

فلقد كان طيب أم جندب فى أم جندب ، لكنه لايترامى إلى ماترامى إليه طيب عزة حين يفضله كُثَيِّر على بهجة الحياة وجمالها .

ولهذا فالمعنى يدخل عنده أفقا جديدا يمنحه خصوصية ، لم يظفر بها امرؤ القيس .

وعلى هذا فالذى لاينكره أحد أن كثيرا من معانى الشعر بينها قدر من المشاكلة والائتلاف بعضها يفضى إلى بعض ، ومع هذا ففيها قدر كبير من المغايرة والاختلاف .

وهذا لايضير ذاك ، فكلاهما لاغنى لأحدهما عن الآخر ، الأول فتح بابا فى معانى الشعر ، والآخر كشف عن طاقات جديدة فيه وارتقى به .

والقول بأن هذا سرق معنى ذاك مبناه على النظر إلى معنى كل شاعر من زاوية الشاعر الآخر ، فالمعنى السابق ننظر

---

(١) الصناعتين ص ١٠٣ .

إليه من زاوية المعنى اللاحق ، والمعنى اللاحق من زاوية المعنى السابق (١) . وفى هذا جناية على المعنيين معا، وجناية على التراث الشعرى كله .

فالشاعر لايمكن أن ينفصل عن تراثه ، وفصله عن ذلك التراث يعنى نزع مقومات الحياة فى شعره ، ولذا ينبغى أن ينظر إلى بعض ماوسم بالسرقة على أنه نوع من تطور الأفكار فى الشعر ، وهذا مالم يظفر بعناية واسعة حتى الآن .

---

(١) نظرية المعنى فى النقد العربى ص ١٠٧ .

الباب الرابع

البنية الإيقاعيّة

وتحته ثلاثة فصول :

الفصل الاول : **الإيقاع الخارجي**

الفصل الثاني : **الإيقاع الداخلي**

الفصل الثالث : **إيقاع المعاني**

الباب الرابع

البنية الإيقاعية

ويشتمل على ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الإيقاع الخارجى .

الفصل الثانى : الإيقاع الداخلى .

الفصل الثالث : إيقاع المعانى .

الإيقاع مبدأ أزلى فى الحياة ، يتجلى فى حركة الأفلاك ، وتعاقب الليل والنهار ، وفى نبض القلب ، وطيران العصفور ، وطريقة التنفس . باطراده وتناسبه تسير الحياة ، وباضطرابه يختل نظامها ويتوقف .(١)

والإيقاع جوهر الفنون التشكيلية ، ندركه فى تناسب النغم الموسيقى ، وفى اهتزاز اللون ، وفى تلاؤم الأضواء والظلال ، وفى الأبعاد الثلاثة الطول والعرض والعمق ، وفى التوقيع المنتظم للحركات والسكنات فى ألفاظ اللغة .

والذى يميز إيقاع اللغة عن إيقاعات الفنون الأخرى أنه إيقاع زمانى مكانى ، فإذا كان إيقاع النغم الموسيقى إيقاعا زمانيا ، وإيقاع الرسم والنحت والتصوير إيقاعا مكانيا ، فإن إيقاع اللغة زمانى مكانى "فاللغة أداة زمانية ؛ لأنها لاتعدو أن تكون مجموعة من الأصوات المقطعة إلى مقاطع تمثل تتابعا زمنيا لحركات وسكنات فى نظام اصطلح الناس على أن يجعلوا له دلالات بذاتها" .(٢)

وهى مع زمانيتها تشكّل حيّزا فى المكان ، فكلمة "ناقة" تتكون من مقطعين صوتيين "نا" و"قة" ينتهيان بساكن ، ومن هذين المقطعين تتكون البنية الصوتية للكلمة ، وهذه البنية الصوتية لها معنى خاص بها ، وهو مايقصد به الإيقاع المكانى أو الدلالة المكانية للتشكيل الصوتى .(٣)

واللغة العربية لغة شاعرة بنيت على نسق الشعر فى تكوينه الفنى والموسيقى "فهى فى جملتها فن منظوم منسق

---

(١) نظرية إيقاع الشعر العربى ، محمد العياشى ، تونس ، المطبعة العصرية ١٩٧٦م ، ص ٩٦ .
(٢) التفسير النفسى للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، بيروت ، دار العودة ، ط٤ ، ١٩٨١م ، ص ٥٥ .
(٣) المرجع نفسه ص ٥٦ .

الأوزان والأصوات ، لاتنفصل عن الشعر فى كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء . وهذه الخاصية فى اللغة العربية ظاهرة من تركيب حروفها على حدة الى تركيب مفرداتها على حدة ، الى تركيب قواعدها وعباراتها الى تركيب أعاريضها وتفعيلاتها فى بنية القصيد" (١) .

والشعر العربى باب من أبواب عبقرية العربية ، وأشد منابع القول فيها مساسا بالموسيقى ، والشعر والموسيقى يتحدان فى هذا الباب "لأنهما يعتمدان على الأداء الصوتى ، وان اختلفت لغتاهما ، واختلفت قدرتهما على هذا الأداء ، فجوهرهما واحد ، ولذلك كانا يتحدان أو يكمل أحدهما الآخر" (٢) .

والموسيقى فى الشعر ، ليست وسيلة بل غاية وقيمة خاصة لاتنتقص باضطرابها يوصف بالرداءة ، كما يوصف بالرداءة لضعف ألفاظه ومعانيه .

وقد اختلف البيانيون فى فلسفة جماليات الموسيقى فى الشعر ، منهم من ربطها بالمنفعة ، لأن المعانى الموزونة أشد ولوجا الى الأسماع ، ومن ثم فهى أسرع فى الحفظ والتذكر (٣) .

وهناك من أدرك قيمتها فأحسن تعليلها ،وكشف عما تحدثه لدى المتلقى من أثر نفسى .

"وللشعر الموزون ايقاع يطرب الفهم لصوابه ، ومايرد عليه فى حسن تركيبه ، واعتدال أجزائه ، فاذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى وعذوبة اللفظ فصفا

---

(١) اللغة الشاعرة ، العقاد ، بيروت ، المكتبة العصرية ، بدون تاريخ ، ص ٨، ٩ .
(٢) فى النقد الأدبى ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٥ ، ١٩٧٧م ، ص ٩٦ .
(٣) البيان والتبيين ٢٨٧/١ ، العقد الفريد ٣٩٥/٥ .

مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله لها ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها ـ وهى اعتدال الوزن وصواب المعنى ، وحسن الألفاظ ـ كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه "(١) .

ومنابع الإيقاع فى النص الشعرى كثيرة ، تبدأ من اختيار الكلمة ، وتوظيفها فى النص توظيفا فنيا يبتعد بها عن الحوشية والابتذال ، والمعاظلة ، والليونة المفرطة .

ويترامى إلى اعتدال النغم فى الوزن والقافية ، وإلى تناسب المعانى تماثلا وتضادا ، بحيث يصبح النص الشعرى قطعة موسيقية واحدة ، يفضى بعضها إلى بعض ، ويصبح العبث بأى جزء من أجزائها إخلالا بمعانيها، ومسخا لصورتها الحقيقية ، "بل إن مجرد تغيير حرف ساكن أو متحرك ، وحتى تغيير مكان فاصلة أو حرف ساعد صوتا لشىء كفيل بأن يقضى على قصيدة كاملة "(٢) .

ولقد ران على قلوب كثير من الناس أن الإيقاع مما يختص به اللفظ ، فليس للمعنى نصيب ، وهذا موقف بحاجة إلى إطالة نظر ، فالإيقاع الشعرى له جانبان ظاهرى يتمثل فى تفعيلات البيت ، أو فى الوزن والقافية ، وباطنى يمكن تلمّسه فى البنية التركيبية للنص ، اختيارا وتأليفا ، فالتقديم والتأخير، والحذف، والمحسنات البديعية ، من لفظية ، ومعنوية ، كلها تقوم على الإيقاع ، وإيقاعها بحاجة إلى كثير من التأمل لإدراكه، واستنطاق قيمه الفنية والجمالية .

---

(١) عيار الشعر ص ٢١ .
(٢) بحث فى علم الجمال ، جان برتليمى ، ترجمة الدكتور أنور لوقا ، مراجعة الدكتور نظمى لوقا ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م ، ص ٢٧٩، ٢٨٠ .

والسؤال الذى يتبادر إلى الذهن هنا هل أدرك البيانيون حقيقة الإيقاع فى الشعر ؟ الدكتور العياشى ينفى ذلك عنهم فيقول : "لم يكونوا قديما وإلى عصور متأخرة يعرفون حقيقة الإيقاع ولوازمه ، وخصائصه سواء فى الشعر أو فى الموسيقى أو فى الرقص . وإن كانوا يولّدون الإيقاعات العجيبة ، ويؤدونها بمهارة تملك الإعجاب . وتفسير ذلك أنهم استطاعوا أن يدركوا بالحواس والحساسية ماعجزوا عن إدراكه بالعقل والفكر ، ولذلك لم يرد فى كلامهم أثناء الحديث عن الشعر لفظ إيقاع وموقّع بقدر ماورد لفظ وزن وميزان وموزون" (١) .

والذى ينعم النظر فى تراث البيانيين يجد أنهم عرفوا الإيقاع وعرفوه بأنه : من إيقاع اللحن والغناء ، وهو أن يوقع الألحان ، ويبينها (٢) .

وألفوا فيه كتبا لم تصل إلينا منها كتاب الإيقاع ، وكتاب النغم فى الموسيقى للخليل (٣) . ومما وصل إلينا فى هذا الباب كتاب الموسيقى الكبير للفارابى ، وإحصاء الإيقاعات ، وجوامع علم الموسيقى لابن سينا وغير ذلك مما يدل على وعى القوم بحقيقة الإيقاع .

وورد عندهم مصطلح الإيقاع فى كشفهم عن جماليات الشعر قال ابن طباطبا : "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه" (٤) ، وعند الفلاسفة المسلمين أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد" (٥) ، وعند المرزوقى فى قوله : "وإنما قلت على

---

(١) نظرية إيقاع الشعر العربى ص ٤٥ .
(٢) لسان العرب (وقع) .
(٣) المصدر نفسه (وقع) .
(٤) عيار الشعر ص ٢١ .
(٥) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ٢٥٢ ومابعدها .

تخيّر من لذيذ الوزن ؛ لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه" (١) .

فقد أدرك البيانيون حقيقة الإيقاع ، وعبروا عنه بما يستطيعون مدركين أن شرح السبب الذى من أجله عظم الإحساس بالإيقاع (٢) ، والتذّت النفس به مما يقصر عنه العقل ، ولذلك فهو كالملاحة يدرك ولايوصف ، "شىء يقع فى النفس عند المميز كالفرند فى السيف ، والملاحة فى الوجه" (٣) .

ولذا نجدهم يؤكدون على وجود الحس الموسيقى الرفيع عند المتلقى ، وهو أشبه مايكون بالموهبة لايمكن تعلمه ، وإن صقل بالممارسة والمران ، ومعاشرة الأساليب العالية .

وقد كاد قدامة بن جعفر يحصر جمال البلاغة فى معرفة الإيقاع حيث قال : "وأحسن البلاغة الترصيع ، والسجع ، واتساق البناء ، واعتدال الوزن ، واشتقاق لفظ من لفظ،وعكس مانظم من بناء،وتلخيص العبارة بألفاظ مستعارة ، وإيراد الأقسام موفورة بالتمام ، وتصحيح المقابلة ، بمعان متعادلة وصحة التقسيم باتفاق المنظوم ، وتلخيص الأوصاف بنفى الخلاف، والمبالغة فى الوصف ، وتكافؤ المعانى فى المقابلة ، والتوازى ، وإرداف اللواحق ، وتمثيل المعانى" (٤) .

وهٰذا هو الإيقاع بقسميه ، وهٰذه هى قوانينه التى يقوم عليها من انتظام ، وتغير ، وتساو ، وتواز ، وتوازن ، وتلازم ، وتكرار ، مما يؤكد أنهم بذلوا جهدا كبيرا فى الكشف عن حقيقة الإيقاع ، وقوانينه كما تتمثل فى الفن

---

(١) شرح ديوان الحماسة ١٠/١ .
(٢) الوساطة ص ٤١٢ .
(٣) العمدة ١١٩/١ .
(٤) جواهر الألفاظ ، القاهرة ، مطبعة السعادة ١٣٥٠هـ/ ١٩٣٢م ، ص ٣ .

القولى (١) ، وربطوا بين الايقاع والبيئة (٢) ، وبينه وبين سيكلوجية المبدع ، فأصبح الايقاع هو الشاعر ، "وقد كان القوم يختلفون فى ذلك ، وتتباين فيه أحوالهم ، فيرق شعر أحدهم ، ويصلب شعر الآخر ، ويسهل لفظ أحدهم ، ويتوعر منطق غيره ، وانما ذلك بحسب اختلاف الطبائع ، وتركيب الخلق ، فان سلامة اللفظ تنبع من سلامة الطبع ، ودماثة الكلام بقدر دماثة الخلق ، وأنت تجد ذلك ظاهرا فى أهل عصرك وأبناء زمانك ، وترى الجافى الجلف منهم كز الألفاظ ، معقد الكلام ، وغر الخطاب حتى انك ربما وجدت ألفاظه فى صوته ونغمته ، وفى جرسه ولهجته" (٣) .

ووضعوا للايقاع عددا من المعايير التى تضمن قبوله واستحسانه ، كمناسبته للغرض ، واحترام التقاليد الفنية ، فلايقصد اليه الشاعر قصدا ، وألا يستكثر منه ، وأن يقوم على الاعتدال ، الذى يعد فضيلة فى كل شىء .

وربطه بعضهم بالمعنى ، فأصبح التمييز بين الايقاع والمعنى دليلا على عدم البصر بجماليات الشعر ، "فاذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرا ، أو يستجيد نثرا ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول : حلو رشيق ، وحسن أنيق ، وعذب سائغ ، وخلوب رائع ، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع الى أجراس الحروف ، والى ظاهر الوضع اللغوى ، بل الى أمر يقع من المرء فى فؤاده ، وفضل يقتدحه العقل من

---

(١) الأسس الجمالية فى النقد العربى ، الدكتور عز الدين اسماعيل ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ط٣ ، ١٩٧٤م ص ٢٢٣ .
(٢) الوساطة ص ١٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٧، ١٨ .

زناده "[1] .

فإدراك قيم الإيقاع وأسراره لايكفى فى الوقوف عليها ، استحسان النغم ؛ لأن النغم بمعزل عن معناه ليس له أثر جمالى ، ولذا كان إدراكه بالقلب لابالأذن ؛ لأنه ينطوى على خبىء لايوقف على سره بالسماع "وأنها ليست حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك ، وتستعين بفكرك ، وتُعمل رويتك ، وتراجع عقلك ، وتستنجد فى الجملة فهمك"[2] .

والذى يعنينا بالدرجة الأولى فى هذا السياق هو تلك المآخذ التى أخذها البيانيون على البنية الإيقاعية فى النص الشعرى ، وهى مآخذ كثيرة تتعلق بالإيقاع الخارجى "الوزن والقافية" وبالإيقاع الداخلى بقسميه اللفظى والمعنوى ، وسيقف البحث ليكشف عن موقف البيانيين من تلك المآخذ ، ويعيد قراءتها وفق تصور يعتد بلغة الشعر ، ويؤمن بقيمة الإيقاع فى النص الشعرى ، ويعدّه ركيزة من أهم ركائزه الفنية .

---

(١) أسرار البلاغة ص ٤ .
(٢) دلائل الإعجاز ص ٦٤ .

الفصل الأول

الإيقاع الخارجي

الفصل الأول

الايقاع الخارجى

ينطوى الايقاع الخارجى فى النص الشعرى عند البيانيين (١) على عنصرين جوهريين لايقوم الا بهما هما الوزن والقافية ، متى فقد النص أحدهما فقد جزءا من مقومات وجوده ، وأصبح قولا شعريا "والقول اذا كان مؤلفا مما يحاكى الشىء ولم يكن موزونا بايقاع فليس يعد شعرا ، ولكن يقال : هو قول شعرى ، فاذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء ، صار شعرا ، فقوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولا مؤلفا مما يحاكى الأمر (٢) وأن يكون مقسوما بأجزاء ينطق بها فى أزمنة متساوية ..." .

والوزن طبيعة عند البيانيين فى الشعر لاتكاد تنفك عنه ولذا كان "أعظم أركان حد الشعر ، وأولاها به خصوصية ، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة ، الا أن تختلف القوافى فيكون ذلك عيبا فى التقفية ، لافى الوزن ، وقد لايكون عيبا (٣) نحو المخمسات وماشاكلها" .

وعظمة الوزن تنبع من وظائفه التى يضطلع بها ، فله فى النص الشعرى وظيفتان بالغتا الأهمية ، وظيفة ايقاعية تتمثل فى الطرب ، وتحريك النفوس ، ووظيفة ايقاعية تركيبية تجعل اللغة ذات نظام خاص فى بنائها ليتسق الوزن ويعتدل توزيع (٤) الأعاريض والحركات والسكنات فى كم ايقاعى محدد .

---

(١) الايقاع أعم من الوزن ، لأن الوزن يراد به مجموع تفعيلات البيت ، أما الايقاع فيضم التفعيلة ، ومجموع التفعيلات ، وبناء القصيدة كله .
(٢) جوامع الشعر ص ١٧٢ .
(٣) العمدة ١/١٣٤ .
(٤) فى نظرية الأدب عند العرب ، الدكتور حمادى صمود ، جدة النادى الأدبى الثقافى ١٤١١هـ/١٩٩٠م ، ص ٥٩ .

والحفاظ على صحة الوزن معناه البعد عن الخطأ ، فالشاعر الذى يخرج على صحة الوزن يكون شعره ساقطا ، وربما لايسمى شعرا (١) .

وصحته تعنى أن يكون سهل العروض (٢) ، قوامه الاعتدال (٣) ، وأن يركب فيه الشاعر المستعمل من الأعاريض ، اللطيفة موقعا الخفيفة مستمعا ، البعيدة عن العويص والمستكره ، الذى يشغل الذهن (٤) ، ويوهن القوى ، ويخرج عن القصد ، وأن يتناسب مع معناه "لأن حق الشاعر أن يتأمل الغرض الذى قصده ، والمعنى الذى اعتمده ، وينظر فى أى الأوزان يكون أحسن استمرارا ، ومع أى القوافى يحصل أحمد اطرادا ، فيركب مركبا لايخشى انقطاعه به ، والتياثه عليه" (٥) .

ولذا كره البيانيون خروج القصيدة على قوانين الوزن ، ونظامه المتشاكل ؛ لأن ذلك يقع من النفس موقعا يبعث على النفور ، حين يختل مبدأ التناسب الذى يحكم التعاقب الزمنى المنظم للحركات والسكنات التى تشكل نواة التكوين الموسيقى، والنفس لاتستطيب إلا ما اعتدل نسقه واطرد ترتيبه ؛ لأنه يقع منها أحسن موقع وأكمله مناسبة (٦) .

ومما يخرج الشعر عن اطراد الوزن وتناسبه ماسماه قدامة "التخليع" ، "وهو : أن يكون قبيح الوزن قد أفرط قائله فى تزحيفه وجعل ذلك بنية للشعر كله ، حتى مّيله إلى الانكسار ، وأخرجه عن باب الشعر الذى يعرف السامع له صحة

---

(١) اعجاز القرآن ص ٥٩ .
(٢) نقد الشعر ص ٣٥ ، الرسالة الموضحة ص ٢٥ .
(٣) عيار الشعر ص ٢١ .
(٤) العمدة ١/١٤٠ .
(٥) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٢٩ .
(٦) منهاج البلغاء ص ٢٤٩ .

وزنه في أول وهلة إلى ماينكره حتى ينعم ذوقه ، أو يعرضه على العروض فيصح منه ، فإنّ ماجرى من الشعر هذا المجرى ناقص الطلاوة ، قليل الحلاوة ، وذلك مثل قول الأسود بن يعفر :

إنَّا ذَمَمْنَا عَلَى مَا خَيَّلَتْ
سَعْدَ بنَ زَيدٍ وعَمْرَاً مِن تَمِيْم
وَضَبَّةَ المُشْتَرِي العَارَ بِنَا
وذَاكَ عَمٌّ بِنَا غَيْرُ رَحِيْمْ
لايَنْتَهُونَ الدَّهْرَ عَنْ مَوْلَىً لَنَا
قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ حافَاتِ الأَدِيْم
ونَحْنُ قَوْمٌ لَنَا رِمَاحٌ
وَثَرْوَةٌ مِن مَوالٍ وصَمِيمْ
لانَشْتَكِي الوَصْمَ فِي الحَرْبِ ولاَ
نَئِنُّ مِنْهَا كَتَأنَانِ السَّلِيمْ (١)

والأبيات تجمع عددا من التشكيلات الإيقاعية لمجزوء البسيط ، والكثير في مثل هذا الشعر أن تقطع فيه عروض مجزوء البسيط وضربه ، فتنتقل مستفعلن إلى مفعولن ثم تخبن فتصبح فعولن . (٢)

وأقل من التخليع في الشعر الزحاف وهو : "أن ينقص الجزء عن سائر الأجزاء ، فمنه مانقصانه أخفى ، ومنه ماهو أشنع ، وهو في ذلك جائز في العروض . قال خالد بن أخي أبي ذؤيب الهذلي :

لَعَلَّكَ إمَّا أُمُّ عَمْرٍو تَبَدَّلَتْ سِوَاكَ خَلِيْلاً شَاتِمِي تَسْتَخِيْرُهَا (٣)

---

(١) نقد الشعر ص ١٨١ ، الموشح ص ١٢١، ١٢٢ .
(٢) منهج الجوهري في عروض الورقة ، د. صالح جمال بدوي ، مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، السنة الأولى ، العدد الأول ١٤٠١/١٤٠٢هـ ، ص ٢٢٢ .
(٣) نقد الشعر ص ١٨٣ ، شرح أشعار الهذليين ٢١٢/١ .

وهذا مزاحف فى كاف سواك ، ومن أنشده خليلا سواك كان أشنع .. وكان الخليل بن أحمد رحمه الله يستحسنه فى الشعر إذا قل البيت أو البيتان ، فإذا توالى وكثُر فى القصيدة سمج"(١) .

وكما عيب اختلال النسب الزمانية فى «التخليع» ، ونقصها فى الزّحاف ، عيبت الزيادة التى يضطرب بها الإيقاع فى الخزم وهو : "زيادة فى أول البيت ..."(٢) . قال الباقلانى : "ومن سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه فى الطول والقصر والسواكن والحركات ، فإذا خرج عن ذلك لم يكن موزونا"(٣) .

وهناك من استحسن مثل هذه الانزراحات الإيقاعية إذا قلت ، ولم يقصد إليها الشاعر قصدا ، فالزحاف عند الخليل بن أحمد يستجاد إذا جاء فى البيت أو البيتين ، فإذا كثر وتوالى سمج(٤) .

قال اسحق الشيبانى : "فإن قيل كيف يستحسن منه شيئا ، وقد قيل هو عيب ؟ قيل : هذا مثل الحَوَل والقبل واللثغ فى الجارية ، قد يشتهى القليل منه الخفيف ، وهو إن كثر هجن وسمج"(٥) .

والخروج على صحة الوزن المألوف لدينا كثير فى شعر العرب الجاهلى والإسلامى ، كقول عَبِيْد بن الأبرص :

أقْفَرَ مِن أَهْلِهِ مَلْحُوبُ فَالْقُطَبِيَّاتُ فَالذَّنُوبُ(٦)

---

(١) نقد الشعر ص ١٨٣ .
(٢) الوافى فى العروض والقوافى ، الخطيب التبريزى ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الفكر ، ط٣ ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م ، ص ٢٠٥ .
(٣) إعجاز القرآن ص ٥٦ .
(٤) نقد الشعر ص ١٨٣ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٨٣، ١٨٤ .
(٦) الديوان ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، القاهرة ، مكتبة مصطفى الحلبى ، ط١ ، ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م ، ص ١٠ .

وقد عد قدامة هذه القصيدة من الشعر المخلع الذى قبح وزنه لافراط صاحبه فى تزحيفه (١) ، ووصفها الأخفش بأنها شعر غير مؤتلف البناء وهو مايسمى عند العرب بالرمل (٢) .

وكان يوصف شعر عبيد بأنه "مضطرب ذاهب" (٣) ، وأن عبيدا "لايقيم وزن الشعر" (٤) .

وموقف قدامة والأخفش وابن سلام والبطليوسى يتنافى وموقف أبى زيد القرشى الذى يجعل معلقة عبيد أولى المجمهرات فى كتابه جمهرة أشعار العرب (٥) ، والمجمهرات : هى المحكمات ، فهى اذن محكمة البناء . وسلكها التبريزى فى المعلقات العشر ، وهما يعلمان خروجها على أوزان الخليل ، لأن الخروج على هذه الأوزان لاينفى عنها صفة الشعرية عند بعضهم . قال الزمخشرى فى القسطاس : "والنظم على وزن مخترع خارج على أوزان الخليل لايقدح فى كونه شعرا ، ولايخرجه عن كونه شعرا" (٦) .

ولم نجد أحدا فى الجاهلية قد أنكر على عبيد بناءه الموسيقى الخارج على النسق المطرد (٧) ، لأن ذلك ربما كان يتأسس على ذائقة فنية تقبلها طباعهم وتنكرها أذواقنا ، فتبدو عندهم منسجمة النغم ، متوافقة النبرات ، قال مسكويه "ربما سمعنا للشعراء الجاهليين المتقدمين أوزانا لاتقبلها

---

(١) نقد الشعر ص ١٨٢ .
(٢) الموشح ص ٢٤ .
(٣) طبقات فحول الشعراء ١/١٣٩ .
(٤) الاقتضاب ٢/٨٩ .
(٥) جمهرة أشعار العرب ، لأبى زيد القرشى ، تحقيق الدكتور محمد على الهاشمى ، الرياض ، مطابع جامعة الامام محمد ابن سعود الاسلامية ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ٢/٤٧١ .
(٦) نقلا عن موسيقى الشعر ، الدكتور ابارهيم أنيس ، بيروت دار القلم ، ط٤ ، ١٩٧٢م ، ص ٦٠ .
(٧) معالم فى النقد الأدبى ص ١١١ .

طباعنا ولاتحسن فى ذوقنا وهى عندهم مقبولة موزونة يستمرون عليها كما يستمرون فى غيرها كقول المرقش :

لابنة عجلان بالطف رسوم لم يتعفين والعهد قديم (١)

وهى قصيدة مختارة فى المفضليات ، ولها أخوات لأحب تطويل الجواب بايرادها ، كانت مقبولة الوزن فى طباع أولئك القوم (٢) ، وهى نافرة عن طباعنا ، نظنها مكسورة " .

ويطرد الخروج على مألوف الأوزان على أيدى كثير من الشعراء أمثال عروة بن الورد (٣) ، وأحيحة بن الجلاح ، والبحترى (٤) ، وأبى تمام ، وأبى العتاهية وغيرهم . الا أن هذا الخروج لم يحفل به النظر الواعى الذى يبحث فى أسبابه ، ويكشف عن قيمه فى ظل حركة القصيدة وايقاعها الهارمونى .

نعم ، لقد أدرك كثير من البيانيين جماليات هذه التشكيلات الايقاعية فكان الزحاف عندهم جائزا كالأصل (٥) ، وربما كان فى الذوق أجمل وأطيب من الأصل ، وكان "كالرخصة فى الفقه لايقدم عليها الا فقيه" (٦) .

وجمال هذه التغييرات ـ بجانب ماتثيره فى القصيدة من معان خبيئة تتكشف من خلال النظر اليها فى ظل السياق ـ يكمن

---

(١) المفضليات ص ٢٤٧ ، شرح المفضليات للتبريزى ، تحقيق على الجباوى ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، بدون تاريخ ٩٠٦/٢ .

(٢) الهوامل والشوامل مسكويه ، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م ، ص ٢٨٢ .

(٣) الموازنة ٤٠٨/١ ، ٤٠٩ .

(٤) مروج الذهب ومعادن الجوهر ، المسعودى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الفكر ، ط٥ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ، ٣٩/٤ .

(٥) الوافى فى العروض والقوافى ص ٣١ .

(٦) العمدة ، ابن رشيق ١٤٠/١ .

عند حازم القرطاجنى فى كسرها لرتابة النغم التى تطمس قيمته ، قال : "لما كان جميع مايدركه الانسان لايخلو من أن يكون شيئا بسيطا لاتنوع فيه أصلا ، أو يكون له تنوع من جهة مايكون من الأشياء المركبة ، وكانت شيمة النفس التى جبلت عليها حب النقلة من الأشياء التى لها بها استمتاع الى بعض كانت جديرة أن تسأم التمادى على الشىء البسيط الذى لاتنوع فيه بنقلها من شىء الى شىء مالاتسأم الشىء الذى له تنوع يمكنها معه المراوحة بين تأمل الشىء وتأمل غيره مما يكون تنوع ذلك الشىء اليه ، وان كانت أيضا تحب النقلة من الشىء المتنوع الى غيره من المتنوعات لكنها تحتمل من التمادى عليه مالاتحتمل من التمادى على مالاتنوع له أصلا" (١) .

واذا كانت النفوس قد جبلت على حب الجديد ، والنزوع عن الرتابة الى التنوع ، فليس كل تغير فى البنية الايقاعية يعد من قبيل التنوع وكسر الرتابة ، فلابد من الاحتكام الى الذوق ، وملائمة ذلك التغيير للفطرة السليمة ، وموافقته للنفوس والأسماع (٢) ، وجريانه على مجارى كلام العرب الفصحاء .

ولذا كان الزحاف الذى يخل بالوزن ، ويزيل حلاوته وتناسبه مما يجب اجتنابه (٣) .

ويربط حازم جماليات الايقاع فى بعض بحور الشعر العربى بما يحدث فيها من تغيير يعفى رتابة النغم ، مثل حذف الساكن من فاعلن فى البسيط لتصبح فعلن فى جزئى العروض

---

(١) منهاج البلغاء ص ٢٤٥ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .

والضرب ، وهو حذف يمكن تعويضه فى الإنشاد ، ولذا لايسوغ الحذف إلا فى السواكن؛ لأنها أقصر الحروف زمانا (١) ، كما أنه لايسوغ فى كل السواكن ، فالسواكن التى يؤدى حذفها إلى توالى ثلاثة متحركات عقب أربعة سواكن متوالية كالنون فى مستفعلن من الخفيف مما يجب تجافيه (٢) ؛ لأن الحذف هنا يصبح اخلالا بتناسب الوزن ، وهو أمر لايفيد معه إشباع الحركات ، ومد الحروف القابلة للإطالة والمد فى التعويض فى أثناء الإنشاد .

والتعويض فى الإنشاد، وجبر النغم لها مواضع فى الشعر يعتدل بها الإيقاع ويتناسب لايدركها إلا من كان حاد الطبع ، مرهف الاحساس ، ويظهر هذا جليا فى كثير من الشعر الذى يبدو مكسور الوزن عند من لايقف على مواطن ذلك التعويض .

"وكذلك قد يستعملون من الزحاف فى الأوزان التى تستطيبها مايكون عند المطبوعين منّا مكسورا ، وهى صحيحة ، والسبب فى جميع ذلك أن القوم كانوا يجبرون بنغمات يستعملونها فى مواضع من الشعر يستوى بها الوزن ؛ ولأننا لانعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن فى طباعنا ، والدليل على ذلك أنا إذا عرفنا فى بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب فى ذوقنا كقول الشاعر :

إِنَّ بِالشِّعْبِ الَّذِي دُوْنَ سَلْعٍ لَقَتِيْلًا دَمَهُ مَايُطَلُّ (٣)

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التى تخصه طاب فى الذوق، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب فى كل ذوق" (٤) .

---

(١) المصدر السابق ص ٢٦٣ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٦٤ .
(٣) ديوان تأبط شرا وأخباره ص ٢٤٧ .
(٤) الهوامل والشوامل ص ٢٨٣ .

وإذا كنا قد أدركنا أن كثيرا من الشعر إذا جبرت نغماته، وعوض عن المحذوف من نَسبه الزمانية بإشباعٍ للحركات ومدٍ لما يجب فيه المد، صحت بنيته الإيقاعية ، واعتدل نسقه ، فإنه من الواجب أن تكشف عن القيمة الجمالية التى ينطوى عليها التغيير وقيمه المتوارية ؛ لأننا نربأ بأولئك الشعراء الذين انقادت لهم اللغة ، واعتدل لهم نسق الكلام أن يكونوا مخطئين كما ذهب بعض الباحثين (١) .

فمما عيب لكثرة زحافه قول امرىء القيس :

وَتُعرِفُ فِيْهِ مِنْ أبِيْهِ شَمَائِلاً
وَمِنْ خَالِهِ، وَمِنْ يَزِيْدَ، وَمِنْ حُجُرْ
سَمَاحَةَ ذَا ، وَبِرَّ ذَا ، وَوَفَاءَ ذَا
وَنَائِلَ ذَا، إِذَا صَحَا وَإِذَا سَكِرْ (٢)

"لأن اضطراب وزنه ، وكثرة الزحاف فيه قد هجناه ، وعن حد القبول قد أخرجاه" (٣) .

وقصيدة امرىء القيس من الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

عروضه مقبوضة مالم يكن مصّرعا ، وضربه إما صحيح، وإما مقبوض ، وإما محذوف ، ولاتجتمع أضربه الثلاثة فى قصيدة واحدة .

والطويل يأتى فى المرتبة الثانية بعد الكامل فى تكامل الحركات ، فالكامل حركاته ثلاثون حركة، ولذا سمى كاملا (٤)

---

(١) الشعر الحديث بين التقليد والتجديد ، محمد سليمان الأحمد ص ٣٣ .
(٢) الديوان ص ١١٣ .
(٣) البرهان فى وجوه البيان ص ١٧٨ .
(٤) الوافى فى العروض والقوافى ص ٨٣ .

والطويل حركاته ثمان وعشرون حركة وسكناته ثمانية عشر ساكنا فنسبة حركته ١٠ : ٤ر٦ .

وتصبح سكناته فى البيت الأول من شعر امرىء القيس بعد التحول الإيقاعى الذى أحدثه القبض (حذف الخامس الساكن) ثلاثة عشر ساكنا، أى أنه حُذف منه خمسة سواكن ، وفى البيت الثانى اثنا عشر ساكنا أى أنه حذف منه ستة سواكن،فأصبح مجموع ماحذف من السواكن فى البيتين أحد عشر ساكنا ، ومعنى هذا أن هناك حركة فى الإيقاع غير عادية ، ورغبة واضحة فى التخلص من السكنات التى تكبح من تدفق الحركة ، وفى هذا مافيه من المعانى الخبيثة .

والبنية الإيقاعية للبيتين هى :

وتعر	ففيه من	أبيه	شمائلن
/٥//	٥// //	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن
ومن خا	لهيومن	يزيد	ومن حُجُر
//٥/٥	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعولن	مفاعلن	فعول	مفاعلن
سماح	تذاوبر	رذاو	وفاءذا
/٥//	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن
وناء	لذا إذا	صحاو	إذا سكر
/٥//	٥//٥//	/٥//	٥//٥//
فعول	مفاعلن	فعول	مفاعلن

وقصيدة امرىء القيس كخذروف الوليد لاوجود لها الا مع الحركة ، فهى لاتنتهى من حركة الا لترتمى فى أحضان حركة أخرى ، نلمس هذا فى خفقان القلب الذى لايطمئن ولايصبر صبر الأحرار .

لَعَمْرُكَ ماقَلبِى إِلَى أهْلِهِ بِحُرّ
ولامُقْصِرٍ يَوماً فَيأتِيَنِى بِقُرّ

وكما أن القلب لايستقر ، فإن الدهر لايدوم على شىء ، فهو قلب،لياليه مليئة بالمتناقضات،الغربة بعد اللقاء ، والوحدة بعد الأنس ، وبخاصة حين ترتبط بذات الطلح عند مُحَجَّر وبمغاداة الصبوح عند "هِرّ" و"فَرْتَنَى" .

ألا إِنَّما الدَّهْرُ لَيالٍ وأعْصُرٌ
ولَيْسَ على شىءٍ قَوِيمٍ بِمُسْتَمِرّ
أُغادِى الصَّبُوح عِنْد هِرٍّ وفَرْتَنَى
ولِيْداً،وَهَلْ أفنى شَبابِىَ غَيْرُ هِرّ !

وتنداح الحركة فى حيوية المحبوبتين ، وفى تفوع المسك ونسيم الصبا المحمل برائحة البخور .

إِذا قامَتا تَفَوَّعَ المِسْكُ منهما
نسيمُ الصَّبَا جاءت بِرِيْحٍ من القُطُرْ

وتتدافع الحركة وتوغل فى تفاصيل الأشياء ، فريق الصاحبتين كأنه السبيئة أصعد بها التِّجار من الخُمّ ، وصبت فى الصحن ، وشجت بماء السحاب الذى ينحدر زلالا عن متن صخرة إلى بطن أخرى لايختلط بأبعار الإبل وأبوالها .

كأنَّ التِّجَارَ أصعَدُوا بِسَبيئَةٍ
من الخُمِّ حتّى أنزلُوها على يُسُرْ

فلمّا استَطَابُوا صُبَّ فى الصَّحْنِ نِصْفَه
وشُجَّتْ بماءٍ غَيْرِ طَرْقٍ ولاكَدِرْ (١)
بِماءِ سَحَابٍ زَلَّ عن مَتْنِ صَخْرَةٍ
إلى بَطْنِ أُخرى طَيِّبٍ مَاؤُها خَصِرْ

والحركة لاتترامى إلا إلى الأجمل ، فاضطراب القلب ، ولياليالى الزمن المؤلمة ، تفضى إلى طعم مدامة معتقة ، ونفح مسك ، ونسيم صبا ، وصفاء ماء ، وخلة رجل من أفضل الرجال يبدو فى حركة دائبة ، وهو يفاكه أصحابه ، ويغدو عليهم باللحم ومثنى الزِّقاق المترعات .

يُفاكِهُنا سَعْدٌ ويَغْدُو لِجَمْعِنا
بِمَثْنَى الزِّقَاقِ المُتْرَعَاتِ وبِالجُزُرْ
لَعَمْرِى لَسَعْدٌ حَيْثُ حُلَّتْ دِيَارُه
أحَبُّ إلينا مِنْكَ فافَرَسٍ حَمِرْ
وتَعرِفُ فيهِ من أبِيهِ شَمائِلاً
ومِن خالِهِ ومن يزِيْدَ ، ومِن حُجُرْ
سماحةَ ذا وبِرَّذا ووفاءَ ذا
ونائِلَ ذا ، إذا صَحَا ، وإذا سَكِرْ (٢)

وتتسامى الحركة حين تؤول إلى سعد الذى يطوى فى أفقه شمائل الآباء والأجداد ، وهذا التشكيل الإيقاعى الذى يؤثره امرؤ القيس فى مديح سعد يرتفع به ، حين يظل فى حركة متصلة وبحث دائم عن خصال الخير ، ومكارم النفس ، ويظل الذهن معه فى حركة موازية يتأمله من كل جانب ، ولذا لاغرابة أن يقول

---

(١) السبيئة : الخمر . الخُصّ : موضع بالشام تنسب إليه الخمر الطيبة
(٢) فافَرَسٍ حَمِر ، يُعيّره ببخر الفم ، فالفرس إذا حمر أنتن فمه .

ابن رشيق عن هذا الشعر ان العلماء بالشعر قد أجمعوا على أنه ماعمل مثله فى معناه ، الا أنه أفسد بهذا الزحاف المستكره (١) .

والغرابة تكمن فى أن البيتين هما ختام القصيدة ، والمفترض أن تهدأ حركة الايقاع ، لأنها بلغت الذروة ، لكنها تظل على ماهى عليه من التلاحق والاطراد وهى حركة الانسان فى الحياة خلف آماله ومآربه ، حركة لاتعرف الكلل ولا التراخى . فهو لايفرغ من تحقيق أمل الا وفتح باب أمل جديد يظل معه فى سعى دائب متصل .

والزحافات عند امرىء القيس كثيرة ، فهو يكاد يكون من أكثر الشعراء جرأة على ارتكاب مثل هذه المحاذير ، لأنه من أقدرهم على ادراك خبايا المعانى ، ومن ذلك قوله : (٢)

لمن طلل أبصرته فشجانى كخط زبور فى عسيب يمان

وقوله :

فجئت وقد نضت لنوم ثيابها لدى الستر الالبسة المتفضل (٣)

وقوله :

ألا رب يوم لك منهن صالح ولاسيما يوم بدارة جلجل (٤)

أما القافية فهى تاج الايقاع الشعرى وقراره الذى ينتهى اليه ، قال ابن رشيق : "الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء ، وهى اللفظ ، والوزن ، والمعنى والقافية ، فهذا هو حد الشعر" (٥) . وهى "شريكة الوزن فى الاختصاص بالشعر

---

(١) العمدة ١/١٣٩، ١٤٠ .
(٢) الديوان ص ٨٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٠ .
(٥) العمدة ١/١١٩ .

ولايسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية "(١) .

وقد اختلف الناس فى ماهيتها ، والراجح قول الخليل : "القافية من آخر حرف فى البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذى قبل الساكن"(٢) .

وصفتها فى التراث البيانى أن تكون عذبة الحروف، سلسة المخرج(٣) ، غير قلقة ولانابية(٤) ، كالشىء المنتظر الموعود به .

واشتراط العذوبة فى القافية مرده كونها فاصلة موسيقية عندها يقف انسياب النغم ، فيجب أن يكون الوقوف على ماتستطيبه الأذن، وتأنس إليه "ألا ترى أنّ العناية فى الشعر إنما هى بالقوافى ، لأنها المقاطع ، وفى السجع كمثل ذلك . نعم ، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أمس ، والحشد عليها أوفى وأهم ، وكذلك كلما تطرف الحرف فى القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه"(٥) .

وتكتمل عذوبة القافية ويعظم أثرها فى النفس إذا كانت متوقعة ، وهذا مذهب الفحول المجيدين من الشعراء قدماء كانوا أو محدثين "يتوخون ذلك ولايكادون يعدلون عنه ، وربما صرّعوا أبياتا أُخَر من القصيدة بعد البيت الأول ، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره"(٦) .

ولهذا التوقع الذى تحققه القافية أثر جمالى على نفسية متلقى النص حين لايفجؤها بشىء لم تنتظره ، فتهيىء

---

(١) العمدة ١/١٥١ .
(٢) المصدر نفسه ١/١٥١ ، وانظر لسان العرب (قفا) .
(٣) نقد الشعر ص ٥١ .
(٤) شرح ديوان الحماسة ١/١١ .
(٥) الخصائص ١/٨٤ .
(٦) نقد الشعر ص ٥١ .

لذاتها نوعا من التوازن الداخلى الذى لايحسن الإخلال به "وللإخطار بالبال فى هذه الصناعة غناء عظيم ، وذلك مثل مايفعله بعض الشعراء فى زماننا هذا من أنهم إذا أرادوا أن يضعوا كلمة فى قافية البيت ذكروا لازما من لوازمها أو وصفا من أوصافها فى أول البيت ، فيكون لذلك رونق عجيب" (١) .

ولذا عيب التجميع "وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى متهيىء ؛ لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه فتأتى بخلافه ، مثل ماقال عمرو بن شأس :

تَذَكَّرْتُ لَيْلَى،لاتَ حِيْنَ ادِّكَارِها
وقد حُنِيَ الأصْلابَ،ضُلاً بِتَضْلَالِ (٢)

وإنما حسنت القافية بمثل هذا التوقع،لأنها "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" (٣) .

فهى تحدد تدفق الإيقاع وتضبطه ، وهى بهذا ليست حلية فى البناء الفنى للقصيدة،بل جزءاً لايتجزأ من بنيتها ، ولذا سميت "حوافر الشعر : أى عليها جريانه واطراده ، وهى مواقفه . فإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه ونهاياته" (٤) . وكانت بمنزلة "مايعالى به عمود البيت من شعبة الخباء الوسطى التى هى ملتقى أعالى كسور البيت وبها مناطها" (٥) .

وعلى هذا فبجانب قيمتها الموسيقية فى ضبط الإيقاع ، وتقوية أثره الجمالى بالتكرار ، فإن لها تأثيرا هارمونيا

---

(١) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ص ١٥٧ .
(٢) نقد الشعر ص ١٨٥ .
(٣) موسيقى الشعر ص ٢٧٣ .
(٤) منهاج البلغاء ص ٢٧١ .
(٥) المصدر نفسه ص ٢٥١ .

يتجلى فى حفاظها على تماسك القصيدة ووحدة نسيجها (١) ، كما أن لها علاقة وطيدة بالمعنى لايصح إنكارها .

"والحقيقة أن القافية ليست أداة أو وسيلة تابعة لشىء آخر بل هى عامل مستقل ، صورة تضاف إلى غيرها ، وهى كغيرها من الصور لاتظهر وظيفتها الحقيقية إلا فى علاقتها بالمعنى" (٢) .

والإيقاع فى الشعر العربى قيمة لذاتها ، فى سبيل الوفاء بتوازنه واعتدال نسبه ضحى الشعراء بكثير من قوانين اللغة "فكثيرا ماكان الترخص اللغوى على مستوى الصوت والبنية والتركيب سبيلا إلى توازن إيقاعى" (٣) .

وقد أخذ البيانيون على كثير من الشعراء ترخصهم فى قوافى الشعر مما يخل فى نظرهم بما بنيت عليه القافية من التزام فى الكَمّ والكيف ، ويمكن حصر تلك المآخذ فى ثلاثة محاور :

(١) مآخذ تختص بكلمة القافية ، كالليونة ، وعدم التمكن ، والإيطاء ، والتضمين .

(٢) مآخذ يختص بها حرف الروى ، الحرف الذى تقوم عليه القصيدة وهما مأخذان : الإكفاء، والإجازة . أو تختص بها حركته "المجرى" وهما : الاقواء، والإصراف .

(٣) مآخذ يختص بها السناد ـ ماقبل الروى من الحروف والحركات ـ وهى خمسة اثنان متعلقان بالحروف وهما :

---

(١) موسيقى الشعر العربى ، الدكتور شكرى عياد ، القاهرة دار المعرفة ، ط٢ ، ١٩٧٨م ، ص ١٣٥ .
(٢) بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة الولى والعمرى ، المغرب ، دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦م ، ص ٧٤.
(٣) القافية تاج الإيقاع الشعرى ، الدكتور أحمد كشك ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية ، ١٤٠٥هـ ، ص ١١٠ .

سناد الروى ، وسناد التأسيس ، وثلاثة متعلقة بالحركات وهى : سناد الحذو ، وسناد التوجيه ، وسناد الإشباع . وسنعرض لهذه المآخذ بشىء من التفصيل .

(١) مآخذ تختص بكلمة القافية كالليونة ، وعدم التمكن ، والايطاء والتضمين ، وقد عرضنا لهذه المآخذ فى الحديث عن تطور فكرة المأخذ ، وفى بيئات البيانيين ، وفى هيكل القصيدة ، وتكاد تكون الأبيات المذكورة هناك هى ذاتها فمنعا للإطالة يكتفى بما ورد هناك .(١)

(٢) مآخذ يختص بها حرف الروى ، وهو الحرف الذى تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه ، وجمال الروى يكمن فى عذوبته ، وقد كان سببا لاختيار بعض الشعر وحفظه .

"قيل هو مأخوذ من الرواء وهو الحبل يضم شيئا إلى شىء فكأن الروى شد أجزاء البيت ووصل بعضها ببعض ، وقال أبو على : هو من قولهم للرجل رواء ، أى منظر حسن فسمى رويا ؛ لأن به عصمة الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عصبا ، ولم يتصل شعرا واحدا"(٢) .

ومبنى الروى على التماثل ، ولذا فاختلاف حرف الروى فى أى بيت من أبيات القصيدة عيب يطمس جماليات الإيقاع المنبثقة من اطراده على حرف واحد ، لايكون الشعر مقفى إلا به . وهو مايسمى "الإكفاء" ويحدث ذلك عن طريق الغلط إذا تقاربت مخارج الحروف(٣) . أنشد أبو عبيدة لأم خالد الخثعمية فى جَحْوَش العُقيلى :

---

(١) انظر على سبيل المثال : ص ٩٠، ٩٧، ٢٧٢ .
(٢) العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، الدمامينى ، تحقيق الحسانى حسن عبد الله ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٩٧٣م ، ص ٢٤٣ .
(٣) الموشح ص ١٢ .

ليت سِمَاكِيّاً يَحارُ رَبا بُهُ يُقادُ إلى أهلِ الغَضا بِزِمَامِ
فيشربَ منه جَحْوَشٌ وعِشَيْمَةٌ بِعِينَيْ قَطامِيٍّ أغرَّ يَمانِي (١)

فقد جمعت بين حرفين متقاربى المخرج ـ هما الميم والنون ـ يكاد ينعدم معهما الإحساس بالفرق ، فكلاهما صامت مجهورٌ غَنّ ، بيد أن النون تخرج من ظهر طرف اللسان مع لثة الثنيتين العليين ، فى حين أن الميم تخرج من بين الشفتين عند انطباقهما انطباقا تاما ، ولهذا تبدل النون ميما "لما فيهما من الغُنّة والهُوِىّ ، وعلى هذا جمعوا بينهما فى القوافى ، فقالوا :

يارُبّ جَعْدٍ فِيهِمُ لَوْ تَدْرِينْ يَضرِبُ ضَرْبَ السَّبِطِ المَقادِيمْ (٢)

وقال الآخر :

يُطْعِنُها بِخِنْجَرٍ مِن لَحْمِ دُوْنَ الذُّنَابى فِى مَكانٍ سُخْنِ (٣)

وهو كثير" (٤) .

وعلى هذا يكون الإكفاء ليس عيبا عند بعض البيانيين ، وإنما هو استثمار من الشاعر لقيم النغم فى اللغة .

وقد يكون اختلاف الروى بحروف متباعدة المخارج ، وهو "الإجازة" (٥) كقول الشاعر :

---

(١) الموشح ص ١٣ ، لسان العرب (قطم) وفيه : فليتَ ، وأغرّ شآمى .
(٢) البيت بلانسبة فى الشعر والشعراء ١/٩٧ ، أدب الكاتب ص ٤٩٠ ، سر صناعة الإعراب ١/٤٢٢ .
(٣) البيت بلانسبة فى سر صناعة الإعراب ١/٤٢٣ ، لسان العرب (خنجر) .
(٤) سر صناعة الإعراب ١/٤٢٢، ٤٢٣ .
(٥) مصطلح الإجازة من المصطلحات التى كثر حولها الخلاف ، فهى عند الخليل : أن تكون القافية الأولى طاء ، والأخرى دالا ، ونحو ذلك ، وقيل : أن يكون الحرف الذى يلى حرف الروى مضموما ثم يكسر أو يفتح ، ويكون حرف الروى مقيدا وقيل : هى الإصراف .
انظر : العقد الفريد ٥/٥٠٦ ، العمدة ١/١٦٦ ، لسان العرب (جوز) .

إِنَّ بَنِى الأبْردِ أخْوَالُ أبِى وإنَّ عِنْدِى ، إِنْ رَكِبتُ مِسْحَلِى
سُمَّ ذَراريحَ ، رِطابٍ ، وَخِشِ(١)

وورد قول العجير السلولى :

أَلَا قَدْ أرَى إِن لَمْ تَكُنْ أمُّ مالِكٍ
بِمَلْكِ يَدِى إِنَّ البَقاءَ قَلِيلُ
رَأى مِن رفِيْقَيهِ جَفاءً وبَيْعَةً
إِذا قامَ يبتاعُ القِلاصَ ذَمِيْمُ
فقالَ لِخَلِّيْهِ ارْحَلا الرَّحْلَ إِنَّنِى
بِمَهْلَكَةٍ ،والعاقِبَاتُ تَدُورُ
فبَيْنَاهُ يَشْرِى رجله قال قائِلٌ
لِمَنْ جَمَلٌ رِخْو الملَاطِ نَجِيْبُ(٢)

وعلى هذا يكون بين اللام والميم والراء اجازة لتباعد مخارج الحروف ، وبين الباء والميم إكفاء ؛ لأنهما من مخرج واحد .

ويمكن للانشاد أن يذيب الحاجز بين الحرفين المتقاربين فى المخارج(٣) مثل الباء والميم فى قصيدة العُجَير(٤) ، ولكن يظل الحاجز قائما بين اللام والميم والراء لتباعدها ، ولذا كانت الإجازة أقبح عيوب الروى .

---

(١) بلانسبة فى الصِّحَاح (خشى) ، لسان العرب (كل) ، المخصص ج١/س١/١٥٥ .
(٢) الأبيات فى القوافى للتنوخى ص ١٢٠، ١٢١ .
(٣) القافية تاج الايقاع الشعرى ص ١٣٤ .
(٤) يذهب الدكتور أمين عبد الله فى كتابه عروض الشعر العربى بين التقليد والتجديد ، القاهرة ، مطبعة منجد ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ، ص ٢١٣ إلى أن العروضيين يروون هذه الأبيات مختلفة الروى ، وهم يظلمون الشاعر بهلهلة أبياته ، والتحقيق عنده أن القصيدة لامية ، ولا أدرى من أين جاء الباحث بهذا فلم يذكر مصدره ، ولم أقف على هذا عند من عرض لترجمة العجير ولشعره .

أما ماتختص به حركة الروى فهما : الإقواء والإصراف .

والإقواء : اختلاف المجرى ، والمجرى حركة حرف الروى المطلق الذى تُبنى عليه القصيدة (١) ، ويكون برفع قافية وجر أخرى ، ومن هنا سمى إقواء للمخالفة بينهما .

ولايكون النصب مع الجر والرفع ؛ لأنه إنما اجتمعا لقرب كل واحد منهما من صاحبه ؛ ولأن الواو تدغم فى الياء ، وأنهما يجوزان فى ردف القصيدة الواحدة (٢) .

أما قدامة بن جعفر فيجعل اختلاف إعراب القوافى فى الوجوه الثلاثة الرفع والخفض والنصب (٣) ، وبهذا يتساوى الإقواء والإصراف ، وهو بخلاف ماعليه أهل العلم .

ومما جاء فى الاقواء قول النابغة :

زَعَمَ الغُرَابُ بِأنَّ رِحْلَتَنا غداً
وبذاكَ خَبَّرَنا الغُدَافُ الأسْوَدُ

لامَرْحباً بِغَدٍ ولا أهلاً بِهِ
إنْ كانَ تفريقُ الأحِبَّةِ فِى غَدِ (٤)

وقول حسان :

لابأسَ بالقومِ مِن طُولٍ ومِن عِظَمٍ
جِسْمُ البِغَالِ وأحلامُ العَصَافِيرِ

ثم قوله بعد ذلك :

كأنَّهُم قَصَبٌ جُوفٌ أسافِلُه ... مُثَقَّبٌ نَفَخَت فيهِ الأعاصِيرُ (٥)

---

(١) الموشح ص ١١ ، وقيل هو نقصان حرف من فاصلة البيت . انظر : الشعر والشعراء ٩٦/١ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٢ .
(٣) نقد الشعر ص ١٨٥ .
(٤) الديوان ص ٩٠ .
(٥) الديوان ص ٢٦٧، ٢٦٨ ، وفيه كأنكم خشب .. فيه أرواح الأعاصير .

وقد ذهب الدكتور رمضان عبد التواب (١) ، والدكتور إبراهيم أنيس (٢) إلى أن العيب فى الإقواء نحوىٌّ وليس موسيقيا ، ولذا فزعم الرواة بأن النابغة أنشد البيت بضم الدال من كلمة الأسود غير معقول "ولكن المعقول أن يكون كَسَرها ، لينسجم الروى،وموسيقى الأبيات ، ويكون بذلك قد أخطأ فى قواعد اللغة بسبب انشغاله بموسيقى الشعر.وأنغام القوافى" (٣).

وإلى مثل هذا يذهب الدكتور أحمد كشك ، متكئا على تصويب النابغة للغته ، وتغيير منطوق البيت إلى تركيب آخر هو ، وبذاك تَنْعَابُ الغُرابِ الأسْوَدِ .

على أن المتأمل لشواهد الإقواء يجد أن الشاعر يعاب عليه اختلال بنية الإيقاع من أجل وفائه بصحة النحو ، فالنابغة أقوى؛لأن قافية القصيدة مجرورة ، ولو أنه جرّ كلمة الأسود لأخطأ نحوياً ، وأصاب موسيقيا ، ولكنه لم يفعل ، فنوع فى النغم ، وكسر اطراد الإيقاع ، ولو أن العيب نحوى لاستنكرت العرب ذلك (٤) ، وقد كانت لاتستنكر الاقواء ، وقلت لهم قصيدة بلاقواء (٥) ، وقد ركبه فحول الشعراء (٦) فى مواضع .

وإذا كان قدامة قد أدرك أن فحول الشعراء يركبون الإقواء فى مواضع ، فإنه لم يكشف لنا عن تلك المواضع ، ولماذا ركبوه فيها ؟! وهذا إذن بحاجة إلى استقراء دقيق لتلك المواضع ، يبرز فضل القوم ، ومعرفتهم بأسرار الكلام .

---

(١) مقدمة ذم الخطأ فى الشعر ص ٧ .
(٢) موسيقى الشعر ص ٢٩٠، ٢٩١ .
(٣) ذم الخطأ فى الشعر ص ٧ .
(٤) الخصائص ٢/٢٤٠ .
(٥) القاموس المحيط ، الفيروز ابادى ، بيروت ، دار الفكر ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م (قوى) .
(٦) نقد الشعر ص ١٨٦ .

أما الإصراف : فهو اختلاف حركة الروى من فتح إلى غيره .

قال الشاعر :

أطعمتُ جابانَ حتّى اشتدَّ مَغْرِضُه
وكانَ ينقدُّ ، لولا أنّه طافا
فقُلْ لِجابانَ يتْرُكْنا لِطيّتِه
نومُ الضُّحى بعدَ نومِ اللّيلِ إسْرافُ (١)

فهذا فتح مع ضم .

(٣) مآخذ يختص بها السناد : وهى خمسة ، اثنان يتعلقان بالحروف وهما :

(أ) سناد الردف :

والردف واو أو ياء أو ألف قبل حرف الروى لاصقة به ، يجب التزامها فى القصيدة ، ويجوز تعاقب الواو والياء فى الردف لما بينهما من شبه صوتى ، فمتى أردف الشاعر بيتا ، وترك بيتا آخر ، فقد أخل بمبدأ الكيف المقطعى ، كما صنع حسان فى قوله :

إذا كُنْتَ فِى حاجَةٍ مُرْسِلا ... فأرسِلْ حَكيْماً ولاتُوصِهِ
وإنْ بابُ أمْرٍ علَيْكَ التَوَى ... فشاوِرْ لَبيْباً ولاتعصِهِ (٢)

فالحس الموسيقى يدرك فساد المواءمة فى نغم متصل يبن مقطعين ،الأول يشتمل على حرف مد هو الواو "الردف" ، والثانى يضم حرفا صامتا هو العين ، وذلك لتباعد النسب الزمانية بينهما التى أوجدها الردف ، ويمكن أن يتضاءل البعد بين حرف المد والحرف الصامت ليتماثل الكيف المقطعى فى القافية

---

(١) شروح سقط الزند ، تحقيق مصطفى السقا وزملائه ، القاهرة ، الدار القومية ١٢٨٢/٣ ، الوافى فى العروض والقوافى ص ٢٤٠ ، بلا نسبة .
(٢) الشعر فى الموشح بلانسبة ص ٧ ، وفى العمدة منسوبا إلى حسان ١٦٨/١ .

بالإنشاد وبخاصة عند من يهمز الواو "وفى الناس من يهمز الواو"[1] فتصبح بمقتضاه صوتا صامتا مماثلا لحرف العين[2].

أما المسافة بين الحرف الصامت وحرف اللّين فإنها أقل لوجود قدر من التماثل الكيفى[3]، وهذا ما أدركه المتنبى بصفاء ذهنه فى رده على الحاتمى حين قال له : "وأخطأت فى الكلمة التى أولها :

كدَعْواكِ كُلّ يَدّعِى صِحّةَ العَقْلِ[4]

بأن قلت :

تُمِرُّ الأنابِيْبُ الخَواطِرُ بَيْنَنَا
وتَذْكُرُ إقبالَ الأميرِ فَتَحْلَوْ لِى[5]

فإنك قد أتيت ببيت مُرْدف فى قصيدة غير مُرْدفة ، وهذا شاذ فقال : هذا وإن كان شاذّا كما ذكرت ، فإنه عذب على اللسان غير قلق فى الإنشاد ، وقد جاء مثله للعرب :

وبالطَّوْفِ نالَ خَيْرَ ما نالَهُ الفَتَى
وما المَرْءُ إلاّ بالتَّقَلُّبِ والطَّوْفِ

ثم قال :

فِراقُ حَبيبٍ ، وانتِهاءٌ عنِ الهَوَى
فلاتعذُلِينى قد بَدَا لكِ ما أُخفِى"[6]

---

(١) القوافى للتنوخى ، تحقيق عمر الأسعد ، ومحيى الدين رمضان ، بيروت ، دار الارشاد ، ط١ ، ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م ، ص ١٣٢ .
(٢) القافية تاج الإيقاع الشعرى ص ١٣٨ .
(٣) المرجع نفسه ص ١٣٨ .
(٤) الديوان ٣/٢٨٩ . صـ
وعجزه : ومَنْ ذا الذى يَدْرى بِما فيهِ مِن جَهْلِ .
(٥) المصدر نفسه ٣/٢٩١ .
(٦) الرسالة الموضحة ص ٧٦ ، والشعر للحطيئة فى الديوان ص ١٢١ وفيه : فبالظرف .. ما أصبحا به .. والمال إلا بالتقلب والظرف ، وذكر السكرى أن رواية الطوف هى الأكثر .

قال العكبرى : "وقد عاب قوم عليه "فتحلو لى" مع قوله "تجلى ، وقالوا : كيف جمع بينهما فى القافية ، ولاصحة للواو ، وليس الأمر كذلك ؛ لأن الواو والياء إذا سكنتا وانفتح ماقبلهما جرتا مجرى الصحيح ، مثل القول والمَيْن ، وكذلك إذا انفتحا وسكن ماقبلهما ، مثل أسود وأبيض" (١) .

ولقد كان يدرك الحاتمى أن فى إنكاره على المتنبى ضعفا ؛ لأنه ليس للواو والياء المفتوح ماقبلهما مالواو والياء المكسور أو المضموم ماقبلهما من الاستطالة والمد فقال : "لعمرى إن قوما لاعلم لهم لايرون هذا شاذا ، ولايرون الواو المفتوح ماقبلها ولاالياء شاذا ردفا ، يزعمون أنهما ليسا بحرفى مد ؛ لأن الصوت لايمتد بهما كامتداده بالياء والواو المكسورة والمضموم ماقبلهما ، وذلك غلط من قائله إذ كان فتح ماقبلهما لايخرجهما عن جنسهما إذ كان مخرجهما فى الحالين من مكان واحد من الفم ، فصورتهما فى اللفظ واحدة ، وإنما الفتحة تنقلهما قليلا ، فلايمتد الصوت بهما كل الامتداد ، ولكنه يمتد امتدادا يستحقان به أن يسميا حرفى مد" (٢) .

(ب) سناد التأسيس .

والتأسيس ألف قبل حرف الروى وسناده هو أن يؤسس الشاعر بيتا ويترك البيت الآخر بلاتأسيس كما قال العجاج :

يادارَ سَلْمَى يا اسْلَمِى ثُمَّ اسْلَمِى

ثم قال : لِسَمْسَمٍ أو عن يَمِينِ سَمْسَمِ

---

(١) الديوان بشرح العكبرى ٣/٢٩٠، ٢٩١ ..
(٢) الرسالة الموضحة ص ٧٧ .

ثم قال : فَخِنْدَفٌ هامَةُ هذا العَالَمِ (١)

وتأسيس قافية دون أخرى معناه العبث بمقومات الإيقاع ، وخلخلة نسيج النغم وانعدام التناسب بين النسب الزمانية التي بنى الإيقاع على تساويها وتعادلها . ولذا عاب رؤبة على أبيه هذا الإخلال (٢) ، وذكر قوم أنه اعتذر لأبيه بأنّ لغته همز الألف (٣) ، فإن كان يهمزها فليس في البيت سناد تأسيس .

والهمزة تبدل من الألف ؛ لأنها أقرب الحروف منه ، حكى عن أيوب السختياني أنه قرأ : "ولا الضّألِّين" (٤) فهمز الألف ؛ لاجتماع الساكنين الألف واللام الأولى ، فحرّك الألف لالتقائهما فقلبت همزة ؛ لأن الألف حرف ضعيف واسع المخرج لايتحمل الحركة فإذا اضطروا إلى تحريكه قلبوه إلى أقرب حرف منه وهو الهمزة (٥) .

أما مايتعلق بالحركات فهي ثلاثة عيوب : الحذو ، التوجيه ، الإتباع .

(أ) سناد الحذو :

وهو حركة ماقبل الردف ، وسناد الحذو اختلاف ماقبل الردف بحركتين متباعدتين كقول عمرو بن الأيهم :

ألَمْ تَرَ أنَّ تَغْلِبَ أهلُ عِزٍّ ... جِبالُ مَعاقِلٍ مايُرْتَقَيْنَا

شَرِبْنا من دِماءِ بَنى سُلَيْمٍ ... بأطرافِ القَنا حتّى رَوِينا (٦)

---

(١) ديوان العجاج رواية الأصمعي وشرحه ، تحقيق الدكتور عزة حسن ، بيروت ، مكتبة دار الشروق ، ١٩٧١م ، ص ٢٨٩-٢٩٩ ، ورواية الديوان بسمسم ، وهمز العالم ، وعلى هذه الرواية لاتأسيس في البيت .
(٢) الموشح ص ٦ .
(٣) حاشية الدمنهوري ص ١٠٢ نقلا عن محقق الموشح ص ٦ .
(٤) الفاتحة : ٤
(٥) سر صناعة الإعراب ٧٢/١ ، المحتسب ٤٦/١ .
(٦) الموشح ص ٧ ، لسان العرب (سند) وفيه : بيت عز ، و بني تميم .

فإنْ كان الاختلاف بحركتين متقاربتين كالضمة والكسرة لم يكن ذلك عيبا (١) .

والاختلاف منشؤه من الحركة التى صار بها حرف الياء لينا مرة ، ومدا مرة أخرى مما أحدث نوعا من الهبوط (٢) فى جريان الإيقاع الذى من شأنه أن يستفز المتلقى بهذا الهبوط ويبعث لديه شيئا من النفور لانعدام التناسب بين مقطعى القافيتين . "وإنما يروق الكلام إذا جرى جريان السيل ، وانصب انصباب القطر" (٣) .

(ب) سناد الإشباع :

وهو اختلاف حركة الدخيل الحرف الواقع بين ألف التأسيس وحرف الروى ، والاختلاف لايقبح إلا إذا كان بين حركتين متباعديتن كالفتحة والكسرة ، أو الفتحة والضمة ، أما إذا كان بين حركتين متقاربتين ـ الضمة والكسرة ـ فلايعد عيبا ، ومما عيب فى هذا قول ورقاء بن زهير :

رَأيتُ زُهَيْراً تحتَ كَلكَلِ خَالِدٍ
فأقبَلْتَ أسعَى كَالعَجُولِ أُبادِرُ
فَشَلَّتْ يَمِينى يومَ أضرِبُ خالِداً
وَيمنَعُهُ مِنّى الحَدِيْدُ المُظَاهَرُ (٤)

وسناد الإشباع لايحدث من الاهتزاز فى جريان النغم

---

(١) الوافى فى العروض والقوافى ص ٢٤٥ .
(٢) يفرق كثير من علماء العربية وبخاصة علماء التجويد بين مصطلحى المد اللين ،واللين ، فإذا كانت حركة ماقبل الواو أو الياء من جنسهما فهما حرفا مد ، وإذا كانت بخلاف ذلك ـ فتحة ـ فهما حرفا لين . (الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، د. غانم الحمد ، بغداد مطبعة الخلود ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ص ٢٥٤) .
(٣) الصناعتين ص ٤٩ .
(٤) الأغانى ١١/٨٤ مع خلاف يسير ، الموشح ص ١٠ ، لسان العرب (ظهر) .

مايحدثه سناد الحذو ، ولعل هذا هو الذى جعل الخليل لايراه عيبا (١) .

ويذهب الدكتور أحمد كشك إلى أن بإمكان المنشد "أن يحوّل صيغة اسم المفعول مضحيا بها إلى اسم فاعل ، حتى تبقى للدخيل سلامة الحركة فيه" (٢) .

ولكن هذا التحويل يشوه لغة الشعر ، ويطمس معالمها ، التى ارتضاها الشاعر .

(ج) سناد التوجيه :

وهو اختلاف حركة الحرف الذى قبل حرف الروى المقيد ، والمعيب منه ماكان بين حركتين متباعدتين كقول طرفة :

نَزَعُ الجاهِلَ فِى مَجْلِسِنا ... فترى المَجْلِسَ فِينا كالحَرَمْ

ثم قال :

فَهْىَ تَنفُو قِبَلَ الدَّاعِى إِذَا ... جَعَل الدَّاعِى يُخَلِّل وَيَعُم (٣)

ولايكاد يختلف سناد التوجيه عن سناد الإشباع - وإن كان ذاك فى الروى المطلق،وهذا فى الروى المقيد - فيما يثيره من اهتزاز فى ذبذبة الإيقاع ، ومن هنا لم يعده الأخفش عيبا فكان يقول قد كثر من فصحاء العرب (٤) .

ومما سبق اتضح حرص البيانيين على التماثل المقطعى للقوافى نحوا وصرفا مما يجعل منها وحدة صوتية إيقاعية تقوم على نسب منظمة فى توزيع السكنات والحركات على مستوى الروى أو ماقبله ، ولقد كان منبع هذا الحرص أن القافية هى

---

(١) الموشح ص ١٠ ، لسان العرب (شبع) .
(٢) القافية تاج الإيقاع الشعرى ص ١٤٢ .
(٣) الديوان بشرح الأعلم الشنتمرى ، تحقق درية الخطيب ، لطفى الصقال ، دمشق ، مجمع اللغة العربية ١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م ، ص ١١١ ومابعدها .
(٤) الموشح ص ١٠ .

قرار النغم وضابطه ، وآخر كلمة تلتصق بالأذن ، وتؤثر فى النفس ، لذا وجب الاعتناء بها لما لها من أثر على جماليات النص الشعرى ، ويزداد الحرص على اتساق النغم فى حرف القافية الأخير لأنه خاتمتها التى يجب أن تحظى بمزيد من العناية والاهتمام .

ومن هنا رفض البيانيون كل مامن شأنه أن يعفى على تناسب الايقاع وتوازيه ، فعابوا التضمين الذى تبدو معه القافية وكأنها تفقد دورها فى ضبط حركة الايقاع ، قال حازم "ولشدة حاجة العرب الى تحسين كلامها اختص كلامها بأشياء لاتوجد فى غيره من ألسن الأمم ، فمن ذلك تماثل المقاطع فى الأسجاع والقوافى ، لأن فى ذلك مناسبة زائدة ، ومن ذلك اختلاف مجارى الأواخر ، واعتقاب الحركات على أواخر أكثرها ، ونياطتهم حرف الترنم بنهايات الصنف الكثير المواقع فى الكلام منها لأن فى ذلك تحسينا للكلم بجريان الصوت فى نهاياتها .

ولأن للنفس فى النقلة من بعض الكلمة المتنوعة المجارى الى بعض على قانون محدود راحة شديدة ، واستجدادا لنشاط السمع بالنقلة من حال الى حال ، ولها فى حسن اطراده فى جميع المجارى على قوانين محفوظة قد قسمت المعانى فيها على المجارى أحسن قسمة ، تأثر من جهتى التعجيب والاستلذاذ للقسمة البديعة والوضع المتناسب العجيب .

فكان تأثير المجارى المتنوعة ، ومايتبعها من الحروف المصوتة من أعظم الأعوان على تحسين مواقع المسموعات من النفوس ، وخصوصا فى القوافى التى استقصت فيها العرب كل هيئة تستحسن من اقترانات بعض الحركات والسكنات والحروف

المتماثلة المصوّتة وغير المصوّتة ببعض ، وماتتنوع إليه تلك الاقترانات من ضروب الترتيب ، فهذه فضيلة مختصة بلسان العرب" (١) .

ولهذا الحرص الشديد على انضباط حركة الإيقاع ، وتماثل المقاطع في القوافي كمّاً وكيفا لانجد إرسال الرَوِّى - على كثرة نماذجه في الشعر العربي - ضرورة من ضرائر الشعر التي يمكن اعتبارها دليلا على فطنة الشاعر ، وعسفه للغته بفن من فنون الحيلة ، مع أنه يوجد في بعض أنواع الشعر كالمخمسات والموشح وما إلى ذلك .

ورأينا كيف اختلف بعض البيانيين حول عدد من عيوب القافية ، فبعضهم لايعدها عيبا ؛ لأن اللغة بسعتها في إبدال حرف موضع حرف ، يمكن أن تسمح بذلك ، كما أن المنشد يمكن أن يقوم ببعض التعويض الذي يتناسب به النغم ويعتدل الإيقاع ووجدنا من امتدح التحول الإيقاعي في قوافي القصيدة ، وعدّه دليلا على علو الطبقة ، وقوة الفصاحة .

يقول ابن جني عن قول غيلان الربعي :

كأنّها لَمّا رآها الرّاءْ

"... وأعلى من هذا أن مجيء هذا البيت في القصيدة مخالفا لجميع أبياتها يدل على قوة شاعرها وشرف صناعته ، وأن ماوجد من تتالي قوافيها على جر مواضعها ليس شيئا سعى فيه ، ولاأكره طبعه عليه ، وإنما هو مذهب قاده إليه علو طبقته وجوهر فصاحته" (٣) .

فهذا التحول لم يطلبه غيلان ، وإنما طلبه الشعر ، فهو

---

(١) منهاج البلغاء ص ١٢٢، ١٢٣ .
(٢) الشعر في الخصائص ٢/٢٥٠-٢٥٣ .
(٣) المصدر نفسه ٢/٢٥٥ .

يأتى لكسر رتابة الإيقاع التى تورث الغفلة "فإنى رأيت الأسماع تمل الأصوات المطربة ، والأغانى الحسنة ، والأوتار الفصيحة ، إذا طال ذلك عليها ، وماذلك إلا عن طريق الراحة التى أورثت الغفلة" (١) .

ويتخطى ذلك إلى اثارة معان دقيقة ، فعَبِيْد بن الأبرص الذى طالما اشتهر بجُرأته على إحداث مثل هذه التحولات يقول عنه ابن جنى فى سياق الحديث عن قصيدته التى جعل آخر مصراع كل بيت منها منتهيا إلى لام تعريف ومنها قوله :

نحنُ قُدْنا من أهاضِيْبِ المَلا ال
خيلَ فى الأرْسانِ أمثالَ السَّعالِى
شُزَّباً يعسِفْنَ من مَجْهُولَةِ ال
أرضِ وَعْثاً من سُهولٍ أو رِمَالِ
فانْتَجَعْنا الحَارِثَ الأعْرَجَ فِى
جَحْفَلٍ كاللَّيلِ خَطَّارِ العَوالِى (٢)

"فقاد القصيدة كلها ، على أن آخر مصراع كل بيت منها منته الى لام التعريف ، غير بيت واحد وهو قوله :

فانتجعنا الحارثَ الأعرجَ فى

فصار هذا البيت الذى نقض القصيدة أن تمضى على ترتيب واحد هو أفخر مافيها ، وذلك أنه دل على أن هذا الشاعر إنما تساند إلى مافى طبعه ، ولم يتجشم إلا مافى نهضته ووسعه ، من غير اغتصاب له ولا استكراه أجاءه إليه ، إذ لو كان ذلك على خلاف ماحددناه ، وأنه إنما صنع الشعر صنعا ،

---

(١) الحيوان ٣/٧ .
(٢) الخصائص ٢/٢٥٦ ، الديوان ص ١١٧ .

وقابله بها ترتيبا ووضعا ، لكان قَمِناً ألا ينقض ذلك كله ببيت واحد يوهيه ، ويقدح فيه ، وهذا واضح"(١) .

وبهذا تصبح هذه التحوّلات مناطَ قيمة فى البحث عن جماليات الإيقاع ووفائه بالمعنى ومقتضيات الفن ، وهو ما أدركه بعض البيانيين ، وظل عند بعضهم فى حيز المعيب الذى لاخير فيه .

---

(١) الخصائص ٢/٢٥٨ .

الفصل الثاني

الإيقاع الداخلي

الفصل الثانى

الايقاع الداخلى

عرف بعض البيانيين الشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى" (١) .

وهم فى تعريفهم هذا يقفون على خصيصة من أهم خصائص الجمال فى الشعر وهى الانسجام الموسيقى الذى تتتابع فيه مقاطع القول وفق تنظيم خاص .

لكن هذا الادراك لايقف الا على جانب من ايقاع اللغة الشعرية وهو الايقاع الخارجى الذى يظهر تناسبه للمتلقى العادى .

وهناك ايقاع داخلى لايقل فى أهميته عن الايقاع الخارجى وادراك هذا الايقاع ، والكشف عن أسراره وتمييز جيده من رديئه أمر صعب لايفطن له الا من كان مرهف الحس ، "وهذا أمر تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الأذهان المثقفة وانما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفى أوصاف الكمال ، وتذهب فى الأنفس كل مذهب ، وتقف من التمام بكل طريق ، ثم تجد أخرى دونها فى انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الأجزاء ، وتقابل الأقسام ، وهى أحظى بالحلاوة وأدنى الى القبول ، وأعلق بالنفس ، وأسرع ممازجة للقلب ، ثم لاتعلم - وان قاسيت واعتبرت ، ونظرت وفكرت - لهذه المزية سببا ، ولما خصت به مقتضيا" (٢) .

---

(١) نقد الشعر ص ١٧ .
(٢) الوساطة ص ٤١٢ .

وحين يقال : ان البيانيين لم يقفوا على الإيقاع الداخلى فى تعريف الشعر ، فليس معنى ذلك أنهم أهملوه فى بحثهم عن جماليات النص الشعرى .

فلقد كانت البلاغة العربية كشفا عن قِيمه وقيمته وقوانينه ، وأثره النفسى ، فأدرك البيانيون القيم الفنية التى ينطوى عليها الإيقاع فهى "من أكثر ماتُستمال به القلوب وتثنى به الأعناق ، وتزيَّن به المعانى" (١) .

فبحثوا الإيقاع فى اللفظة المفردة ، ووضعوا للوفاء به والحفاظ على مقوماته عددا من المعايير الجمالية ، وبمقتضى تلك المعايير تتلائم حروف الكلمة وتنسجم ، وترتفع الكلمة عن الحوشية والابتذال ، وتتبعوا ماتثيره الكلمة من قيم موسيقية حين تنتظم فى سياقاتها المتعددة ، وماتحدثه من توازن داخل النص ، وماتحمله فى كل هذا من معان خبيئة .

وكان الإخلال بمعايير الإيقاع التى وضعوها للكلمة مفردة ومركبة فى سياقها انحطاطا بالشعر عن مرتبته ، ونقصا فى جودته وكماله الفنى .

فالشعر "هو ماإن عَرِى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة ، وماخالف هذا فليس بشعر" (٢) .

والكلمة فى أى لغة من اللغات عبارة عن مجموعة من المقاطع ، والمقطع عبارة عن عدد من الأصوات "والصوت هو آلة اللفظ ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف ، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولاكلاما موزونا ولامنثورا إلا بظهور الصوت ، ولاتكون الحروف كلاما إلا بالتقطيع والتأليف" (٣) .

---

(١) البيان والتبيين ١٤/١ .
(٢) عيار الشعر ص ٢٤ .
(٣) البيان والتبيين ٧٩/١ .

والبيانيون عرفوا الفضيلة الذاتية للكلمة معزولة عن سياقها ، فعُنوا بالبحث في جماليات التشكيل الصوتي ، وأقاموا نظاما فريدا يكشف أسرار هذا التشكيل ، ويبرز دقائق معانيه ، وقارنوا بين اللفظ واللون ، وتحدثوا عن مخارج الحروف وصفاتها ، وقسموها إلى مجهور ومهموس ، وإلى إطباق وإصمات ، واستعلاء وانخفاض ، ومايحسن ومالايحسن ، وكيف تتألف الحروف ، وما النسق الذي يحكمها ؟ "وهذا البحث في الأصوات والحروف ماهو إلا دراسة معمقة للإيقاع وموسيقى الألفاظ والذوق الأدبي" (١) .

ففصاحة الكلمة تكمن في خلوها من تنافر الحروف الذي يطمس سحرها المنبثق من تلاؤم حروفها ، وانسجام مقاطعها ، ولذا اشترطوا في اللفظ "أن يكون سمحا ، سهل مخارج الحروف من مواضعها ، عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة" (٢) .

واختلف البيانيون في تفسير سبب التنافر (٣) ، منهم من قال سببه تقارب المخارج ، ومنهم من قال بعدها الشديد "والمتنافر ، ذهب الخليل إلى أنه من بعد شديد ، أو قرب شديد ، فإذا بَعُد فهو كالطفر ، وإذا قَرُب جدا كان بمنزلة مشي المقيد" (٤) . والصحيح أن الحسن ما استحسنه الذوق بعدت مخارجه أو قربت .

وبنية الكلمة العربية تقوم على تباعد المخارج الذي تتأسس فيه مقاطع الكلمة على نِسَب زمنية واضحة في السمع ،

---

(١) معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي ، الدكتور منصور عبد الرحمن ، القاهرة ، المعارف ، ط٢ ، ١٤٠٤هـ ١٩٨٤م ص ٣١٢ .
(٢) نقد الشعر ص ٢٨ .
(٣) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ ، إعجاز القرآن ص ٢٧٠ ، سر الفصاحة ص ٥٨ .
(٤) إعجاز القرآن ص ٢٧٠ .

سهلة في النطق والإدراك . فكان وضع الكلمة العربية قائما على هذا ، حيث قسمها الواضع ثلاثة أقسام ثلاثي ، ورباعي ، وخماسي ، وكان الثلاثي هو الأكثر ، ولايوجد فيه مايكره استعماله إلا النادر ، ثم الرُّباعي وهو وسط بين الثلاثي والخماسي في الكثرة عددا واستعمالا ، ثم الخماسي وهو الأقل ولايوجد فيه مايستعمل إلا الشاذ والنادر ، فالواضع أسقط حروفا كثيرة في تأليف بعضها مع بعض ثقل واستكراه (١) .

وحرصا على الموسيقية كانت حروف الحلق أقل الحروف تآلفا لتقارب المخرج ، ولذلك إذا اجتمع منها حرفان في كلمة واحدة فصل بينها بفاصل إلا :

(١) أن تبدأ الهمزة فيجاورها واحد من ثلاثة : الهاء ، أو الحاء ، أو الخاء ، وربما تقدمت الهاء على الهمزة كما في بهأت (٢) ، ونهيء (٣) اللحم .

(٢) ائتلاف الهاء مع العين ، ولاتكون العين إلا مقدمة عهد ، عهر .

(٣) ائتلاف العين مع الخاء ، ولاتكون الخاء إلا مقدمة بخع ، نخع (٤) .

والجيم لاتقارن الظاء ، ولا القاف ، ولا الطاء ، ولا الغين ، والزاي لاتقارن الظاء ، ولا السين ، ولا الضاد ، ولا الذال (٥) .

وكذلك يمكن أن يقال مع بقية الحروف قريبة المخرج أو الصفة (٦) .

---

(١) انظر : الخصائص ١/٥٤ ومابعدها ، المزهر ١/٢٤٠ ومابعدها .
(٢) بهأت : أنست .
(٣) نهيء : لم ينضج .
(٤) سر صناعة الإعراب ٢/٨١٢، ٨١٣ .
(٥) البيان والتبيين ١/٦٩ .
(٦) موسيقى الشعر ص ٣٧ .

وعلى هذا فتأليف الحروف متباعدة المخارج هو الأحسن (١) .

"وعلة هذا واضحة ، وهى أن الحروف التى هى أصوات تجرى من السمع مجرى الألوان من البصر ، ولاشك فى أن الألوان المتباينة إذا جمعت كانت فى المنظر أحسن من الألوان المتقاربة .ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة لقرب مابينه وبين الأصفر وبعد مابينه وبين الأسود ، وإذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لايحسن النزاع فيه كانت العلة فى حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة فى العلة فى حسن النقوش إذا مزجت من الألوان المتباعدة (٢) " .

ويلى هذه الحروف فى حسن التأليف أن تكون هى ذاتها مضعفة ، أما تأليف الكلمة من حروف متجاورة فى المخارج فهو اما مرفوض ، وإما قليل (٣) .

على أن هذه القاعدة لاتطرد فنجد بعض الكلمات المؤلفة من حروف متقاربة المخارج ماهو حسن متناسب "ألا ترى أنّ الجيم والشين والباء مخارج متقاربة ، وهى من وسط اللسان بينه وبين الحنك ، وتسمى ثلاثتها الشجرية ، وإذا تركب منها شىء من الألفاظ جاء حسنا رائقا (٤) " .

كما أننا نجد فى بعض الكلمات المؤلفة من حروف متباعدة المخارج ماهو قبيح "ولو كان التباعد سببا للحسن لما كان سببا للقبح ، إذ هما ضدان لايجتمعان ، فمن ذلك أنه يقال ملع إذا عدا ، فالميم من الشفة ، والعين من حروف الحلق ، واللام من وسط اللسان ، وكل ذلك متباعد ، ومع هذا

---

(١) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ .
(٢) سر الفصاحة ص ٦٤ .
(٣) سر صناعة الإعراب ٨١٦/٢ .
(٤) المثل السائر ١٧٣/١ .

فإن هذه اللفظة مكروهة الاستعمال ينبو عنها الذوق السليم ، ولايستعملها من عنده معرفة بفن الفصاحة" (١) .

ولهذا "فإن حاسة السمع هى الحاكمة فى هذا المقام (٢) بحسن مايحسن من الألفاظ ، وقبح مايقبح" (٣) و"الحس أعدل شاهد".

ومن الواضح أن عسر النطق يكثر فى الكلمات المؤلفة من حروف متقاربة المخارج ، وذلك راجع لسببين :

(١) الجهد العضلى الذى تتطلبه هذه الكلمات للنطق بها .

(٢) قلة شيوعها (٤) .

ولهذا فإن الإخلال بضوابط التلاؤم بين الحروف من شأنه أن يجعل الكلمة إذا وردت فى الشعر أن يتعثر اللسان فى النطق بها ، وأن يقل وضوحها السمعى ، عيب على أبى تمام قوله :

كَرِيمٌ متى أمدَحهُ أمدَحهُ والوَرى
معِى،وإذا مالُمْتُه لُمْتُه وَحْدِى (٥)

قال ابن العميد : "أجل مايحتاج إليه فى الشعر سلامة حروف اللفظ من الثقل ، وهذا التكرير فى أمدحه أمدحه مع الجمع بين الحاء والهاء مرتين ، وهما من حروف الحلق خارج عن حد الاعتدال ، نافر كل النفار" (٦) .

ومن عيوب اللفظ أن يكون وحشيا غريبا (٧) "وإذا كانت اللفظة خشنة مستغربة : لايعلمها إلا العالم المبرز ، والأعرابى القح ، فتلك وحشية ، وكذلك إن وقعت غير موقعها ،

---

(١) المثل السائر ١/١٧٤ .
(٢) المصدر نفسه ١/١٧٣ .
(٣) سر صناعة الإعراب ٢/٨١٧ .
(٤) موسيقى الشعر ص ٣٥،٣٦ .
(٥) الديوان ٢/١١٦ .
(٦) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٦ .
(٧) نقد الشعر ص ١٧٢ .

وأتى بها مع ماينافرها ، ولايلائم شكلها" (١) .

وغرابة اللفظ ووحشيته تقف حائلا دون فهم المعنى الذى يقصد به الإبانة عنه "وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس ، التى لايمكن التوصل إليها بأنفسها وهى محتاجة إلى مايعبر عنها ، فما كان أقرب فى تصويرها ، وأظهر فى كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد ، وأشد تحقيقا فى الإيضاح عن المطلب ، وأعجب فى وضعه ، وأرشق فى تصرفه ، وأبرع فى نظمه كان أولى وأحق بأن يكون شريفا" (٢) .

ومن ذلك قول زهير :

نَقِيَّ تَقِيَّ لَمْ يُكَثِّرْ غَنِيمَةً بِنَكْهَةِ ذِى القُربى ولابِحَقَلَّدِ (٣)

فقد استبشعوا الحَقَلَّد فى بيته هذا ، وقالوا : ليس فى شعر زهير أنكر منه (٤) .

والذى لامراء فيه أن الكلمة عندنا غريبة وحشية ، ولكنها عند غيرنا ليست كذلك ، أضف إلى هذا أن جمالها فى غرابتها .

وزهير لايخفى عليه مثل هذا ، فقد قُدِّم لأنه كان لايتبع حوشى الكلام (٥) ، ولكنه استثمر هذه الحوشية فى هذا الموضع لقيمة جمالية ، لاتدرك بالنظر السريع .

فالقصيدة التى جاء فيها هذا البيت فى مدح هرم بن سنان ، الذى لم يكثر ماله بظلم القربى ، فهو ليس بالظالم ولابالبخيل السىء الخلق ، إلا أن كلمتى البخيل والسىء الخلق

---

(١) العمدة ٢/٢٦٦ .
(٢) إعجاز القرآن ص ١١٩ .
(٣) الديوان ص ١٦٩ .
(٤) الموازنة ص ٢٦٧ ، الصناعتين ص ٣٦ .
(٥) الموشح ص ٦٠ .

لاتعبران عما يريد زهير التعبير عنه ؛ لأنهما لاتفيان باستئصال معانى النقص من نفسه الكريمة ، وبهذا تكون منزلة الكلمة هى منزلة هَرِم فى الحياة .

سَواءٌ عَليهِ أىَّ حِيْنٍ أتَيْتَهُ
أساعةَ نَحْسٍ تُتَّقَى أم بِأسعُدِ ؟
أليسَ بِفَرَّابِ الكُمَاةِ بِسَيْفِهِ
وفَكَّاكِ أغلالِ الأسِيْرِ المُقَيَّدِ ؟
كَلِيثِ أبِى شِبْلَيْنِ يَحمِى عَرِيْنَه
إذَا هُو لاقَى نَجْدَةً لم يُعَرَّدِ
ومِدْرَهُ حَرْبٍ ، حَمْيُهَا يُتَّقَى بِهِ
شَدِيدُ الزِّحَامِ بِاللِّسانِ وباليَدِ
وثِقْلٌ علَى الأعداءِ لايضعونَهُ
وحَمَّالُ أثقالٍ ، ومأوَى المُطرَّدِ(١)

والتشديد الذى نجده فى حقَّد ، وفى كلمات أخرى فى النص مثل تُتَّقَى ، ضرّاب ، فكّاك ، المقيّد ، لم يعرّد ، يُتّقى ، الزّحام ، حمّال ، المطرّد ، يشد بناء القصيدة إلى محورها الذى تدور حوله وهو الفضيلة التى يشتد بها كيان هَرِم بن سنان ، ولذا فاسترذال بنية الكلمة هدمٌ لكيان يتأسس عليها .

ولذا يجب ربط إيقاع الكلمة بما تثيره الكلمة من معان ودلالات ، قال إبراهيم الشيبانى : "قد تكون الكلمة إذا كانت مفردة حوشية بشعة حتى إذا وضعت فى موضعها وقرنت مع أخواتها حسنت ، كقول الحسن بن هانىء :

ذُو حمَرٍ أفْلَتَ من كَرّ القَبَلْ(٢)

---

(١) الديوان ص ١٦٨ . يعرد : يفر . مدره : مدقع .
(٢) البيت فى العقد الفريد ٣٩٣/٥ ولم يرد فى ديوانه .

والكر كلمة خسيسة ، ولاسيما فى الرقيق والغزل والنسيب غير أنها لما وضعت فى موضعها حسنت ، وكذلك الكلمة الرقيقة العذبة ربما قبحت ونفرت إذا لم توضع فى موضعها ، مثل قول الشاعر :

رأت رائِحاً جُوْنا فقامَت غَريرةً
بمسحاتِها جُنْحَ الظَّلامِ تُبادِرُه (١)

فأوقع الجافى الجلف هذه اللفظة غير موضعها ، وبخسها حقها حين جعلها فى غير مكانها ؛ لأن المساحى لاتصلح للغرائر" (٢) .

والغرابة والحوشية أمر نسبى يختلف فيه الناس باختلاف بيئاتهم ، وثقافاتهم ، وخبراتهم ، أضف إلى هذا ميل الشعر إلى الطرافة والإغراب فى الألفاظ والمعانى ، فمثل هذه الألفاظ تبدو أكثر خيالا وإيحاء من الألفاظ التى كثر دورانها على ألسنة الناس فأخلقتها كثرة الاستعمال .

وقد ربط البيانيون إيقاع الكلمة المفردة بالاستعمال ، فاستحسنوها وعابوها فى ضوء سلامة الغرض ، والخضوع لميراث الجماعة ، قال أبو الطيب يصف الغيث :

لِساجِيهِ على الأجْداثِ حَفْشٌ كأيْدِى الخَيْلِ أبْصَرتِ المَخَالِى (٣)

قال الحاتمى : "فأما أن يستسقى مستسقٍ غيثا يحفش تربتها ، وينبث ثراها فلم يقله أحد ، وإنما يستسقى لديار الأحبة ، ولقبور الأعزة لتكلىء تلك الأرض ، وتعشب تلك البلاد فتنتجع فيتذكر أهلوها ، ويترحم على من واراه التراب فيها وينتجع كل من نأى عنها ثم يحترسون من السقيا أن تدرس

---

(١) البيت فى العقد الفريد ٣٩٣/٥ بلانسبة .
(٢) العقد الفريد ٣٩٣/٥، ٣٩٤ .
(٣) الديوان ١٣/٣ .

مغانيها وآثارها" (١) .

والحاتمى نظر للمتنبى من أفق التراث لامن أفق المتنبى فظلم التراث ، وظلم المتنبى معا . إن الكلمة "حفش" تحمل دلالة معجمية سرعان ماتكتسب دلالة جديدة فى النص تتخطى بها تلك الدلالة . وإذا لم تختلف معها ، فإنها لاتقف عند حدودها والنص فى رثاء والدة سيف الدولة :

سَقَى مَثْواكِ غَادٍ فِى الغَوادِى ... نظيرُ نوالِ كَفِّكِ فِى النَّوالِ

لِساحيهِ على الأجداثِ حَفْشٌ ... كأيدِى الخيلِ أبصرتِ المَخَالِى

إذنْ لايمكن استيعاب دلالة القوّة فى حفش الساحى بعيدا عن كثرة البذل ، وتدفق العطاء ، التى تضمن له بعلاقته السياقية معها معنى يرتفع بها عمّا يمكن أن يعلق بها من تصورات يصبح بمقتضاها دعاء عليها بعد أن كانت دعاء لها "فأما أن يستسقى مستسقٍ للقبور غيثا يحفش تربها ، وينبث ثراها ، فلم يقله أحد" (٢) .

وفكرة الكرم فى الشعر العربى مرتبطة بالمطر ، لايمكن فهم كثير من نماذجها بمعزل عنه ، فالرجل الكريم مثل السحابة التى تغدق النماء فى كل جانب . بل إن السحابة تغار من الممدوح ـ عند أبى الطيب ـ فتصاب بالحمى :

لَمْ تَحْكِ نائِلَك السَّحَابُ ، وإنَّما
حُمَّتْ بهِ ، فَصِيْبُها الرَّحَضَاءُ (٣)

وتستحى من نداها إذا قاسته بندى الممدوح عند أبى نواس :

إنَّ السَّحَاب لَتَسْتَحْيِي إذا نَظَرَتْ ... إلى نَدَاهُ فَقَاسَتْهُ بِما فِيْها (٤)

---

(١) الرسالة الموضحة ص ٤١ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤١ .
(٣) الديوان ١/٣٠ .
(٤) الديوان ص ٤٦٤ .

وهذا التلازم تتأكد معه قيمة الكلمة التى آثرها المتنبى ، فإذا كان المطر يبعث الحياة فى مواطن الموت ، فإن العطاء كذلك يبعث الحياة فى نفس الإنسان ، ولذا فالحفش بعث جميل ، يتجاوز الخراب الذى يوحى به ظاهر اللفظ إلى نوع من الخصوبة ، وبخاصة حين يرتبط إيقاعه بإيقاع أيدى الخيل ، وقد أبصرت مايبعث فى نفوسها الحيوية والنشاط .

ودلالة الحفش ذات ثراء ، فهى تعنى - فيما تعنى - السيلان، والامتلاء، والاحتفاء، والوُدّ ، يقال حفشت الأودية : إذا سالت ،وحفَشَه : ملأه ، وحفَشَ الحزن العين : أخرج كل مافيها من الدمع ، والحفوش : المبالغ فى التحفّى والود ، وخص به بعضهم النساء فى ود البعولة (١) .

ولذا فإن النظر إلى الكلمة فى ظلال هذه الملابسات والقرائن ينفى عنها ماوُصفت به من عيب مبعثه النظر إليها باعتبارها وحدة معزولة فى النشاط اللغوى ، وهو نظر يتأسس على العجلة التى لاتأتى بالخير ، ويقف على ظواهر القول ، ولاينغمس فى دلالاته البعيدة التى لايقوم كيان النقد الصحيح إلا بها .

وكما اشترط البيانيون فى الكلمة المفردة البعد عن الغرابة لما فيها من ثقل إيقاعى كانت بسبب منه فى جملة المهمل الذى لاوجود له ، رفضوا اللفظ المبتذل الذى أخلق الاستعمال جدته ، وربطوا عذوبته باستعماله ودورانه على الألسنة "والشعر كلام منسوج ، ولفظ منظوم ، وأحسنه ماتلاءم نسجه ولم يسخف ، وحسن لفظه ولم يهجن ، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا ، ولا السوقى من الألفاظ ،

---

(١) لسان العرب (حفش) .

فيكون مهلهلا دونا" (١) .

فكما أن الحوشي يتطلب من المتكلم جهدا عضليا مما يؤدى الى صعوبة النطق به ، وتعثر ايقاعه ، ويفرض على المتلقي جهدا عقليا لفهمه لعدم وضوحه فى السمع ، فان الابتذال ينحط الى منزلة يفقد معها الايقاع قيمته فتخلو الكلمة من الرونق والماء الذى أكثر القدماء الحديث عنه ، وعابوا الشعر اذا خلا منه كقول لبيد :

ماعاتب الحر الكريم كنفسه (٢) والمرء يصلحه الجليس الصالح

قالوا : "هذا وان كان جيد المعنى والسبك ، فانه قليل الماء والرونق" (٣) .

وبهذا تصبح السهولة والعذوبة منزلة بين المنزلتين ، لايفقد معها اللفظ ايقاعه لثقل ولاابتذال "وأحسن الألفاظ ماعذب ولم يبتذل فى الاستعمال" (٤) .

ومن المبتذل الذى لاخير فيه قول أبى تمام :

جليت والموت مبد حر صفحته

وقد تفرعن فى أفعاله الأجل (٥)

ووصفت ألفاظ الشعر ببعض الأوصاف كالبرودة ، والفتور ، وبأنها واهية ، ومستكرهة ، وكزة ، وجاسية ، وغليظة ...الخ

---

(١) الصناعتين ص ٦٦ .
(٢) شرح ديوان لبيد ، حققه وقدم له الدكتور احسان عباس ، الكويت ، مطبعة الحكومة ، ١٩٦٢م ، ص ٣٤٩ .
(٣) الشعر والشعراء ٦٨/١ .
(٤) منهاج البلغاء ص ٨٢ .
(٥) الديوان ١٦/٣ .

وكل هذه الأوصاف لاتكاد تخرج عن إدراك قيمة الإيقاع فى اللفظ .(١)

وكما نظروا إلى الكلمة مفردة ، فاشترطوا تلازم حروفها ووفاءها بمعناها ، نظروا إليها فى سياقها اللغوى فاشترطوا تآلفها مع جاراتها ، وبعدها عن المعاظلة التى تنتج عن ترجيع إيقاعى غير منظم ، كقول أبى تمام :

خانَ الصَّفَاءَ أخٌ خانَ الزَّمانُ أخاً
عنهُ فلم يتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الكَمَدُ(٢)

"فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت ، وهى سبع كلمات آخرها قوله عنه ، ما أشد تشبث بعضها ببعض ، وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ فى البيت من أجل مايشبهها ، وهو خان وخان ويتخون ، وقوله : أخ وأخا ، فإذا تأملت المعنى - مع ما أفسده من اللفظ - لم تجد له حلاوة ، ولافيه كبير فائدة ، لأنه يريد خان الصفاء أخ خان الزمان أخا من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد"(٣) .

وتشبث الكلمات الذى أدركه الآمدى سببه الترجيع الإيقاعى غير المنظم لبعض الكلمات التى اشتملت على حرف واحد هو حرف الخاء مما أدى إلى هذه المعاظلة .

وإيقاعات أبى تمام قيمة فى حد ذاتها ، فهو من أكثر شعراء العربية عناية بالإيقاع ، وإن اختلف الناس فى النظر إلى تلك العناية ، وتقدير قيمتها .

---

(١) انظر على سبيل المثال عيار الشعر ص ١٤٤ ، الصناعتين ص ٦٥، ٧٣ ، إعجاز القرآن ص ١٧٨ وغيرها .
(٢) الديوان ٤/٧٤ وفيه : كان الزمان له .
(٣) الموازنة ص ٢٦٠ .

يقول :

فالمَجْدُ لايَرْضَى بِأَنْ ترضَى بأنْ يَرْضَى امرؤٌ يرجُوكَ إلاَّ بالرِّضا (١)

ويقول :

يايَومَ شَرَّدَ يَوْمَ لَهوِى لَهوُهُ بمَبَابَتِى ، وأذَلَّ عِزَّ تَجلدِى (٢)

ويقول :

يومٌ أفاضَ جَوَىً أغاضَ تَعزِّياً خاضَ الهَوَى بَحْرَى حِجَاهُ المُزْبِدِ (٣)

ويقول :

قرَّتْ بقُرَّانَ عيْنُ الدِّيْنِ،وانشَتَرتْ
بالأشْتَرَيْنِ عُيُونُ الشِّرْكِ فاصطُلِمَا (٤)

إلا أن هذه الأبيات وأمثالها كثيرا ماكانت توصف بالاستكراه ، والتعقيد ، وأنها كأولاد العَلّات . قال الجاحظ : "إذا كان الشعر مستكرها ، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لايقع بعضها مماثلا لبعض ، كان بينها من التنافر مابين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشادِ ذلك الشعر مؤونة" (٥) .

وربما كان سبب المعاظلة اجتماع حروف متقاربة المخارج فى كلمات البيت ، فيكون تقاربها سببا للتنافر كقول الرِّياشى :

لمْ يُفِرْها والحَمْدُ للّهِ شَيءٌ وانثَنَتْ نَحْوَ عَزْفِ نَفْسٍ ذَهُولِ (٦)

"فتفقد النصف الأخير من هذا البيت ، فإنك ستجد بعض ألفاظه يتبرأ من بعض" (٧).

---

(١) الديوان ٢/٣٠٧ .
(٢) المصدر نفسه ٢/٤٥ .
(٣) المصدر نفسه ٢/٤٦ .
(٤) المصدر نفسه ٣/١٦٩ .
(٥) البيان والتبيين ١/٦٧ .
(٦) البيان والتبيين ١/٦٦ ، سر الفصاحة ص ٩٨ ، دلائل الإعجاز ص ٥٧ .
(٧) البيان والتبيين ١/٦٦ ، وانظر : المصون ص ٧ ، دلائل الإعجاز ص ٥٧ .

فتقارب الحروف فى المخارج كان سببا للتنافر والمخالفة ، فمع أن الكلمات مضمومة فى حيز واحد ، فإنها مقتضبة مستكرهة ، "وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا ، ولينة المعاطف سهلة ، وتراها مختلفة متباينة ، ومتنافرة مستكرهة ، تشق على اللسان وتكده ، والأخرى تراها سهلة لينة ، ورطبة مواتية ، سلسة النظام ، خفيفة على اللسان ، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة ، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد" (١) .

وإذا كنا نؤمن أن الإيقاع جزء من المعنى ، وأن مادة الصوت هى مظهر انفعال النفس الإنسانية (٢) ، فالشدة واللين ، والثقل والخفة ، والتناسب والتنافر هى نتيجة لما تمور به النفس من مشاعر وانفعالات ، إذا كنا نؤمن بذلك أدركنا أن الرياشى يتأمل النفس الإنسانية ، وقد انطوت على مالاتحب حين منعت عماتحب ، فكان عسر النطق بحروف البيت صورة لشدة ضيق النفس فى مغالبة ماوقع عليها .

والذى لاشك فيه أن "أجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان ، كما يجرى على الدهان" (٣) ، ولكن القيم الموسيقية التى نحرص عليها دائما فى تلاحم الأجزاء ، وسهولة المخارج ، ينبغى أن لاتنفصل عن معانيها ، وبهذا يتسع مفهوم التلاحم والسهولة وبخاصة فى لغة الشعر التى تجيز مالايجاز ، فيكون مايبدو فى غيرها

---

(١) البيان والتبيين ٦٧/١ .
(٢) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، الرافعى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ط٩ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م ، ص ٢١٥ .
(٣) البيان والتبيين ٦٧/١ .

هلهلة في النسيج ، وثقلا في النطق ، تماسكا وسهولة حين يرتبط الإيقاع بمعناه . قال عبد القاهر : "ومارأينا عاقلا جعل القرآن فصيحا أو بليغا بأن لايكون في حروفه مايثقل على اللسان ؛ لأنه لو كان يصح ذلك ، لكان يجب أن يكون السوقي الساقط من الكلام ، والسفساف الردى من الشعر فصيحا إذا خفت حروفه"(١) ، فقد يتوقف أمر الفصاحة والإبداع على مثل هذه الألفاظ والتراكيب .

ومما يكسب الألفاظ خاصية الإيقاع عنصر «الترديد» الذى نجده في كثير من المحسنات اللفظية ، التى تعنى "بحسن الجرس ، ووقع الألفاظ في الأسماع"(٢) . وقوام هذه المحسنات التماثل الصوتى ، وهو قيمة فنية تضمن التساوى ، والتوازى والتوازن للإيقاع ، والتأثير على نفسية المتلقى .

فإذا كان التناسب بين أجزاء الإيقاع يوفر للنص نظاما محكما تتوالى فيه الحركات والسكنات ، والمقاطع ، والتفاعيل ، وكل درجات الصوت على نسق محكم ، ووفق نسب زمنية متساوية ، فإن ذلك التناسب يحقق تناسبا وتوازنا داخليا للنفس حين يتلاءم معها "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ، ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان ، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه ، وهزته وإثارته"(٣) .

---

(١) دلائل الإعجاز ص ٥٢٠ .
(٢) موسيقى الشعر ص.٥٣ .
(٣) عيار الشعر ص ٢٣ .

وقد اشترط البيانيون فيما سموه المحسنات ألا تكون متكلفة ، يتطلبها المعنى ، وتفرضها ضرورة الفن ، فلايستكثر الشاعر منها ؛ لأن فى ذلك مظنة للاستكراه ، وقصدا للتزويق والخداع ، وإثقالا للصورة بالحلى والوشى "وربما طمس بكثرة مايتكلفه على المعنى وأفسده كمن ثقل على العروس بأصناف الحلى حتى ينالها من ذلك مكروه فى نفسها" (١) .

ومن هذه المحسنات الجناس وهو "أن تجىء الكلمة تجانس أخرى فى بيت شعر وكلام ، ومجانستها لها أن تشبهها فى تأليف حروفها" (٢) .

فالجناس يقوم إذن على تكرار لفظين يتحدان فى المبنى كما وكيفا ـ كما فى الجناس المستوفى والمماثل ، أو كيفا كما فى الجناس الناقص ولكنهما يختلفان فى المعنى وهذا التكرار يحدث نوعا من الإيقاع الذى ترتاح له النفس الإنسانية ، وتمضى معه إلى التفتيش عن أسراره ، وقد ربط عبد القاهر الجرجانى قيمة الإيقاع فى الجناس بعنصر المخادعة الذى ينطوى عليه التكرار فقال : "اعلم أن النكتة التى ذكرتها فى التجنيس وجعلتها العلة فى استيجابه الفضيلة ـ وهى حسن الإفادة ، مع أن الصورة صورة التكرير والإعادة ـ وإن كانت لاتظهر الظهور التام الذى لايمكن دفعه إلا فى المستوفى المتفق الصورة منه كقوله :

مامات مِن كَرَمِ الزَّمَانِ فإنَّهُ
يَحْيَى لَدَى يَحْيَى بنِ عَبْدِ اللهِ (٣)

---

(١) أسرار البلاغة ص ٩ .
(٢) البديع ، ابن المعتز ، اعتنى بنشره اغناطيوس كراتشقوفسكى ، دمشق ، دار الحكمة ، بدون تاريخ ،ص ٢٤
(٣) البيت لأبى تمام فى الديوان ٣٤٧/٣ وفيه : من مات من حدث الزمان .

أو المرفوّ الجارى هذا المجرى كقوله :

أوْ دَعَانِى أَمَتْ بِما أَوْدَعَانِى (١)

... فقد تتصور فى غير ذلك من أقسامه أيضا. فمما يظهر ذاك منه نحو قول أبى تمام :

يَمُدُّونَ مِن أَيْدٍ عَواصٍ عَواصِمٍ تَصولُ بِأَسيَافٍ قَواضٍ قَواضِبِ (٢)

... وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم من عواصم ، والباء من قواضب ، أنها هى التى مضت ، وقد أرادت أن تجيئك ثانية ، وتعود إليائه مؤكدة ، حتى إذا تمكن فى نفسك تمامها ، ووعى سمعك آخرها انصرفت عن ظنك الأول ، وزلت عن الذى سبق من التخيل ، وفى ذلك ماذكرت لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها ، وحصول الربح بعد أن تغالط فيه حتى ترى أنه رأس المال" (٣) .

ولما كانت المحسنات من أبرز المكونات الجمالية فى لغة الشعر عند الشعراء المحدثين رأى كثير من البيانيين أنهم عمدوا إليها عمدا ، فتكلفوها واستكثروا منها ؛ لأن هذا خارج عن مسالك العرب فى القول إذ "لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ، ولاتحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض ، وقد كان يقع ذلك فى خلال قصائدها ، ويتفق لها فى البيت بعد البيت على غير تعمد وقصد ..." (٤) .

فأصبح الإيقاع الذى تنطوى عليه هذه الفنون هدفا لذاته لايتطلبه المعنى ، ولاتقتضيه ضرورة الفن ، كما فعل مسلم

---

(١) فى زهر الآداب ١/٣٧٢ للبُسْتى ، وفى معاهد التنصيص ٣/٢١٠ لشَمْسَوَيْه البصرى..
(٢) الديوان ١/٢٠٦ .
(٣) أسرار البلاغة ص ١٧، ١٨ .
(٤) الوساطة ص ٣٤ .

وأبو تمام .(١)

ولقد أثبت الدكتور عبد الله الطيّب ، أن عددا من الشعراء القدماء كانوا يعمدون إلى هذه الفنون ، إدراكا لما فيها من قيم تعبيرية ، فليس الأمر مقصورا على الشعراء المحدثين ، ولذا فالواجب أن يبحث عن دوافع هذا الاستكثار عند الشاعر المحدث ، وأن يعتد بهذه الظواهر اللغوية ، ويؤمن بأنها جزء لايتجزأ من كيان النص ، يسعى من خلالها الشاعر إلى صناعة معانيه ، وتأمل مايحيط به .(٢)(٣)

وجل النماذج التى عابها البيانيون فى هذا الباب مما رأوا فيه أن المحسنات أصبحت هدفا لذاتها ، وغدت ضربا من التصنع الذى لاتألفه النفس "وللنفس عن التصنع نفرة ، وفى مفارقة الطبع قلة الحلاوة ، وذهاب الرونق ، وإخلاق الديباجة" ، فبعد أن كانت القيم الموسيقية فى الألفاظ جزءا من قوتها ونشاطها ، أضحت خواء ، تتكرر الحروف والكلمات بلافائدة ، فتتوهم النفس فى هذا التكرار زيادة معنى ، وبعد التفتيش.وإطالة النظر لاتجد معنى يفضى به ذلك الإيقاع الصاخب .(٤)

وإذا كان الجناس يحقق الإيقاع بتكرار كلمتين تتفقان فى المبنى وتختلفان فى المعنى فإن الترديد - وهو : "تعليق

---

(١) الموازنة ص ١٢٥ .

(٢) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور عبد الله الطيب ، بيروت ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٧٠م ، ٢/٥٩٥ .

(٣) هناك بعض الباحثين يفسر هذه الفنون تفسيرا حضاريا ، فيرد الإكثارمنها عند الشاعر المحدث فى العصر العباسى إلى الترف الحضارى عند إنسان ذلك العصر ، وهذا التفسير وسواه يغفل طبيعة النشاط اللغوى فى إبداع كل شاعر ، ويحكم على اللغة بما هو خارج عنها ، ولذا فهو عاجز عن إدراك قيم الفن فيها .

(٤) الوساطة ص ١٩ .

الشاعر لفظة فى البيت متعلقة بمعنى ، ثم يرددها فيه بعينه ويعلقها بمعنى آخر فى البيت نفسه "[1] يكون بتكرار كلمتين تتفقان فى المبنى والمعنى ، ومن ذلك قول زهير :

مَنْ يَلْقَ يَوماً على عِلاَّتِهِ هَرِماً
يَلْقَ السَّمَاحَةَ فِيهِ والنَّدَى خُلُقا[2]

حيث علق "يلق" بهرم مرة ، وبالسماحة مرة أخرى .

وهناك التكرار المحض للألفاظ والتراكيب يقصد إليه الشاعر لقيمة يسعى إلى إبرازها ، وغايات يطمح إلى تحقيقها. وهو نوعان مذموم ومحمود ، فالمذموم ماكان يستغنى عنه الكلام[3] ، فليس فى تكراره زيادة معنى ، والمحمود بخلافه .

ومما امتدحه البيانيون تكرار مهلهل فى رثاء أخيه كليب ، فقد كرّر شطر البيت الأول ثمانى مرات ، إدراكا منه أن هذا التكرار هو المسلك التعبيرى الأمثل للتعبير عن مشاعر حزنه قال :

عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا طُرِدَ اليَتيمُ عن الجزُورِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا ماضِيْمَ جِيرانُ المُجيرِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا رجفَ العِضاهُ من الدَّبُورِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا خرجَتْ مُخَبَّأةُ الخُدُورِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا ما أُعلِنَت نَجْوى الأمُورِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا خِيْفَ المَخُوف من الثُغُورِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... غداةَ تلاتلِ الأمرِ الكَبيرِ
عَلَى أنْ ليسَ عَدْلاً مِن كُلَيبٍ ... إذا ماخامَ جارُ المُستَجيرِ[4]

---

(١) حلية المحاضرة ١/١٥٤ .
(٢) شرح شعر زهير ص ٥٠ وفيه : منه .
(٣) بيان إعجاز القرآن ص ٥٢ .
(٤) أمالى المرتضى ١/١٢٤ . والعضاه : كل شجر له شوك . التلاتل : الشدائد .

أما ماعابوه فى هذا فهو كثير ومنه قول أبى سعد المخزومى :

أَشيبُ ولمْ أقْضِ الشَّبَابَ حُقُوقَه
ولم يَمْضِ مِن عَهْدِ الشَّبَابِ قَدِيمُ (١)

"لأنه ذكر الشباب فى هذا الباب مرتين ، وكان يجب أن يغير الأول أو الثانى وتغيير الثانى أشبه ؛ لأن قوله ، ولم يمض من عهد الشباب قول من لم يذكر الشباب فى صدر بيته ، ولم يتكلم الحذاق فى هذا إلا برد ضمير عليه فيقال : ولم يمض منه ، أو له أو عليه ، فلو قال : من عهد عليه قديم كان أشبه" (٢) .

والإنكار هنا لامكان له ، فتكرار اللفظ بعينه عند المخزومى له ماله ، فهو يتحسّر على الشباب ، والرغبة فى إبراز ذلك التحسر لايفى بها الضمير .

فاللفظ عنده له قيمة لايمكن فهمها مالم نتقمص التجربة ونعيش مع الشاعر همه الإنسانى .

وقيم التكرار كثيرة ، منها تقوية النغم ، وتقوية المعانى الخاصة والعامة التى تصاحب جو القصيدة (٣) .

وكما كان الترجيع أو الترديد قيمة جمالية فى تلك الفنون ، فإنه قد يكون سببا فى الإخلال بجماليات التجربة ، إذا لم يستطع الشاعر أن يبنى ذلك الترجيع على أساس إيقاعى قوامه التناسب ، ومن ذلك مارواه المرزبانى من أن اسحاق الموصلى أنشد الأصمعى قوله فى غضب المأمون :

يا سَرْحَةَ الماءِ قد سُدَّت مَوارِدُه أمَا إليكَ طَرِيقٌ غيرُ مسدُودِ

---

(١) الموشح ص ٥٣٠ .
(٢) الموشح ص ٥٣٠ .
(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ٢/٤٩٥-٥٧٠ .

لِحائِمٍ حامَ حتّى لاحيامَ لهُ محلأٍ عن طَريقِ الماءِ مَطْرودِ (١)

قال الأصمعى : أحسنت فى هذا الشعر ، غير أن هذه الحاءات لو اجتمعتفى آية الكرسى لعابتها . (٢)

ومثل هذا يمكن قوله فى التعقيد والمعاظلة فالترجيع فى مثل هذه الأساليب لم يكن مؤسسا على وعى بأسس الإيقاع ، مما يؤدى إلى بذل جهد عضلى فى نطقها ، وجهد عقلى فى إدراكها ومعرفة ماتعنيه .

والترصيع مبدأ إيقاعى تتوازن فيه الكلمات توازنا صوتيا ، وبذلك التوازن الصوتى يتأتى الانسجام للنص برمته ، وهو : "أن يكون حشو البيت مسجوعا ، وأصله من قولهم : رصعت العقد إذا فصلته ، ومثاله قول امرىء القيس :

سَليمُ الشَّظَى ، عَبْلُ الشَّوَى،شَنِجُ النَّسَا
لهُ حَجَبَاتٌ مُشْرِفَاتٌ على الفَالِ (٣)

ونلاحظ التوازن بين الشظى ، والشوى ، والنسا ، ومبناه على الترصيع الذى بسبب منه كانت الكلمات تنتهى بحرف واحد .

وقد استحسن البيانيون الترصيع إذا قل وروده فى القصيدة فإذا كثر وتوالى أصبح عيبا مثل الزحاف كقول أبى صخر الهذلى :

وتلكَ هيْكَلَةٌ خَوْدٌ مُبَتَّلَةٌ صَفْرَاءُ رَعْبَلَةٌ فى مَنْصِبٍ سَنِمِ (٤)

وقوله بعده :

عَذْبٌ مُقَبَّلُها، خَدْلٌ مُخَلْخَلُها كالدِّعْصِ أسفَلُها مَخْصُورَةُ القَدَمِ (٥)

---

(١) الموشح ص ٤٦٠ ، نور القبس ص ١٤٤ .
(٢) الموشح ص ٤٦٠ ، نور القبس ص ١٤٤ .
(٣) الصناعتين ص ٣٩٠ ، والبيت فى الديوان ص ٣٦ ، والشظى عظم صغير فى يد الفرس . الشوى : القوائم . شنج : قوى الحجبات : رؤوس الأوراك . والغال : عرق عن يمين عجب الذنب ويساره .
(٤) خود : شابة . مبتلة : حسنة الخلق .
(٥) خدل : ممتلىء . مخلخلها : موضع الخلخال .

وقوله بعده :

سُوْدٌ ذَوَائِبُها ، بِيْضٌ تَرَائِبُها
مَحْضٌ ضَرَائِبُها ، صِيْغَتْ على الكَرَمِ (١)

وقوله بعده :

سَمْحٌ خَلائِقُها ، دُرْمٌ مَرَافِقُها
يَروَى مُعانِقُها من بارِدٍ شَبِمِ (٢)

وقد جمع أبو هلال عيوب الترصيع فى خمسة أمور . هى التكلف وذلك إذا كثر تواليه ، وتنافر الألفاظ ، وقلق القافية ، وافتقاد التوازن بين كلماته ، وتعمية المعنى (٣) .

أما التوازن - باعتباره قانونا إيقاعيا - فيتجلى فى أبهى صوره فى "السجع" الذى يبتعد عن التكلف ، فيتطلبه المعنى ، ويكون ذلك على وجوه :

(١) أن يكون الجزآن متوازنين متعادلين لايزيد أحدهما على الآخر ، مع اتفاق الفواصل على حرف بعينه .

(٢) أن تكون ألفاظ الجزئين المزدوجين مسجوعة ، فيكون الكلام سجعا فى سجع . وهذان الوجهان من أعلى مراتب الازدواج والسجع .

(٣) أن تكون الأجزاء متعادلة ، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج ، إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد (٤) .

---

(١) محض ضرائبها : أى أنها منقحة مهذبة .
(٢) درم : أى مستوية . والأبيات فى شرح أشعار الهذليين ٢/٩٦٨، ٩٦٩ ، وفى الصناعتين ص ٣٩٣ . وهذا الموقف الذى وقفه أبو هلال بخلاف موقف قدامة نقد الشعر ص ٤٧ .
(٣) الصناعتين ص ٣٩٠-٣٩٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٦٩ .

وحسن النوعين الأوليين راجع إلى أن التوازن كان فى أعلى درجاته ، فاشتمل التوازن على قانونين من قوانين الإيقاع هما التساوى والتوازى . فكل شطر يساوى الشطر الآخر ويوازيه فى الوقت نفسه ومن ذلك قول الشاعر :

فمَكَارِمٌ أَوْلَيْتَها مُتَبَرِّعا (١) وجَرائِمٌ أَلغَيْتَها متورِّعا

قال ابن الأثير : "فمكارم بإزاء جرائم ، وأوليتها بإزاء ألغيتها ، ومتبرعا بإزاء متورعا" (٢) وهذا لم يحظ بالقبول عند ابن الأثير ؛ لأنه لايكاد يقع بهذا النسق إلا تكلفا "ولم أجده فى أشعار العرب لما فيه من تعمق الصنعة ، وتعسف الكلفة ، وإذا جىء به فى الشعر لم يكن عليه محض الطلاوة التى تكون إذا جىء به فى الكلام المنثور" (٣) .

وكما يحدث التوازن الداخلى للنص الشعرى بتكرار مطرد لكلمات متماثلة المقاطع ، فقد نتج ذلك التوازن عن تكرار عكسى ، ترد فيه تلك الكلمات ردا منظما لايخل بحركة الإيقاع وهو ماسماه البلاغيون «التصدير» أو «رد العجز على الصدر» ، وهو الباب الرابع من أبواب البديع عند ابن المعتز وهو عنده ثلاثة أقسام (٤) :

(١) مايوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة فى نصفه الأول كقول الشاعر :

يُلْقَى إِذا ما الأمرُ كانَ عَرَمْرَماً فى جَيْشِ رأيٍ لايُفَلُّ عَرَمْرَمِ (٥)

---

(١) البيت فى المثل السائر ٢٧٨/١ بلانسبة .
(٢) المثل السائر ٢٧٨/١ .
(٣) المصدر نفسه ٢٧٨/١ .
(٤) البديع ص ٤٧، ٤٨ . وابن المعتز لم يسم هذه الأقسام الثلاثة ، والذى سماها بعد ذلك هو ابن أبى الاصبع فقد سماها على الترتيب : تصدير التقفية ، تصدير الطرفين تصدير الحشو . انظر تحرير التحبير ص ١١٧ .
(٥) البديع ص ٤٨ بلانسبة ، وفى العمدة ٢/٣ "يلفى إذا ما الجيش" ، وفى تحرير التحبير ص ١١٦ .

(٢) مـايوافق آخـر كلمـة منه أول كلمة فى نصفه الأول كقول الشاعر :

سَريعٌ إلى ابنِ العَمِّ يَلْطِمُ خدَّهُ وليْسَ إلى داعِى النَّدَى بِسَرِيْعِ (١)

(٣) مايوافق آخر كلمة فيه بعض مافيه كقول الشاعر :

عَمِيْدُ بَنِى سُلَيْمٍ أقصَدَتْهُ سِهامُ الموتِ وهْىَ لهُ سِهَامُ (٢)

وقد زاد أبو هلال قسما رابعا وهو : مايقع فى حشو النصفين كقول النمر بن تولب :

يَوَدُّ الفَتَى طُولَ السَّلامَةِ والغِنَى
فكيفَ ترى طُولُ السَّلامَةِ يَفْعَلُ (٣)

ومما عابوه هنا بلاتعليل قول ذى نُواس البجلى :

يُتَيِّمُنِى بَرْقُ المَباسِمِ بالضُّحَى
ولابارِقٌ إلاَّ الكَرِيمَ يُتَيِّمُهْ (٤)

وقول منصور بن الفرج :

زُرناكَ شوْقاً ، ولو أنَّ النَّوى نَشَرَتْ
بُسْطَ النَّوى بيننَا بُعْداً لزُرْنَاكَا (٥)

ولعل مبعث العيب هو ضعف البناء اللغوى فى هذين البيتين .

---

(١) البيت للأقيشر فى البديع ص ٤٨ ، والعمدة ٢/٣ ، وتحرير التحبير ص ١١٦ بلانسبة .
(٢) فى البديع ص ٤٨ ، العمدة ٢/٣ بلانسبة .
(٣) شعر النمر بن تولب ص ٨٧ .
(٤) البديع ص ٥٣٠ ، الصناعتين ص ٤٠٣ .
(٥) البديع ص ٥٣٠ ، الصناعتين ص ٤٠٣ .

الفصل الثالث

إيقاع المعاني

الفصل الثالث

إيقاع المعانى

الذى عليه أكثر الناس أن الإيقاع صوتىّ لادلالى ، ولكن الإيقاع كما يكون فى الزمان ، يكون فى المكان ـ الدلالة ـ وسبق أن قلنا: إن الإيقاع فى اللغة زمانى مكانى أى فى الصوت والدلالة معا ، وهذا هو الذى يميزه عما سواه .

والبيانيون فى كشفهم لجماليات الإيقاع الزمانى ، ربطوا قيمته الفنية بدلالته المعنوية ، واستجادوه إذا كان الازدواج الموسيقى فيه تابعا للمضمون كما فعلوا ذلك مع الفاصلة ، وتفريقهم بينها وبين السجع الذى يكون الازدواج الموسيقى فيه من قبيل المتعة الزائلة (١) . ".. وذلك أن الفواصل تابعة للمعانى ، وأما الأسجاع فالمعانى تابعة لها وهو قلب ماتوجبه الحكمة فى الدلالة ، إذ كان الغرض الذى هو حكمه ،إنما هو الإبانة عن المعانى التى الحاجة إليها ماسة ، فإذا كانت المشاكلة على خلاف ذلك فهو عيب ولكنه ؛ لأنه تكلف من غير الوجه الذى توجبه الحكمة ، ومثله مثل من رصع تاجا ثم ألبسه زنجيا ساقطا ، أو نظم قلادة دُرّ ثم ألبسها كلبا ، وقبح ذلك وعيبه بيّن لمن له أدنى فهم" (٢) .

ورفضت القافية التى يستدعيها الشاعر لالأن المعنى يتطلبها ، وضرورة الفن تقتضيها ، وإنما ليحقق بها إيقاعا صاخبا سرعان مايتلاشى ، فهى موضوعة لإقامة الوزن ، وتعديل حركة الإيقاع ، كقول على بن محمد البصرى فى وصف الدرع :

---

(١) معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ص ٣٥٨ .
(٢) النكت فى إعجاز القرآن ص ٩٧ .

الرجال : الجميل ، والوجه المخطط : الجميل التام الجمال .(١)

والمحسنات المعنوية التي تتعلق المهارة فيها بالمعنى ذات علاقة وطيدة بموسيقى الشعر .(٢) وقيمة هذه المحسنات تتجلى في إحداث التوازن الداخلي للنص بما تحققه من تماثل وتضاد يحققان للنفس نوعا من الانسجام والتوازن مع الموضوع . وعلى هذا يكون التوازن قانونا إيقاعيا لايقف عند حدود الصوت ، وإنما يترامى إلى المعاني "وليس في الإيقاع الصوتي فحسب ، وإنما قانون التناسب والتنافر قانون عام يتسع مدى تطبيقه على كل عناصر العمل الأدبي ، وفلسفة الجمال في العمل الأدبي تقوم إلى مدى بعيد على مافيه من التماثل والتناسق والتشابه ، كما أن مراعاة النظير عند البلاغيين تقوم على التماثل أو التشابه ، وعمدة الطباق عندهم التضاد .

ويرجع الجمال في هذه الأشياء إلى مافيها من عمليات عقلية ونفسية، تنشأ عن تداعي المعاني وترابطها بصورة ما"(٣) .

فالتناسب بين المعاني يكون بالتماثل كما يكون بالتضاد، ولافرق بينهما في إيقاع التناسب ، إذ الفرق يكمن في النسبة التي يوقعها الشاعر بين المعاني ، وكلاهما جمال لاغنى للنص عنه .

---

(١) الزاهر في معاني كلمات الناس ٢٥٣/١ .
(٢) موسيقى الشعر ص ٥٣ .
(٣) معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي ص ٣١٨ .

(١) إيقاع التماثل :

التناسب بين المتماثلات فى المعانى مما يميز الشاعر عن غيره ؛ لأنه وإن أدرك تماثلا بين المعانى المتشابهة فإنه لايقف فى إدراك ذلك التماثل عند حدود الظاهر ، ولكنه يكشف عن علاقات جديدة لايفطن لها سواه ، ومن ثم يقيم بين تلك المتماثلات نوعا من التناسب الذى تنفعل به النفوس . قال حازم : "فإن للنفوس فى تقارن المتماثلات وتشافعها والمتشابهات والمتضادات وماجرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام ؛ لأن تناصر الحسن فى المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها فى شىء واحد" (١) .

وإنما كان تماثل المعانى أو تشابهها محركا للنفوس ؛ لأن إدراك الشىء بمعزل عن غيره ، وإن اختلف الناس فى إدراكه ، وتباينت الأفهام فى معرفة أسراره لايثير من الانفعالات فى النفس مايثيره الشىء مقرونا بما يشابهه أو يماثله ، فهنا يتناصر الحسن ، ويتمكن المعنى فى النفس .

ويعظم أمر المتماثلات حين تكون من قبيل النادر الذى يقل وجوده بين الناس ؛ لأن النادر يحقق للنفس تطلعها للتفكير والتأمل ، ولايمتنع عليها فمعانيه تتبدى مع إنعام النظر ، وإجالة الفكر ، بخلاف المعنى المبتذل الذى يأتى عاريا لايستره شىء ، يعرض نفسه لكل هاجس ، فلايحقق فنا ، ولايستفز نفسا "ولاتجد النفس للمناسبة بين ماكثر وجوده ماتجد لما قل من الهزة وحسن الموقع ؛ لكونها لاتستغرب جلب

---

(١) منهاج البلغاء ص ٤٤، ٤٥ .

العتيد استغرابها لجلب ماعزّ" (١) .

ويستحسن فى المعانى المتماثلة أنه إذا انتسب المعنى إلى شيئين أو إلى أشياء مشتركة فيه ألا يعاد المعنى ، مع كل واحد من الشيئين المعقود بينهما وبينه نوع من التماثل، وإنما يكتفى بوروده مرة واحدة تلافيا للتكرار كقول التهامى :

أبانَ لَنا مِن دُرِّه يَوْمَ وَدَّعَا
عُقُوداً، وألفاظاً، وثَغراً، وأدمُعا (٢)

وكقول محمد بن وهيب :

ثلاثَةٌ تُشْرِقُ الدُّنيا بِبَهْجَتِها
شَمْسُ الضُّحى ، وأبو إسْحٰقَ ، والقَمَرُ (٣)

وانتساب المعانى إلى بعضها له ضروب تتعدد ، فكل معنى من المعانى له معنى أو معان تناسبه ، أو تضاده ، وللمعنى المضاد معنى أو معان تناسبه ، وهناك من المعانى مايكون تناسبه بتجاور الشيئين واتفاق موقعيهما فى النفس ، ومنها مايكون باشتراك الشيئين فى كيفية ، وإن لم تتجاور ولم يتفق موقعها من هوى النفس (٤) .

وعلى هذا يكون الاقتران بين المعانى، إما اقتران تماثل أو مناسبة ، أو مطابقة ، أو مخالفة ، أو اقتران حقيقة ومجاز وتشافعهما (٥) .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٤٦ .
(٢) الديوان ، تحقيق الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع الرياض ، مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٣٩٠
(٣) منهاج البلغاء ص ٤٧ ، الايضاح ص ١٩٣، ٥٠٥ ، معاهد التنصيص ٢١٥/١ .
(٤) منهاج البلغاء ص ١٤ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٥ .

وكل هذا الذى ذكره حازم يؤول إلى جهتين هما التماثل والتضاد ، فالمعانى إما أن تكون متشابهة بعضها يشبه الآخر ، أو يوضح مايدخل فى حقيقته وهذا هو التماثل ، وإما أن تكون متضادة ، وناسب بينهما الشاعر عندما أدرك علاقة خفية بينهما وهذا هو التضاد ، ولكل نوع من هذين النوعين إيقاعه الذى يخصه .

وإيقاع التماثل فى المعانى تتعدد مظاهره فى البلاغة العربية ، ومنها ماسماه البلاغيون "مراعاة النظير" ، "وهو عبارة عن جمع الأمور المتناسبة"(١) كقول أسيد بن عنقاء الفزارى :

كأنَّ الثُّريَّا عُلِّقَت فى جبينِهِ
وفى خَدِّه الشِّعْرى ، وفى وَجْهِهِ البَدْرُ(٢)

فقد ناسب بين الثريا والشِّعرى والبدر ، فهى من جنس واحد ، وناسب من جهة أخرى بين الجبين والخد والوجه ، كما فعل ذلك بين الثريا والجبين والخد والشِّعرى ، والوجه والبدر .

ومن مراعاة النظير الذى يقوم على التوازن والتماثل تشابه الأطراف "وهو : أن يختم الكلام بما يناسب أوله فى المعنى"(٣) .

ومثله التفويف ، والإرصاد ، والتسهيم ، والمزاوجة ، وهذا هو التحجيل عند ثعلب : "والأبيات المحجَّلة مانتج قافية البيت عن عروضه ، وأبان عجزه بغية قائله"(٤) .

---

(١) نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، الفخر الرازى ، تحقيق الدكتور إبراهيم السامرائى ، والدكتور محمد بركات حمدى ، الأردن ، دار الفكر ١٩٨٥م ، ص ١٤٨ .
(٢) الإيضاح ص ٤٨٨ ، التلخيص ص ٣٥٤ .
(٣) الإيضاح ص ٤٩٠ .
(٤) قواعد الشعر ص ٧١ .

وجميع هذه الفنون تحقق التوقع فى الإيقاع ، وهو قيمة جمالية فيه ، ولذا نجد البيانيين يعيبون الشعر الذى يعتمد هذه الفنون ، ويخل فى الوقت نفسه بعامل التوقع . فصدر البيت يعلن عن قافيته ، ولكن سرعان مايخلف المبدع ماوعد النفس به . وهذا العيب هو التجميع : "وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى متهىء ؛ لأن تكون قافية آخر البيت بحسبه ، فتأتى بخلافه" (١) ومن هذا قول الشماخ :

لِمَنْ مَنْزِلٌ عَافٍ ورَسْمُ مَنَازِلِ
عَفَت بعدَ عَهْدِ العَاهِدِيْنَ رِيَاضُها (٢)

وأكثر مايكون هذا فى مطالع القصائد ؛ لأن الموروث الشعرى يكاد يكون قد تأسس فيه مطلع القصيدة على التصريع الذى يحقق التوقع . قال حازم : "فإن للتصريع فى أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النفس لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها ، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتى العروض والضرب وتماثل مقطعها لاتحصل لها دون ذلك ، وقد قال حبيب :

وتقفُو إلى الجَدْوَى بِجَدْوَى وإنَّما
يَروقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حينَ يُصَرَّعُ" (٣)

ومن إيقاع التماثل بين المعانى صحة التفسير ومبناه على التناسب بين المفسَّر والمفسِّر "وهى أن يضع الشاعر معانى يريد أن يذكر أحوالها فى شعره الذى يصنعه ، فإذا ذكرها

---

(١) نقد الشعر ص ١٨٥ .
(٢) الديوان ص ٢١١ وفيه : لمن طلل .
(٣) منهاج البلغاء ص ٢٨٣ ، والبيت لأبى تمام ، الديوان ٣٢٢/٢ .

أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها ، ولايزيد أو ينقص ، مثل قول الفرزدق :

لقد خنت قوما لو لجأت اليهم

طريد دم ، أو حاملا ثقل مغرم

فلما كان هذا البيت محتاجا الى تفسير قال :

لألفيت فيهم مطعما ومطاعنا

وراءك شزرا بالوشيج المقوم (١)

ففسر قوله : حاملا ثقل مغرم بأنه يلقى فيهم من يعطيه وفسر قوله : طريد دم بقوله : انه يلقى فيهم من يطاعن دونه ويحميه " (٢) .

فصحة التفسير تقوم على ايقاع التماثل بين التفسير والمفسر ، والاخلال بصحة التفسير معناه الاخلال بالايقاع .

ومثل التفسير فى شرح حقيقة المعنى اللف والنشر وهو : "أن تلف بين شيئين فى الذكر ثم تتبعهما كلاما مشتملا على متعلق بواحد وبآخر من غير تعيين ثقة بأن السامع يرد كلا منهما الى ماهو له " (٣) كقول امرىء القيس :

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا

لدى وكرها العناب والحشف البالى (٤)

فالقلوب الرطبة كأنها العناب ، واليابسة كأنها الحشف البالى . هذا مفهوم المعنى "فان اعترض معترض فقال : فهلا فصل فقال : كأنه رطبا العناب ، وكأنه يابسا الحشف ؟ قيل له : العربى الفصيح اللقن الفطن يرمى بالقول مفهوما ، ويرى مابعد ذلك من التكرير عيا " (٥) .

---

(١) الديوان ص ٥١٩ .
(٢) نقد الشعر ص ١٣٥، ١٣٦ .
(٣) مفتاح العلوم ص ٢٠٠ .
(٤) الديوان ص ٣٨ .
(٥) الكامل ٢/٩٢٣ .

ومن إيقاع التماثل صحة التقسيم وهى : "أن يبتدىء الشاعر فيضع أقساما فيستوفيها ، ولايغادر قسما منها ، مثال ذلك قول نُصيب ، يريد أن يأتى بأقسام جواب المجيب عن الاستخبار .

فقالَ فَرِيقُ القَومِ : لا ، وفريْقُهُم
نَعَمْ ، وفرِيْقٌ قال : ويْحَكَ لاندْرِى (١)

فليس فى أقسام الإجابة عن مطلوب ، إذا سئل عنه ، غير هذه الأقسام" (٢) .

وإذا كانت هذه الفنون تقوم على تناسب التماثل ؛ فلأن ذلك يحقق للنص الشعرى نوعا من التوازن الداخلى الذى بسببه منه ، يكون للنفس معه متعة وراحة .

وإيقاع التماثل مبنى على الصحة ، التى بمقتضاها يكون إيقاع المعنى جميلا ومؤثرا فى الوقت ذاته ، والصحة هنا تعنى المطابقة التامة بين المفسر والمفسر.وبين الأجزاء فى التقسيم ، وفى هذه الصحة وفاء بقوانين الإيقاع التى تحقق التناسب والتماثل بين المعانى ، ومتى فقدت المعانى عند إرادة المناسبة بينها عنصر الصحة ، فقدت عند القوم جوهر الجمال فيها ووصفت بالفساد .

ومن هذا الفساد فساد التفسير كقول الشاعر :

فيَا أيُّها الحَيْرانُ فِى ظُلَمِ الدُّجَى
ومَنْ خافَ أن يلقَاهُ بَغْىٌ من العِدَى

تعالَ إليهِ تَلْقَ مِن نُورِ وَجهِهِ
ضِياءً، ومِن كَفَّيْهِ بَحْراً من النَّدَى (٣)

---

(١) شعر نصيب بن رباح ، جمع وتقديم الدكتور داود سلوم ، بغداد ، مطبعة الارشاد ، ١٩٦٧م ، ص ٩٤ .
(٢) نقد الشعر ص ١٣١ .
(٣) الشعر فى نقد الشعر ص ٢٠٣ ، الموشح ص ٣٦٧ ، سر الفصاحة ص ٢٧٠ ، منهاج البلغاء ص ٥٩ بلانسبة .

"ووجه العيب فيهما : أن هذا الشاعر ، لما قدم فى البيت الأول الظلم وبغى العدى كان الجيد أن يفسر هذين المعنيين فى البيت الثانى بما يليق بهما ، فأتى بإزاء الإظلام بالضياء ، وذلك صواب ، وكان الواجب أن يأتى بإزاء بغى العدى بالنصرة أو بالعصمة أو بالوَزَر ، أو بما جانس ذلك مما يحتمى به الإنسان من أعدائه ، فلم يأت بذلك وجعل مكانه ذكر الندى ، ولو كان ذكر الفقر أو العدم لكان ما أتى به صوابا" (١) .

فهنا اختلال فى إيقاع التماثل مثارة سوء التفسير ،أو فساده ،فشرح حقيقة المعنى يقتضى أن يذكر الشاعر النصرة، أو العصمة، أو الوزر ؛ لأنها تماثل بغى العدىمماثلة حرفية ، أما أن يذكر الندى ، فهذا إخلال بالصحة .

والذى لاينكره منكر أن التناسب بين المعانى المفسرة والمفسرة لها مبدأ جمالى لاخلاف فيه ، لكن أن يؤخذ التناسب على الظاهر فهذا مالايصح ؛ لأن الألفاظ فى الشعر حمّالة وجوه وهذا الثراء لايمكن فهمه فى ضوء عمليات المطابقة الحرفية .

واللغة هنا أشكلت على قدامة ؛ لأنه وقف على ظواهر الكلمات،ولو تعمق لأدرك صحة التناسب بين بغى العدى وعطاء الممدوح ، فالعطاء هنا لم يعد سدا للحاجة ، ولاانتزاعا لأسباب العَوز والفاقة ، فقد استحال بحرا متلاطما ، صاخب الموج يمتلىء بالخوف والفزع ، وهذه دلالة خصبة فى الفكر الشعرى لاسبيل إلى فهم البيت بمعزل عن الوعى بشعريتها التى ترمز إلى الخوف عند امرىء القيس :

وليلٍ كَمَوجِ البَحْرِ أرخَى سُدُولَه علَىَّ بِأنواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِى (٢)

---

(١) نقد الشعر ص ٢٠٣ .
(٢) الديوان ص ١٨ .

وإلى احتواء الأبعاد الثلاثة كما فى قول المتنبى :

فأبصَرتْ بَدْرا ، لايرى البَدْرُ مِثْلَه
وخَاطبتْ بحراً لايرَى العِبْرَ عَائِمُه (١)

وإلى السمو والمهابة كما فى قوله أيضا :

فأقبَلَ يَمْشِى فِى البِسَاطِ فَمَا دَرَى
إلى البَحْرِ يَمْشِى أم إلى البَدْرِ يَرْتَقِى (٢)

والبحر ماسمى بحرا ، إلا لعمقه واتساعه ، ويقال : بَحَر الرجل إذا تحيّر من الفزع (٣) .

فالممدوح هناك يعطى ببذله الخير لمعتفيه ، والردى والهلاك لعداه ، وبذا يصبح منعة وهلاكا فى آن واحد .

وكما أن الظلام يناسب الظلم فى عالم العدى ويماثله ، فإن ضياء الوجه يلازم الكفين حين ينير لها السبيل ، وهذه الملازمة بين ضياء الوجه ، وبذل الكف تستدعى جود الممدوح بنفسه ، وهذا أقصى غايات الجود ؛ لأنه لايعقل أن يكون عطاؤه بتلك المنزلة ، وهو جبان رعديد ، كما لايمكن أن يكون نور الوجه مباينا لبذل الكف ، وبهذا يكون التناسب قائما إذا تدبرنا البيت وأحسنا تأمله .

ومثل فساد التفسير فساد التقسيم الذى يخل بإيقاع التماثل فى المعانى الشعرية ، فالنفس تتوقع استيفاء القسمة ، والإحاطة بجميع أقسامها ولذا قيل : "وينبغى أن يتحرز فى القسمة من وقوع النقص فيها أو التداخل أو وقوع الأمرين فيها معا . فإن ذلك مما يعيب المعانى ويسلب بهجتها ويزيل طلاوتها ، كما أن القسمة إذا تمت وسلمت من الخلل

---

(١) الديوان ٣/٣٤٠ . والعبر : الشاطىء .
(٢) المصدر نفسه ٢/٣١٢ .
(٣) الصحاح (بحر) .

الداخل فيها من حيث ذكر وطابق حسن تركيب العبارة فيها حسن ترتيب المعانى كان الكلام بذلك أنيق الديباجة ، قسيم الرواء والهيئة "(١) .

وفساد التقسيم له عند قدامة أربعة منابع :

(١) التكرار : كقول هذيل الأشجعى :

فَمَا بَرِحَت تُومِى إِليهِ بِطَرْفِها
وتُومِضُ أحياناً إِذا خصّمُها غَفَلْ(٢)

"لأن تومض وتومى بطرفها متساويان فى المعنى"(٣) .

(٢) دخول أحد القسمين فى الآخر كقول أمية بن أبى الصّلْت الثقفى :

للّهِ نِعْمَتُنا ، تَبارَكَ رَبُّنا رَبُّ الأَنامِ ، ورَبُّ مَن يَتَأَبَّدُ(٤)

"فليس يجوز أن يكون أمية أراد بقوله : من يتأبد الوحش ، وذلك أن من لاتقع على الحيوان غير الناطق ، وإذا كان الأمر على هذا ، فمن يتوحش داخل فى الأنام ، أو يكون أراد بقوله : يتأبد يتقرب من الأبد ، وذلك داخل فى الأنام أيضا"(٥) .

(٣) أن يكون القسمان مما يجوز دخول أحدهما فى الآخر كقول أبى عَدِىّ القرشى :

غَيْرَمَا أَنْ أَكُونَ نِلْتُ نَوالاً مِن نَدَاها عَفْوا ولامَهْنِيّاً(٦)

"فالعفو قد يجوز أن يكون مهنيا ، والمهنى قد يجوز أن يكون عفوا"(٧) .

---

(١) منهاج البلغاء ص ٥٦ .
(٢) نقد الشعر ص ١٩٩ ، الموشح ص ١٢٤ ، سر الفصاحة ص ٢٣٧ منهاج البلغاء ص ١٥٧ :
(٣) نقد الشعر ص ١٩٩ .
(٤) نقد الشعر ص ٢٠٠ ، الموشح ص ١٢٤ .
(٥) نقد الشعر ص ٢٠٠ .
(٦) نقد الشعر ص ٢٠٠ ، الموشح ص ١٢٥ .
(٧) نقد الشعر ص ٢٠٠ .

(٤) أن يترك من القسم مالايحتمل الواجب تركه ، كقول جرير في بني حنيفة :

صارَتْ حَنِيْفَةُ أثلاثاً ، فثُلْثُهُمُ
مِن العَبِيْدِ ، وثُلْثٌ مِن مَوَالِيْها (١)

وقدامة ينظر إلى الصحة في المعاني الشعرية على مايوجبه المنطق،لاوفق ماتقتضيه طبيعة الشعر ، ويحاكم نتاج الخيال بقوانين العقل ، وكل منهما له بابه وطريقته في الفكر التي لايصح فهمه إلا بالولوج إليه من جهتها .

والذي لامراء فيه أن الصحة مبدأ في جميع الفنون ، وماعدا الصحة فهو فساد ، إنما يجب أن يكون البحث عن الصحة في الفن بمقاييس الفن التي تتشكل في إطار من الوعي بخصوصيتها تلك الصحة ، ولذا كان "مدار البيان على صحة التقسيم ، وتخير اللفظ وترتيب النظم" (٢) .

وصحة الفن في التفسير والتقسيم مبنية على طبيعة الشعر القائم على الاستقراء الناقص الذي بموجبه يصح للشاعر أن يختار مايريد ، وأن يترك مايريد لغاية فنية يسعى إلى تحقيقها ، ولما في ذلك من الأثر على المتلقي حين يظل يفتش عن ذلك الناقص ويتصوره بما تمليه ثقافته وخبرته ، وهذه سمة الشعر العظيم ففي "كل شعر عظيم مادة تفوق الكلام بثلاثة أضعاف ، وعلى القارىء أن يكتشف الباقي المحذوف" (٣) .

وهذا الفساد الذي أدركه قدامة بمقاييس المنطق ، يمكن أن يكون صحة بمعايير الشعر الخاصة التي تدرك طبيعته وتنبثق من وعي عميق بها .

---

(١) الديوان ٢/٥٤٥ .
(٢) المقابسات ص ١٤٥ .
(٣) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص ١٠٧ .

فليس فى بيت الهذلى تكرار ؛ لأن الإيماض بخلاف الإيماء ، فالإيماض : مسارقة النظر ، قال ابن سيدة : أومضت المرأة بعينها : سارقت النظر . والإيماء : الإشارة . قال الشاعر : (١)

فَقُلْنا : السَّلامَ فاتَّقَتْ من أمِيْرِها
وماكانَ إلاّ وَمؤُها بالحَواجِبِ (٢)

أى : إلا الإشارة بحواجبها .

فهناك فرق فى الدلالة ، والمراد : أن المرأة تومىء بطرفها حينا ، وتخالس النظر حينا آخر ، وهذا دليل على ولع المرأة بالنظر ، أما ماذهب إليه حازم من أن تومض فى البيت : تبتسم ـ ليسلم البيت من الخلل (٣) ـ فإن الموقف يرفضه ؛ لأن الابتسام لايمكن أن يتحقق فى ظل رقابة الخصم ، بخلاف الإيماء والإيماض،لأنهما أشد خفاء .

ومثل هذا يمكن قوله فى بيت أمية ، الذى جعل قدامة أحد قسميه داخلا فى الآخر ؛ لأن "من"لاتقع على غير العاقل ، فكان من يتأبد داخلا فى جملة الأنام .

ومع أن البيت ليس له من الشعر إلا الوزن والقافية فإن استخدام من لغير العاقل أسلوب من أساليب العربية نزل به القرآن ، وتكلمت به العرب ، قال تعالى :

{واللّهُ خَلَقَ كُلَّ دَآبَّةٍ مِنْ مَاءٍ فَمِنْهُمْ مَنْ يَمْشِي عَلَى بَطْنِهِ ، ومِنْهُم مَنْ يَمْشِي عَلَى رِجْلَيْنِ ، ومِنْهُم مَنْ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ ، يَخْلُقُ اللّهُ مايَشَاءُ ، إنَّ اللّهَ عَلَى كُلِّ شِيءٍ قَدِيرٌ} (٤) .

قال ابن يعيش : "والذى يمشى على بطنه ، والذى يمشى على أربع ليسوا من العقلاء ؛ لأن الذى يمشى على بطنه من جنس

---

(١) المخصص ج١/س١/ص١١٨ .
(٢) الصحاح (ومأ) .
(٣) منهاج البلغاء ص ١٥٧ .
(٤) سورة النور : ٤٥

الحيّات ، والذى يمشى على أربع من جنس الأنعام والخيل" .(١)

والأنام : ماظهر على الأرض من جميع الخلق .(٢)

والأوابد : الوحوش من الإنسان والحيوان . يقال : أبد الرجل : توحش فهو أبد ، قال أبو ذؤيب :

فَافْتَنَّ بَعْدَ تَمَامِ الظِّمْءِ نَاجِيَةً
مِثْلَ الهِراوة ثِنْياً ، بِكْرُها أَبِدُ(٣)

أى أن ولدها متوحش معها .

فهناك إذن عموم وخصوص : الإنام فيها الوحشى والأنيس ، فالأنام عام ، والأوابد خاص . وعلى هذا يكون المعنى الله رب هذا وذاك .

ولفظ العفو فى بيت أبى عدى تتسع دلالته ، فإذا كان قدامة لايرى فيه إلا مرادفته "المهنّى" فإن العفو هنا يصبح ضربا من المشقة ، فيكون بذلك ضدا "للمهنى" والعرب تقول عفا فلان فلانا إذا سأله والتمس نائله .(٤)

فكأن أبا عدى لم ينل من ندى صاحبته لاتفضلا منها ، ولاإجابة لالتماسه ، أو تحقيقا لطلبه المصحوب بالمشقة والعناء .

والمألوف فى معنى جرير عند من يقف على البيت معزولا عن سياقه أن جريرا سكت عن القسم الثالث حتى إنّ رجلا من بنى حنيفة سُئل فى مجلس أنشد فيه هذا الشعر ، فقيل له : من أيهم أنت ؟ فقال : من الثلث الملغى ذكره .(٥)

لكن جريرا لم يسكت عن القسم الثالث إذ قال بعد ذلك :

---

(١) شرح المفصل ١٤٤/٣ .
(٢) لسان العرب (أنم) .
(٣) شرح أشعار الهذليين ٥٩/١ .
(٤) لسان العرب (عفا) .
(٥) نقد الشعر ص ٢٠١ ، الموشح ص ١٢٦ ، منهاج البلغاء ص ١٥٦ .

قَدْ زَوَّجُوهُمْ فَهُمْ فِيهِم ، ونَاسِبُهُم
إِلى حَنِيفَةَ ، يَدْعُو ثُلْثَ بَاقِيهَا (١)

فبنو حنيفة ثلاث فئات ، فئة من العبيد ، وأخرى من الموالى ، وثالثة خليط من هؤلاء وأولئك ، فهى أقل الفئات قدرا ، وأدناها منزلة .

وعلى هذا يكون مابدا أنه فضل ، أو مبنى على النقص كما فى تلك النماذج لغة شعرية عندما نوليها بعض النظر، نجدها قد تأسست على نوع من الفطنة بما تتأمل .

ولو أن قدامة نظر إلى الصحة فى تلك المعانى من جهة ماتعنيه الصحة فى الشعر ؛ لأدرك أن تلك طبيعة الشعر ، ومسالكه فى التعبير عن الأشياء ، فهو لايستقرى مايصف استقراء كاملا ؛ لأن الشاعر يصف مايجد فى نفسه ولايعنيه الاستقراء التام الذى يحيط بالحقائق كما يحيط بها العلم ، فقدامة "يريد للأدب مالم يرده صاحب المنطق نفسه ، إنه يريد الاستقراء التام ، وصاحب الأدب يكتفى بالاستقراء ولو كان ناقصا ؛ لأن فنية الأدب فى نفس الأديب لافى موضوع الأدب ، فللأديب أن يستقرى استقراء ناقصا متى أوصله هذا الاستقراء إلى فكرة مبتكرة يحقق بها مايريد ، بعد أن يجد الأشياء على مايريد ، فالاستقراء التام منطق ، والاستقراء الناقص أدب" (٢) .

فالصحة هنا هى صحة الشعر الذى جوهره الخيال ، واللمحة الدالة ، ولم يقل أحد من البيانيين الذين عرضوا للصحة قبل قدامة : ان معانى الشعر يجب أن تخضع لما خضعت

---

(١) الديوان ٢/٥٤٥ .
(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور إبراهيم سلامة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٣٧١هـ / ١٩٥٢م ، ص ٢١٣ .

له عند قدامة من قياسات هندسية بالغة الدقة ، حتى قال الدكتور بدوى طبانة عن هذا المذهب : إنه "ليس مذهبا عربيا فى النقد وإن كنا قد وجدنا فى كتبهم أن البلاغة تصحيح الأقسام ، واختصار الكلام فهو قول نقلوه عن حكماء اليونان فى العصور العباسية ، ولو أنهم دققوا لعرفوا أن أرسطو يفرق بين الدليل المنطقى ، والدليل الخطابى ، وأن الدليل الأول يقينى ، والآخر ظنى ، والشعر كالخطابة فى اعتماد كل منهما على المظنونات والمخيلات ، بل والمغالطات لاعلى الحقائق المقطوع بصحتها" (١) .

أضف إلى هذا أن هذه المقاييس التى وضعها قدامة لاتميز الشعر عما سواه من فنون القول ، أو من لغة الحديث العادى التى يمكن أن تشتمل على هذه الصحة التى حرص عليها حرصا شديدا فبدت عنده وكأنها جوهر الشعر الذى لايتحقق وجوده إلا به .

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ص ٢٥٥ .

(٢) إيقاع التضاد :

من خصائص العقل الإنسانى أنه ينتقل من الشىء إلى ضده باحثا عن تناسب ذىْ إيقاع مميز ، يؤلف به بين الأشياء فى نسق واحد .

وتناسب الأضداد فى الشعر له قيمة خاصة قوامها إدراك العلاقات الخفية التى بسبب منها ساغ للشاعر عقد صلة بين معانى الشعر "... وذلك بين لك فيما تراه من الصناعات وسائر الأعمال التى تنسب إلى الدقة ، فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا فى الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصورها أوجب" (١) .

وبهذا التناسب تتلاحم بنية الشعر ، وتتداعى المعانى مقرونة بأضدادها ، ليظهر حسن كل معنى ، وتزيد قيمته وضوحا فى النص ، فالأشياء لاتتمايز إلا بأضدادها ، ولايتجلى حسن الضد إلا حين يقرن بضده "وكذلك أيضا مثول الحسن إزاء القبيح ، أو القبيح إزاء الحسن مما يزيد غبطة بالواحد ، وتجلّيا عن الآخر لتبين حال الضد بالمثول إزاء ضده، فلذلك كان موقع المعانى المتقابلات من النفس عجيبا" (٢) .

وتعظم مكانة هذه المعانى فى النفوس إذا كانت قليلة الوجود ، ومع هذا لايستعصى فهمها على الأذهان "ولاتجد النفس للمناسبة بين ماكثر وجوده ماتجد لما قل من الهزة وحسن الموقع ، لكونها لاتستغرب جلب العتيد استغرابها لجلب ماعز" (٣) .

---

(١) أسرار البلاغة ص ١٣٦ .
(٢) منهاج البلغاء ص ٤٥ .
(٣) المصدر نفسه ص ٤٦ .

ويتجلى الإيقاع فى هذه المعانى المتضادة أن الترجيع فيها يقوم على التنويع أو التغيير وهو قانون من قوانين الإيقاع السَّيعة ، لاعلى الترتيب كما فى المعانى المتماثلة فمراعاة النظير يقوم الإيقاع فيها على ترجيع المعنى ترجيعا قوامه الترتيب . أما التكافؤ فيقوم الإيقاع فيه على تغيير المعنى وتنويعه ،فهناك تتوازن المعانى وتتساوى ، وهنا تتوازن وتتوازى .

وكما كان لإيقاع التماثل قيمته فى النص،فإن لإيقاع التضاد قيمته حين يحقق للنفس مايحققه إيقاع التماثل من أثر ، فالشاعر يكسر به رتابة النغم ، ويفجأ به المتلقى ، ويطوى فيه قيما جمالية لايوقف عليها إلا بإنعام النظر ، وإطالة التأمل "ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف ، وخيبة الظن لاتقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة ، وهذا يفسر لنا لماذا سرعان مايصبح الإيقاع المسرف فى البساطة شيئا تمجه النفس" (١) .

ومن أبرز الفنون البديعية التى تحقق مبدأ إيقاع التضاد التكافؤ : "وهو أن يصف الشاعر شيئا أو يذمه ، أو يتكلم فيه بمعنى ما ، أى معنى كان ، فيأتى بمعنيين متكافئين ، والذى أريد بقولى متكافئين ، فى هذا الموضع متقاومان اما من جهة المضادة ، أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل مثل قول أبى الشغب العبسى :

حُلْوُ الشَّمَائِلِ وَهْوَ مُرٌّ بَاسِلٌ يَحْمِى الذِّمَارَ صَبِيحَةَ الإِرْهَاقِ (٢)

---

(١) مبادىء النقد الأدبى ، ريتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفى بدوى ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، بدون تاريخ ، ص ١٩٢ .

(٢) نقد الشعر ص ١٤٣ .

فقوله : حلو ومر : تكافؤ"[1] .

وقدامة يربط بين التكافؤ والصنعة فى الشعر ، فهو بطباع أصحاب الرّوية أولى منه بطباع القائلين على الطبع والهاجس[2] ، ولهذا كثر فى شعر المحدثين .

وإذا كان التضاد بين معنيين بلفظين فهو الطباق أو التكافؤ[3] .

وقد ربط القدماء جماليات الإيقاع فى الطباق بالمعنى ، والبعد عن التكلف الذى تتضاءل معه قيم المعنى وأثره ، ولذا أخذ على الشعراء المحدثين وعلى رأسهم أبو تمام التكلف فى طلب هذا الفن كقوله :

وإنْ خَفَرَتْ أموَالَ قَوْمٍ أكُفُّهُمْ
مِنَ النَّيْلِ والجَدْوَى فكَفَّاهُ مَقْطَعُ[4]

فمثل هذا لو ذكر ذهب بشعره وأسقطه ، وأكثر ماعيب عليه منه[5] ، وكقوله :

وإذَا الصُّنْعُ كانَ وَحْشاً فَمُلِّ
يْتَ بِرَغْمِ الزَّمَانِ صُنْعاً رَبِيْبَا[6]

وقوله :

قَدْ لانَ أكثَرُ ماتَرِيدُ، وبَعْضُهُ خَشِنٌ ، وإنِّى بِالنَّجَاحِ لَوَاثِقُ[7]

وقوله :

---

(١) نقد الشعر ص ١٤٣ ، تحرير التحبير ص ١١٢ .
(٢) نقد الشعر ص ١٤٦ .
(٣) ابن أبى الإصبع يفرق بين الطباق والتكافؤ . فإذا جاء التضاد بألفاظ الحقيقة فهو الطابق ، وإذا ورد بألفاظ المجاز فهو التكافؤ . انظر تحرير التحبير ص ١١١ .
(٤) الديوان ٢/٣٣٠ .
(٥) الموازنة ص ٢٥٧ .
(٦) الديوان ١/١٧٣ .
(٧) المصدر نفسه ٢/٤٥٢ .

عَرَضَ الظَّلامُ أَو اعْتَرَتْهُ وَحْشَةٌ فاسْتَأنَسَتْ رَوْعَاتُه بِسُهَادِي
بَلْ ذِكْرَةٌ طَرَقَتْ فَلَمَّا لَمْ أَبِتْ بَاتَتْ تُفَكِّرُ فى ضُرُوبِ رُقَادِي
أَغْرَتْ هُمُومِى فاستَلَبْنَ فُضُولَها نَوْمِى.ونِمْنَ عَلَى فُضُولِ وِسَادِى (١)

ومع أن أكثر ماعابه بعض البيانيين فى هذا الباب يعاب بلاتعليل ، فإن القارىء يستشف أن تلك العيوب تؤول إلى أمر واحد هو التكلف ؛ لأن ماعيب فى هذا السياق من شعر المحدثين ، ولو وقفنا وقفة تأمل أمام نموذج واحد مما عيب على أبى تمام - وليس كل ماطابق فيه جميلا - لأدركنا قيمة كثير مما عيب عليه .

قال أبو تمام :

وإن خَفَرَت أمْوَالَ قَوْمٍ أكُفُّهُمْ
مِن النَّيْلِ والجَدْوى فَكَفَّاهُ مَقْطَعُ (٢)

ولعل الذى أغرى الآمدى بالقول بالتكلف أن الطباق فى البيت لايقوم على التضاد التام بين المعنيين ، فكأن الألفاظ قصرت عن الوفاء بوظيفتها ، فمَن خفرت كَفُّه ماله ، لاتطابق من كفاه مقطع مطابقة صحيحة .

والا فان التعبير بالقطع فيه سمو بالممدوح فوق مظنة النفس وشحها فكفاه مقطع للفقر وغوائل الأيام ، والضيق من قلوب معتفيه .

والقطع هو محور القصيدة الذى أدار عليه أبو تمام معانيه.وإدراك قيمة الطباق فى البيت إنما تتحقق بإرجاع البيت إلى سياقه والنظر إليه فى ضوء ذلك السياق الذى يشكل جزءا كبيرا من معناه .

---

(١) المصدر السابق ٢/١٢٨ عدا البيت الأول فلم يرد فى القصيدة وهو من مآخذ أبى هلال على أبى تمام فى الصناعتين ص ٣٢٩ .
(٢) الديوان ٢/٣٣٠ .

فالدّيار يعفو عنها المصيف والمربع ، فتنقطع عنها أسباب الحياة .

أمَا إنّه لَوْلاَ الخَلِيطُ المُوَدِّعُ ورَبْعٌ عَفَا منهُ مَصِيفٌ ومَرْبَعُ

والشمس تحتجب عن الأنظار ، فتتجلى الصاحبة شمسا تخرج من جانب الخدر فينفو شعاعها أصباغ الدجى ، وينطوى ثوب السماء المجزع ، فيختلط الشك بالحقيقة ، أهى أحلام نائم ، أم أن يوشع فى الركب فردت الشمس له (١) .

فَرُدَّتْ عَلَيْنا الشَّمْسُ،واللَّيْلُ رَاغِمٌ
بِشَمْسٍ لَهُمْ مِن جانِبِ الخِدْرِ تَطْلُعُ
نَفَا ضَوْءُها صِبْغَ الدُّجَنَّةِ فانطَوَى
لِبَهْجَتِها ثَوْبُ السَّمَاءِ المُجَزَّعُ
فَوَاللهِ مَاأَدْرِى أأحلامُ نَائِمٍ
أَلَمَّتْ بِنا أم كَانَ فِى الرَّكْبِ يُوشَعُ؟

ويمحو دفين الذكريات ، ويستحكم العشق على القلب فيقطعه ، وتتقطع حميا عتاب الصاحبة ، وغضبها عند ليونة المحب كما يستقاد غلظ الراح بليونة الماء .

وعَهْدِى بِها تُحْيِى الهَوَى وتُمِيتُه
وتَشْعَبُ أَعْشَارَ الفُؤَادِ وَتَصْدَعُ
وأَقْرَعُ بالعُتْبَى حُمَيّا عِتَابِها
وقَدْ تَستَقِيدُ الرَّاحَ حِيْنَ تُشَعْشَعُ

والهوى العالق بالشغاف يترامى بصاحبه إلى ظهور المشيب الذى تأباه النفس ، فهو نذير الفناء ، إنه جديد مرقع ، ويتلقف النفس الهم من كل جانب ، فالزمن يسوسها سياسة عبد مجدع ، تتقطع عنده الطموحات والمآرب .

---

(١) يقول التبريزى : "هذا المعنى محمول على مايحكيه أهل الكتاب أن الشمس رُدّت ليوشع بن نون" . الديوان ٢/٣٢٠.

لَقَدْ سَاسَنَا هَذَا الزَّمَانُ سِيَاسَةً سُدًى لَمْ يَسُسْهَا قَطُّ عَبْدٌ مُجَدَّعُ
تَرُوحُ عَلَيْنَا كُلَّ يَوْمٍ وَتَغْتَدِي خُطُوبٌ كَأَنَّ الدَّهْرَ مِنْهُنَّ يُصْرَعُ
حَلَتْ نُطَفٌ مِنْهَا لِنِكْسٍ ، وَذُو النُّهَى يُدَافُ لَهُ سُمٌّ مِنَ العَيْشِ مُنْقَعُ

وبعد أن يودع الخليط ، ويقفر الربع ، وتتقطع أسباب الحياة ، وتعبث الهموم بقلب المحب وتقطعه ، ويبدأ الجسد فى رحلة العناء مع الضعف والشيخوخة ، وتضيق به الدنيا ، لايلبث أن يسعى جاهدا لفك هذا الحصار المستحكم حوله ، فيكون الممدوح هو الملاذ ـ بعد الله ـ فعلى يديه يعود للأشياء ألقها ، وللنفوس راحتها ، وتنقطع حبال الجدب ومرر الأيام :

أَخَذْتُ بِحَبْلٍ مِنْهُ لَمَّا لَوَيْتُهُ عَلَى مَرِّ الأَيَّامِ ظَلَّتْ تَقَطَّعُ
هُوَ السَّيْلُ إِنْ وَاجَهْتَهُ انْقَدْتَ طَوْعَهُ وَتَقْتَادُهُ مِن جَانِبَيْهِ فَيَتْبَعُ
مَمَرٌّ لَهُ مِنْ نَفْسِهِ بَعْضُ نَفْسِهِ وَسَائِرُهَا لِلْحَمْدِ وَالأَجْرِ أَجْمَعُ

وجود الثغرى يترامى به إلى جود آخر ، يطارد به الظلم فيستأصل شافته ، وهو مقيم على مجده ، متى ضيع الناس أمجادهم .

وما السَّيْفُ إِلاَّ زُبْرَةٌ لَو تَرَكْتَهُ
عَلَى الخِلْقَةِ الأُولَى لَمَا كَانَ يَقْطَعُ

وعلى هذا فالقطع هو الجوهر الذى يتأسس عليه كيان القصيدة ، وهو جوهر حتى فى الكلمة ذاتها ، فى موقفها من الظلم والضعف والهوان ، وفى قوة أثرها .

فَدُونَكَهَا لَوْلا لَيَانُ نَسِيْبِهَا لَظَلَّتْ صِلابُ الصَّخْرِ مِنْهَا تَصَدَّعُ

وإذا كان التضاد بين معان عدة فهو المقابلة ، وكما بنى الطباق على الصحة بنيت المقابلة وصحتها "أن يصنع الشاعر معانى يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، أو المخالفة

فليس للصنديد فيما تقدم ضد ولامثل ، ولعله لو كان مكان قوله : الصنديد : الشرير ، كان ذلك جيدا ، لقوله : ذو الصلاح" (١) .

وقدامة حين وصف هذا الشعر بالفساد وقف على الدلالات الأولى للشعر ، فرأى المقابلة غير صحيحة ؛ لأن زين الدنيا لاتقابل غيث الجنود ولاتوافقه ، والبيت ورد في الأغاني برواية أخرى ينتفي معها وصفه بالفساد وهي :

يا ابْنَ خَيْرِ الأَخْيَارِ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ
يا إمامَ الوَرَى وَرَبَّ الجُنُودِ (٢)

وهذه الرواية لاتنفي تلك التي عابها قدامة ، والمهم هنا هو إصرار قدامة على أن في البيت مقابلة فاسدة ، وما الذي يمنع أن يكون هشام بن عبد الملك جمالا للدنيا ، وغيثا للجنود .

والمقابلة في البيت الآخر صحيحة بمنطق الشعر ، ولكنها لم تتضح لقدامة الذي لايرى في الصنديد مقابلا للصلاح ، ولذا يقترح وضع كلمة الشر في موضع الصنديد لتصح المقابلة .

لكن الذي لم يتنبه له قدامة أن إيثار الشاعر لكلمة "الصنديد" ايثار للقوم ، وسمو بهم عن مقارعة الأشرار ، فالشرير إنسان ضعيف ، شخصيته نتاج مواقف كثيرة تجعل منه شخصية غير سوية ، وليس من طرائق العرب في المديح ، أن يمدح الرجل بأنه يقارع الأشرار، وإنما يقارع الصناديد ، وكل عظيم غالب صنديد (٣) (٤) .

---

(١) نقد الشعر ص ٢١٢ .
(٢) الأغاني ٢٨٨/١١ .
(٣) انظر ماسماه العرب المنصفات التي كان ينتصف الشاعر لعدوه فيمدحه ويذكر شجاعته ، قبل أن يفخر بنفسه وبقومه .
(٤) لسان العرب (صند) .

والعلاقات السياقية تمنح الألفاظ بعدا جديدا ينتشلها من دلالتها المعجمية ، ويضفى عليها الشاعر من مشاعره مايزيدها خصوبة فى دلالتها .

وهذه العلاقات تترامى بكلمات البيت إلى آفاق الشجاعة والرحمة معا ، وتقيم توازنا بين عالمى السلم والحرب فى الحياة ، فالرحمة لذوى الصلاح ، والعنف للمناديد العظام الذين يسعون لجعل القوة منطقا للحياة .

وعلى هذا فالمقابلة صحيحة ، وإن خفيت؛لأنها مبنية وفق مقتضيات الشعر العظيم الذى يتجافى المباشرة ، وقد أدرك هذا ابن جنى فى حديثه عن بيت أبى الطيب :

يَرُدُّ يَدًا عَنْ ثَوْبِها وَهْوَ قَادِرٌ
وَيَعْصِى الهَوَى فِى طَيْفِها وهْوَ رَاقِدُ (١)

قال ابن جنى : "أوجبت عليه الصناعة أن يقول : يرد يدا عن ثوبها وهو مستيقظ ، فلم يطاوعه الوزن ، فلم يخرج عن الصنعة ، قوّة منه وقدرة فقال : قادر ، وهو عكس راقد فى الصورة والمعنى ، أما فى الصورة فهو من جناس العكس ، وأما فى المعنى فإن الراقد عاجز ، وهو ضد القادر ، فتم له الطباق صورة ومعنى ، وهذا من الأفراد الأفذاذ" (٢) .

وبهذا تنتفى فكرة الحرفية فى التضاد التى كانت عماد التفكير النقدى عند قدامة فى بحثه عن الجمال فى معانى الشعر وألفاظه .

ويبلغ التضاد درجة عالية من التوازن حين يتساوى

---

(١) الديوان ٢٦٨/١ .
(٢) البديع فى نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق الدكتور أحمد بدوى وزملائه ، القاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م ، ص ١٧٥ .

المصراعان ويتوازيان وتتعادل أقسامهما ويكون ذلك فيما سماه البلاغيون التشطير : وهو : "أن يتوازن المصراعان والجزءان وتتعادل أقسامهما مع قيام كل واحد منهما بنفسه واستغنائه عن صاحبه" (١) .

ومن هذا قول أوس بن حجر :

فَتَحْدِرُكُمْ عَبْسٌ إِلَيْنَا وعَامِرٌ وتَرْفَعُنَا بَكْرٌ إِلَيْكُم وَتَغْلِبُ (٢)

فالمصراع الأول يتوازن ويتوازى ويتساوى مع المصراع الثانى ، على جهة التضاد فتحدركم بإزاء ترفعنا ، وعبس بإزاء بكر ، وإلينا بإزاء إليكم ، وعامر بإزاء تغلب .

وبعد هذا كله نقول : إن البيانيين وبخاصة علماء البلاغة والنقد منهم قد وقفوا على حقيقة الإيقاع وأدركوا أثره وكشفوا عن كثير من أسرار الجمال فيه ، فكان عندهم عنصرا من أبرز عناصر الشعر لايتحقق الوجود الفنى للنص الشعرى بمعزل عنه .

وكان ذلك على مستوى اللفظ المفرد، والتركيب ، والبيت، وبناء النص أو القصيدة برمتها .

ولم يقفوا بالإيقاع عند حدود اللفظ ، فكشفوا عن قوانين الإيقاع،وأثره فى دلالات الألفاظ،ومعانى الكلمات، والتراكيب،والأوزان،والقوافى،فاجتمع لهم بذلك البحث فى الإيقاع بجانبيه الزمانى والمكانى .

وحاسبوا الشعراء وفقا لتلك القوانين ، فعابوا عليهم كثيرا من إيقاعاتهم فى الألفاظ والأوزان والقوافى والمعانى

---

(١) الصناعتين ص ٤٢٨ .
(٢) الديوان ص ٨ .

وطالبوا بتحقيق أكبر قدر من هذا العنصر وفق ماتقتضيه التجربة .

ولاحظنا أن الايقاع كما يكون فى الشكل يكون فى المضمون من خلال عنصر الترجيع الذى يتحقق به الايقاع اما بالترتيب والتماثل ، واما بالتنويع والتضاد .

ولايعنى هذا أن التفريق بين الايقاع الداخلى والخارجى وايقاع المعانى يقتضى ادراك كل منها بمعزل عن الآخر ، فهذا أمر لايصح اعتباره ، لأن كل هذه الأنواع تتواشج لتشكل بنية ايقاعية واحدة ، وان تعددت مظاهرها ووظائفها ، ولكن التوضيح والشرح اقتضى ذلك .

الباب الخامس

أسس المآخذ

وتحته فصلان

الفصل الأول: أسس داخلية

الفصل الثاني: أسس خارجية

الباب الخامس

أسس المآخذ

إن أى موقف نقدى موضوعى لابد أن يستند على عدد من الأسس ، ويرتكز على نوع من المفاهيم بمقتضاها يتخذ موقفه ، ويحدد طريقه الذى يسلكه .

والمتأمل فى التراث البيانى يجد أن البيانيين قد اتكأوا فى مآخذهم على النص الشعرى على عدد من الأسس والمفاهيم كان لها أثرها فى تشكيل موقفهم النقدى ، وصياغة إطاره العام .

لقد كان البيانيون فئات عدة ، وبيئات متباينة ، لكل بيئة طريقة فى التفكير ، ومن ثم فى النظر إلى الشعر ، ولكنهم لم يكونوا بمعزل عن بعضهم ، فقد أفضت جهودهم إلى بعضها، وتلاحمت فتشكل لنا منها هذا التراث العظيم ، وهو تراث لانعدم أن نجد صورة كل بيئة حاضرة فى حركته على مر العصور ، ولانعدم كذلك أن نجد رغم اختلاف هذه الصور جامعا مشتركا بمقتضاه تأسست نظرية متكاملة لها أسسها وقوانينها فى نقد الشعر ، وبخاصة ، فيما نحن بصدده فكرة المآخذ .

أما تلك الأسس التى قام عليها موقفهم النقدى ، وتشكل فى ظلالها منهجهم فهى نوعان : أسس داخلية ، وأسس خارجية .

(١) الأسس الداخلية :

أما الأسس الداخلية فهى مرتبطة ارتباطا مباشرا بالنص نلمسها فى تعريفهم للشعر ، وفى موقفهم من مادته التى تشكله وهى اللغة ، وفى تحديدهم لغايات الشعر ، وموقفه من

العالم الخارجى الذى يقوم الشعر عادة على الفطنة فى النظر اليه وتشكيله .

(٢) الأسس الخارجية :

اما الأسس الخارجية فهى أسس لاتقوم على علاقة وطيدة بالنص ، وإنما فرضتها عليه حركة الثقافة المحيطة به ، تلك الحركة التى لايمكن فصله عن دراميتها ، وقد تعددت هذه الأسس ولكن ابرزها :

(١) نظرية الإعجاز البلاغى .

(٢) الرواية .

(٣) والخصومات .(١)

وسيقوم البحث بكشف هذه الأسس ، وبيان أثرها فى صياغة الموقف النقدى لفكرة المآخذ .

---

(١) ذكر الدكتور العزاوي أن هذه الأسس من أبرز العوامل المؤثرة في النقد اللغوي في كتابه النقد اللغوي حتى نهاية القرن السابع الهجري ، ص ٣٣ ـ ١٥٠.

الفصل الأول

الأسسُ الداخليَّة

الفصل الأول

الأسس الداخلية

(١) ماهية الشعر :

وقف كثير من البيانيين أمام الشعر ليبحثوا فى ماهيته وكان لكل بيانى موقفه الخاص الذى ينطلق منه البحث فى ماهية الشعر .

وقد تباينت المواقف فى النظر إلى طبيعة الشعر ، والكشف عن ماهيته باختلاف الثقافات والخبرات الفنية .

وأكد كل فرد فى تصوره للشعر على أخص الخصائص التى تميزه عن غيره من فنون القول ، ولايكون شعرا إلا بها .

فكان شكله هو الجوهر عند كثير منهم ، فالمبرد يقدّم الشعر لزيادته على النثر بالوزن ، فالشاعر "أتى بمثل ما أتى به صاحبه وزاد وزنا وقافية" (١) ، والشعر لايمكن أن يخلو من الوزن والقافية فهو "يحتاج إلى البناء والعروض والقوافى" (٢) .

وهو عند قدامة بن جعفر : "قول موزون مقفى يدل على معنى" (٣) . وحدوده عند الحاتمى أربعة "اللفظ والمعنى والوزن والقافية" (٤) .

وكل هؤلاء يولون خاصية الإيقاع فى الشعر عناية تجعل منها العنصر البارز فى تكوين النص الشعرى ، وهناك من فسر

---

(١) البلاغة ، المبرد ، حققها الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، مطبعة المدنى ، ط٢ ، ١٩٨٥م ، ص ٨١ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ١/٥٦ .
(٣) نقد الشعر ص ١٧ ، وانظر : الصاحبى ص ٤٦٥ .
(٤) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .

هذه الخاصية الفنية تفسيرا وظيفيا ، بها يحرك الشاعر النفوس،ويطربها بموسيقاه "فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة وزن المعنى ، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ، ومعقوله من الكدر تم قبوله له ، واشتماله عليه ، وإن نقص جزء من أجزائه التى يكمل بها - وهى اعتدال الوزن،وصواب المعنى،وحسن الألفاظ - كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه .

ومثال ذلك الغناء المطرب الذى يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه ، فأما المقتصر على طيب اللحن منه دون ماسواه فناقص الطرب" (١) .

وهذا التطريب الذى يثيره إيقاع الشعر يترامى إلى إمتاع النفس ، وتطهيرها من خصالها السيئة "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى ، الحلو اللفظ ، التام البيان ، المعتدل الوزن ، مازج الروح ولاءم الفهم ، وكان أنفذ من نفث السحر ، وأخفى دبيبا من الرقى ، وأشد إطرابا من الغناء ، فسل السخائم ، وحلل العقد ، وسخى الشحيح ، وشجع الجبان ، وكان كالخمر فى لطف دبيبه وإلهائه ، وهزه وإثارته ، وقد قال النبى صلى الله عليه وسلم : إن من البيان لسحرا" (٢) .

وارتبطت قيمة الوزن فى الشعر بالمنفعة ، فالكلام الموزون يُستجاد ؛ لأنه سهل الحفظ والتذكر بخلاف المنثور ، ولهذا كان شعر العرب المحفوظ أكثر من نثرها "ماتكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون ،

---

(١) عيار الشعر ص ٢٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٣ ، والحديث فى صحيح البخارى ،كتاب النكاح ، باب الخطبة ١٣٧/٦ .

فلم يحفظ من المنثور عشره ، ولاضاع من الموزون عشره" (١) .

فوزن الشعر يضمن للشعر البقاء والخلود ، حين ترتبط أجزاؤه ببعضها ارتباطا وثيقا عماده الايقاع الذى تميل اليه النفس الانسانية لمسايرته لحركاتها الانفعالية ، ولذا قيل "صورة المنظوم محفوظة ، وصورة المنثور ضائعة" (٢) .

وبسبب من هذه القيمة رفض كثير من البيانيين ترجمة الشعر ، لأنها تخل بالايقاع الذى خص به الشعر ، قال الجاحظ "والشعر لايستطاع أن يترجم ، ولايجوز عليه النقل ،ومتى حول تقطع نظمه وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لاكالكلام المنثور" (٣) .

فالايقاع جزء من المعنى ، والترجمة اذا عبثت بمقومات الايقاع فى النص الشعرى فانها تعبث بمعانيه .

ومع ماتثيره هذه التعريفات من قيم جمالية فى الشعر فانها بعيدة كل البعد عن ادراك حقيقة الشعر المؤسسة على الفطنة فى النظر الى الأشياء ، اذ لايكفى لجودة الشعر أن يكون موزونا مقفى ، والا كانت منظومات العلوم من عيون الشعر العربى ، ومع هذا لايعنى اتهام البيانيين الذين وقفوا فى تعريفهم للشعر هذا الموقف أنهم يجهلون القوة المخيلة للشعر ، فلعلهم أدركوا أن هذه القوة توجد فى الشعر والنثر معا ، ولكن الشعر يتميز عن النثر بطريقة تنظيم الكلمات وفق خصوصية يمليها الحفاظ على الايقاع المكون الجمالى الأول .

---

(١) البيان والتبيين ٢٨٧/١ ، العمدة ٢٠/١ .
(٢) الامتاع والمؤانسة ١٣٦/٢ .
(٣) الحيوان ٧٥/١ .

وذهب بعض البيانيين إلى سد هذا النقص الذى يبدو فى ظاهر تعريف من وقف على الشكل الخارجى للشعر ، فتلمسوا ماهيّة الشعر فى بنيته الداخلية فكان صناعة عند ابن سلام يعرفها أهل العلم بها قال : "وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات ، منها ماتثقفه العين ، ومنها ماتثقفه الأذن ، ومنها مايثقفه اللسان" . (١)

وعند الجاحظ "صناعة ،وضرب من النسج،وجنس من التصوير" (٢) و"كلام منظوم بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم بما خص به من النظم الذى إن عُدِل به عن جهته مجته الأسماع،وفسد على الذّوق" عند ابن طباطبا . (٣)

وهذه الصناعة هى فن بناء اللغة ، وتشكيلها تشكيلا بمقتضاه تصبح نوعا من الفطنة بضروب تأليف الكلام التى سُمّى الشاعر شاعرا بسبب من إدراكها ومعرفة أسرارها .

وهذه الفكرة ـ أعنى فكرة أن الشعر صناعة ـ التى افترعها ابن سلام وكشف كثيرا من جوانبها الجاحظ تثير قضية من أهم قضايا الأدب ، وهى أن قيمة الأدب تكمن فى طريقة تعبيره عن المعنى ، لافى المعنى ذاته .

وبهذا الإدراك يرتقى النظر إلى الشعر درجة بعد أن كان يقف على الشكل الخارجى،أصبح المعول فى النقد على لغة النص وبنيته الداخلية التى تجعله بائنا عن المنثور .

والصنعة تقتضى الإجادة والإبداع فالشاعر "كالنقاش الرقيق الذى يصنع الأصباغ فى أحسن تقاسيم نقشه ، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه فى العيان ، وكناظم الجوهر الذى

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٥ .
(٢) الحيوان ٣/١٣١ .
(٣) عيار الشعر ص ٥ .

يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ، ولايشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها فى نظمها وتنسيقها" (١) .

وترتبط حقيقة الشعر عند بعض البيانيين بما يحققه الشعر من منافع فهو علم قوم عند عمر بن الخطاب رضى الله عنه "لم يكن لهم علم أصح منه" (٢) . وعند الناشىء وسيلة الى غاية فهو : "قيد الكلام ، وعقال الأدب ، وسور البلاغة ، ومحل البراعة ، ومجال الجنان ، وشرح البيان ، وذريعة المتوسل ، ووسيلة المترسل ، وذمام العرب ، وحرمة الأديب ، وعصمة الهارب ، وعذر الراهب ، وفرجة المتمثل ، وحاكم الاعراب ، وشاهد الصواب" (٣) .

ويتكامل مفهوم الشعر عند بعض الفلاسفة ، فلايكون الشعر شعرا حتى يجتمع له عنصرا الوزن والمحاكاة . قال ابن سينا "ان الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة ، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد ايقاعى ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال ايقاعية ، فان عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر ، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذى يختم به كل قول منها واحدا" (٤) .

فلايكفى الوزن أو المحاكاة بل لابد من اجتماعهما معا حتى يوصف الكلام بأنه شعر ، ومتى خلا من أحدهما سمى قولا شعريا (٥) .

---

(١) عيار الشعر ص ٨ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ١/٢٤ .
(٣) البصائر والذخائر ٣/٢٧٣ .
(٤) الشفاء ص ١٦١ .
(٥) انظر : تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، ابن رشد ص ٦٣ .

فحقيقة الشعر ينبغى أن تستنطق من أخص خصائصه وهى الفطنة فى تأليف الكلام ، وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء ، ومن فقد شعره هذه الخصوصية "فليس بشاعر ، وإن أتى بكلام موزون مقفى" (١) ؛ لأن "الشعر أبعد من ذلك مراما ، وأعز انتظاما" (٢) .

وإذا كان البيانيون قد أدركوا قيمة التخييل فى الشعر بما ينطوى عليه من مبالغات ، وصور بيانية فقد اختلفوا فى درجة التخييل فى الشعر ، فهناك من جعل الإفراط فى المعانى والبعد بين طرفى الصورة البيانية جوهر الشعر (٣) ، وهم قلة ، أما الإجماع فكان منعقدا على أن الشعر عند أهل العلم به ليس إلا "حسن التأتى ، وقرب المآخذ ، واختيار الكلام ، ووضع الألفاظ فى مواضعها ، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل فى مثله ، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه ، فإن الكلام لايكتسى البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف" (٤) .

وإجماع البيانيين على أن الشعر صناعة ، والصناعة هى "العلم المتعلق بكيفية العمل" (٥) . اقتضى منهم البحث فى صفات الجودة والرداءة لتلك الصناعة "ليكون مايوجد من الشعر قد اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلها ، وخلا من الخلال المذمومة بأسرها ، يسمى شعرا فى غاية الجودة ، ومايوجد بضد هذا الحال يسمى شعرا فى غاية الرداءة ، ومايجتمع فيه من

---

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٦٤ .
(٢) الموشح ص ٥٤٧ .
(٣) انظر على سبيل المثال : نقد الشعر ص ٦٢ ، الصاحبى ص ٤٦٦ ، أسرار البلاغة ص ١٣٦ ، نهاية الإيجاز ص ١٠٥ .
(٤) الموازنة ص ٣٨٠ .
(٥) التعريفات ص ١٣٤ .

الحالين أسباب ينزل له اسم بحسب قربه من الجيد أو من الردىء ..." (١) .

والبحث فى صفات الجودة والرداءة يكمن فى عناصر الشعر الأربعة التى وقف عليها البيانيون وهى اللفظ والمعنى والوزن والقافية ، تلك العناصر التى عرضنا كثيرا من نماذجها فى أبواب البحث الثلاثة ـ البنية التركيبية ، والبنية التصويرية ، والبنية الإيقاعية .

وقد اختلفوا فى النظر إلى تلك الصناعة ، منهم من نظر إلى شكلها الخارجى ممثلا فى الوزن والقافية ، باعتبارهما عنصرا من عناصر تلك الصناعة يستدعيان قدرا من العناية والاهتمام ، ومنهم من نظر إلى تلك الصناعة فى مادتها التى تشكلت منها ، وهى اللغة ، هل كانت متينة فى بنائها ، صحيحة فى نسجها ، ومنهم من أفضى به النظر إلى غاية تلك الصناعة وهدفها الذى ترمى إليه ، هل هو هدف مثالى ،وهل نجحت فى بلوغه أو لا ؟

---

(١) نقد الشعر ص ١٨، ١٩ .

(٢) مادته :

الشعر فن مادته اللغة فالظاهرة الشعرية "لغوية فى جوهرها لاسبيل إلى التأتى إليها إلا من جهة اللغة التى تتمثل فيها عبقرية الإنسان ، وتقوم بها ماهية الشعر" (١) .

وهذا هو سبيل البيانيين فى النظر إلى النص الشعرى فقد كان محور النقد ، والمعول عليه فى البحث عن الجودة والرداءة ، وذلك من خلال استقراء بنيته اللغوية ، والكشف عن خصوصيتها فى الرؤية والتشكيل .

ولقد أدركوا بلا استثناء أن للغة فى الشعر مستوى فنيا تستخدم فيه استخداما مغايرا ، تفرضه طبيعة الشعر وغايته ، وحديثهم عما سموه "ضرورة" يعد إدراكا لخصوصية اللغة فى الشعر ، من حيث ماتتيحه من إمكانات تسمح للشاعر باستثمارها وفاء بمتطلبات الفن (٢) . وهم مع إدراكهم الفذ هذا اختلفوا فى مدى الرفض والاستحسان ، منهم من عد الضرورة دليلا على فطنة الشاعر ، وقدرته على تطويع لغته ، ومنهم من رفضها ، ولم يعتد بها فكانت عنده مما يشين الشعر ، ويذهب بروائه .

والذى يهمنا فى هذا السياق هم أولئك الذين تشددوا فوصفوا لغة الشعر بالخطأ ، والغلط ، حتى صار الخطأ عيبا لم يعر منه عندهم أحد فى الجاهلية والإسلام (٣) . وكيف وصفوا

---

(١) التركيب اللغوى للأدب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، الرياض ، دار المريخ ، ط٢ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ، ص ٨،٧ .

(٢) للاتساع انظر : نظرية اللغة فى النقد العربى ، الدكتور عبد الحكيم راضى ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ١٩٨٠م ، ص ٢٤-٧٤ .

(٣) الموازنة ص ٣٥ ، الوساطة ص ٤ .

لغة أهل السليقة بالخطأ والغلط ، ورموها باللحن والفساد .

إن المتأمل فى التراث البيانى يجد أن بعض اللغويين والنحاة فى القرن الثانى الهجرى هم أول من وصف لغة الشعر بالخطأ ، والغلط ، واللحن ، فقبل هذه الفترة ، لانكاد نعثر على من يصف لغة الشعر بالخطأ فى الإعراب واللغة ، مع أننا نجد عيوبا فى المعانى ، والألفاظ ، والصور ، والموسيقى .

والذى أملى على بعض علماء اللغة والنحو هذا النظر هو منهجهم فى التقعيد للغة ، وإيثارهم القياس على السماع أو مايعرف اليوم "بالاستعمال اللغوى" ، فمع أنهم نادوا بالسماع وجعلوه مبدأهم الأول فى تدبر ظواهر اللغة فإنهم لم يكتفوا به ، وجنحوا إلى القياس الذى قادهم إلى هذه النتيجة وهى وصف ماخالفه بالشذوذ والخطأ ، والغلط .

فعندما بدأ اللغويون والنحاة يقعدون للغة ، قاموا بجمع المادة اللغوية من مصادرها الأصلية ، وكان ذلك عن طريق المشافهة لأهل البادية فى مكان وزمان محددين ، والأخذ عن الرواة الثقات الذين كانوا مصدرا أصيلا للشعر ومايتعلق به من الأخبار (١) .

فاستشهدوا بكلام العرب الذى يوثق فى فصاحته ، والذى رواه الثقات عنهم بالأسانيد المعتبرة فى نثرهم وشعرهم (٢) ، وكان آخر شاعر يحتج به عندهم هو إبراهيم بن هرمة القرشى "نقل ثعلب عن الأصمعى قال : ختم الشعر بابن هرمة ، وهو آخر الحجج" (٣) ، وقد ذكر البغدادى فى خزانة الأدب أنه توفى "فى

---

(١) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، القاهرة ، الناشر مكتبة دار العلوم ١٩٧٩م ، ص ١٨ .
(٢) الاقتراح ص ٢٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ٧٠ .

خلافة الرشيد بعد الخمسين ومائة تقريبا" (١) .

فآخر فترة زمنية يصح الاستشهاد بكلام العرب فيها هى منتصف القرن الثانى من الهجرة .

أما المكان فقد حدد اللغويون والنحاة قلب الجزيرة العربية مكانا للفصاحة ، فكانت قريش أفصح العرب ثم قيس ، وتميم ، وأسد ، وهذيل ، وبعض من كنانة ، وبعض الطائيين (٢) ، لبعدهم عن الأمم الأخرى التى ينتج عن الاختلاط بها فساد اللسان ، وانعدام الفصاحة . ولذا "لم يؤخذ لامن لخم ، ولامن جذام ، لمجاورتهم أهل مصر والقبط ، ولامن قضاعة ، وغسان وإياد لمجاورتهم أهل الشام ، وأكثرهم نصارى يقرأون بالعبرانية ، ولامن تغلب واليمن فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان ، ولامن بكر لمجاورتهم للقبط والفرس ، ولامن عبد القيس وأزد عمان ؛ لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس ، ولامن أهل اليمن لمخالطتهم للهند والحبشة ، ولامن بنى حنيفة وسكان اليمامة ، ولامن أهل ثقيف وأهل الطائف لمخالطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم ، ولامن حاضرة الحجاز ؛ لأن الذين نقلوا اللغة صادفوهم حين ابتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم ، وفسدت ألسنتهم" (٣) .

وإنما ربط العلماء الفصاحة بهذا الإطار الزمانى والمكانى خوفا من وجود فجوة بين لغة القرآن ، واللغة التى تتطور كل يوم ، فلعل لهم مايبرر لهم ذلك المسلك .

لكن هذا الإطار أملى عليهم القول بالقياس الذى قال

---

(١) خزانة الأدب ١/٤٢٥ .
(٢) الاقتراح ص ١٩ .
(٣) المزهر ١/٢١٢ .

السيوطى عنه : "معظم أدلة النحو والمعول فى غالب مسائله عليه : كما قيل : إنما النحو قياس يتبع" (١) .

وبسبب من القول بالقياس نشأ الخلاف بين نحاة البصرة ، ونحاة الكوفة (٢) ، فالبصريون يتشددون فى الرواية ، ولايستكثرون من اللغات فيأخذون كل مايطرد وينقاس ، أما الكوفيون فيتسعون فى الرواية ، ويقبلون كل ماجاء عن العرب .

ومنهج البصريين يعد الطريقة المثلى فى ضبط قواعد اللغة (٣) ، واستخراج مسائلها ، إذ لو اطرد القياس عندهم لاختلطت الأصول بغيرها ، ولهذا كانوا أصح قياسا كما يقول السيوطى (٤) .

أما منهج الكوفيين فهو الأقرب إلى روح اللغة (٥) ، وقد أثبت البحث الحديث صحة هذا المنهج ، لاعتداده بكل ماقالته العرب ، فهو قائم على الاستقراء الدقيق للغة ، إلا أن الدكتور إبراهيم أنيس يرى أن "الأخذ بمذهب الكوفيين قد يؤدى بنا فى آخر الأمر إلى نوع من الاضطراب والفوضى فى تقعيد القواعد وتنظيم مسائل اللغة ، إذ يترتب عليه خلو اللغة من الاطراد والانسجام ، وهما شرط هام فى الفهم والإفهام" (٦) .

---

(١) الاقتراح ص ٣٨ .
(٢) أبو زكريا الفراء ومذهبه فى النحو واللغة ، الدكتور أحمد مكى الأنصارى ، القاهرة ، مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م ، ص ٣٥٩ .
(٣) من أسرار اللغة ص ١٢ .
(٤) الاقتراح ص ٨٤ .
(٥) من أسرار اللغة ص ١٣ .
(٦) المصدر نفسه ١٣ .

وعلى هذا فقد وضع النحاة قواعدهم ، ثم ألزموا أهل اللغة بالانقياد لها ، ومن لم يخضع لها من الشعراء وصف شعره بالخطأ والغلط ، فالظاهرة يجب أن تخضع للقاعدة ولاتخرج عليها ، والقياس عندهم هو المحك الحقيقى لبيان الجيد من الردىء والصحيح من الخطأ .

ولقد اختلف الباحثون فى تفسير "الغلط واللحن" عند النحاة فى هذا السياق ، فمنهم من دافع عنهم وقال إن المقصود ليس ظاهر اللفظتين، وإنما المقصود بها ماشذ على القياس الموضوع فلايلتفت إليه (١) .

ومنهم من حمل اللفظ على ظاهره فالغلط واللحن يعنيان الخطأ ، فهم لايعنون بهما كل ماشذ على القياس ؛ لأن مصطلح الشذوذ لم يكن غريبا عليهم (٢) ، وهذا الفهم ذهب إليه ابن مالك عندما اعترض على سيبويه فى وصفه لبعض شعراء العربية بالغلط ، فقد اعتقد أن الغلط يعنى الخطأ فرد عليه ابن هشام وهمه فقال : "ومراده بالغلط ماعبر عنه غيره بالتوهم وذلك ظاهر من كلامه ، ويوضحه إنشاد البيت (٣) ، وتوهم ابن مالك أنه أراد بالغلط الخطأ فاعترض عليه بأنا متى جوزنا ذلك عليهم زالت الثقة بكلامهم ، وامتنع أن نثبت شيئا نادرا لامكان أن يقال فى كل نادر : إن قائله غلط" (٤) .

---

(١) المدارس النحوية ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة ، دار المعارف ، ص ١٦١ .

(٢) الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ١٠٦ .

(٣) والبيت هو :
بَدَا لِيَ أَنَّنِي لَسْتُ مُدْرَكَ مَامَضَى
ولاسابقاً شيئاً إذا كانَ جَائِيَا
ينسب لزهير ، كما ينسب لصرمة الأنصارى .

(٤) مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب لابن هشام ، حققه الدكتور مازن المبارك وزميلاه ، بيروت ، دار الفكر ، ط٥ ، ١٩٧٩م ، ص ٦٢٦ .

فالغلط واللحن والخطأ لاتعنى عدم الصحة ، وإنما تعنى مخالفة القياس المطرد عند النحاة ، فالشاعر حين توصف لغته بالغلط والخطأ فى ألفاظها، فإن ذلك يعنى مخالفتها للمذهب المشهور فهو "لم يكن مخطئا لكلام العرب ، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين" (١) .

فكما قال ابن هشام متى جوزنا عليهم الخطأ زالت الثقة بعربيتهم (٢) ، وهذا محال . فالعربى "لايقدر أن يلحن" ؛ لأنه يتكلم اللغة بالفطرة ، يؤكد ذلك مارواه ابن جنى عن كثير من الأعراب قال : "سألت يوما أبا عبد الله محمد بن العساف العقيلى الجوثى التميمى - تميم جوثة - فقلت له : كيف تقول ضربت أخوك ؟ فقال : أقول : ضربت أخاك ، فأدرته على الرفع فأبى ، وقال : لاأقول أخوك أبدا . قلت : فكيف تقول ضربنى أخوك ، فرفع ، فقلت : ألست زعمت أنك لاتقول : أخوك أبدا ؟ فقال : ايش هذا ! اختلفت جهتا الكلام" (٣) .

وماصح عن الأعراب من استنكارهم الزيغ فى الإعراب ، يصح عنهم إنكارهم الزلل فى اللغة . قال ابن جنى : "سألت مرة الشجرى أبا عبد الله ومعه ابن عم له دونه فى فصاحته ، وكان اسمه غصنا ، فقلت لهما : كيف تحقران حمراء ؟ فقالا حميراء . قلت : فسوداء ؟ قالا : سويداء . ووالليت من ذلك أحرفا وهما يجيئان بالصواب . ثم دسست فى ذلك علباء فقال غصن : علبياء ، وتبعه الشجرى ، فلما هم بفتح الباء تراجع كالمذعور ، ثم قال آه ! علبيبى ورام الضمة فى الياء ،

---

(١) الخصائص ١٢/٢ .
(٢) حاشية الصبان على شرح الأشمونى على ألفية ابن مالك ، القاهرة ، دار إحياء الكتب العربية ، بدون تاريخ ٢٤٨/١ .
(٣) الخصائص ٧٦/١ .

فكانت تلك عادة له (١) ؛ الا أنهم أشد استنكارا لزيغ الاعراب منهم لخلاف اللغة ؛ لأن بعضهم قد ينطق بحضرته بكثير من اللغات فلاينكرها ، الا أن أهل الجفاء وقوة الفصاحة يتناكرون خلاف اللغة تناكرهم زيغ الإعراب" (٢) .

فإذا كانت هذه صفة العرب فى لغتهم فقد كان الأجدر بالنحاة أن يعتدوا بما قالوا ، وألا يحكموا عليه بالخطأ والغلط والشذوذ ومخالفة القياس ، لكن القاعدة عندهم كانت أولى بالعناية من كلام العرب ، ولذا لايلبث الفارسى أن يفسر الخروج على القاعدة بغلبة الطبع على القانون قال : "إنما دخل هذا النحو فى كلامهم ؛ لأنهم ليست لهم أصول يراجعونها ، ولاقوانين يعتصمون بها ، وإنما تهجم بهم طباعهم على ماينطقون به ، فربما استهواهم الشىء فزاغوا به عن القصد" (٣).

وعلى هذا إذا ورد مثل هذا الشعر فلايعنى أنه غير صواب فهو مخالف للغة المشهورة التى تأسست عليها قواعد النحو ـ وبخاصة عند البصريين الذين لايعتدون بما هو قليل وإن كان عربيا فصيحا ، ولكنه ليس مخالفا للغة العرب ، فهو عربى فصيح جاء على القليل "وليس ينبغى أن يحمل الشىء على الشذوذ إذا وجد له وجه صحيح يحمل عليه" (٤) .

---

(١) لعلها : لهم .
(٢) الخصائص ٢/٢٦، ٢٧ ، وانظر الضرورة الشعرية فى النحو العربى ص ٥٢١ .
(٣) الخصائص ٣/٢٧٣ .
(٤) الاقتضاب ٣/٣٥١ .

(٣) علاقته بالواقع الخارجى :

مع أننا وقفنا فى الحديث عن ماهية الشعر على أن الشعر فى حقيقته إدراك خاص للأشياء قوامه الفطنة بالغوامض وإقامة نوع من العلاقات الجديدة بين الكائنات مما يتعالى على الواقع المشاهد فلايكون الشعر هنا نقلا فوتوغرافيا ، للموصوفات ، أو لايكون وصفا لها على ماهى عليه فى الواقع ، وإنما على مايمكن أو ينبغى أن تكون عليه .

فإن أكثر البيانيين كانوا ينظرون إلى الشعر - فى نقدهم لمعانى الشعر وصوره الفنية - على أنه صورة صادقة لما يجرى فى الواقع فارتبطت جماليات المخيلة بالقرب من الواقع والاحتكام إلى العقل . ونشأ عن هذا التصور عدد من المفاهيم التى تقصر جمال الشعر على الاعتدال فى وصف الأشياء كالصدق ، والصحة ، والقرب ، والإصابة فى الوصف وتأسس عمود الشعر العربى على هذه الرؤية .

ونظرا لاحترام هذه المفاهيم عيب كثير من الشعر العربى الذى لايخضع لها ، وبخاصة فى شعر المحدثين . أما الصورة الوصفية المثالية فهى التى تنقل الواقع الخارجى ؛ لأن الوصف "إنما هو ذكر الشىء بما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعانى ، كان أحسنهم وصفا من أتى فى شعره بأكثر المعانى التى الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته" (١) .

ولايمكن فصل هذا التصور الذى يقدمه قدامة ، ويطبقه

---

(١) نقد الشعر ص ١١٨، ١١٩ .

بعد ذلك الآمدى والجرجانى والعسكرى وغيرهم لايمكن فصله عن نظرة القوم إلى غاية الشعر فهو إما دليل لغوى ، أو وثيقة تاريخية ، أو معرفية ، وهو مانجده عند البيانيين جميعهم بلا استثناء .

وعن فهم غير صحيح لنظرية المحاكاة التى أصبحت بمثابة التقليد للواقع عند كثير ممن اطلع على تراث أرسطو ، أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهما (١) .

وبناء على هذا سمعنا عن صدق التشبيهات فأحسن الشعر "ماقارب فيه القائل إذا شبّه ، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة ، ونبه فيه بفطنته على مايخفى على غيره ، وساقه برصف قوى واختصار قريب ، وعدل فيه عن الإفراط" (٢) ، وأن الاستعارة إنما تصح وتحسن "على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة" (٣) .

فهناك حدود للتشبيهات والاستعارات يضمن الوفاء بها صحة الصورة وقبولها ، ويغدو تجاوزها ضربا من الفساد والقبح ، وتلك الحدود تتكىء على الصحة فى وصف الأشياء أو بمعنى آخر وصفها وصفا مباشرا بما لايتناقض وماعرفت عليه فى الواقع .

ونشأت فكرة المبالغة ؛ لأن الشعر يقاس على الواقع فالفن والطبيعة شىء واحد ، كل مابعد عن الواقع فهو غلو وإحالة وفساد ، وأكثر البيانيين كان هذا موقفه ، وألجأهم هذا التفكير إلى القول بالمبالغة فى القرآن الكريم فعندما طبقوا معاييرهم على اللغة القرآنية ، بدت لهم بعض الآيات

---

(١) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ص ٤٠٨، ٤٠٩ .
(٢) الموشح ص ٣٨٠ .
(٣) الوساطة ص ٤٢٩ .

ـ قياسا على الواقع الذى جعلوه عيارا للحكم ـ من قبيل المبالغة .

فالمعيار إذن لم يكن نتيجة استقراء شامل ودقيق لمنابع البيان العربى وعلى رأسها القرآن الكريم ، يقول الدكتور عبد العظيم المطعنى : "وكان لهذا السلوك ـ وضع القاعدة أولا ، ثم الاستشهاد عليها من القرآن الحكيم مزالق خطرة ، وقع فيها علماء البلاغة بالذات ، فحمّلوا كلام الله مالم يحمل ، وخرجوه على وجوه هو أبعد مايكون عنها ، فالقاعدة عندهم مصونة لاتمس . أما النص القرآنى فقد أخضعوه لتلك المقاييس والأسس،وهان عليهم أن يسيئوا إلى النص القرآنى ؟! ولم يهن عليهم أن يمسوا قواعدهم بالتعديل أو يتهموها بالقصور عن أن ترقى إلى مستوى النص المقدس وتضفى عليه ماهو له أهل من الإجلال والسمو" (١) .

فليس للشاعر أن يشكل الواقع تشكيلا لغويا جديدا ، تمليه طبيعة الشعر ، وفطنة الشاعر بما يصف ، فالثريا لاتتعرض كما قال امرؤ القيس :

إذا ما الثُّريّا فِي السَّمَاءِ تَعَرَّضَتْ
تَعَرُّضَ أثْنَاءِ الوِشَاحِ المُفَصَّلِ (٢)

فالاعتراض للجوزاء (٣) .

والدَّوْم لأكمام له كما فى قول ليلى الأخيلية :

لمَّا تَخَايَلَتِ الحُمُولُ حسِبْتُها دَوْماً بأيْلَةَ ناعِماً مَكْمُوما (٤)

---

(١) مجلة كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ، العدد الأول ، السنة الأولى ١٤٠١/١٤٠٢هـ ، ص ٢٥٢ .
(٢) الديوان ص ١٤ .
(٣) طبقات فحول الشعراء ٨٩/١ .
(٤) الديوان ص ١٠٨ .

"لأن الدوم لا أكمام له . هذا مايعرفونه صباح مساء ، ويمارسونه على طول الدهر" (١) .

إن الشعر لاينفصل عن الواقع، ومتى تحرر الشعر من قيود الزمان والمكان فقدت المخيّلة قدرتها على التأثير وصارت وهما ، لكن ليس معنى اتصال الفن بالواقع أنه تقليد ونقل لما هو متحقق فى عالم الواقع .

إن الشعر العظيم هو الذى يقتنص حقائقه من عالم الواقع ، ويضفى عليها شيئا من خصوصية الشعر ، فتكتسب الحقيقة وهجا جديدا ، عندما تحتضنها لغة الشعر ، ويهبها المبدع من ظلاله وتجاربه إيحاء خاصا .

ولعل لارتباط المبالغة وماجرى مجراها مما فيه تخط لحدود الواقع بالكذب أثرا فى رفض هذا النمط من الشعر الذى يتعالى على الواقع مع أن هناك من يقول : إن الشعراء لايراد منهم الصدق (٢) ، وإنما يراد منهم حسن البيان ، وأنه ماحسن الكذب فى شىء إلا فى الشعر (٣) . فإنه ظل أجود الشعر أصدقه ـ واقعيا ـ وصارت مسألة الكذب فى الشعر "تدور حول مطابقة الواقع الخارجى أو الانحراف عنه" (٤) .

إن الشعر الجيد هو الذى يثير لدى المتلقى انفعالا ، ويحدث هزة بمعزل عن كونه صدقا أو كذبا ؛ لأن طبيعة الشعر لاتحتكم الى هذا النظر المنطقى ، إذا أريد بالصدق مطابقة الواقع ، وبالكذب الانحراف عنه .

---

(١) الوساطة ص ١٣ .
(٢) الصناعتين ص ١٤٣ .
(٣) العمدة ١/٢٢ .
(٤) فى الشعر لأرسطو دراسة الدكتور شكرى عياد ص ٢٦٦ .

وعلى هذا فمن قال : أعذب الشعر أكذبه كان أقرب إلى دائرة الفن ، وأصدق تمثلا لحقيقة الشعر "فإنهم لم يقولوا خير الشعر أكذبه وهم يريدون كلاما غفلا ، ساذجا يكذب فيه صاحبه ويفرط ، نحو أن يصف الحارس بأوصاف الخليفة ، ويقول للبائس المسكين : إنك أمير العراقين ، ولكن مافيه صنعة يُتَعَمَّلُ لها ، وتدقيق فى المعانى يحتاج معه إلى فطنة لطيفة وفهم ثاقب وغوص شديد" (١) .

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢٥٣ .

(٤) غـايتـه :

أدرك الفكـر الإنسـانى فـى عصـوره المختلفة ، ماينطوى عليـه الفـن الجميل من تأثير فى النفس الإنسانية ، وبمقتضى هـذا الإدراك خـاض فلاسفة الفن فى البحث عن غاية الفن هل هى "المتعة" أو "المنفعة" ؟

وقـد تضـاربت الآراء، وتبـاينت المـواقف والتصـورات فى تقديم قيمة على أخرى .

والشعر جـزء لايتجـزأ من هذه الفنون ، له غايته التى يطمـح إلى تحقيقها، بل لعله يكاد يكون أوفر الفنون الجميلة حظـا فـى البحـث عن غايته ، ولعل ذلك يعود إلى شيوع مادته "اللغـة" بيـن النـاس بخـلاف ، أدوات الفنـون الأخرى كاللون والنغمة ، والضوء، وما إلى ذلك .

وقـد كـان الإغـريق هم أول الأمم التى ربطت قيمة الشعر بمـا يحـقق مـن منافع أهمها تقويم السلوك الإنسانى ، ويظهر ذلـك عنـد إفلاطـون فـى جمهوريته ومحاوراته ، وترتبط وظيفة الشـعر عنـد إفلاطـون بفكرة المحاكـاة ، فالشاعر إذا اختار فضيلـة مـن الفضـائل ليحاكيهـا ، فيجـب ألا يناقض الحقيقة الثابتـة فـى محاكاتهـا ، فـالخير مـن حيث هو فضيلة نفسية لايمكن أن يفضى بصاحبه إلى الشقاء كما صور هوميروس .(١)

وظلـت جماليـات الشعر عند إفلاطون محكومة بما تحقق من وظـائف ، فالشاعر الذى يناقض هذه الحقائق الثابتة ، لامكان لـه فـى الجمهوريـة الفاضلـة ؛ لأنـه يفسـد عقول الناشئة ،

---

(١) جمهورية إفلاطون ، دراسة وترجمة د. فؤاد زكريا ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م ، ص ٥٥٠ .

باختياره سلوكيات معوجة لشخصياته .

وربط أرسطو بين المتعة والمنفعة فى الشعر ، فالشعر الجيد هو الذى يحدث تطهيرا للنفس الإنسانية من الانفعالات السيئة .(١)

وبهذا تتحقق المنفعة فى تقويم الانفعال السىء وتنعقد ألفة بين النفس الإنسانية والمثل الصالحة من خلال الشعر الجميل فتكون المتعة سبيلا إلى المنفعة .

أما الشاعر الرومانى "هوراس" فقد جعل للشعر قيما جمالية ثلاثا هى : "الإفادة ، أو الإمتاع ، أو إثارة اللذة ، وشرح عِبَر الحياة فى آن واحد" .(٢) فالشاعر هدفه النفع ، أو الإمتاع ، أو النفع من خلال الإمتاع ، وبهذا تكون المحاكاة عند هوراس لتحقيق غاية نفعية هى الإفادة من خلال الإمتاع .

وفى تراثنا البيانى كانت غاية الشعر محورا من محاور البحث فى قيمة النص الشعرى ، فارتبطت بالمنفعة حينا ، وبالمتعة حينا آخر .

وتارة تكون المنفعة بإيثار الجانب المعرفى للشعر على الجانب الجمالى ، فيكون الشعر مصدرا من أهم مصادر المعرفة فهو ديوان العرب ، وعلم قوم لم يكن لهم علم أصح منه كما قال عمر بن الخطاب رضى الله عنه(٣) ، وبه "حفظت الأنساب ، وعرفت المآثر"(٤) .

وقد أخذت هذه الغاية طريقا آخر عند اللغويين والنحاة

---

(١) فى الشعر ص ٤٨ .
(٢) فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط٣ ، ١٩٨٨م ، ص ١٣٢ .
(٣) طبقات فحول الشعراء ٢٤/١ .
(٤) الصاحبى ص ٤٦٧ .

والمتكلمين وأدباء الكتاب والفلاسفة ، فبحث كل عما يخصه فى النص الشعرى .

فاللغويون والنحاة كانت غايته عندهم معرفية تقتصر على استخراج الشاهد والمثال وشرح الغريب ، ومعرفة مايتفق منه مع قواعدهم التى أسسوها ومايخرج عليها "ومنه تعلمت اللغة ، وهو حجة فيما أشكل من غريب كتاب الله جل ثناؤه ، وغريب حديث رسول الله صلى الله عليه تعالى وسلم ، وحديث صحابته والتابعين رحمهم الله تعالى" (١) .

وربط المتكلمون من معتزلة وأشاعرة وظيفة الشعر بالإقناع فكانت بلاغة الشعر عندهم مبنية على هذا التصور الذى قامت عليه مقاييسهم البلاغية ، قال بشر بن المعتمر : "وإنما مدار الشرف على الصواب ، وإحراز المنفعة ، ومايجب لكل مقام من المقال" (٢) .

والمنفعة عند بشر بن المعتر هى جوهر البلاغة ، ولايكاد يخرج فكر المعتزلة عما سنه بشر فى رسالته ، فقد وضع فيها أصول الفكر البلاغى عندهم،وجاء من بعده من المعتزلة وغيرهم وشرح تلك الأصول واتسع فيها .

واحتكم الشعر إلى العقل عند الفلاسفة ، وكانت قيمته تعليمية صرفة ، تنحصر فى تعليم الجماهير ، وتقريب المعلومات النظرية ، وحقائق الفكر التى تعجز عن إدراكها لغة البرهان .

فكان الشعر عندهم قياسا من أقيسة المنطق ، صنوا للعلم فى الكشف عن الحقائق ، لكن هذا لايعنى أنهم أغفلوا

---

(١) الصاحبى ص ٤٦٧ .
(٢) البيان والتبيين ١/١٣٦ .

الجانب الإمتاعى فى الشعر ـ مثلهم فى ذلك مثل المتكلمين ـ فقد أدركوه ، وجعلوه قيمة جمالية من قيم النص ، لكن هذه القيمة لم تحظ منهم بما حظيت به قيمة المنفعة فى تصورهم لغاية الشعر باعتبارها نتيجة من نتائج منهجهم العقلى .

وجاء أدباء الكتاب فكانوا من أكثر البيئات الثقافية احتفالا بالشعر وبرز جانب الإمتاع عندهم فى الكشف عن غاية الشعر إلا أن الإمتاع ظل مرتبطا لديهم بفكرة السهولة والعذوبة التى كانت جوهر الفن الجميل عندهم فتساوت لغة الشعر مع لغة الرسائل .

وتارة تكون المنفعة قيمة خلقية ، وذلك بأن تكون غاية الشعر بما أوتى من قوة مخيلة ، الحث على إيثار السلوك الحسن ، واجتناب السلوك القبيح ، وتعليم مكارم الأخلاق .

وكانت القيمة الخلقية للشعر تمثل جانبا مهما من قضية بالغة التعقيد هى "الصدق" ، فالشعر لايكون صادقا إلا بمطابقته للحقائق ، ومن هذه الحقائق الأخلاق ، فإذا كان الشعر موزونا بميزان الأخلاق ، قبله الذوق وأنس به ، وماخالف هذا رفضه الذوق ، واشمأزت منه النفس ، وقصر عن تحقيق الغاية المثلى لكل فن جميل .

وقد كان الشعر العربى فى الجاهلية يتمثل قيما خلقية كثيرة فى مديحه وهجائه قد تتحقق فى الواقع وقد لاتتحقق ، المهم أنه ظل ينطلق فى رؤيته من قيم آمن بها ، وناضل من أجلها ، ومن هذه القيم مامتدحه عمر بن الخطاب رضى الله عنه فى شعر زهير الذى كان لايمدح الرجل إلا بما فيه .

وجاء الإسلام فحرص على دعم هذه القيم الرفيعة ، وأصبحت عمادا فى النظر إلى معانى الشعر ، فرُبط الشعر ربطا محكما

بقيم الحق والخير والجمال التى دعا اليها الاسلام (١) .

ونظرا لخطورة هذه القيمة نجد عمر بن الخطاب رضى الله عنه يوصى ابنه عبد الرحمن بحفظ محاسن الشعر فى قوله : "يابنى انسب نفسك وأمهاتك تصل رحمك ، واحفظ محاسن الشعر يكثر أدبك ، فان من لم يعرف نسبه لم يصل رحمه ، ومن لم يعرف الشعر لم يؤد حقا ، ولم يقترف ذنبا" (٢) .

ونجد مسكويه يدعو الى تنشئة الصبيان على تلك النماذج التى أوصى بها الفاروق رضى الله عنه ابنه فيقول : "ان الصبى فى ابتداء نشوئه يكون على الأكثر قبيح الأفعال اما كلها ، أو أكثرها فانه يكون كذوبا ، ويخبر ويحكى مالم يسمعه ، ولم يره ، ويكون حسودا سروقا نماما لجوجا ، ذا فضول ، أفر شىء بنفسه وبكل أمر يلابسه ، ثم لايزال به التأديب والسنن والتجارب حتى ينتقل فى أحوال بعد أحوال ، فلذلك ينبغى أن يؤخذ مادام طفلا بما ذكرناه وذكره . ثم يطالب بحفظ محاسن الأخبار والأشعار التى تجرى مجرى ماتعوده بالأدب ، حتى يتأكد عنه بروايتها وحفظها والمذاكرة بها جميع ماقدمنا . ويحذر النظر فى الأشعار السخيفة ومافيها من ذكر العشق وأهله ، ومايوهمه أصحابها أنه ضرب من الظرف ورقة الطبع ، فان هذا الباب مفسدة للأحداث جدا" (٣) .

وكردة فعل لهذا التصور برز تصور آخر يجعل وظيفة الشعر فى امتاعه ، وطريقة عرضه للأفكار بمعزل عن تلك

---

(١) الاتجاه الأخلاقى فى النقد العربى ، الدكتور محمد بن مريسى الحارثى ، مكة المكرمة ، مطبوعات نادى مكة الثقافى الأدبى ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م ، ص ٤٩ ومابعدها .
(٢) جمهرة أشعار العرب ١/١٥٨ .
(٣) تهذيب الأخلاق ، ابن مسكويه ، القاهرة ، مطبعة الترقى ١٣١٧هـ ، ص ٤٨، ٤٩ .

الأفكار التى يعرضها ويعبر عنها جميلة كانت أو قبيحة .

فنقاء المضمون لايرتقى بالشعر اذا كان يفتقد الفطنة فى النظر الى الأشياء ، فالأصمعى يخرج لبيد من دائرة الفحولة ، لأن شعره كالطيلسان الطبرى فهو "جيد الصنعة ، وليست له حلاوة" (١) وكان يصفه بالملاح قال أبو حاتم : قال لى الأصمعى مرة : "كان رجلا صالحا ، كأنه ينفى عنه جودة الشعر" (٢) .

وأبو عمرو بن العلاء يحب شعر لبيد لما فيه من كريم الأخلاق ، لكنه ضعيف فى بنائه الفنى قال : "ما أحد أحب الى شعرا من لبيد بن ربيعة ، لذكره الله عز وجل ، ولاسلامه ، ولذكره الدين والخير ولكن شعره رحى بزر" (٣) .

فالشعر هنا عند أصحاب هذا التصور قيمته فى فنية التعبير ، لافى معانى ذلك التعبير "وليس فحاشة المعنى فى نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه كما لايعيب جودة النجارة فى الخشب مثلا رداءته فى ذاته" (٤) .

فمتى أبدع الشاعر فى معناه الذى يعبر عنه فقد حقق غاية الشعر فليس عليه الا "أن يتوخى البلوغ من التجويد فى ذلك الى الغاية المطلوبة" (٥) .

فمثلا عاب كثير من البيانيين على أبى الطيب المتنبى سوء اعتقاده ، لأنهم ربطوا الشعر بمضامينه . فجاء القاضى الجرجانى وانتصر للمتنبى من خصومه ، فجعل جودة الشعر فى اكتمال عناصره الفنية لافيما تحمله تلك العناصر من مضامين

---

(١) الموشح ص ٢٤٩ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٠٠ .
(٤) نقد الشعر ص ٢١ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٩ .

فقال : "فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمحى اسم أبى نواس من الدواوين ، ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر ، ولوجب أن يكون كعب بن زهير ، وابن الزبعرى ، وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرسا ، وبكاء مفحمين ، ولكن الأمرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر" (١) .

وإلى مثل هذا ذهب الصولى فى دفاعه عن أبى تمام عندما قال : "وماظننت أن كفرا ينقص من شعر ، ولا أن إيمانا يزيد فيه" (٢) .

والواضح عند أنصار هذا التوجه أنهم يهتمون بالشعراء ويتركون الشعر لب القضية ، فإذا وصف شعر المتنبى بالاستهتار بقيم الدين قال القاضى إن الشاعر لايعاب لدينه (٣) ، وإذا صرح أحدهم فى شعره بالزنا ، والدبيب إلى حرم النساء قيل : إن الشعراء تتوقى ذلك .

وهؤلاء الجماليون لاينكرون جودة المعنى الدينى إذا وضع بشكل فنى يرتفع به عن مستوى النقل المباشر ، فيضفى عليه الشاعر من روحه ظلالا خاصة ، توحى للمتلقى أن المعنى اكتسب شعرية تترامى به إلى أفق أوسع .

وغاية الأمر : أن أصحاب الاتجاه الخلقى أغفلوا جانبا يجب ألا يغفل فى البحث عن القيمة فى النص الشعرى ، وهو أن الشعر إنما يوصف بأنه شعر عندما تكتمل عناصره الفنية أولا

---

(١) الوساطة ص ٦٤ .
(٢) أخبار أبى تمام ص ١٧٢ .
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . إحسان عباس ص ٣٧ .

وقبل كل شيء ، وإلا فانه لايعنى أن تكون مضامينه مما يتنافى وأخلاقيات الإنسان المسلم ، فالشعر يجب أن يكون فنا ذا قيمة خلقية يعبر عنها الشعر بطريقته الخاصة التى لاتلغى خصوصيته فى تأمل الأشياء .

والذين ينظرون إلى الشعر باعتباره متعة فنية ـ مع أن المتعة قيمة فى حد ذاتها ومنفعة ـ بمعزل عما تفضى به تلك المنفعة من مضامين فإنهم يجهلون منطق الفن أولا والحياة أخيرا .

إن وظيفة الفن تختلف باختلاف الأمم ، وتتغير بتغير العصور والأجيال ، ولكنها تظل مرتبطة بالإنسان ، فالفن الذى لايبدأ من الإنسان ويؤول إلى الإنسان فليس فنا ، فالشعر لايمكن أن يكون نفعيا خالصا فيفقد جماله ، ولا امتاعا صرفا ، فينحرف عن غاية الفن الحقيقى .

إن القيمة الجمالية لاتنفك عن القيمة الخلقية فى الشعر الخالد ؛ لأن الحق والخير والجمال كلها من معدن واحد ولهذا فإن الشعر "يهدف إلى كمال الحياة ، ومادام يسعى نحو هذا الهدف فلابد أن يتبنى المخطط الأخلاقى الذى يصل الإنسان بهدى منه إلى الفضيلة والسعادة ، ولكن الشعر لايوصل قيم هذا المخطط الأخلاقى بطريقة مباشرة ، إنه يوصلها من خلال وسيط نوعى يقدم قيم هذا المخطط تقديما فنيا مؤثرا ، والتقديم الفنى المؤثر ينطوى على قيمة مضافة تتجاوز المحتوى الأخلاقى ، بل إنها فى حقيقة الأمر قيمة غير مفارقة للمحتوى الأخلاقى" (١) .

---

(١) مفهوم الشعر ص ١٧٠ .

وفى سياق هذا الفهم يمكن أن يحاكم الشعر بمنطق العدالة ، التى تنظر إلى الشعر بوصفه بناء لغويا مميزا فى الرؤية والنسيج ، لكن تلك الرؤيةَ النافذة ، والنسيج المنسجم يجب أن يكون وفق التصور الإسلامى الرحب الذى يعين الشاعر ، ولايقيد رؤيته .

وكما كان على الشاعر أن يجود بناء شعره فإن على البيانى أن يجعل همه الأول فى البحث عن جودة الشعر ، لا أن يجعل المنفعة هى عنوان الجودة ، فيكون الصدق والإيضاح ، والإقناع ، كل شىء فى جمال الشعر .

الفصل الثاني

الأسس الخارجيّة

الفصل الثانى

الأسس الخارجية

(١) نظرية الإعجاز البلاغى :

عندما خرج أبناء الجزيرة العربية ينشرون دعوة الحق صادفوا كثيرا من العقبات والتحديات ، كان من أبرزهاعقبة الثقافة المضادة .

فهؤلاء العرب البسطاء كانوا يؤمنون بنبوة محمد صلوات الله وسلامه عليه ، ويؤمنون بأن معجزته القرآن ، ولم يداخلهم فى صحة المعتقد والاعتقاد شك .

فسعى كثير من الزنادقة الذين لم يدخلوا فى الدين من أبناء الأمم الأخرى إلى تشكيك المسلمين فى عقيدتهم بالسؤال عن حقيقة الإعجاز ومواطنه فى القرآن ، وقد كان كثير من هؤلاء الزنادقة والشعوبيين ممن برع فى علم الكلام فكان لهم باع طويل فى الجدل ومقارعة الحجج ، فشكك هؤلاء فى بلاغة القرآن ورموه باللحن وفساد النظم .

فكان البحث فى إعجاز القرآن وبخاصة البلاغى منه ردا على أولئك المشككين ، وقد كان المتكلمون من معتزلة وأشاعرة ، من أكثر الطوائف الإسلامية اهتماما بالبحث فى إعجاز القرآن الكريم ، حيث نجد الجاحظ،والرُّمانى،والخَطَّابى، والقاضى عبد الجبار، والباقِلاّنى،وعبد القاهر الجرجانى، والزمخشرى،وغيرهم يولون قضية الإعجاز عناية فائقة .

وقد تعددت وجوه البحث فى إعجاز القرآن ، وكان أولاها بالعناية والبحث الإعجاز البلاغى الذى يبحث فى أسرار اللغة

القرآنية ، وقد ذهب الخطابى إلى أن الكلام فى بلاغة اللغة القرآنية يقوم بالبحث فى مكونات هذه اللغة وهى : اللفظ الحامل ، والمعنى القائم به ، والرباط الذى ينظم بينهما (١) .

وقد وضع علماء البلاغة لكل مكوّن من هذه المكونات عددا من المقاييس التى كانت نتيجة استقراء للغة القرآنية .

فاللفظة فى القرآن بلغت أرقى درجات الفصاحة حيث جمعت بين الفخامة والعذوبة (٢) "وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه فى غاية الشرف والفضيلة حتى لاترى شيئا من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه" (٣) .

وبلوغ هذه الدرجة من الفصاحة إنما تأتى لجمع الكلمة بين ضدين بلانبو هما الفخامة والعذوبة ، ولايكادان يجتمعان فى بيان على هذا النسق العجيب "وهما على الانفراد فى نعوتهما كالمتضادين ؛ لأن العذوبة نتاج السهولة ، والجزالة والمتانة تعالجان نوعا من الوعورة ، فكان اجتماع الأمرين فى نظمه مع نبو كل واحد منهما على الآخر فضيلة خص بها القرآن" (٤) .

فارتفعت بهذا اللفظة عن الابتذال الذى يجردها من الإيحاء والإشارة، لكثرة تداولها على ألسنة الناس ، وتجافت الحوشية التى تنفر منها النفس لغرابتها "وكما لاينبغى أن يكون اللفظ عاميا ، وساقطا سوقيا فكذلك لاينبغى أن يكون غريبا وحشيا" (٥) .

---

(١) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
(٢) يعنى : اللفظ والمعنى والنظم .
(٣) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٦ .
(٥) البيان والتبيين ١/١٤٣ .

فالمبتذل إنما يكثر فى كلام العامة والصبيان وسوقة الناس ، كما أن الوحشى إنما يكثر فى "كلام الأوحاش من الناس والأجلاف من جفاة العرب الذين يذهبون مذاهب العنجهية ، ولايعرفون تقطيع الكلام وتنزيله والتخير له" (١) .

وامتازت اللفظة القرآنية بالدقة ، فكانت لاتقع إلا فى موقعها ، وهذا هو عمود البلاغة عند الخطابى "وضع كل نوع من الألفاظ التى تشتمل عليها فصول الكلام موضعه الأخص الأشكل به ..." (٢) .

وخلت من التنافر ، فكانت متلائمة فى بنائها ، فجمعت بذلك بين فضيلتى الوضوح السمعى ، والإدراك العقلى التى يطلبها المتلقى من الخطاب اللغوى .

"والفائدة فى التلاؤم حسن الكلام فى السمع ، وسهولة فى اللفظ ، وتقبل المعنى له فى النفس لما يرد عليها من حسن الصورة وطريق الدلالة" (٣) .

أما معانيه الكريمة فقد كانت فى درجة متناهية من الفصاحة بلغت بها حد الإعجاز ، والتناهى فى بلاغة المعانى ليس بالأمر الهين "فالأمر فى معاناتها أشد ؛ لأنها نتائج العقول ، ودلائل الأفهام ، وبنات الأفكار" (٤) ، وهى "التى تشهد لها العقول بالتقدم فى أبوابها ، والترقى إلى أعلى درجات الفضل فى نعوتها وصفاتها" (٥) .

فهى متناسقة منسجمة ، واضحة ، لاتخفى على أحد ، ومع هذا فهى تتكشف لكل إنسان على قدر إدراكه وحسن نظره ،

---

(١) بيان إعجاز القرآن ص ٣٧ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٩ .
(٣) النكت فى إعجاز القرآن ص ٩٦ .
(٤) بيان إعجاز القرآن ص ٣٦ .
(٥) المصدر نفسه ص ٢٧ .

"وإنما يكون الكلام فصيحا لجزالة لفظه ، وحسن معناه" (١) .

وهذا الصنع البديع الذى حظيت به هذه المعانى الشريفة ضمن لها الإبلاغ والإفهام "وإنما مدار الأمور والغاية التى يجرى إليها الفهم ثم الإفهام والطلب ثم التثبت" (٢) .

والإفهام قيمة حرص على إبرازها علماء الإعجاز فى الحديث عن اللغة القرآنية ، فكانت جوهر البلاغة عندهم ، متى خلا منها الكلام ، فقد قدرته فى الإفهام والإمتاع معا "وإذا كان الكلام إنما يفيد الإبانة عن الأغراض القائمة فى النفوس التى لايمكن التوصل إليها بأنفسها وهى محتاجة إلى مايعبر عنها ، فما كان أقرب فى تصويرها ، وأظهر فى كشفها للفهم الغائب عنها ، وكان مع ذلك أحكم فى الإبانة عن المراد ، وأشد تحقيقا فى الإيضاح عن المطلب ، وأعجب فى وضعه ، وأرشق فى تصرفه ، وأبرع فى نظمه ، كان أولى وأحق بأن يكون شريفا" (٣) .

وقد اشتمل القرآن على معان متعددة ومتباينة ، ومكررة وكان نظمه فى ذلك عنوانا على إعجازها وحسن بلاغتها ، فكانت مستوية غير متفاوتة ، مع تباينها وتكرارها ، قال الباقلانى "وقد تأملنا نظم القرآن فوجدنا جميع مايتصرف فيه من الوجوه التى لاتفاوت فيه ، ولاانحطاط عن المنزلة العليا ، ولاإسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا ، وكذلك قد تأملنا مايتصرف إليه وجوه الخطاب ، من الآيات الطويلة والقصيرة ، فرأينا الإعجاز فى جميعها على حد واحد لايختلف ، وكذلك قد يتفاوت كلام الناس عند إعادة ذكر القصة الوحدة تفاوتا بينا ،

---

(١) المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ١٩٧/١٦ .
(٢) البيان والتبيين ٣٩/٢ .
(٣) إعجاز القرآن ص ١١٩ .

ويختلف اختلافا كبيرا ، ونظرنا القرآن فيما يعاد ذكره من القصة الواحدة فرأيناه غير مختلف ولامتفاوت بل هو على نهاية البلاغة ، وغاية البراعة "(١) .

فتكرار المعانى وتناسبها وهى متباينة وجه من وجوه إعجاز القرآن الكريم فى نظمه ومعانيه ، لايساويه فى ذلك نظم ، "فلاترى نظما أحسن تأليفا وأشد تلاؤما وتشاكلا من نظمه "(٢) ؛ لأنه "لايتفاوت ولايتباين"(٣) فى منزلة من أبلغ منازل البيان "لاانحطاط عن المنزلة العليا ، ولاإسفاف فيه إلى الرتبة الدنيا"(٤) .

فالتفاوت والانحطاط مما يعترى كلام البشر ؛ لأنه نتاج نفس إنسانية يعتورها الضعف ، وتغشاها القوة ، ولهذا خلا نظم القرآن الكريم من خصائص النفس الإنسانية ، فكان دليلا على الكمال الإلهى المنزه عن النقص .

فجمع بين فصاحة اللفظ ، وحسن التركيب ، وصحة المعنى "واعلم أن القرآن إنما صار معجزا ؛ لأنه جاء بأفصح الألفاظ فى أحسن نظوم التأليف مضمنا أصح المعانى"(٥) .

وإذا كان القرآن على هذا النسق فى ألفاظه وتراكيبه ومعانيه ، فإنه معجز بلاشك ، وقد أقر بذلك مشركو مكة الذين ماتركوا عقبة من العقبات إلا أقاموها فى طريق الدعوة ، ومع ذلك لم يجرؤ أحد منهم على أن يصف القرآن بالنقص ، حتى عندما قالوا : إنه شعر ، وسحر، وكهانة ، وأساطير، فقد وصفوه بقوة التأثير .

---

(١) إعجاز القرآن ص ٣٧، ٣٨ .
(٢) بيان إعجاز القرآن ص ٢٧ .
(٣) إعجاز القرآن ص ٣٦ .
(٤) المصدر نفسه ص ٣٧ .
(٥) بيان إعجاز القرآن ص ٢٦ .

وتلك المقاييس التى استنبطها علماء الإعجاز والبلاغة العربية من اللغة القرآنية ، وامتازت بها هذه اللغة ، كانت تفرض على الشعراء فرضا ؛ لأنها عنوان البلاغة ، وآية الإعجاز فى البيان .

فإذا كانت ألفاظ القرآن عذبة متلائمة ، سهلة النطق ، قريبة الفهم ، بعيدة عن الحوشية والابتذال ، فإن ألفاظ الشعر يجب أن تكون كذلك وانتفت بموجب هذا الفهم خصوصية اللغة الشعرية ، التى تبنى على الغرابة ، فالشاعر لايعبر عن غرابة الأشياء إلا بلغة تتمثلها تمثلا صادقا ، فالغرابة فى لغة الشعر ضرورة فنية ، ولهذا لاتصح مقولة الخطابى : "إن البلاغة لاتعبأ بالغرابة ولاتعمل بها شيئا" (١) .

وربما كان التنافر والغرابة قيمة فى موطنها ، لايصح المعنى إلا بها ، فتجريد المقاييس ، واستحسان الألفاظ بمعزل عن النص أمر لايصح الاتكاء عليه ، وقد سبب هذا التجريد حرجا للبلاغيين ، فى بعض المواقف ، فتنافر الحروف ، والغرابة - وفق منطق الوصف التجريدى للكلمات - ورد فى القرآن الكريم فكلمة "أَعْهَدْ" فى قوله تعالى : {أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَابَنِيْ آدَمَ} (٢) تبدو متنافرة الحروف ، وكلمة ضيزى فى قوله تعالى : {تِلْكَ إِذاً قِسْمَةٌ ضِيْزَى} (٣) تبدو غريبة ، ولكنهما كلمتان تتعاليان بحسن بلاغتهما على تلك المقاييس ، فالثقل الذى نجده فى النطق بكلمة أعهد يمثل قيمة جمالية حين يكون جزءا من معنى الآية فيصور ثقل العهد الملقى على عاتق الإنسان .

---

(١) بيان إعجاز القرآن ص ٣٧ .
(٢) سورة يس : ٦٠
(٣) سورة النجم : ٢٢

وكلمة ضيزى غريبة ، بل إنها أغرب مافى القرآن الكريم كما يقول الرافعى ، لكن غرابة الكلمة كانت "أشد الأشياء ملاءمة لغرابة هذه القسمة التى أنكرها ، وكانت الجملة كلها كأنها تصور فى هيئة النطق بها الإنكار فى الأولى ، والتهكم فى الأخرى ، وكان هذا التصوير أبلغ مافى البلاغة ، وخاصة فى اللفظة الغريبة التى تمكنت فى موضع من الفصل ، ووصفت حالة المتهكم فى إنكاره من إمالة اليد والرأس بهذين المدين فيها إلى الأسفل والأعلى ، وجمعت إلى كل ذلك غرابة الإنكار بغرابتها اللفظية "(١) .

وإذا كان القرآن الكريم قد بلغ فى بلاغته حد الإعجاز ، وكان له نسقه الخاص فى بناء لغته ، فلايعنى أن تخضع لغة الشعر لذلك النسق ، فلغة القرآن لها خصوصيتها بوصفها لغة هدى وبيان تُعنى بالإبلاغ والإمتاع معا ، وتهدف إلى إفهام جميع الطبقات ، فإن لغة الشعر لها أيضا خصوصيتها التى بمقتضاها تهدف إلى الإمتاع أولا ثم الإفهام ثانيا ، وتلك لغة بيان تخاطب العقول والقلوب معا ، أما هذه فهى نتاج مخيلة وخطابها موجه إلى القلوب والمشاعر .

على أن بعض البلاغيين لم يقف عند هذا الحد الذى أخضعت بمقتضاه لغة الشعر للغة الإعجاز القرآنى ، باعتبار هذه اللغة عنوان الفصاحة ، فقد اتخذ بعض البلاغيين من ذم الشعر العربى منهجا للانتصار لفكرة الإعجاز .

وقد أغراه بذلك تنزيه القرآن عن الشعر {إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُبِينٌ}(٢) ، ونفى صفة الشاعر عن رسول الهدى صلوات الله وسلامه عليه {وَمَاهُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ}(٣) .

---

(١) إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ص ٢٣٠ .
(٢) سورة يس : ٦٩
(٣) سورة الحاقة : ٤١

فالشعر قوامه الكذب ، وميزانه الإيقاع "والإيقاع ضرب من الملاهي"(١) وادعاء بعض كفار قريش أن القرآن شعر ، وزعم أناس من الملاحدة أن في القرآن شعرا(٢) .

وكفار قريش إنما وصفوا القرآن بأنه شعر لما فيه من الصنعة اللطيفة لا إلى أنه من قبيل الشعر الذى تعارفوا عليه في أعاريضه المخصوصة به(٣) .

وربما حمل على ما أطلقه بعض الضعفاء منهم في معرفة الأوزان ، لكنه يظل احتمالا بعيدا ، ومن زعم أنه وجد في القرآن ماهو على وزن الشعر كقوله تعالى : {وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَاسِيَاتٍ}(٤) على أنه من الرَّمَل .

فالجواب على ذلك(٥) : أن "أقل الشعر بيتان فصاعدا" ، وأن الشعر إنما يسمى شعرا "متى قصد القاصد إليه"(٦) ، وعلى هذا ينتفى وصفه بأنه شعر أضف إلى ذلك مخالفته لنظام الشعر المألوف عند العرب(٧) .

ولكى ينفى الباقلانى هذا الاعتقاد وينتصر لفكرة الإعجاز قام بموازنة بين القرآن والشعر العربى في أزهى عصوره ، فأثبت أن نظم القرآن "ليس له مثال يحتذى عليه ، ولا إمام يقتدى به ، ولايصح وقوع مثله اتفاقا"(٨) . وأنه "جنس متميز ، وأسلوب متخصص ، وقبيل عن النظير متخلص"(٩) .

---

(١) الصاحبى ص ٤٦٧ .
(٢) إعجاز القرآن ص ٥٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ٥١ .
(٤) سورة سبأ : ١٣
(٥) إعجاز القرآن ص ٥٣، ٥٤ .
(٦) المصدر نفسه ص ٥٤ .
(٧) المصدر نفسه ص ٣٥ .
(٨) المصدر نفسه ص ١١٢ .
(٩) المصدر نفسه ص ١٥٩ .

وأنه كلام الله الذى جاء مستويا مطردا ، فخلا من التفاوت كالسهولة والتكلف ، والرفعة والضعة ، والنادر والبارد ، بخلاف نتاج النفوس الإنسانية ، فإن مبناه على التفاوت وعدم الاستواء .

وكان بإمكان الباقلانى رحمه الله أن يستظهر خصائص النفس الإنسانية من ذلك الشعر الذى عابه ، بطريقة ألطف ، وأدق ، فليس نقصا فى الشعر أن يتفاوت ؛ لأن الباقلانى لو طلب غير هذا ،لكان قد أراد تحقيق مالايستطاع تحقيقه ؛ لأن التفاوت فى طبيعة الشعر مما يقتضيه تفاوت الأحوال النفسية واختلافها بين موقف وآخر .(١)

ولايمكن أن يذم الشعر العربى قياسا إلى القرآن ، حتى وإن كان الملاحدة فى عصر قد وازنوا بين القرآن والشعر ، فالثقة فى الشعر ثقة فى العربية . يقول محمود شاكر :

"فهذه الموازنة التى هاجت الباقلانى ، كما ذكر هو حملته على هتك الستر عن معلقة امرىء القيس ، ليكشف للناس عيبها وخللها ، لايستخرج منها خصائص بيانهم ، وكيف كانت هذه الخصائص مفارقة لخصائص بيان القرآن فلما زل الباقلانى هذه الزلة ، وأخطأ الطريق زل به من بعده وأخطأه ، وأخذوا الشعر كله هذا المآخذ ، ولكن العجب بعد ذلك أن الشعر الجاهلى ظل عند البلغاء وجمهور الناس هو مثقف الألسنة ، والحجة على اللغة ، والشاهد على النحو ، وما إلى ذلك ، ولكنهم إذا جاءوا لذكر القرآن وإعجازه اتخذوه هدفا للنقد والتقلية ، وإظهار العيب ، وتبين الخلل ، بإزاء كلام برىء من كل عيب وخلل ، فيبقى الأمر أمر موازنة لاعدل فيها" .(٢)

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. إحسان عباس ص ٣٥٣.
(٢) فصل فى إعجاز القرآن ، مقدمة كتبها الشيخ محمود شاكر لكتاب الظاهرة القرآنية ، لمالك بن نبى ص ٤٤، ٤٥ .

ويقول الدكتور محمد أبو موسى : "... ولكن الباقلانى مال وجنف ، وألح على تكدير صفو الشعر ، وتحايل ، وتكلّف ، وتعمّل ، وجانب" (١) .

فعل ذلك الباقلانى مع أنه من أهل الصنعة الذين يدركون الفروق الدقيقة بين الأساليب ، فلايشتبه عليهم سبك أبى نواس بنسيج البحترى ، ولاتختلط عليهم صنعة ابن العميد بديباجة عبد الحميد ، وإن كان كل بناء لغوى يشتبه بالآخر ، كما تشتبه التمرة بالتمرة ، ويقترب منه فى الإتقان كما يقترب الماء بالماء ، ومع ذلك لكل مذهبه وطريقته (٢) .

وإذا كانت لغة الشعر عنده كذلك فمن الأولى ألا يعير فكرة الموازنة اهتماما ؛ لأن القرآن لايمكن أن يشتبه بغيره إلا عند الناقص فى معرفة الفصاحة الذى "يخبر عن نقصه ، ويدل على عجزه ، ويبين عن جهله ، ويصرح بسخافة فهمه ، وركاكة عقله" (٣) . والناقص فى معرفة الفصاحة لن تضيف له تلك الموازنة جديدا يطمح إليه .

والملاحظ فى نقد الباقلانى لقصيدتى امرىء القيس والبحترى أنه حدد موقفه سلفا ، فغاية مايهدف إليه أن يظهر التفاوت فى ذلك الشعر ليثبت أن القرآن مستو مطرد ، قال : "إذا أردنا تحقيق ماضمّناه لك ، فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدة ، متفق على كبر محلها ، وصحة نظمها ، وجودة بلاغتها ورشاقة معانيها .. فنقفك على مواضع خللها ، وعلى تفاوت نظمها ، وعلى اختلال فصولها ، وعلى كثرة فضولها ، وعلى شدة

---

(١) الإعجاز البلاغى ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ، ص ٢٨٤ .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٢٣، ١٢٤ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٢٥ .

تعسفها ، وبعض تكلفها ، وماتجمع من كلام رفيع ، يقرن بينه وبين كلام وضيع ، وبين لفظ سوقى ، يقرن بلفظ ملوكى"[١] .

واختياره لامرىء القيس ؛ لأنه أمير الشعراء ، ولكن شعره ربما تفاوت بين الشراسة واللين ، والتوحش والاستئناس ولهذا عمد إلى البحترى ؛ لأن البحترى يسبقه فى هذا الميدان فشعره أكثر استواء .

والباقلانى يتكىء فى منهجه النقدى على أسلافه ، فلايأخذ على امرىء القيس والبحترى أكثر مما أخذه عليهما من سبقه من البيانيين ، وقد كانت المآخذ هناك لاتتعدى البيت أو البيتين ، أما هنا فالقصيدة كلها متفاوتة مضطربة لاخير فيها .

وجملة المآخذ التى يحصيها الباقلانى إمّا ثقل فى اللفظ[٢] ، وإما حشو فى التراكيب[٣] ، وإما تفاوت بين مصراعى البيت[٤] ، أو أبيات القصيدة[٥] ، وإما سوء تخلص فى الغرض[٦] ، وإما تكرار للمعانى[٧] ، أو إفراط فيها[٨] ، أو ضعفها وخواؤها[٩] ، أو عدم مراعاتها اللياقة[١٠] ، وإما تكلف فى المحسنات[١١] ، وإمابُعد فى التصوير البيانى[١٢] . ومن تلك المآخذ مايأتى :

(١) قال امرؤ القيس :

---

(١) إعجاز القرآن ص ١٥٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٧٧، ٢٢٠، ٢٢٨ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٦٣، ١٧٦، ٢٢٠ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦٨، ١٧٦، ٢٣٥ .
(٥) المصدر نفسه ص ١٧٠، ١٧١، ١٧٧، ١٨٠، ١٨٢، ٢٣٢ .
(٦) المصدر نفسه ص ٢٢٧ .
(٧) المصدر نفسه ص ١٧٢، ٢٢٣، ٢٣٩ .
(٨) المصدر نفسه ص ١٦٣ .
(٩) المصدر نفسه ص ١٦٤، ١٧٢، ١٧٨ .
(١٠) المصدر نفسه ص ١٦٧، ١٦٨ .
(١١) المصدر نفسه ص ٢٢٢ .
(١٢) المصدر نفسه ص ١٨١، ٢٣٦ .

قِفْا نَبْكِ مِن ذِكْرَى حَبِيْبٍ ومَنْزِلِ
بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ
فَتُوضِحَ فَالمِقْرَاةِ لَمْ يَعْفُ رَسْمُهَا
بِمَا نَسَجَتْهَا مِن جَنُوبٍ وَشَمْأَلِ (١)

ومآخذ الباقلانى على هذا الشعر تدور حول أربعة محاور:

(أ) مخالفة المألوف الذى يقتضى فسادا فى المعنى وذلك :

"أنه استوقف من يبكى لذكر الحبيب ، وذكراه لاتقتضى بكاء الخلى ، وإنما يصح طلب الإسعاد فى مثل هذا ، على أن يبكى لبكائه ، ويرق لصديقه فى شدة برحائه ، فأما أن يبكى على حبيب صديقه ، وعشيق رفيقه ، فأمر محال .

فإن كان المطلوب وقوفه وبكاؤه أيضا عاشقا ، صح الكلام من وجه وفسد المعنى من وجه آخر ؛ لأنه من السخف أن لايغار على حبيبه ، وأن يدعو غيره إلى التغازل عليه ، والتواجد معه فيه" (٢) .

(ب) كثرة الأماكن .

فقد ذكر الدَّخول ، وحومل ، وتوضح ، والمقراة ، وسقط اللوى ، "وقد كان يكفيه أن يذكر فى التعريف بعض هذا ، وهذا التطويل إذا لم يفد كان ضربا من العِّى" (٣) فلم يقنع بذكر جهة واحدة من جهات المنزل "حتى حده بأربعة حدود ، كأنه يريد ، بيع المنزل فيخشى - إنْ أخل بحدٍّ - أن يكون بيعه فاسدا ، أو شرطه باطلا" (٤) .

(ج) التناقض ، حيث قال : لم يعف رسمها ، ونقض المعنى بعد ذلك عندما عقب البيت السابق بقوله :

---

(١) الديوان ص ٨ وفيه : لما نسجتها .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٦٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٦٠ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٢١ .

فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ (١)

فقد ذكر أبو عبيدة : "أنه رجع فأكذب نفسه" . (٢)

(د) التعسف فى إسناد الضمائر .

فقد قال : لما نسجتها ، و"كان ينبغى أن يقول لما نسجها ، ولكنه تعسف فجعل مافى تأويل تأنيث ؛ لأنها فى معنى الريح ، والأولى التذكير دون التأنيث ، وضرورة الشعر قد قادته إلى هذا التعسف" . (٣)

ثم قال بعد ذلك : لم يعف رسمها ، والأولى أن يقول : "لم يعف رسمه ؛ لأنه ذكر المنزل ، فإن كان رد ذلك إلى هذه البقاع والأماكن التى المنزل واقع بينها ، فذلك خلل ؛ لأنه إنما يريد صفة المنزل الذى نزله حبيبه بعنائه ، أو بأنه لم يعف دون ماجاوره ، وإن أراد بالمنزل الدار حتى أنث فذلك أيضا خلل" . (٤)

والباقلانى ـ رحمه الله ـ يتنزل الشعر عنده ـ وفق هذا التصور ـ منزلة الحقائق الثابتة التى لايختلف على صحتها اثنان ، وكأنه يستكثر على امرىء القيس أن يرى الطلل من جهة لم يرها أحد قبله ، أو أن يستوقف صاحبيه للبكاء من ذكرى الحبيب والمنزل .

وإذا صح الوقوف من جهة فسد من جهة أخرى ؛ لأن استدعاء الصاحب للبكاء بكاء عاشق ، عدم غيرة على المحبوبة ، والذى أملى على الباقلانى هذا التصور النظر إلى فكرة البكاء على الطلل نظرة من يعدها من قبيل التوطئة للغرض الأصلى ، لايلبث

---

(١) الديوان ص ٩ وصدره : وإنّ شِفائِى عَبْرَةٌ إنْ سَفَحْتُها .
(٢) إعجاز القرآن ص ١٦١ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٦١ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦١، ١٦٢ .

بعدها الشاعر أن يدلف الى الغرض الحقيقى جوهر القصيدة ، ولهذا فذكرى الحبيب لاتقتضى بكاء الخلى ، وانما تقتضى البكاء على حال الشاعر .

وهنا لايعدو البكاء أن يكون من قبيل المشاركة الوجدانية لاغير .

ان البكاء الذى يطلبه امرؤ القيس لايقف عند هذا الحد وانما يتخطاه الى الولوج الى عمق المأساة ، سبب البكاء ، وهى الذكرى .

فالذكرى اذن ليست قضية عادية ، فهى دعوة عامة تتوحد أمامها المشاعر بكل متناقضاتها التى تشير اليها صيغة التثنية "قفا" .

فامرؤ القيس لايبكى لأن الشعراء يبكون فقصد الى مجاراتهم ، والصاحب لايقف ، لأن العادة جرت بذلك ، فهناك حياة تفقد نضارتها ، وكائنات ينتزع منها مقومات وجودها ، فلاتلبث أن توقظ الحس المتوقد للشاعر العظيم فيتأملها ، فيهوله المصاب ، ويستدعى من يستدعى ليقف معه على حقيقة الموت ، وقوفا يبصره بما هو فيه ، وماسيؤول اليه ، ولذا لاغرابة أن يكون امرؤ القيس أميرا للشعراء ، لأنه "أول من وقف واستوقف ، وبكى واستبكى ، وذكر العهد ، والمنزل والحبيب ، وتوجع واستوجع" (١) .

وكثرة الأماكن فى مطلع القصيدة ضرب من الوعى بعمق الفاجعة ، لاسيما اذا كانت الفاجعة هى الموت ، فلايمكن ادراك جماليات المكان هنا بمعزل عن المصير الرهيب الذى حل به .

---

(١) اعجاز القرآن ص ١٦٠ .

وهذا المصير هو الذى يجعل الشاعر يرى الأشياء - بفطنته - على غير ماهى عليه ، لكن هذه الرؤيةَ لاتلبث أن تستحيل عند من يقف على ظاهر الكلام إلى ضرب من الكذب ، فالطلل تارة لم يعف رسمه ، وتارة أخرى يبدو وقد درس واندثر ، يقول الدكتور محمد أبو موسى : "إن الشاعر يكذب نفسه فيصف الطلل مرة بأنه درس ، وأخرى بأنه لم يعف رسمه ، فيه مانقوله من أنه يرى الأشياء على غير ماهى عليه .

وهذه البدايات فى القصائد مشحونة بالوجد واللوعة ، وهى أحسن مايستفتح به الشعر ، وبهذا يسقط اعتراض آخر على قوله بعد ذلك : فهل عند رسم دارس من معول ، وأنه يتناقض مع قوله : لم يعف رسمها . وهذه طريقة معروفة عند الكبار من طبقته ، وكثرت عند زهير ، الذى كان يجيل نظره فى القصيدة حولا كاملا ، فلو كان ذلك تناقضا معيبا لتفاداه ، وإنما هى من شبيهات لها فى الوقوف على الأطلال إنما كان يقصد بها الشعراء الإشارة إلى تلك الأحوال الغالبة على نفوسهم ، والمؤذن بعوالم ومشاهد ومرائى وأصولا كلها من غير المألوف ، وكأنه استفتاح وتهيؤ لدخول عالم الشعر ذلك العالم الفسيح الثرى" (١) .

ومع أصالة ماذهب إليه الدكتور محمد أبو موسى من أن الشاعر فى مثل هذا النسق الملغز يرى الأشياء على غير ماهى عليه فإن الفكرة لم تزل عنده فى حيز الكذب وإن كان مستحسنا يألفه الكبار . ولم يكشف الدكتور محمد - وهو قادر على ذلك - عن سر هذا الإلْف ؟ وعن تلك الأحوال الغالبة على تصور الشعراء .

---

(١) الإعجاز البلاغى ص ٢٨٦ .

إذ لايكفى فى مثل هذا أن يقال : إنهم قصدوا الإشارة إلى مايغلب على نفوسهم .

إن الرسم لم يزل له وجود متحقق فى عالم الواقع ، وإن كان وجودا غير مكتمل ، وذلك الوجود لايعنى الحياة ؛ لأن الحبيب رمز الحياة والإلهام قد هجره ، فلايبقى فيه إلا ذكرى مؤلمة ، تبعث الموت والخراب فيكون دارسا فى عالم المخيلة الذى يقف على حقيقة الشىء ، فهو موجود وغير موجود فى آن واحد .

ومن هنا كان البكاء لايجدى بعد ذلك ـ فهل عند رسم دارس من معول ـ؟لأن البكاء لايبعث الحياة فى الميت البالى ، وإن حرض على تأمل مصيره ، الذى لايلبث أن يؤول بالإنسان إلى مآل إليه ذلك الرسم ، حين يفقد كل عناصر الحياة ، ومقومات البقاء .

أما التعسف فى إسناد الضمائر فللعربية سعة فى حمله فهى أوسع من أن تضيق بمثل هذا ، وفى كلام الباقلانى مايؤكد ذلك (١) .

ومما عابه على البحترى قوله فى صفة السيف :

يَتَنَاوَلُ الرُّوحَ البَعِيْدَ مَنَالُها
عَفْواً ، وَيَفْتَحُ فِى القَضَاءِ المُقْفَلِ .
بِإِبَانَةٍ فِى كُلِّ حَتْفٍ مُظْلِمٍ
وَهِدَايَةٍ فِى كُلِّ نَفْسٍ مَجْهَلِ
مَاضٍ وإِنْ لَمْ تُمْضِهِ يَدُ فَارِسٍ
بَطَلٍ ، وَمِصْقَولٌ ، وإِنْ لَمْ يُصْقَلِ (٢)

---

(١) إعجاز القرآن ص ١٦١ .
(٢) الديوان ٣/١٧٤٦، ١٧٤٧ مع خلاف يسير فى الرواية .

وعيوب هذا الشعر تتلخص فى : تكلف ألفاظه ، فلفظ البيت الأول ليس "بمضاءٍ لديباجة شعره ، ولاله بهجة نظمه ، لظهور أثر التكلف عليه ، وتبين ثقل فيه" (١) .

وفى حشوه الردىء "ذلك أن قوله : ويفتح فى القضاء" فى هذا الموضع حشو ردىء يلحق بصاحبه الكلفة ، ويلزمه الهجنة" (٢)

وذكره الفارس حشو ولغو ؛"لأن هذا لايتغير بالفارس والراجل" (٣) .

وفى استعاراته البعيدة فالقضاء المقفل وفتحه "كلام غير محمود ولامرضى أو استعارة لو لم يستعرها كان أولى به .. ولم يقنع بقفل القضاء ، حتى جعل للحتف ظلمة تجلى بالسيف ، وجعل السيف هاديا فى النفس المجهل الذى لايهتدى إليه ! وليس فى هذا مع تحسين اللفظ وتنميقه شىء ؛ لأن السلاح وإن كان معيبا ، فإنه يهتدى إلى النفس" (٤) .

والتكلف الذى بنى عليه الباقلانى مآخذه سببه أن الشعر يتجاوز تلك الغاية التى قررها الرجل للشعر ، وهى الإفهام والإبانة ، فالشعر عنده كلام كأى كلام ، و"الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التى فى النفوس ، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ماكان أقرب إلى الدلالة على المراد ، وأوضح فى الإبانة عن المعنى المطلوب ، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن ، ولامستنكر المورد على النفس ، حتى يتأبى بغرابته فى اللفظ عن الإفهام ، أو يمتنع بتعويص معناه عن الإبانة ، ويجب أن يتنكب ماكان عامى اللفظ ، مبتذل العبارة ، ركيك

---

(١) إعجاز القرآن ص ٢٣٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٣٧ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٣٧ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٣٦، ٢٣٧ .

المعنى ، سفسافى الوضع ، مجتلب التأسيس ، على غير أصل ممهد ، ولاطريق موحد" (١) .

فالباقلانى لايعنيه هنا إلا وضوح العبارة ، وجلاء المعنى - ومع أنهما مطلبان مهمان فى لغة الأدب ، فإنهما ليسا كل القيمة - لأنه لايطلب من اللغة أياً كانت طبيعتها وغايتها شيئا غير هذا .

أما الشاعر الذى يعد الكلمة شركا يقتنص به الحقيقة فله رأى آخر - قد لايرتضيه الباقلانى - يمليه موقفه من اللغة ، وسيلته الوحيدة التى يرى من خلالها الأشياء ويتأملها .

إن قيمة هذا الشعر فى كل شىء فى ألفاظه المتمكنة والتى بدت حشوا وفى قرب استعارته وبعدها .

فالحشو هنا إيغال فى إدراك تفاصيل الأشياء ، فالقضاء لاقيمة له إن لم يكن مقفلا ، والحتف إن لم يبد مظلما ، والنفس إن لم يكتنفها الظلام الدامس واليد إن لم تكن جزءا فاعلا فى كيان فارس مغوار .

وعلى هذا يكون الصراع بين الخير - المتمثل فى السيف والشر الذى يرمز له الحتف المظلم ، ، والنفس المجهل - فى أعنف صوره .

وهنا تتجلى قيمة السيف حين يكون خصمه المضاد له فى هذه المنزلة من القوة .

فهو لم يعد سيفا كبقية السيوف ، إنه يتناول الروح البعيد منالها عفوا بلاأدنى مشقة ، ويفتح أبواب القضاء المقفل ، ويصدع بنوره فى كل حتف مظلم ، وبهدايته فى كل نفس مجهل لايهتدى إليها .

---

(١) المصدر السابق ص ١١٧، ١١٨ .

وهذا السيف مكلل بالظفر ، فهو ماض ، وإن لم تمض به يد فارس بطل وهو مصقول وإن لم يصقل ؛ لأن الغاية التى يرمى إليها غاية نبيلة ، هى استئصال شأفة الشر من الوجود .

والذى غاب عن الباقلانى فى غمرة انشغاله بإظهار التفاوت فى النص أن القصيدة مبنية على النظر إلى الأشياء فى كمالها ، ومثاليتها .

فالحُسْن عند سعاد ليس بمحَسَّن ، والجمال ليس بمجمل ، والفرس كالهيكل العظيم ، فهو وافى الضلوع ، ذو نسب عريق ، يهوى كما تهوى العقاب ، وينتصب انتصاب الأجدل ، يملك العيون بحسنه وبهائه .

أما الممدوح محمد بن على القُمّى فله الشرف الذى لايرمق الجوزاء إلا من علّو ، ذو سماحة لولا تتابع مزنها ، لراح المزن غير مبخل ، يعذله على جوده حاتم الطائى ، فى آله ألقى المجدُ رحلَه ولم يتحول .

والسيف يتناول الروح التى بعدت ، فلايقيها ترس ولادرع ، متوقد يبرى بأول ضربة ، أخضر الحديدة كأنه البقلة ، إذا ضرب به شاهُره فكأنما يضرب بالسماك الأعزل .

وكمال الضياء فى الموصوفات لاينفصل عن الضياء الذى نجده فى السيف ، فالبرق يسرى فى بطن وجرة ، لتهتدى به أعناق الركاب الضلل ، وسعاد كالبدر فى صفائه ، وكريم القوم أغر محجل ، وكذلك الفرس تتوهم الجوزاء فى أرساغه ، والبدر فى غرة وجهه المتهلل ، صافى الأديم ، يسطع فى الغبار كما تسطع النار ، أما الممدوح فهو فى علو ، كأنما جذبته النجوم بالحبال .

وبهذا الكمال تستعلى الأشياء فى اللغة على النقص ، وتتعالى الكلمات لتفتح بقوتها فى أفق النفوس المظلمة بابا للحق والخير والجمال ..

(٢) الرواية :

الرواية قديمة قدم الشعر ، فقد عرفها العرب فى الجاهلية ، حيث وجد لكل شاعر راوية يروى عنه شعره ، فزهير كان راوية أوس بن حجر ، والأعشى راوية المسيب بن علس ، وهُدْبة بن الخشرم راوية الحطيئة ، والحطيئة راوية زهير ، وهكذا ... ووُجد فى الجاهلية من يروى لعدد من الشعراء ، ولايختص بشاعر واحد .

وكانت تتفاوت مكانة الشعراء الفنية بتفاوتهم فى رواية الشعر ولهذا قيل : "الشعراء أربعة : شاعر خنذيذ ، وهو الذى يجمع إلى جودة شعره رواية الجيد من شعر غيره ، وسئل رؤبة عن الفحولة قال : هم الرواة ، وشاعر مفْلق وهو الذى لارواية له إلا أنه مجود كالخِنذيذ فى شعره ، وشاعر فقط وهو فوق الردىء بدرجة ، وشعرور ، وهو لاشىء" (١) .

واستمرت الرواية فى عصر صدر الإسلام قبل ظهور اللغويين والنحاة فكان لكل شاعر راوية ، فجميل راوية لهُدْبة ، وكثير راوية جميل ، وهذه هى المرحلة الأولى من مراحل نشأة الرواية ، فقد كانت مختصة بالشعر ، واستمر هذا حتى بداية القرن الثانى من الهجرة .

فلما وضعت أصول علم الحديث ، عنى بالإسناد ، فظهر رواة للمحدثين كما كان للشعراء رواة كالنَّضْر بن الحارث الذى كان راوية لمالك فى البصرة .

وهنا دخلت الرواية مرحلتها الثانية وهى "مرحلة الرواية العلمية" ، فبعد أن كانت تعنى فى المرحلة الأولى

---

(١) العمدة ١/١١٤، ١١٥ .

بالحفظ والنقل ، أضافت عنصرا جديدا هو عنصر الإتقان والضبط والتمحيص ، والشرح مع شيء من الإسناد (١) .

وصارت الرواية حرفة فى مطلع القرن الثانى من الهجرة وكان أول من اشتهر بها أبو عمرو بن العلاء ، وحماد الراوية فأخذ عنهما المفضّل الضَّبّى وخلف الأحمر ، وتتابع الرواة فجاء النضر بن شُمَيل ، وأبو عمرو الشيبانى ، وأبو عبيدة ، وأبو زيد الأنصارى ، والأصمعى وغيرهم (٢) .

وقد كان لهؤلاء الرواة إسهام بارز فى الحركة النقدية وبخاصة فيما يتعلق بفكرة المآخذ ، ويكفى للوقوف على أبعاد هذا الإسهام أن نتأمل كتابا واحدا هو الموشح للمرزبانى ، فقد كان الرواة من أكثر البيانيين إسهاما فى نقد النص الشعرى ، فنجد رواة الأعراب ، ورواة الحجاز ، والكوفة والبصرة ، وبغداد ، والرواة الفقهاء ، والرواة الشعراء .

وقد تأسس النظر النقدى عند هؤلاء الرواة على ثلاثة أسس

(١) الزمان والمكان :

فقد اعتمد الرواة فى روايتهم على الشعر ، وكان اعتمادهم محكوما بإطار الزمان والمكان ، فتوقفوا برواية الشعر عند النصف الأول من القرن الثانى الهجرى ، أما ماجاء من شعر بعد هذا الزمن فإنه مولد لاخير فيه ، ولاحجة فى عربيته .

---

(١) مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، الدكتور ناصر الدين الأسد ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٦ ، ١٩٨٢م ، ص ١٨٩، ١٩٠ .

(٢) للاتساع انظر : طبقات النحويين واللغويين للزبيدى ، وإنباه الرواة فى أنباه النحاة للقفطى .

أما المكان فقد اعتمدوا فيما يروون على القبائل التى تسكن فى وسط الجزيرة "وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضرى قط ، ولاعن سكان البرارى ممن يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم ..." (١) .

وقد كان هذا الأساس النقدى عاملا مهما فى تخطئة كثير من الشعراء الذين كانوا خارج إطاره الزمانى والمكانى ، بوصفهم مولدين ، فابن الأعرابى كان شديد التعصب على أبى تمام ، "الغرابة مذهبه ؛ ولأنه كان يرد عليه من معانيه مالايفهمه ولايعلمه ، فكان إذا سئل عن شىء منها يأنف أن يقول لاأدرى فيعدل إلى الطعن عليه" (٢) ، وابن الأعرابى هو صاحب المقولة الشهيرة فى شعر أبى تمام : "إن كان هذا شعرا فكلام العرب باطل" (٣) .

(٢) الطبع والصنعة :

فقد عد الرواة الطبع مقياسا جماليا فى لغة الشعر ، ودليلا من دلائل الثقة والاعتداد بها ، حتى وإن ضعفت بخلاف الصنعة ، فإنهامّما يتنافى والسليقة التى فطر عليها العربى الذى يرسل لسانه بالكلام على سجيته .

وارتبط مفهوم التكلف فى بعض دلالاته عند ابن قتيبة بالتثقيف والمراجعة فالشاعر المتكلف "هو الذى قوّم شعره بالثقاف ، ونقحه بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر بعد النظر كزهير والحطيئة" (٤) ، وهؤلاء وأمثالهم عبيد الشعر عند

---

(١) المزهر ٢١٢/١ .
(٢) الموازنة ص ٢٣ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢١ .
(٤) الشعر والشعراء ٧٨/١ .

الأصمعى ؛ "لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين" (١) .

فالأصمعى كان يتعقب الحطيئة ، والحطيئة هو القائل : "خير الشعر الحولى المحكك" (٢) ، فسئل عن سبب ذلك فقال : "وجدت شعره كله جيدا ، فدلنى على أنه كان يصنعه ، وليس هكذا الشاعر المطبوع ، إنما الشاعر المطبوع الذى يرمى بالكلام على عواهنه : جيده على رديئه ..." (٣) .

وهذا الموقف الغريب من تنقيح لغة الشعر وتثقيفها هو الذى جر ألسنة الرواة على الشعر المحدث ، لالشىء إلا لخروجه على أساس الطبع الذى وضعوه مقياسا جماليا لقبول الشعر ، واستحسنوه فى الخفاء ، وعابوه فى العلانية . قال أبو عمرو ابن العلاء : "لقد حسن هذا المولد حتى هممت أن آمر صبياننا بروايته" (٤) .

وقال أبو عبد الله التميمى : "كنا عند ابن الأعرابى ، فأنشده رجل شعرا لأبى نواس أحسن فيه ، فسكت . فقال له الرجل : أما هذا من أحسن الشعر ؟ قال : فقال : بلى ، ولكن القديم أحب إلىّ" (٥) . ويحكى أن إسحاق بن إبراهيم الموصلى أنشد الأصمعى :

هَلْ إِلَى نَظْرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ ... فَيُرَوَّى الصَّدَى وَيُشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِى ... وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ (٦)

قال الأصمعى : "لمن تنشدنى ؟ فقال : لبعض الأعراب ، فقال : هذا والله هو الديباج الخسروانى ، قال : إنهما

---

(١) الشعر والشعراء ١/٧٨ .
(٢) البيان والتبيين ٢/١٣ .
(٣) الخصائص ٣/٢٨٢ .
(٤) العمدة ١/٩٠ .
(٥) الموشح ص ٣٨٤ .
(٦) الموازنة ص ٢٤ ، الوساطة ص ٢٣٤ ، الأول ، الصناعتين ص ٤١١ .

للبلتهما ، فقال : لاجرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما "(١) .

فهذا الموقف الذى يقفه الرواة من تنقيح الشعر وعلى رأسهم أبوعمرو بن العلاء موقف ليس بالحسن ، لايتكىء إلا على نزع الثقة من أولئك الشعراء، ورغبة الرواة المحصورة فى الشاهد ، وتقدير القديم ثم صارت لجاجة كما يقول ابن رشيق(٢).

وقد أدرك الجاحظ وابن قتيبة خطورة هذا الموقف على الشعر فأنكراه، إذ لافضل لمتقدم على متأخر إلا بالإجادة والإتقان . يقول أبو عثمان : "وقد رأيت أناسا منهم ، يبهرجون أشعار المولدين ، ويستسقطون من رواها ، ولم أر ذلك قط إلا فى راوية للشعر غير بصير بجوهر مايروى ، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفى أى زمان كان"(٣) .

(٣) البداوة والتحضر :

فكل شاعر نشأ فى حاضرة ، أو اختلط بأهلها الذين لانت جلودهم لايصح الاحتجاج بشعره ، وربما جرهم ذلك إلى الطعن عليه ، فعدى بن زيد العبادى "كان يسكن الحيرة ، ويراكن الريف ، فلان لسانه ، وسهل منطقه"(٤) .

وذو الرمة "طالما أكل المالح والبقل فى حوانيت البقالين"(٥) ، والكميت "ليس بحجة ؛ لأنه مولد"(٦) .

والبداوة تعنى - فيما تعنى - غرابة اللفظ وحوشيته

---

(١) الموازنة ص ٢٤ .
(٢) العمدة ١/٩١ .
(٣) الحيوان ٣/١٣٠ .
(٤) طبقات فحول الشعراء ١/١٤٠ .
(٥) الخصائص ٣/٢٩٥ .
(٦) الموشح ص ٣٠٢ .

وهو المطلب الأول عند الرواة ، فسهولة الألفاظ ، لاتحقق لهم مايصبون إليه من الغريب .

وقد أنكر ابن فارس هذا الموقف الذى وقفه الرواة من الشعر العربى فأخذوا بعضه ، وأنكروا بعضه ، وكله عربى فصيح ، لعللٍ واهية لاتستند على مقياس سليم .

قال : "وقد يكون شاعر أشعر ، وشعر أحلى ، وأظرف وأنوه ، فأما أن تتفاوت الأشعار القديمة حتى يتباعد مابينها من الجودة فلا ، وبكل يُحتَجّ وإلى كل يحتاج ، فأما الاختيار الذى يراه الناس للناس فشهوات ، كل مستحسن شيئا"(١).

والذى لاشك فيه أن الرواة كانت لهم أياد بيضاء ، يجب أن تحفظ لهم ، لكنهم لم يكونوا على منزلة واحدة من الثقة والإتقان ، فكان منهم الحفاظ الثقات ، كما كان منهم الضعفاء والوضاعون ، ولذا فاللغة لاتؤخذ إلا من الثقات ذوى الصدق والأمانة .

ومع أن العلماء جعلوا العدالة شرطا لناقل اللغة(٢) فإنا لانعدم وجود خلل فى الروايات ، وتغيير فى كثير من النصوص الشعرية المروية ، لاسيما وقد اشتهر بعض الرواة بالوضع والانتحال أمثال حماد الراوية وخلف الأحمر .

فقد نصب بعض الرواة أنفسهم لإصلاح الشعر ، يقوّمون مابدا لهم من الانحراف الذى لحق به . ولقد أدرك الحطيئة خطر أمثال هؤلاء الرواة على الشعر عندما قال فى وصيته عندما حضرته الوفاة(٣) : "ويل للشعر من الرواة السوء" .

---

(١) الصاحبى ص ٤٦٨ .
(٢) لمع الأدلة فى أصول النحو ، أبو البركات ابن الأنبارى قدم لها وعنى بتحقيقها سعيد الأفغانى ، بيروت ، دار الفكر ، ط٢ ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م ، ص ٨٥ ، المزهر ١٣٨/٢ .
(٣) الشعر والشعراء ٣٢٢/١ .

وهو ماقال به الخليل قبله : "إن النحارير ربما أدخلوا على الناس ماليس من كلام العرب إرادة اللبس والتعنيت" (١) .

قال ابن فارس تعقيبا على مقولة الخليل : "فليتحر آخذ اللغة وغيرها من العلوم أهل الأمانة والثقة والصدق والعدالة ، فقد بلغنا من أمر بعض مشيخة بغداد مابلغنا" (٢) .

ومن أمثلة التغيير التى كان يحدثها الرواة فى الشعر مارواه الأصمعى ، قال : "قرأت على خلف شعر جرير فلما بلغت قوله :

ويَومٍ كَإبْهَامِ القَطَاةِ مُحَبَّبٍ إِلَيَّ هَوَاهُ، غَالِبٍ لِيَ بَاطِلُهْ
رُزِقْنَا بِهِ الصَّيْدَ الغَرِيْرَ ولَمْ نَكُنْ
كَمَنْ نَبْلُه مَحْرُومَةٌ وحَبَائِلُه
فَيَالَكَ يَوْماً خَيْرُه قَبْلَ شَرِّهِ تَغَيَّبَ وَاشِيْه وأقْصَرَ عَاذِلُه (٣)

فقال : ويله ! ومايضفعه خير يؤول إلى شر ؟ قلت له : هكذا قرأته على أبى عمرو . فقال لى : صدقت . وكذا قاله جرير ، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ ، وماكان أبوعمرو ليقرئك إلا كما سمع . فقلت : فكيف كان يجب أن يقول ؟ قال : الأجود له لو قال :

فيَالَكَ يَوْما خَيْرُه دُوْنَ شَرِّهِ

فاروه هكذا ، فقد كانت الرواة قديما تصلح من أشعار

---

(١) الصاحبى ص ٤٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٤٨ .
(٣) الديوان ٢/٩٦٤، ٩٦٥ ، والأبيات ليست متتالية فى الديوان ، أما روايتها فهى : القطاة مزيّن ، إلىَّ صباه البيت الثانى الغزيرَ ولم أكنْ ، وذلك يومٌ خيرُه دونَ شرِّه .

القدماء . فقلت : والله لأرويه بعد هذا إلا هكذا" .(١)

وقد صرح بهذا ابن مُقْبل حين قال : "إني لأرسل البيوت عوجا ، فتأتي الرواة بها قد أقامتها" .(٢)

وهذا مايفسر لنا تعدد الروايات في كثير من أبيات الشعر ، على أنه لاينبغي إغفال دور بعض الشعراء في تعديل أبياتهم ، وبخاصة إذا تعرض شعرهم لشيء من النقد ، كما فعل النابغة في داليته إثر دخوله المدينة المنورة ، والفرزدق مع نقد عبد الله بن أبي إسحٰق كما يذكر ، وغيرهما .

أما مظاهر التغيير في النص الشعري فيمكن إرجاعها إلى جهتين :

(١) تغيير غير مقصود . ويكون ذلك :

(أ) بالتصحيف والتحريف .(٣)

والتصحيف والتحريف من أخطر المشكلات التي يواجهها النص ؛ لأن تصحيف اللفظة ، أو تحريفها يقتضيان العدول بالكلام عن جهته .

وقد أدرك القدماء رحمهم الله خطورة هذه القضية ، فألفوا فيها كثيرا من الكتب التي تبرز خطرها على النص ومنها شرح مايقع فيه التصحيف والتحريف لأبي أحمد العسكري ، والتنبيه على حدوث التصحيف لحمزة الأصفهاني ، والتنبيهات على أغاليط الرواة لعلي بن حمزة البصري ، وغيرها .

---

(١) الموشح ص ١٩٨، ١٩٩ ، وانظر : تذكرة النحاة ، أبو حيان الأندلسي ، تحقيق الدكتور عفيف عبد الرحمن ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ص ١٥٩.

(٢) مجالس ثعلب ٤١٣/٢ .

(٣) التصحيف : هو التغيير في النقط والحركة ، أما التحريف فهو : هو تغيير بالنقص أو بالزيادة ، أو بالتبديل .

وقد اصطنع العلماء عددا من الوسائل التى تصون الكلام من ذلك البلاء الذى عبث بصحته وأبرزها :

(١) ضرورة التقييد والضبط والإعجام ، وكان لهم فى الضبط طريقان :

(أ) ضبط الكلمة بالشكل .

(ب) ضبط العبارة بوصف حروف الكلمة التى هى مظنّة التصحيف .

(٢) مخالفة المعروف فى اللغة توقّيا للوقوع فى التصحيف والخطأ .

(٣) شرح الكلمة مع وضوحها ؛ لأنها مظنة تصحيف .(١)

ومن أمثلة التصحيف ماحُكى عن الأصمعى أنه صحّف قول الحطيئة :

وَغَرَرْتَنِى وَزَعَمْتَ إِنَّـ ـكَ لابِنٌ فِى الصَّيْفِ تَامِرْ (٢)

فأنشده :

لاَتَنِى بِالصَّيْفِ تَامُر (٣)

أى تأمر بانزاله وإكرامه " .

قال ابن جنى معقّبا على هذه الحكاية : "وتبعد هذه الحكاية فى نفسى لفضل الأصمعى وعلوّه ، غير أنى رأيت أصحابنا على القديم يسندونها إليه ، ويحملونها عليه " .(٤)

والتصحيف والتحريف مبناهما على غفلة من الراوى ، أو سوء حفظ ، فيقوم بتعديل ذلك المنحرف بوضع بعض الألفاظ التى

---

(١) مدخل إلى تاريخ نشر التراث العربى مع محاضرة عن التصحيف والتحريف ، الدكتور محمود الطناحى ، القاهرة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ، ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٢) الديوان ص ٥٦ وفيه : أغررتنى ، وبالصيف .

(٣) الخصائص ٢٨٢/٣ .

(٤) المصدر نفسه ٢٨٢/٣ .

يظن أنها تؤدى المعنى ، فيسىء إليه من حيث أراد أن يحسن .(١)

(٢) التغيير المقصود .

وفى هذه الحالة يقوم الراوى بوضع كلمة موضع أخرى ، وأساس هذا التغيير ، عرف متوارث أعطى شرعية الموافقة على التغيير .(٢)

وغاية الراوى من هذا التغيير إصلاح المعنى الشعرى الذى فسد لمجىء كلمة فى غير موضعها فقد وضعوا كلمة جميعة موضع سوية فى بيت امرىء القيس :

فَلَوْ أَنَّهَا نَفْسٌ تَمُوتُ سَوِيَّةً ... وَلَكِنَّهَا نَفْسٌ تَسَاقِطُ أَنْفُسَا(٣)

قال قدامة : "فأبدلوا مكان سوية : جميعة ؛ لأنها فى مقابلة تساقط أنفسا" .(٤)

اعتقادا منهم أن الكلمتين تؤديان معنى واحدا ، وهذا سوء فهم منهم ، قال المولى : "الرواة يعلمون تفسير الشعر ولايعلمون ألفاظه ، وإنما يميز هذا منهم القليل" .(٥)

وظاهرة التدخل فى تجربة الشاعر بارزة فى الفكر البيانى منذ نشأته فالبيانى كان يقترح بعض الألفاظ حلا للاشكال ، وسدا للخلل الذى يجده فى البيت ، فعقيلة بنت عقيل عندما سمعت الأحوص يقول :

مِنْ عَاشِقَيْنِ تَرَاسَلا وَتَوَاعَدَا ... لَيْلاً إِذَا نَجْمُ الثُّرَيَّا حَلَّقَا

بَعَثَا أَمَامَهُمَا مَخَافَةَ رِقْبَةٍ ... عَبْداً ، فَفَرَّقَ عَنْهُمَا مَا أَشْفَقَا

بَاتَا بِأَنْعَمِ عِيْشَةٍ وَأَلَذِّهَا ... حَتَّى إِذَا وَضَحَ الصَّبَاحُ تَفَرَّقَا(٦)

---

(١) انظر : مجالس العلماء ص ١٦، ١٨، ٢٠ ، التنبيهات على أغاليط الرواة ص ١٠٨ .
(٢) الرواية والاستشهاد باللغة ص ٥٧ .
(٣) الديوان ص ١٠٧ وفيه جميعة أى : شيئا فشيئا .
(٤) نقد الشعر ص ٢٠٢ .
(٥) أخبار أبى تمام ص ١٠١ .
(٦) شعر الأحوص الأنصارى ، جمعه وحققه عادل سليمان جمال ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ط٢ ، ١٤١١هـ/١٩٩٠م ص ٢٠٤ .

مع خلاف في الرواية .

قالت : ألا قلت : تعانقا .(١)

وابن وكيع يقول عن قول المتنبى :

أيَّامَ فِيْكَ شُمُوسٌ ما انْبَعَثْنَ لَنا
إلاَّ انْبَعَثْنَ دَماً بِاللَّحظِ مسفوكا (٢)

"هذا بيت ردىء الصنعة ؛ لأنه كان فى حديث الوحش ، ثم قال : شموس . ولو قال ظباء كان قد أورد مايجانس البيت الأول" .(٣)

وقد امتدح الدكتور نعمة العزاوى صنيع أولئك الرواة فقال : "... واتخذوا موقفا إيجابيا فأصلحوا بعض ماكانوا يرونه عيبا ، أو خطأ من وجهة نظرهم ، وعادوا إلى مايتفق مع قواعدهم ، ويساير أقيستهم" .(٤)

والمفترض فى البيانى راوية كان أو ناقدا أن يقتصر فى عمله على وصف مايجد ، بدون تدخل فى تجربة الشاعر بوضع لفظ مكان آخر ؛ لأن قيمة الشعر فى تلك الألفاظ ، والعبث بها قتل للقصيدة برمتها .

وقد يكون القصد من التغيير فى رواية البيت ، التشهير بصاحبه ،والطعن عليه ،ومن ذلك مارواه أبو حاتم السجستانى قال : "سألت الأصمعى عن أعشى همدان فقال : هو من الفحول ، وهو إسلامى كثير الشعر ، ثم قال لى : العجب من ابن دأب حين يزعم أنّ الأعشى قال :

مَنْ دَعا لِى غُزَيِّلِى أَرْبَحَ اللَّه تِجَارَته (٥)

---

(١) الموشح ص ٢٥٥ .
(٢) الديوان ٢/٣٧٧ .
(٣) المنصف ص ٢٧٣ .
(٤) النقد اللغوى عند العرب حتى نهاية القرن السابع الهجرى ، د. نعمة رحيم العزاوى ، بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨م ، ص ٥٢ .
(٥) لم يرد البيت فى ديوانه وهو فى الأغانى ٦/٥٥ للأعشى .

ثم قال : سبحان الله ! أمثل هذا يجوز على الأعشى ؟ أن يجزم اسم الله عز وجل ، ويرفع تجارته وهو نصب ، ثم قال لى خلف الأحمر : والله لقد طمع ابن دأب فى الخلافة حين ظن أن هذا يقبل منه ، وأن له من المحل مثل أن يجوز مثل هذا .

قال ، ثم قال : ومع ذلك أيضا إن قوله :

مَنْ دَعَا لِى غُزَيِّلِى

لايجوز ، إنما هو : من دعا لِغُزَيِّلِى ، ومن دعا لبعير ضال" (١) .

وربما كان التغيير فى البيت خدمة لمسألة افتراضية افترضها النحوى ، أو تعزيزا لقاعدة يؤسس كلامه عليها ، ومن ذلك مارواه أبو زيد فى نوادره أن سيبويه أنشد لجرير قوله :

ألَا أضْحَتْ حِبَالُكُمُ رِمَامَا وأضْحَتْ مِنْكِ شَاسِعَةً أمَامَا (٢)

فأجرى الترخيم فى غير النداء وهو ضرورة قبيحة .

قال أبو زيد : "وذلك أن النداء باب حذف ألا ترى أن المنادى المفرد المعرفة يحذف منه التنوين ، فحذف فى الترخيم أواخر المناديات كما حذف التنوين .

وأنشد هذا البيت أبو العباس محمد بن يزيد بن عمارة :

وَمَاعَهْدٌ كَعَهْدِكِ يا أُمَامَا

على غير ضرورة ، وهذا شىء يصنعه النحويون ليعرفوك كيف مجراه متى وقع فى شعر" (٣) .

ومما سبق يتضح أن الرواية كانت أساسا من الأسس التى قامت عليها فكرة المآخذ حيث قام بعض الرواة بتعديل أبيات

---

(١) الأغانى ٦/٥٥، ٥٦ .
(٢) الديوان ص ٢٢١ وروايته : أأصْبَحَ وَصْلُ عَهْدِكُمُ رِمَامَا وَمَاعَهْدٌ كَعَهْدِكِ يَا أُمَامَا
(٣) النوادر فى اللغة ص ٢٠٧ .

الشعر لقصد أو لغير قصد . وتحقيقا لأهداف كشف عنها البحث ، ووضع بعضهم كثيرا من الشعر المصنوع المفتعل الذى لاخير فيه (١) فنشأ عن التغيير فى رواية الشعر ووضعه مآخذ كثيرة ، نسب بعضها إلى الشعراء وهم منها براء ، وقد كشف العلماء كثيرا من أغاليط الرواة فى رواية الشعر،ونبّهوا على فسادها لما فيها من العدول بالشعر عن جهته .

وقد رجع الدكتور إبراهيم أنيس الزحافات والعلل الجارية مجرى الزحاف إلى الخطأ فى رواية الشعر ، معلّلا ذلك بقوله : "والذى يؤيد ماذهب إليه أن مثل هذا الشذوذ فى موسيقى الشعر لم يقع فى شعر العباسيين ، ولافى شعر من جاءوا بعدهم حتى العصر الحديث ، ومن الواجب أن نعيد النظر فى تلك الأبيات القليلة لنصلح من خطأ الرواية فيها ، ونجعلها منسجمة مع ذلك الروح الشعرى" (٢) .

والزحافات والعلل قد تكون لها صلة بالرواية لايصح إنكارها ، فربما لابس وزن القصيدة مايلابس غيره من عناصر القصيدة من التغيير والتبديل الذى يحدث خللا فى البنية الإيقاعية . لكن هذا القول ليس على إطلاقه فالزحافات ليست فى جميع أحوالها شذوذا فى النغم ، ففى كثير من الأحيان تكون جزءا لايتجزأ من بنية المعنى التى لايستقيم كيانه إلا بها ، وخصوصية من خصوصيات البناء الإيقاعى عند الشاعر كما عند امرىء القيس ، وعَبِيد .

---

(١) طبقات فحول الشعراء ١/٤ .
(٢) موسيقى الشعر ص ٣٥٠ .

والزحافات موجودة فى كل عصر وعند كل شاعر ، وقد كانت من أبرز العيوب التى أخذها الآمدى على أبى تمام والبحترى ، والحاتمى على أبى تمام والبحترى وأبى الطيب المتنبى .

وعلى هذا فليست مقصورة على عصر دون آخر ، ولايمكن أن تكون كل الزحافات التى وردت فى شعر الجاهليين والإسلاميين حتى عصور التدوين نتيجة خطأ من الرواة . فكثير منها بناء أصيل ، ومنها ماهو دخيل لاقيمة فيه ، والمعول فى ذلك على فطنة البيانى ، وتوقد حسه ، ومعرفته بأنساب الكلام ، وأنفاس الشعراء .

(٣) الخصومات :

الاختلاف بين الناس فى الأذواق والمدارك مبدأ قديم قدم الحياة ، وهو ظاهرة صحية ، تُربّى فى الإنسان روح الاعتماد على الذات ، والنظر إلى الأشياء بمنظار خاص ، فتغنى الحياة بالاختلاف لابالخلاف .

والذى لاريب فيه أن النفس الإنسانية مجبولة على حب الذات،الأمر الذى يجعل الإنسان ينفر من نقد الآخرين له ، وربما دفعه حب الذات إلى أن يجعل الاختلاف خلافا ، فلايلبث أن يستعدى الأنصار والخصوم ، فتتسع دائرة الخلاف ، فتصير قضية لها منكر ومؤيد .

والخصومات النقدية فى تراثنا البيانى ، كانت مظهرا من مظاهر ثرائه وخصوبته ، لكنها فى كثير من الأحيان كانت تخرج عن دائرة الاختلاف إلى الخلاف ، وهى من أهم الأسس التى اتكأت عليها فكرة المآخذ على النص الشعرى . ويمكن تقسيم تلك الخصومات إلى ثلاثة أقسام :

١ ـ خصومة فنية .

٢ ـ خصومة علمية .

٣ ـ خصومة شخصية .

(١) الخصومة الفنية :

الإعجاب بالشعر القديم سمة من أبرز سمات بنية الثقافة العربية ، فالنحوى لايستشهد على قواعده إلا بالشعر القديم ، واللغوى لايجد غريب اللفظ ووحشيه إلا فى شعر حَرَشَة الضباب والجرابيع ، وعيون المعانى ونادرها لايفتش عنها الناقد إلا

فى شعر الفحول ومن فى طبقتهم ، والمفسر لايفسر القرآن الكريم الا بما جادت به قرائح أصحاب الطبقات الأول .

ولم يلبث هذا الاعجاب أن استحال معيارا نقديا يوجب على الشاعر المحدث أن يحتذى القديم فى الرؤية والنسيج ، وعلى هذا التصور تأسس عمود الشعر العربى الذى لايسمح بالتجديد الا فى اطار من الوعى بالقديم والتمثل التام له . وصار معيار الجودة والتفاضل بين الشعراء عند كثير من البيانيين ، وبخاصة اللغويين والنحاة يستند على "القديم" قبل أن يتكىء على الجودة والاتقان . روى عن أبى عمرو بن العلاء أنه قال : "لو أدرك الأخطل يوما واحدا من الجاهلية ماقدمت عليه أحدا" (١) . وقال تلميذه الأصمعى عن بشار : "بشار خاتمة الشعراء والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم" (٢) .

وتأخر الشعراء عند هؤلاء يعنى أنه لم يأت فى شعره بجديد . قال الأصمعى : "ماكان من حسن فقد سبقوا اليه ، وماكان من قبيح فهو من عندهم" (٣) ، ولهذا "ماترك الأول للآخر شيئا" (٤) .

وقد انسحب هذا التصور على الحكم النقدى على الشعر المحدث كله ، ففى العصر العباسى بدأ الشعراء ينظرون الى الكون والحياة نظرة مغايرة لنظرة الشاعر القديم أملتها طبيعة العصر والتفكير ، فقد تفتحت أمام الشاعر المحدث آفاق جديدة لاعهد للشاعر القديم بها ، مما جر على أولئك

---

(١) الأغانى ٢٨٥/٨ .
(٢) المصدر نفسه ١٤٤/٣ .
(٣) العمدة ٩١،٩٠/١ .
(٤) المصدر نفسه ٩١/١ .

الشعراء ألسنة أنصار القديم فرأوا فى ذلك الشعر خروجا على تقاليد القصيدة العربية فى مطلعها ، وعلاقات ألفاظها ، وغرابة صورها ، ودقة معانيها فوسموه بالتكلف ، والغموض ، والسرقة ، والاحالة ، وبأنه لايشبه شعر الأوائل ولايجرى على طريقتهم لما فيه من المعانى النادرة والاستعارات البعيدة .(١)

وكان بامكان أنصار القديم أن ينظروا الى الشعر المحدث بمعيار جديد يستلهم روح الشعر الجديد ، ويقف على خصائصه التى كان بها شعرا حقيقا ورافدا أصيلا فى مسيرة الفكر الشعرى .

يتأثر بالقديم تأثرا لاينحدر به الى التقليد ، ويؤثر فيه بأن يضيف اليه من خصوصيته مذاقا جديدا يضاف الى حركته .

لكن هذا لم يتحقق ، فتطور الشعر ، وبقى المعيار ثابتا يشد النموذج الى الأصل ، ويحكمه الى المحور ، ويعد كل ماخرج خطأ وفسادا ، لأنه لايشبه كلام العرب ، فاذا كان الطبع سمة الشعر القديم فان "مجاهدة الطبع ومغالبة القريحة مخرجة سهل التأليف الى سوء التكلف ، وشدة التعمل" .(٢)

وعندما يبنى الشاعر الجاهلى أكثر معانيه على القصد والاعتدال ، فان ذلك يقتضى أن تكون سمة المعنى الجديد فالسبق "لمن وصف فأصاب ، وشبه فقارب" .(٣)

والشعر لايكتسى البهاء والرونق عند الآمدى ومن جرى مجراه الا اذا كانت التشبيهات والاستعارات مطابقة لما شبهت

---

(١) الموازنة ص ١١ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٢٧ .
(٣) الوساطة ص ٣٣ .

به أو استعيرت له (١) ؛ لأن هذا سبيل الشعر القديم وطريقه الذى سلكه ، وماخالفه فهو متكلف متعسف قبيح .

وبناء على ماسبق كانت غاية مايوصف به الشعر الجديد بأنه متكلف لخروجه على مذاهب العرب فى كلامها ، وغاية مايرمى إليه هذا التصور أن تستحيل اللغة والرؤية قيما راسخة ، يتوارثها الشعراء كابرا عن كابر ، بحجة إجلال القديم، وتنتفى بذلك الخاصية النوعية للشاعر التى عرفت بمجاوزة الواقع إلى الممكن ، من خلال لغة خاصة لاتوصف بأنها متكلفة ؛ لأنها تمثل رؤية فنية ، وتعبر عن مشاعر دفينة ، لايعرفها حق معرفتها إلا أصحابها ، ولذا فهم أقدر على التعبير عنها بما يتأكدون أنه الأبلغ فى الوفاء بمقتضياتها .

إن القديم هو دعامة الوجود ، ودليل الاستقلال ، والاعتزاز به مطلب حضارى يؤكد الأصالة ، وينفى التبعية المقيتة ، ومع هذا فإن الاعتزاز والتقدير لايعنيان أن يكون هو الجوهر وماسواه العرض ، فلا القديم وضع لهذا ، ولايؤمن من يقدر التراث حق قدره بمثل هذا ، فالنظر إلى القديم بمنظار التأمل والفطنة والاستلهام خير وفاء له ، وأدل دليل على الاعتزاز به وإحيائه .

ولذا فقد كان الشاعر المحدث خير من يمثل هذا التصور فقد استلهم التراث ، ولم يقع فى شراك تقليده فتأثر به وأثر فيه .

ولكل عصر خصوصيته التى تطبع الفن بطابعها الخاص ، الذى يجعل منه صورة صادقة للذات ، ورافدا أصيلا فى حركة

---

(١) الموازنة ص ٣٨٠ .

الفكر التى لاتتوقف .

وقد لمح كثير من البيانيين خطورة اتخاذ القديم لقدمه معيارا فنيا ، فالجودة لاعلاقة لها بقديم أو حديث ، وإنما الجودة فى الفطنة وحسن النظر ، فالقديم لايشفع للردىء بالجودة ، والحديث لاينفى عن الجيد جودته . قال ابن قتيبة "فكل من أتى بحسن من قول أوفعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ، ولاحداثة سنة كما أن الردىء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولاتقدمه" (١) .

ولايعنينى هنا التطور التاريخى للفكرة فقد حظيت بكثير من الدرس والاستقراء (٢) ، وإنما يعنينى جوهر الفكرة الذى كان أساسا من أسس البحث فى فكرة المآخذ على النص الشعرى .

ولايعنى إجلال القديم تبرئته من النقص ، فهو شعر جيده جيد ، ورديئه ردىء ، وهو أمر تؤكده مآخذ البيانيين على ذاك الشعر . وهى مآخذ قد نختلف حولها ، ولكننا لاننفيها ، لكن الظاهرة البارزة أن النص الشعرى الحديث كان هدفا للنقد والتفلية عند كثير من البيانيين بسبب إيثار القديم والإعجاب به .

---

(١) الشعر والشعراء ٦٣/١ .

(٢) لايكاد يخلو كتاب فى الدرس الحديث عن النظرية النقدية عند العرب من الحديث عن هذه القضية ، ومن أبرز من عرض لها الدكتور البسيونى أحمد منصور فى الخصومة بين القديم والجديد فى النقد العربى القديم ، الكويت ، مكتبة الفلاح .

(٢) الخصومة العلمية :

شاع فى التراث البيانى نوع من الخصومات فرضته أصول التفكير التى يرتكز عليها البيانى فى إجراءاته النقدية .

ومن هذه الخصومات ماجرى بين نحاة البصرة والكوفة ، حين كان لكل مدرسة من هاتين المدرستين منهج خاص ، وطريقة فى التفكير تختلف عما سواها .

وكنا قد رأينا أن محور الخلاف بينهما هو القياس ، فالبصريون "أصح قياسا ؛ لأنهم لايلتفتون إلى كل مسموع ، ولايقيسون على كل شاذ" (١) . فهم يخضعون المثال للظاهرة ولايعتدون به ، فيعدونه من قبيل الشاذ، والنادر، والذى يحفظ ولايقاس عليه ، بخلاف الكوفيين فهم "علاّمون بأشعار العرب مطّلعون عليها" (٢) ، فالكوفيون أشد تسليما للعرب ، لايخطئونهم كما يصنع البصريون ، ولذلك لاشاذ عندهم ولانادر .

وكان لكل مدرسة من هاتين المدرستين مايسوغ لها منهجها الذى اختطته فى الاحتجاج بالكلام ، فالبصريون يقولون "لو طردنا القياس فى كل ماجاء شاذا مخالفا للأصول والقياس وجعلناه أصلا لكان ذلك يؤدى إلى أن تختلط الأصول بغيرها ، وأن يجعل ماليس بأصل أصلا وذلك يفسد الصناعة بأسرها ، وذلك لايجوز" (٣) .

وفساد الصناعة مبناه هنا على اضطراب القاعدة النحوية التى لم يعتد بكل ماقالت العرب فأخذت الأشهر، وأقامت كيانها عليه .

---

(١) الاقتراح ص ٢٠١، ٢٠٢ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .
(٣) الإنصاف فى مسائل الخلاف لأبى البركات الأنبارى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة ، مطبعة حجازى ط٢ ، ١٩٥٣م ، ٢/٢٦٧-٢٦٨ .

أما الكوفيون فكان منهجهم "القياس على الشاذ" [1] قال الأندلسي في شرح المفصل عنهم : "الكوفيون لو سمعوا بيتا واحدا فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلا ، وبوّبوا عليه بخلاف البصريين" [2] .

وكانت كل مدرسة من هاتين المدرستين تفتخر بمنهجها ، ومصادر معلوماتها ، وتناضل دونها ، ومما افتخر به البصريون على الكوفيين أنهم قالوا : "نحن نأخذ اللغة من حَرَشَةِ الضِّبَاب ، وأكَلَة اليرابيع ، وأنتم تأخذونها عن أكلة الشَّواريز وباعة الكَوامِيخ" [3] . فالبصريون لايأخذون شواهدهم إلا من الأعراب الخلص في البادية ، أما الكوفيون فلافرق عندهم بين عربية ساكن البادية ، وصاحب الحاضرة ، فكلاهما يتكلم عربية فصيحة .

وانجَرّ هذا الخلاف بين القوم على نقد الشعر ، فكان الشعر الذي يخالف قواعد البصريين باعتبارهم أشد تجريدا للقياس يعدونه من قبيل الخطأ واللحن ؛ لأنه جاء مخالفا لأجود اللغات التي تأسست عليها قواعدهم النحوية ، بخلاف الكوفيين الذين سلموا به وعدّوه عربيا فصيحا .

واستبعد البصريون كثيرا من الشعر الجيد وأسقطوه ، إما ؛لأن صاحبه كان ممن يسكن الحاضرة ، وإما ؛لأن قائله متأخر عن فترة الاحتجاج ، وعدّوه مولدا لاخير فيه ، ولاحجة في عربيته .

وهناك خصومة أخرى نجدها بين البيانيين والشعراء من جهة ، وبين البيانيين أنفسهم من جهة أخرى . فالبيانيون ،

---

(١) الاقتراح ص ٢٠٨ .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٢ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠٢ . والحرشة : الصيادون . الشواريز اللبن الثخين . الكواميخ : ضرب من الأدم .

وبخاصة اللغويين والنحاة والنقاد كان لهم وقفات تعقبوا فيها الشعراء ، ووصفوا شعرهم بالخطأ والخروج على ما أقاموه من معايير فنية تضمن لشعرهم الاستجادة والقبول .

فالخليل بن أحمد يرى أن اللغوى مثل سكان السفينة والشاعر تبع له (١) ، ما استجاده فهو جيد ، وما أنكره فهو ردىء .

وخلف الأحمر يجعل الرواة فى بمنزلة الصيارفة الذين يعرفون زائف الدراهم من صحيحها ، "قال قائل لخلف : إذا سمعت أنا بالشعر استحسنته ، فما أبالى ماقلت أنت فيه وأصحابك ، قال : إذا أخذت درهما فاستحسنته ، فقال لك الصراف:إنه ردىء ! فهل ينفعك استحسانك إياه (٢)" .

أما الشعراء فكانوا لايرون عند اللغويين والنحاة علما بأسرار الشعر من حيث هو شعر ، لعدم تمرسهم به ، إذ لايعرف أسراره إلا من ولج فيه وخاض لجته .

روى عن الصاحب بن عباد أنه قال : "حدثنى محمد بن يوسف الحمادى ، وقال : حضرت مجلس عبيد الله بن عبد الله ابن طاهر وقد حضر البحترى ، فقال : يا أبا عبادة ، مسلم بن الوليد أشعر أم أبونواس ؟ فقال : أبو نواس ؛ لأنه يتصرف فى كل طريق ويتنوع فى كل مذهب ، إن شاء جد ، وإن شاء هزل . ومسلم يلتزم طريقا واحدا لايتعداه ، ويتحقق مذهبا لايتخطاه فقال عبيد الله : إن أحمد بن يحيى ثعلبا لايوافقك على هذا فقال : أيها الأمير ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ، ممن يحفظ الشعر ولايقوله ، وإنما يعرف الشعر من دُفع إلى مضايقه ، فقال : وريت بك زنادى يا أبا عبادة ، لقد حكمت فى عميك حكم

---

(١) الأغانى ١١٧/١٨ .
(٢) طبقات فحول الشعراء ٧/١ .

أبى نواس فى عميه جرير والفرزدق ، فإنه سئل عنهما ففضل جريرا ، فقيل : إن أبا عبيدة لايوافقك على هذا ؟ فقال : ليس هذا من علم أبى عبيدة ، وإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر" (١) .

وبدهى أن يحدث الخلاف بين الشعراء والبيانيين على مختلف منازعهم ، فالشعراء يقفون من اللغة موقفا مغايرا لموقف البيانيين ، جوهره الاعتداد بكل ماتنطوى عليه اللغة فهى منظارهم الذى يرون العالم من خلاله ، ولذا فهى قيمة فى حد ذاتها،وغاية تقصر دونها كل غاية .

أما البيانيون فلايبحثون فى اللغة إلا عن مطالبهم ، فالنحوى يبحث عن الصحة ، واللغوى يفتش عن الغريب ، والراوية ينقب عن الشاهد والمثل ، والمتكلم يطلب الإقناع ، والفيلسوف يقنع بالخضوع لمقولات العقل ، والكاتب يكتفى بالسهولة وسيولة النغم ، والمعنى الذى يعرض نفسه لأول طارق .

وقد كشف الجاحظ بفطنته عن هذه الغايات فقال : "ولم أر غاية النحويين إلا كل شعر فيه إعراب ، ولم أر غاية رواة الأشعار إلا كل شعر فيه غريب ، أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج ، ولم أرغاية رواة الأخبار إلا كل شعر فيه الشاهد والمثل ... ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام فى رواة الكتاب أعم ، وعلى ألسنة حذاق الشعراء أظهر" (٢) .

أما الخلاف الذى دب بين البيانيين أنفسهم فيظهر عند اللغويين والنقاد ، فإذا كان اللغويون يعدون أنفسهم حراس

---

(١) الكشف عن مساوىء المتنبى ص ٢٢٣-٢٢٤ ، وانظر إعجاز القرآن ص ١١٦ .
(٢) البيان والتبيين ٢٤/٤ .

اللغة ـ كما ورد عند الخليل آنفا ـ فإن النقاد وإن اعترفوا لهم بهذا الفضل فإنهم لايسلمون لهم بالفطنة فى إدراك أسرار الشعر ، فالنحاة واللغويون يعرفون الإعراب والغريب ، ويحسنون شرح ظواهر الكلام ، لكنهم لايدلون على موطن الجمال فيه ، وفى هذا قال ابن الأثير :

"وأسرار الفصاحة لاتؤخذ من علماء العربية ، وإنما تؤخذ منهم مسألة نحوية أو تصريفية ، أو نقل كلمة لغوية ، وماجرى هذا المجرى ، وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها" (١) .

فالغريب والصحة والخطأ يعرفها كل أحد ، ولاتجعل من الكلام شعرا فهى حق مشاع بين جميع فنون القول ، والعلم بها يحصل بالتعلم والمدارسة ، أما نقد الشعر فإنه بحاجة إلى استعداد خاص "فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون فى ذلك منذ تفقهوا فى العلم ، فقليلا مايصيبون" (٢) .

(٣) الخصومة الشخصية :

إذا كان طابع الخصومات السابقة طابعا يكاد يكون علميا فإن هناك نوعا من الخصومة لم يلتزم بروح العلم ، وأصبحت غاية مايرمى إليه النقد فى هذه الخصومة التجريح والانتقاص من الشاعر المنقود ، فكان للنقد أسباب شخصية لاعلاقة لها بالنص ، تتمثل فى طلب الشهرة ، والتشهير بالخصوم .

ومن ذلك مانلمسه عند بعض نقاد أبى تمام والمتنبى

---

(١) المثل السائر ١/٣٠٠ .
(٢) نقد الشعر ص ١٦ .

أمثال ابن عمار الذى يحمل عليه الصولى فى مقدمة أخبار أبى تمام ويصفه بالجهل وشدة التعصب ، والحاتمى والصاحب بن عباد ، وابن وكيع التنيسى ، الذين يذكرون فى مقدمات رسائلهم ومؤلفاتهم أن الغاية من تأليفها هى الانتقام من أبى الطيب ، لغطرسته وتكبره .

فالحاتمى يكتب الحاتمية بدافع من الوزير المهلبى الذى ترفع المتنبى عن مديحه قال : "سامنى هتك حريمه ، وتمزيق أديمه ، ووكلنى بتتبع عواره ، وتصفح أشعاره ، وإحواجه إلى مفارقة العراق ..." (١) .

وهذه اللغة نجدها محور تفكير الصاحب بن عباد فى الكشف عن مساوىء المتنبى ، وابن وكيع فى المنصف الذى خلا من العدل والإنصاف .

فالحاتمى يدفعه الوزير المهلبى ، والصاحب يغريه حب الذات والانتصار لها ؛ لأن المتنبى حينما توجه إلى فارس ، والصاحب بأصفهان لم يُعِرْه المتنبى أى اهتمام (٢) . وابن وكيع ينتصر لابن حنزابه كما يقول بلاشير ، أو ينتصر لنفسه حين وجد الأنصار والمعجبين يكثرون حول أبى الطيب ويثيرون جوا لايستريح له الشاعر ابن وكيع الذى بدأ يفقد البساط من تحت قدمه (٣) .

وقد يكون سبب الخصومة تباين المعتقد الدينى بين البيانى والشاعر كالذى أثر عن الأصمعى من ترصده لذى الرُّمَّة والكُمَيت بن زيد ، فقد كان كثير الطعن عليهما ؛ لأنه

---

(١) الرسالة المُوضحة ص ٣ ، وانظر الرسالة الحاتمية ص ٢٥٣
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، الدكتور إحسان عباس ص ٢٧٢ .
(٣) المرجع نفسه ص ٢٩٤، ٢٩٥ .

كان سنيا ، وسنيته كانت دافعا لنقده شعراء الشيعة ، وإخراجهم من دائرة الاحتجاج ، وبخاصة من يعتقد منهم العدل كذى الرُّمَّة . قال صاحب التنبيهات : "كما أنبأتك أنه كان متعصبا على ذى الرمة . وأعلمتك أن علة ذى الرمة معه اعتقاد العدل" (١) .

وقال ابن درستويه : "وإنما انحرف الأصمعى عن الكميت لمذهبه لالأدبه" (٢) .

ولايمنع هذا أن يكون الأصمعى قد رفض الاستشهاد بشعر ذى الرمة ؛ لأنه أكل البقل والمملوح فى حوانيت البقالين حتى بشم (٣) ، وبشعر الكميت ؛ لأنه حضرى مولد (٤) . أى أن هناك سببا غير المعتقد الدينى للشاعر ، فقد كان نقد الأصمعى لشعراء الشيعة ظاهرة بارزة فى نقده لاتخفى ، لاسيما وأن الأصمعى كان رجلا معروفا بالحزم فى مثل هذا فقد كان "لايجى عبثه مع ذكر الإسلام" (٥) ، وكان "إذا ذكر أصحاب الأهواء يحوط الاسلام" (٦) ، وكان "يتقى أن يفسر حديث الرسول صلى الله عليه وسلم كما يتقى أن يفسر القرآن" (٧) . قال عنه يحيى بن معين: إنه ثقة ، وكان أحمد بن حنبل يثنى عليه فى الفقه والسنة (٨) .

---

(١) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٧ .
(٢) تصحيح الفصيح ، ابن درستويه ، تحقيق عبد الله الجبورى ، بغداد ، مطبعة الإرشاد ، ط١ ، ١٣٩٥هـ/١٩٧٥م ١٧٩/١ .
(٣) الموشح ص ٢٨٤ .
(٤) المصدر نفسه ص ٣٠٢ .
(٥) طبقات النحويين واللغويين ص ١٧٠ .
(٦) المصدر نفسه ص ١٧٠ .
(٧) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ص ١٠٠ .
(٨) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

ومما سبق يتضح أن الخصومات كان لها أثرها البارز فى ظهور فكرة المآخذ على النص الشعرى ، وتطورها ، وهو أثر له جوانب متعددة كشف عنها البحث ، قد نختلف فى تفسيرها والحكم عليها ، ولكن يظل لها مشروعيتها وقيمتها التى لاتنتقص .

الخاتمة

(١) أن المآخذ لم تصبح ظاهرة إلا مع ظهور قضية القديم والجديد في العصر العباسى ، فقبل هذه الفترة كانت ترد وصفا للبيت أو البيتين ، أما فى هذه الفترة فقد أصبحت المآخذ نقصا لايعرى منه أحد .

(٢) كان للبيانيين اتجاهان متباينان فى استقراء المآخذ. اتجاه يتعجل فى تخطئة الشعراء ، ولايبحث لهم عن مخرج يحمل عليه كلامهم ؛ لأن أصحابه يؤثرون ما اطّرد وانقاس فى اللغة ، وماقارب الحقيقة فى الوصف .
واتجاه آخر مباين للاتجاه الأول يتأسس على الوعى بأن لغة الشعر تجيز مالايجاز ، فما جاء من باب القليل والنادر ، أو المباين لأعراف الواقع ، المتخطى لصرامة الإيقاع ؛ فلأن لغة الشعر تطمح من خلال تلك الانزياحات إلى تحقيق قيم فنية وجمالية .

(٣) أن وصف لغة الشعر بالخطأ والغلط فى الجانب اللغوى لايعنى أنها ليست عربية فصيحة ، وإنما المراد أنها على غير المشهور الذى تطرد به القاعدة وتنقاس ؛ لأن العربى الذى يتكلم بالفطرة لايقدر أن يلحن .

(٤) أن البيانيين بمختلف بيئاتهم ومنازعهم قد أدركوا أدق خصائص لغة الشعر ، وإن اختلفوا فى الاعتداد بها ، فكان لهم بذلك قصب السبق فى كثير من قضايا النص الشعرى التى اتسع فيها النقد الجديد .

(٥) مع أن البيانيين قد جعلوا النص محور البحث ، فقد حكم عليه بعضهم من الخارج ، ونقده من طريق لايصح نقده منها ، كأن يكون صاحب النص ذا معتقد لايتفق والمعتقد

الديني لمن يتصدى للنص كما ظهر في نقد الأصمعي لبعض شعراء الشيعة ، أو أن يكون لشاعر محدث ، فيعاب لحداثة سن قائله .

(٦) بدا الاهتمام بالمخاطب في كثير من مآخذ البيانيين على النص الشعري جليّاً ، وبسبب منه اغفل بعض البيانيين الحالة الشعورية للشاعر .

(٧) كان الاعتدال سمة للنص الجيد عند جميع بيئات البيانيين ؛ لأن الاعتدال يضمن وضوح النص ، وقربه من الأفهام ، وفي هذا إيثار لغاية الشعر على ماسواها .

(٨) الأثر الخطير لمقاييس الفلسفة على الشعر ، فقد انحرفت تلك المقاييس بنقد الشعر إلى جهة أصبح معها الشعر قياسا منطقيا قوامه العقل ، والحرص الصحة ، ونقل الواقع .

(٩) البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، فكثيرا ماتبدو النظرية قابلة لاستيعاب كثير من النماذج الشعرية ، وعندما يبدأ البياني بتطبيقها على النص تنكمش فتضيق ذرعا بما كان بالإمكان أن تعتد به .

(١٠) أهمية استقراء المواقف النقدية في إطار من الوعي بالأصول الفكرية التي تأسست عليها تلك المواقف ، لما لها من أثر لايوقف على طبيعته ، ولاتدرك خصوصيته بمعزل عن العلم بها .

(١١) أن كثيرا من الانزياحات في بناء اللغة ، أو الإيقاع ، وتخطي حدود الواقع في معاني الشعر وصوره ، ضرورة تقتضيها طبيعة الشعر .

التـــوصيـــات

يـــوصى البحـــث بـــالاعتداد بمنهج البيانيين فى نقد النص الشـعرى لوقوفه على أدق خصائص النص التى يكون بها شعرا فى الرؤيـة والتشكيل ، ولتوسطه بيـن المناهج النقدية الأخرى التى تعتد بجانب من النص وتغفل جانبا آخر .

والاعتـداد بهذا المنهج يعنى كشف مقوماته وأسسه ووضعه فـى إطار تتأسس عليه نظرية نقدية عربية ، تفيد من كل جديد فـى العلوم الإنسانية ، مما يضمن لها الوعى بطبيعة العصر ، والحفاظ على ذوق الأمة ، وخصائص بيانها العربى المبين .

كمـا يوصى البحث باستقراء هذا المنهج بعمق فى الجانب التطبيقـى الذى يظهر فيه المنهج على حقيقته ، وهو جانب لم يزل بحاجة ماسة إلى كثير من الجهد .

فهرس

المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

(أ)

* أبو زكريا الفراء ومذهبه فى النحو واللغة ، الدكتور أحمد مكى الأنصارى ، القاهرة : مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م .

* أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، الدكتور شكرى فيصل دمشق : مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤هـ/١٩٦٥م .

* الاتجاه الأخلاقى فى النقد العربى حتى نهاية القرن السابع الهجرى ، الدكتور محمد بن مريسى الحارثى ، مكة المكرمة : مطبوعات نادى مكة الثقافى الأدبى ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .

* أخبار أبى تمام ، أبو بكر محمد بن يحيى الصولى ، تحقيق الدكتور خليل عساكر، ومحمد عبده عزام ،ونظير الإسلام الهندى ، بيروت : المكتب التجارى ، بدون تاريخ .

* الاختيارين ، صنعة الأخفش الصغير ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط٢ ، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م .

* أدب الكاتب ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة حققه، وعلق حواشيه ،ووضع فهارسه ،محمد الدالى ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجانى ، تحقيق هـ.ريتر ، بيروت : دار المسيرة ، ط٣ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* أسرار العربية ، أبو البركات عبد الرحمن بن محمد الأنبارى ، تحقيق محمد بهجة البيطار ، دمشق : مطبعة الترقى، الناشر المجمع العلمى العربى ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م .

* الأسس الجمالية فى النقد العربى ، عرض وتفسير ومقارنة ، الدكتور عز الدين إسماعيل ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ط٣ ، ١٩٧٤م .

* إصلاح المنطق ، ابن السكّيت ، شرح وتحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط٤ ١٩٨٧م .

* الأصمعيات ، لأبى سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، وعبد السلام محمد هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط٥ ، بدون تاريخ .

* الإعجاز البلاغى دراسة تحليلية لتراث أهل العلم ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، القاهرة : مطابع المختار الإسلامى ، الناشر مكتبة وهبة ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م .

* إعجاز القرآن ، أبو بكر محمد بن الطيّب الباقلانى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨١م .

* إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، مصطفى صادق الرافعى ، بيروت : دار الكاتب العربى ، ط٨ ، بدون تاريخ .

* الإعراب سمة العربية الفصحى دراسة تتناول وظيفته ، وتقويماً لمنابع بيانه ، وعلاقته بالأداء ، الدكتور محمد إبراهيم البنا ، القاهرة : دار النصر ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* الأغانى ، أبو الفرج الأصفهانى ، تحقيق وإشراف لجنة من الأدباء ، بيروت : دار الثقافة ، الناشر الدار التونسية ط٦ ، ١٩٨٣م .

* الاقتراح فى علم أصول النحو ، الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن السيوطى ، تحقيق وتعليق الدكتور أحمد محمد قاسم ، القاهرة ، مطبعة السعادة ، ط١ ، ١٣٩٦هـ/١٩٧٦م

* الاقتضاب فى شرح أدب الكُتّاب ، أبو محمد عبد الله ابن محمد بن السيد البطليوسى ، تحقيق الأستاذ مصطفى السقا والدكتور حامد عبد المجيد ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١-١٩٨٣م .

* إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، جمعها عبد الرحمن بدوى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٢م .

* الأمالى ، أبو على اسماعيل بن القاسم القالى البغدادى ، بيروت : دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

* أمالى المرتضى = غرر الفوائد ودرر القلائد ، الشريف المرتضى على بن الحسين الموسوى العلوى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، مطبعة عيسى البابى الحلبى ، الناشر دار إحياء الكتب العربية ، ط١ ، ١٣٧٣هـ/ ١٩٥٤م .

* الإمتاع والمؤانسة ، أبو حيان التوحيدى ، صححه وضبطه وشرح غريبه أحمد أمين وأحمد الزين ، بيروت : منشورات مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بالقاهرة ١٩٣٩م .

* إنباه الرواة على أنباه النحاة ، جمال الدين أبو الحسن على بن يوسف القفطى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة : طبع ونشر دار الفكر العربى ، ومؤسسة الكتب الثقافية ببيروت ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* الإنصاف فى مسائل الخلاف بين النحويين : البصريين والكوفيين ، الشيخ الامام كمال الدين ابو البركات عبد الرحمن بن محمد بن عبيد الله بن أبى سعيد الأنبارى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة حجازى ، الناشر مكتبة محمد على صبيح ، ط٢ ، ١٩٥٣م .

* أنطونيو وكليوباترا ـ دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقى ، الدكتور عبد الحكيم حسّان ، جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .

* الإيضاح فى علوم البلاغة ، الإمام الخطيب القزوينى ، شرح وتعليق وتنقيح الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت منشورات دار الكتاب اللبنانى ، ط٥ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

(ب)

* بحث فى علم الجمال ، جان برتليمى ، ترجمة الدكتور أنور لوقا ، مراجعة الدكتور نظمى لوقا ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠م .

* البديع ، عبد الله بن المعتز ، اعتنى بنشره ، وتعليق المقدمة والفهارس عليه أغناطيوس كراتشقوفسكى ، دمشق : دار الحكمة ، بدون تاريخ .

* البديع فى نقد الشعر ، أسامة بن منقذ ، تحقيق الدكتور أحمد بدوى والدكتور حامد عبد المجيد ، مراجعة إبراهيم مصطفى ، القاهرة : مطبعة مصطفى البابى الحلبى ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م .

* البرهان فى وجوه البيان ، أبو الحسين إسحاق بن إبراهيم بن سليمان بن وهب الكاتب ، تحقيق الدكتور أحمد مطلوب والدكتورة خديجة الحديثى ، بغداد : مطبعة العانى ، ط١ ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م .

* البصائر والذخائر ، أبو حيان التوحيدى ، عُنى بتحقيقه والتعليق عليه الدكتور إبراهيم الكيلانى ، دمشق : مطبعة الإنشاء ، الناشر مكتبة أطلس ١٩٦٤م .

* البلاغة ، أبو العباس محمد بن يزيد المُبَرِّد ، حققها وقدم لها وصنع فهارسها الدكتور رمضان عبد التوّاب ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الثقافة الدينية ، ط٢ ، ١٩٨٥م .

* بلاغة أُرسطو بين العرب واليونان ، الدكتور إبراهيم سلامة ، القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٣٧١هـ/١٩٥٢م .

* بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث ، الدكتور يوسف حسين بَكّار ، بيروت ، دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* بناء لغة الشعر ، جان كوين ، ترجمة الدكتور أحمد درويش ، القاهرة : مكتبة الزهراء ، ١٩٨٥م .

* بنية اللغة الشعرية ، جان كوهن ، ترجمة محمد الولى ومحمد العمرى ، المغرب : دار توبقال ، ط١ ، ١٩٨٦م .

* بيان إعجاز القرآن ، الخطّابى ، ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، حققها وعلق عليها محمد خلف الله ، والدكتور محمد زغلول سلام ، القاهرة : دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٦م .

* البيان والتبيين ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت : دار الفكر ، ط٤ ، بدون تاريخ .

(ت)

* تاريخ الأدب العربى ، كارل بروكلمان ، نقله إلى العربية الدكتور عبد الحليم النّجار ، القاهرة : دار المعارف ، ط٥ ، ١٩٨٣م .

* تاريخ التراث العربى ، فؤاد سيزكين ، نقله إلى العربية الدكتور عرفة مصطفى ، راجع الترجمة الدكتور محمود فهمى حجازى ، والدكتور سعيد عبد الرحيم ، الرياض : مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* تاريخ النقد الأدبى عند العرب من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع الهجرى ، طه أحمد إبراهيم ، بيروت : دار الحكمة ، بدون تاريخ .

* تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، نقد الشعر من القرن الثانى حتى القرن الثامن الهجرى ، الدكتور إحسان عباس ، بيروت : دار الثقافة ، ط٤ ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٣م .

* تأويل مشكل القرآن ، ابو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة ، شرحه ونشره السيد أحمد صقر ، القاهرة : مطبعة المدينة ، الناشر : دار التراث ، ط٢ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

* تثقيف اللّسان وتلقيح الجنان ، ابن مكى الصّقلّى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر ، القاهرة : منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م .

* تحرير التحبير فى صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن ، ابن أبى الاصبع المصرى ، تقديم وتحقيق الدكتور حفنى محمد شرف ، القاهرة : مطابع شركة الإعلانات الشرقية ، الناشر المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٣هـ .

* تذكرة النحاة ، أبو حيان محمد بن يوسف الغرناطى الأندلسى ، تحقيق الدكتور عفيف عبد الرحمن ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* التركيب اللغوى للأدب ، بحث فى فلسفة اللغة والاستطيقا ، الدكتور لطفى عبد البديع ، الرياض : دار المريخ ، ط٢ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .

* تصحيح الفصيح ، عبد الله بن جعفر بن درستويه ، تحقيق عبد الله الجبورى ، بغداد : مطبعة الإرشاد ، منشورات رئاسة ديوان الأوقاف بالجمهورية العراقية ، ط١ ، ١٣٩٥هـ / ١٩٧٥م .

* التعريفات ، الشريف على بن محمد الجرجانى ، بيروت دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* تعطير الأنام فى تعبير المنام ، عبد الغنى النابلسى ، بيروت : دار الفكر ، بدون تاريخ .

* التفسير النفسى للأدب ، الدكتور عز الدين إسماعيل بيروت : دار العودة ، ط٤ ، ١٩٨١م .

* تلخيص كتاب آرسطوطاليس فى الشعر ، أبو الوليد بن رشد ، تحقيق وتعليق الدكتور محمد سليم سالم ، القاهرة : مطابع الأهرام التجارية ، الناشر : المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

* التنبيهات على أغاليط الرواة ، أبو القاسم على بن حمزة البصرى ، نشر مع كتاب المنقوص والممدود للفراء ، أحيىٰ مواته عبد العزيز الميمنى الراجكوتى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧م .

* التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة بن الحسن الأصفهانى ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد : مطبعة المعارف ، الناشر مكتبة النهضة ، ط١ ، ٣٨٧هـ/١٩٦٧م .

* تهذيب الأخلاق ، أبو على أحمد بن مسكويه ، القاهرة مطبعة الترقى ١٣١٧هـ .

(ج)

* جمهرة أشعار العرب فى الجاهلية والإسلام ، أبو زيد محمد بن أبى الخطاب القرشى ، حققه وعلق عليه وزاد فى شرحه الدكتور محمد على الهاشمى ، الرياض : مطبوعات جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* جمهرة اللغة ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد ، حققه وقدم له الدكتور رمزى منير بعلبكى ، بيروت : دار العلم للملايين ، ط١ ، ١٩٨٧م .

* جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٥م .

* جوامع الشعر ، الفارابى ، مع تلخيص كتاب أرسطوطاليس فى الشعر ، لابن رشد . انظر : تلخيص كتاب أرسطوطاليس .

* جوامع علم الموسيقى ، ابن سينا ، من قسم الرياضيات من الشفاء ، تحقيق زكريا يوسف ، القاهرة : مطبوعات وزارة التربية والتعليم ١٣٧٦هـ/١٩٥٦م .

* جواهر الالفاظ ، أبو الفرج قدامة بن جعفر الكاتب البغدادى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، القاهرة : مطبعة السعادة ، الناشر مكتبة الخانجى ١٣٥٠هـ/١٩٣٢م .

(ح)

* حاشية الصبان على شرح الاشمونى على ألفية ابن مالك ومعه شرح الشواهد للعينى ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، بدون تاريخ .

* حلية المحاضرة ، محمد بن الحسن الحاتمى ، تحقيق هلال ناجى ، بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٧٨م .

* الحماسة ، هبة الله بن على بن محمد بن الشَّجَرى ، تحقيق عبد المعين الملّوحى وأسماء الحمصى ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة السورية ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م .

* الحيوان ، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، بيروت : دار إحياء التراث العربى ط٣ ، ١٣٨٨هـ/١٩٦٩م .

(خ)

* خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ، عبد القادر بن عمر البغدادى ، تحقيق عبد السلام هارون ؛ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الناشر مكتبة الخانجى ١٩٧٩م .

* الخصائص ، أبو الفتح عثمان بن جنى ، حققه محمد على النجار ، بيروت : دار الهدى ، ط٢ ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

* الخطابة من كتاب الشفاء ، ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ، القاهرة : وزارة المعارف العمومية ، الإدارة العامة للثقافة ١٣٧٣هـ/١٩٥٤م .

* الخيل ، أبو عبيدة معمر بن المثنى التميمى ، رواية أبى حاتم سهل بن محمد السجستانى ، الهند : مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر اباد الدكن ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨١م .

* الخيل = مطلع اليمن والإقبال فى انتقاء كتاب الاحتفال ، عبد الله بن محمد بن جزّى الكلبى الغرناطى ، حققه وقدم له محمد العربى الخطابى ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

(د)

* الدراسات الصوتية عند علماء التجويد ، الدكتور غانم قدّور الحمد ، بغداد : مطبعة الخلود ، الناشر وزارة الأوقاف والشئون الدينية ، إحياء التراث الإسلامى ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* دراسات فى الأدب العربى ، غوستاف فون غرنباوم ، ترجمة الدكتور إحسان عباس ، والدكتور انيس فريحة ، والدكتور محمد يوسف نجم ، والدكتور كمال يازجى ، بيروت : دار مكتبة الحياة ١٩٥٩م .

* دراسة الأدب العربى ، الدكتور مصطفى ناصف ، بيروت دار الأندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م .

* دلائل الإعجاز ، عبد القاهر الجرجانى ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ١٩٨٤م .

* دلالات التراكيب دراسة بلاغية ، الدكتور محمد محمد أبو موسى ، القاهرة : دار المعلم للطباعة ، الناشر مكتبة وهبة ١٩٧٩م .

* دور الكلمة فى اللغة ، ستيفن أولمان ، ترجمه وقدم له وعلق عليه الدكتور كمال بشر ، القاهرة : مكتبة الشباب ط١٠ ، ١٩٨٦م .

* ديوان ابن الرومى ، تحقيق الدكتور حسين نصّار ، القاهرة : مطبعة دار الكتب ١٩٧٦م .

* ديوان أبى الأسود ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد : مكتبة النهضة ، ط٢ ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م .

* ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ، القاهرة : دار المعارف ١٩٦٤م .

* ديوان أبى الحسن على بن محمد التّهامى ، تحقيق الدكتور محمد بن عبد الرحمن الربيع ، الرياض : مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* ديوان أبى دهبل الجمحى ، رواية أبى عمرو الشيبانى تحقيق عبد العظيم عبد المحسن ، العراق : مطبعة القضاء بالنجف الأشرف ، ط١ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .

* ديوان أبى الطيب المتنبى بشرح أبى البقاء العكبرى المسمى بالتبيان فى شرح الديوان ، ضبطه وصححه ، ووضع فهارسه مصطفى السقا ، إبراهيم الأبيارى ، عبد الحفيظ شلبى بيروت : دار المعرفة ١٣٩٧هـ/١٩٧٨م .

* ديوان أبى نواس = الحسن بن هانى ، تحقيق أحمد عبد المجيد الغزالى ، بيروت : دار الكتاب العربى ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م

* ديوان الأعشى الكبير ميمون بن قيس ، شرح وتعليق د.م.محمد حسين ، القاهرة : المطبعة النموذجية ، نشر مكتبة الآداب بالجماميز ، بدون تاريخ .

* ديوان الأقيوه الأودى ضمن الطرائف الأدبية ، صححها وعرضها على النسخ المختلفة وذيّلها عبد العزيز الميمنى ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ .

* ديوان امرىء القيس ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ط٤ ، ١٩٨٤م .

* ديوان أوس بن حجر ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ط٣ ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

* ديوان البحترى ، عُنى بتحقيقه وشرحه ، والتعليق عليه حسن كامل الصيرفى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٨م .

* ديوان بشار بن برد ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، تونس : الشركة التونسية للنشر ١٩٧٦م .

* ديوان بشر بن أبى خازم الأسدى ، تحقيق الدكتور عزة حسن ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ط٢ ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .

* ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق وشرح على ذو الفَقّار شاكر ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ، ط١ ، ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م .

* ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب ، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٦م .

* ديوان جميل بثينة ، حققه وقدم له فوزى عطوى ، بيروت : مطبعة الأمان ، الناشر دار صعب ، بدون تاريخ .

* ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق الدكتور نعمان محمد أمين طه ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .

* ديوان الخنساء ، شرحه ثعلب أحمد بن يحيى بن سيّار الشيبانى النحوى ، حققه الدكتور أنور أبو سويلم ، الأردن : دار عمار ، ط١ ، ١٤٠٩هـ/١٩٨٨م .

* ديوان ذى الرُّمَّة ، شرح الإمام أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى صاحب الأصمعى ، رواية الإمام أبى العباس ثعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه الدكتور عبد القدوس أبو صالح ، بيروت : مؤسسة الإيمان ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* ديوان الراعى النميرى ، جمعه وحققه راينهرت فايبرت ، فيسبادن ، فرانتس شتاينر ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* ديوان رؤبة بن العجاج وأبيات مفردات منسوبة إليه اعتنى بتصحيحه وترتيبه وليم بن الورد البروسى ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

* ديوان السمؤال ، نشر مع ديوان عروة بن الورد ، بيروت : دار صادر ، بدون تاريخ .

* ديوان شعر عدى بن الرّقاع العاملى ، جمع وتحقيق ودراسة الدكتور الشريف عبد الله الحسينى البركاتى ، مكة المكرمة : المكتبة الفيصلية ١٤٠٦هـ/١٩٨٥م .

* ديوان شعر المتلمّس الضبعى ، رواية الأثرم وأبى عبيدة عن الأصمعى ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، القاهرة : مطابع الشركة المصرية ، الناشر معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية ١٣٩٠هـ/١٩٧٠م .

* ديوان الشماخ بن ضرار الذبيانى ، حققه وشرحه صلاح الدين الهادى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٧٧م .

* ديوان طرفة بن العبد بشرح الأعلم الشنتمرى ، وتليه طائفة من الشعر المنسوب إلى طرفة ، تحقيق درية الخطيب ولطفى المقال ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ١٣٩٥هـ ١٩٧٥م .

* ديوان الطرمّاح ، حققه الدكتور عزة حسن ، دمشق ١٣٨٨هـ/١٩٦٨م .

* ديوان عبد الله بن رواحة ، ودراسة فى سيرته وشعره الدكتور وليد قصاب ، بيروت : المكتب الإسلامى ، الناشر دار الضياء بعمان ، ط٢ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .

* ديوان عبيد بن الأبرص ، تحقيق وشرح الدكتور حسين نصار ، القاهرة ، مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط١ ١٣٧٧هـ/١٩٥٧م .

* ديوان عبيد الله بن قيس الرقيات ، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ١٣٧٨هـ/١٩٥٨م .

* ديوان العجاج ، رواية عبد الملك بن قريب الأصمعى وشرحه ، عنى بتحقيقه الدكتور عزة حسن ، بيروت : مكتبة دار الشروق ١٩٧١م .

* ديوان عدى بن زيد العبادى ، حققه وجمعه محمد جبار المعيبد ، بغداد : شركة دار الجمهورية ١٩٦٥م .

* ديوان عروة بن الورد بشرح ابن السكيت ، حققه عبد المعين الملوحى ، دمشق : وزارة الثقافة ١٩٦٦م .

* ديوان عمر بن أبى ربيعة ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .

* ديوان عمرو بن كلثوم ، جمعه ، وحققه ، وشرحه الدكتور أميل بديع يعقوب ، بيروت : دار الكتاب العربى ، ط١ ، ١٤١١هـ/١٩٩١م .

* ديوان عمرو بن معديكرب الزبيدى ، صنعة هاشم الطعان ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة ، بدون تاريخ .

* ديوان عنترة ، تحقيق ودراسة محمد سعيد مولوى ، بيروت : المكتب الإسلامى ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* ديوان الفرزدق ، شرحه ، وضبطه ، وقدم له الأستاذ على فاعور ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م .

* ديوان كثيّر عزة ، جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس بيروت : دار الثقافة ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

* ديوان ليلى الأخيلية ، جمع ، وتحقيق ، وشرح خليل إبراهيم العطية ، وجليل إبراهيم العطية ، بغداد : دار الجمهورية ، ط٢ ، ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م .

* ديوان مجنون ليلى ، جمع ، وتحقيق ، وشرح عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة :دار مصر للطباعة ، بدون تاريخ .

* ديوان المعانى ، الإمام اللغوى الأديب أبو هلال العسكرى ، بيروت : عالم الكتب ، بدون تاريخ .

* ديوان النابغة الذبيانى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٥م .

(ذ)

* ذم الخطأ فى الشعر، ابن فارس اللغوى ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، الناشر مكتبة الخانجى ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

(ر)

* رسائل ابن المعتز ، فى النقد والأدب والاجتماع ، عبد الله بن المعتز ، جمع ، وتحقيق الدكتور محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة : شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط١ ، ١٣٦٥هـ/١٩٤٦م .

* رسالة فى الحلم عند العرب ، شارل بيلا ، بيروت : دار الكتاب الجديد ،ط١ ، ١٩٧٣م .

* رسالة فى قوانين صناعة الشعراء ، الفارابى ، مع فن الشعر لأرسطو طاليس ، ترجمة وشرح وتحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ، بيروت : دار الثقافة ، بدون تاريخ .

* الرسالة الموضحة فى ذكر سرقات أبى الطيب المتنبى وساقط شعره ، أبو على محمد بن الحسن الحاتمى ، تحقيق الدكتور محمد يوسف نجم ، بيروت : دار صادر ، ودار بيروت ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م .

* رؤية جديدة لشعرنا القديم . مأثورات من الشعر العربى فى ضوء مفهوم التراث والمعاصرة ، الدكتور حسن فتح الباب ، بيروت : دار الحداثة ، ط١ ، ١٩٨٤م .

* الرواية والاستشهاد باللغة دراسة لقضايا الرواية والاستشهاد فى ضوء علم اللغة الحديث ، الدكتور محمد عيد ، القاهرة ، دار نشر الثقافة ، الناشر عالم الكتب ، ١٩٧٦م .

(ز)

* الزاهر فى معانى كلمات الناس ، أبو بكر بن الأنبارى ، تحقيق الدكتور حاتم الضامن ، بغداد : دار

الشئون الثقافية ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

* زهر الآداب وثمر الألباب ، أبو إسحاق إبراهيم بن على الحصرى القيروانى ، عارضه بمخطوطات القاهرة ، وحققه ، وضبطه ، وشرح ووضع فهارسه على محمد البجاوى ، القاهرة : دار إحياء الكتب العربية ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

(س)

* سر صناعة الإعراب ، أبو الفتح عثمان بن جنى ، دراسة وتحقيق الدكتور حسن هنداوى ، دمشق : دار القلم ، ط١ ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* سر الفصاحة ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ابن سنان الخفاجى الحلبى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

(ش)

* شرح أبيات مغنى اللبيب ، عبد القادر بن عمر البغدادى ، تحقيق عبد العزيز رباح وأحمد دقاق ، دمشق : مطبعة زيد بن ثابت ، الناشر دار المأمون ، ط١ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

* شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبى سعيد الحسن بن الحسين السُكّرى ، رواية أبى الحسن على بن عيسى بن على النحوى عن أبى بكر أحمد بن محمد الحلوانى عن السكرى ، حققه عبد الستار أحمد فراج ، راجعه محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر ، دار العروبة ١٣٨٤هـ .

* شرح ديوان أبى الطيب المتنبى = معجز أحمد ، أبو العلاء المعرى ، تحقيق الدكتور عبد المجيد ذياب ، القاهرة دار المعارف ١٩٨٦-١٩٨٨م .

* شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصارى ، وضعه وصححه عبد الرحمن البرقوقى ، بيروت : دار الكتاب العربى ١٤٠١هـ / ١٩٨١م .

* شرح ديوان الحماسة ، أبو على أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ط٢ ، ١٣٨٧هـ/١٩٦٧م .

* شرح ديوان عنترة بن شداد ، تحقيق عبد المنعم عبد الرؤوف شلبى ، قدّم له إبراهيم الأبيارى ، القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ .

* شرح ديوان كعب بن زهير ، صنعة الإمام أبى سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله السكرى ، القاهرة : الدار القومية ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م ، مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٦٩هـ/١٩٥٠م .

* شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامرى ، حققه وقدم له الدكتور إحسان عباس ، الكويت : مطبعة الحكومة الكويتية ، ١٩٦٢م .

* شرح شعر زهير بن أبى سلمى ، صنعة أبى العباس ثعلب تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط١ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* شرح القصائد العشر ، صنعة الخطيب التبريزى ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، حلب : مطابع المكتبة العربية ، الناشر دار الأصمعى ، ط٢ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

* شرح الكافية فى النحو ، رضى الدين محمد بن الحسن الاستراباذى النحوى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط٢ ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

* شرح مايقع فيه التصحيف والتحريف ، أبو أحمد الحسن ابن عبد الله العسكرى ، تحقيق عبد العزيز أحمد ، القاهرة مطبعة ومكتبة مصطفى الحلبى ، ط١ ، ١٣٨٣هـ/١٩٦٣م .

* شرح مشكلات ديوان أبى تمام ، أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقى ، تحقيق الدكتور عبد الله بن سليمان الجربوع ، جدة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة التراث بمكة المكرمة ، ط١ ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٦م .

* شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش النحوى ، بيروت عالم الكتب ، بدون تاريخ .

* شرح المفضليات ، أبو زكريا يحيى بن على بن محمد الشيبانى التبريزى ، تحقيق على محمد البجاوى ، القاهرة : دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .

* شروح سقط الزند لأبى العلاء المعرى ، تحقيق مصطفى السقا ، عبد الرحيم محمود ، عبد السلام هارون ، إبراهيم الأبيارى ، حامد عبد المجيد ، إشراف الدكتور طه حسين ، القاهرة : الدار القومية للطباعة والنشر ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٣٦٦هـ/١٩٤٧م .

* شعر إبراهيم بن هَرْمة القرشى ، تحقيق محمد نفّاع ، وحسين عطوان ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون تاريخ .

* شعر الأحوص الأنصارى ، جمعه وحققه عادل سليمان جمال القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر الخانجى ، ط٢ ، ١٤١١هـ/ ١٩٩٠م .

* شعر الأخطل أبى مالك غياث بن غوث التغلبى ، صنعة السكرى ، روايته عن أبى جعفر محمد بن حبيب ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت : دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

* شعراء بنى عقيل وشعرهم فى الجاهلية والاسلام حتى آخر العصر الأموى جمعا ، وتحقيقا ، ودراسة ، الدكتور عبد العزيز محمد الفيصل ، الرياض : طبع شركة العبيكان ، ط١ ، ١٤٠٨هـ .

* الشعر الحديث بين التقليد والتجديد ، الدكتور أحمد سليمان الأحمد ، الجماهيرية العربية الليبية : الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٣م .

* شعر الخوارج ، جمع وتقديم احسان عباس ، بيروت : دار الثقافة ، ط٢ ، ١٩٧٤م .

* شعر عبدة بن الطبيب ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى بغداد : دار التربية للطباعة والنشر ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

* شعر عروة بن أذينة ، جمعه الدكتور يحيى الجبورى ، الكويت : دار القلم ، ط٣ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* شعر عمرو بن أحمر الباهلى ، جمعه وحققه الدكتور حسين عطوان ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون تاريخ .

* شعر الكميت بن زيد الأسدى ، جمع وتقديم الدكتور داود سلوم ، بغداد : مطبعة النعمان ، الناشر مكتبة الأندلس ١٩٦٩م .

* شعر النابغة الجعدى ، دمشق . منشورات المكتب الاسلامى ، ط١ ، ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م .

* شعر نصيب بن رباح ، جمع وتقديم الدكتور داود سلوم بغداد : مطبعة الارشاد ، ١٩٦٧م .

* شعر النمر بن تولب ، صنعة الدكتور نورى حمّودى القيسى ، بغداد : مطبعة المعارف ، بدون تاريخ .

* الشعر أو شرح الأبيات المشكلة الإعراب ، أبو على الفارسى الحسن بن أحمد بن عبد الغفار ، تحقيق وشرح الدكتور محمود محمد الطناحى ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م .

* الشعر ، ابن سينا ضمن كتاب الشفاء ، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوى ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م .

* الشعراء نقادا ، الدكتور عبد الجبّار المطلبى ، بغداد : منشورات دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٦م .

* الشعر والشعراء ، ابن قتيبة ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٢م .

(ص)

* الصاحبى ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة : طبع بمطبعة عيسى البابى الحلبى ، ١٩٧٧م .

* الصحاح ، تاج اللغة وصحاح العربية ، إسماعيل بن حمّاد الجوهرى ، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار ، طبع على نفقة معالى السيد حسن عباس الشربتلى ، القاهرة ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* صحيح البخارى ، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل بن إبراهيم بن المغيرة البخارى الجعفى ، تركيا : المكتبة الاسلامية ، ١٩٧٩م .

* صحيح مسلم ، أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى النيسابورى ، وقف على طبعه ، وتحقيق نصوصه ، وتصحيحه ، وترقيمه ، وعد كتبه وأبوابه وأحاديثه ، وعلق عليه ملخص شرح الإمام النووى ، مع زيادات عن أئمة اللغة محمد فؤاد عبد الباقى ، نشر وتوزيع رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد ، المملكة العربية السعودية ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

* الصناعتين : الكتابة والشعر ، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكرى ، تحقيق على محمد البجاوى ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار الفكر العربى ، ط٢ ، ١٩٧١م .

* الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، الدكتور جابر عصفور ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٠م .

* الصورة الفنية فى الشعر الجاهلى فى ضوء النقد الحديث ، الدكتور نصرت عبد الرحمن ، عمان : مكتبة الأقصى ، ط٢ ، ١٩٨٢م .

* الصورة والبناء الشعرى ، الدكتور محمد حسن عبد الله ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١م .

(ض)

* ضرائر الشعر ، ابن عصفور الاشبيلى ، تحقيق السيد إبراهيم محمد ، بيروت : دار الأندلس ، ط١ ، ١٩٨٠م .

* الضرورة الشعرية فى النحو العربى ، الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف ، القاهرة : دار مرجان للطباعة ، الناشر مكتبة دار العلوم ، ١٩٧٩م .

(ط)

* طبقات فحول الشعراء ، محمد بن سلّام الجمحى ، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٧٤م .

* طبقات النحويين واللغويين ، أبو بكر محمد بن الحسن الزبيدى الأندلسى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٨٤م .

* الطرائف الأدبية ـ مجموعة من الشعر ، صححه وخرجه وعارضه على النسخ المختلفة ، وذيله عبد العزيز الميمنى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، بدون تاريخ .

(ظ)

* الظاهرة القرآنية ، مالك بن نبى ، ترجمة عبد الصبور شاهين ، بيروت : دار الفكر ، بدون تاريخ .

(ع)

* عبقرية العربية فى رؤية الإنسان والحيوان والسماء والكواكب ، الدكتور لطفى عبد البديع ، جدة : منشورات النادى الثقافى الأدبى ، ط٢ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* العربية ، دراسات فى اللغة واللّهجات والأساليب ، يوهان فك ، ترجمه ، وقدم له ، وعلق عليه ، وصنع فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة : المطبعة العربية الحديثة ، الناشر : مكتبة الخانجى ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

* عروض الشعر العربى بين التقليد والتجديد دراسة وتطبيقا ، الدكتور أمين عبد الله سالم ، القاهرة : مطبعة منجد الحديثة ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* العقد الفريد ، أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسى ، شرحه ، وضبطه ، وصححه ، وعنون موضوعاته ، ورتب فهارسه أحمد أمين ، أحمد الزين ، إبراهيم الأبيارى ، بيروت دار الكتاب العربى ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

* العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، أبو على الحسن بن رشيق القيروانى الأزدى ، حققه ، وفصله ، وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الجيل ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

* عيار الشعر ، محمد بن أحمد بن طباطبا العلوى ، تحقيق الدكتور عبد العزيز المانع ، الرياض : دار العلوم ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* عيون الأخبار ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدِّينَورى ، بيروت : دار الكاتب العربى ، بدون تاريخ مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية .

* العيون الغامزة على خبايا الرامزة ، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبى بكر الدمامينى ، تحقيق الحسّانى حسن عبد الله ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٧٣م .

(غ)

* غاية النهاية فى طبقات القراء ، ابن الجزرى ، عُنى بنشره ج.براجستراسر ، القاهرة : مطبعة السعادة ، ١٣٥١هـ / ١٩٣٢م .

* غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، على بن ظافر الأزدى المصرى ، تحقيق الدكتور محمد زغلول سلام ، والدكتور مصطفى الصاوى الجوينى ، القاهرة : دار المعارف ١٩٨٣م .

* غريب الحديث ، ابو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابى البُستى ، تحقيق عبد الكريم إبراهيم العزباوى ، دمشق : دار الفكر ، الناشر مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى بجامعة أم القرى بمكة المكرمة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م

* الغموض والبلاغة العربية ، صالح سعيد الزهرانى ، رسالة ماجستير مخطوطة ، إشراف الدكتور منصور عبد الرحمن رحمه الله ، بقسم البلاغة والنقد ، كلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى ١٤٠٩هـ/١٩٨٩م .

(ف)

* الفتح على ابى الفتح ، محمد بن احمد بن فورّجه ، تحقيق عبد الكريم الدجيلى ، بغداد : طباعة ونشر دار الشئون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٧م .

* فعلت وأفعلت ، ابو إسحاق الزجاج ، تحقيق ماجد الذهبى ، سوريا : الشركة المتحدة للتوزيع ، ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م .

* الفلسفة العربية عبر التاريخ ، رمزى نجار ، بيروت دار الآفاق الجديدة ، ط٢ ، ١٩٧٩م .

* فن الشعر ، أرسطوطاليس ، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دار الثقافة ، بدون تاريخ .

* فن الشعر ، هوراس ، ترجمة الدكتور لويس عوض ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨م .

* الفهرست ، ابن النديم ، بيروت : دار المعرفة ، بدون تاريخ .

* فى الشعر ، أرسطوطاليس ، نقل أبى بشر متى بن يونس القنائى من السريانى الى العربى ، حققه مع ترجمة حديثة ، ودراسة لتأثيره فى البلاغة العربية ، الدكتور شكرى عياد ، القاهرة : دار الكاتب العربى ١٣٨٦هـ/١٩٦٧م .

* فى نظرية الأدب عند العرب ، الدكتور حمادى صمود ، جدة : منشورات النادى الأدبى الثقافى ١٤١١هـ/١٩٩٠م .

* فى النقد الأدبى ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة : دار المعارف ، ط٥ ، ١٩٧٧م .

(ق)

* القافية تاج الايقاع الشعرى ، الدكتور أحمد كشك ، مكة المكرمة : المكتبة الفيصلية ، ١٤٠٥هـ .

* القاموس المحيط ، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ابادى الشيرازى ، بيروت : دار الفكر ، ١٣٩٨هـ / ١٩٧٨م .

* قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، الدكتور بدوى طبانة القاهرة : الأنجلو المصرية ، ط٢ ، ١٣٧٨هـ .

* قواعد الشعر ، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، شرحه وعلق عليه محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط١ ، ١٣٦٧هـ/١٩٤٨م .

* القوافى ، أبو يعلى عبد الباقى بن المحسن التنوخى تقديم وتحقيق عمر الأسعد ، ومحيى الدين رمضان ، بيروت : دار الإرشاد ، ط١ ، ١٣٨٩هـ/١٩٧٠م .

(ك)

* الكامل ، أبو العباس محمد بن يزيد المبرد ، حققه وعلق عليه وصنع فهارسه محمد أحمد الدّالى ، بيروت : مؤسسة الرسالة ، ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* الكتاب ، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية العامة ١٩٦٨-١٩٧٧م .

* الكشّاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل فى وجوه التأويل ، جار الله محمود بن عمر الزمخشرى ، بيروت : دار المعرفة ، بدون تاريخ .

* الكشف عن مساوىء المتنبى ، الصاحب بن عباد ، نشر بذيل الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ، تحقيق إبراهيم الدسوقى البساطى ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦١م .

* الكليات ، معجم فى المصطلحات والفروق اللغوية ، أيوب بن موسى الحسينى الكفوى ، قابله على نسخة خطية ، وأعده للطبع ، ووضع فهارسه الدكتور عدنان درويش ، ومحمد المصرى ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ١٩٨١م .

(ل)

* لسان العرب ، ابن منظور ، تولى تحقيقه نخبة من العاملين بدار المعارف وهم : عبد الله على الكبير ، محمد أحمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلى ، القاهرة : دار المعارف ، بدون تاريخ .

* اللغة ، ج.فندريس ، تعريب عبد الحميد الدواخلى ومحمد القصاص ، القاهرة : مطبعة لجنة البيان العربى ، الناشر الأنجلو المصرية ١٣٧٠هـ/١٩٥٠م .

* اللغة بين المعيارية والوصفية ، الدكتور تمّام حسان ، القاهرة : الأنجلو المصرية ، ١٩٥٨م .

* اللغة الشاعرة : مزايا الفن والتعبير فى اللغة العربية ، عباس محمود العقاد ، بيروت : منشورات المكتبة العصرية ، بدون تاريخ .

* لمع الأدلة فى أصول النحو ، أبو البركات عبد الرحمن بن الأنبارى ، نشر مع الإغراب فى جدل الإعراب ، قدم لهما ، وعُنى بتحقيقهما سعيد الأفغانى ، بيروت : دار الفكر ط٢ ، ١٣٩١هـ/١٩٧١م .

(م)

* ماجاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد مؤلف على حروف المعجم ، أبو منصور الجواليقى ، حققه ماجد الذهبى ، دمشق دار الفكر ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* مـايجوز للشـاعر فى الضرورة ، القزاز القيروانى ، حققـه ، وقـدم له ، وصنع فهارسه الدكتور رمضان عبد التواب والدكتـور صلاح الـدين الهادى ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر دار العروبة بالكويت ودار الفصحى بالقاهرة ، ١٩٨٢م

* مبـادىء النقـد الأدبى ، ريتشاردز ، ترجمة الدكتور مصطفـى بـدوى ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، بدون تاريخ .

* المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر ، ضياء الدين ابـن الأثـير ، قدمـه ، وعلـق عليـه الدكتور أحمد الحوفى ، والدكتـور بدوى طبانة ، القاهرة : مطبعة الرسالة ، الناشر دار نهضة مصر ، بدون تاريخ .

* مجالس ثعلب ، أبو العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، شرح وتحـقيق عبـد السلام هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٦٠م .

* مجـالس العلماء ، أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق الزجـاجى ، تحـقيق عبـد السـلام هـارون ، القـاهرة : مطبعة المـدنى ، النـاشـر مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ودار الرفاعى بالرياض ، ط٢ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م .

* المجـموع المغيـث فـى غريبى القرآن والحديث ، أبو موسـى محـمد بـن أبـى بكر بن أبى عيسى المدينى الأصفهانى ، تحـقيق عبـد الكريم العزباوى ، جدة : دار المدنى ، الناشر مركـز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى بجامعة أم القرى ط١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* المحتسـب فـى تبييـن وجـوه شواذ القراءات والإيضاح عنها ، أبو الفتح عثمان بن جنى ، تحقيق على النجدى ناصف ،

والدكتور عبد الحليم النجار ، والدكتور عبد الفتاح شلبى ، أعده للطبعة الثانية ، وقدم له محمد بشير الأدلبى ، استانبول ، دار سيزكين للطباعة والنشر ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م .

* المخصص ، أبو الحسن على بن اسماعيل النحوى اللغوى الأندلسى المعروف بابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى بدار الآفاق الجديدة ، بيروت ، بدون تاريخ .

* المدارس النحوية ، الدكتور شوقى ضيف ، القاهرة : دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٧٦م .

* مدخل إلى نشر التراث العربى مع محاضرة عن التصحيف والتحريف ، الدكتور محمود محمد الطناحى ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م .

* المذكر والمؤنث ، أبو زكريا يحيى بن زياد الفرّاء حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة : الناشر مكتبة دار التراث ، ١٩٧٥م .

* المرزبانى والموشح ، الدكتور منير سلطان ، الاسكندرية : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م .

* المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، الدكتور عبد الله الطيب ، بيروت : دار الفكر ، ط٢ ، ١٩٧٠م .

* مروج الذهب ومعادن الجوهر ، أبو الحسن على بن الحسين المسعودى ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار الفكر ، ط٥ ، ١٣٩٣هـ/١٩٧٣م .

* المزهر فى علوم اللغة وأنواعها ، جلال الدين السيوطى ، شرحه ، وضبطه ، وصححه ، وعنون موضوعاته ، وعلق حواشيه محمد أحمد جاد المولى بك ، محمد أبو الفضل إبراهيم على محمد البجاوى ، القاهرة : دار التراث ، ط٣ ، بدون تاريخ .

* المساعد على تسهيل الفوائد ، شرح منقح مصفى لبهاء الدين بن عقيل على كتاب التسهيل لابن مالك ، تحقيق ، وتعليق الدكتور محمد كامل بركات ، جدة : مطبعة المدنى ، الناشر مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى بجامعة أم القرى ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* مشكلة السرقات فى النقد العربى ، دراسة تحليلية مقارنة ، الدكتور محمد مصطفى هدارة ، دمشق : المكتب الإسلامى ، ط٣ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، الدكتور ناصر الدين الأسد ، القاهرة : دار المعارف ، ط٦ ، ١٩٨٢م .

* المصون فى الأدب ، أبو أحمد الحسن بن عبد الله العسكرى ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى بالقاهرة ، ودار الرفاعى بالرياض ، ط٢ ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ، ابن نباتة المصرى ، تحقيق الدكتور عمر موسى باشا ، دمشق : مطبوعات مجمع اللغة العربية ، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م .

* معالم النقد الأدبى ، الدكتور عبد الرحمن عثمان ، القاهرة : مطبعة المدنى ، ١٩٦٨م .

* معانى أبيات الحماسة ، أبو عبد الله النَّمَرى ، تحقيق الدكتور عبد الله عبد الرحيم عسيلان ، القاهرة : مطبعة المدنى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م

* المعانى الكبير فى أبيات المعانى ، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينورى ، بيروت : دار الكتب العلمية ، ط١ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٤م ، مصورة عن طبعة حيدر أباد بالهند ، تصحيح المستشرق سالم الكرنكوى ، ١٣٦٨هـ/١٩٤٩م .

* معاهد التنصيص على شواهد التلخيص ، عبد الرحيم بن أحمد العباسى ، حققه وعلق حواشيه ، وصنع فهارسه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : عالم الكتب ، مصورة عن طبعة المكتبة التجارية الكبرى بالقاهرة ١٣٦٧هـ/١٩٤٧م .

* معايير الحكم الجمالى فى النقد الأدبى ، الدكتور منصور عبد الرحمن ، القاهرة : الناشر مكتبة المعارف ، ط٢ ١٤٠٤هـ/١٩٨٤م .

* معجم الأدباء ، ياقوت الحموى ، بيروت : دار الفكر ط٣ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م .

* معجم البلدان ، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموى الرومى البغدادى ، بيروت : دار إحياء التراث العربى ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

* معجم مقاييس اللغة ، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ، تحقيق وضبط عبد السلام هارون ، القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى ، ط٢ ، ١٣٨٩هـ/١٩٦٩م .

* المعنى الشعرى فى التراث النقدى ، الدكتور حسن طبل ، القاهرة : مطابع سجل العرب ، الناشر مكتبة الزهراء ١٩٨٥م .

* المغنى فى أبواب التوحيد والعدل ، أبو الحسن عبد الجبار أسد آبادى ، ج١٦ ، قوم نصه أمين الخولى ، القاهرة مطبعة دار الكتب ، الناشر وزارة الثقافة والإرشاد القومى ، ط١ ، ١٣٨٠هـ/١٩٦٠م .

* مغنى اللبيب عن كتب الأعاريب ، جمال الدين بن هشام الأنصارى ، حققه وعلق عليه الدكتور مازن المبارك ومحمد على حمد الله ، راجعه سعيد الأفغانى ، بيروت : دار الفكر ، ط٥ ١٩٧٩م .

* مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة الدكتور محمد عصفور ، الكويت : مطابع الرسالة ، الناشر عالم المعرفة ، ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م .

* مفتاح العلوم ، أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر محمد ابن على السكاكى ، بيروت : منشورات المكتبة العلمية الجديدة ، بدون تاريخ .

* المفردات فى غريب القرآن ، أبو القاسم الحسين بن محمد المعروف بالراغب الأصفهانى ، تحقيق وضبط محمد سيد كيلانى ، القاهرة : شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابى الحلبى الطبعة الأخيرة ، ١٣٨١هـ/١٩٦١م .

* المفضليات ، المفضل الضبى ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، القاهرة : دار المعارف ، ط٣ ، ١٩٦٤م .

* مفهوم الشعر دراسة فى التراث النقدى ، الدكتور جابر عصفور ، بيروت : دار التنوير ، ط٣ ، ١٩٨٣م .

* المقابسات ، أبو حيان التوحيدى ، تحقيق حسن السندوبى ، القاهرة : المطبعة الرحمانية ، ط١ ، ١٣٤٧هـ .

* مقدمة ابن الصلاح ومحاسن الاصطلاح ، توثيق ، وتحقيق الدكتورة عائشة عبد الرحمن ، القاهرة : مطبعة دار الكتب ، ١٩٧٤م .

* من أسرار اللغة ، الدكتور إبراهيم أنيس ، القاهرة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٥م .

* المنحى الاعتزالى فى البيان وإعجاز القرآن ، أحمد أبو زيد ، الرباط : مكتبة المعارف ، ١٩٨٦م .

* المنزع البديع فى تجنيس أساليب البديع ، أبو محمد القاسم السجلماسى ، تقديم وتحقيق علال الغازى ، الرباط : مكتبة المعارف ، ط١ ، ١٤٠١هـ/١٩٨٠م .

* المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره ، أبو محمد الحسن بن على بن وكيع التنيسى ، قراه وقدم له وعلق عليه الدكتور محمد رضوان الداية ، دمشق : دار قتيبة ، ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م .

* منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، صنعة أبى الحسن حازم القرطاجنى ، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت : دار الغرب الإسلامى ، ط٢ ، ١٩٨١م .

* الموازنة بين أبى تمام حبيب بن أوس الطائى ، وأبى عبادة الوليد بن عبيد البحترى الطائى ، تصنيف أبى القاسم الحسن بن بشر الآمدى ، حقق أصوله وعلق حواشيه محمد محيى الدين عبد الحميد ، بيروت : دار المسيرة ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة حجازى بالقاهرة ، ١٣٦٣هـ/١٩٤٤م .

* الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، أبو القاسم الحسن بن بشرى الآمدى ، تحقيق السيد أحمد صقر ، القاهرة : دار المعارف ، ط٢ ، ١٩٧٣م .

* موسيقى الشعر ، الدكتور إبراهيم أنيس ، بيروت : دار القلم ، ط٤ ، ١٩٧٢م .

* موسيقى الشعر العربى ، مشروع دراسة علمية ، الدكتور شكرى عياد ، القاهرة : مطبعة النهضة الحديثة ، الناشر : دار المعرف ط٢ ، ١٩٧٨م .

* الموسيقى الكبير ، الفارابى ، تحقيق وشرح غطّاس عبد الملك خشبة ، مراجعة وتصدير الدكتور محمود أحمد الحفنى ، القاهرة : دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧م .

* الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر ، أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزبانى ، تحقيق على محمد البجاوى ، القاهرة : مطبعة لجنة البيان العربى ، الناشر نهضة مصر ، ١٩٦٥م .

(ن)

* نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ، أبو البركات كمال الدين عبد الرحمن بن محمد بن الأنبارى ، قام بتحقيقه الدكتور ابراهيم السامرائى ، الأردن : مكتبة المنار ، ط٣ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م .

* نظرية ايقاع الشعر العربى ، محمد العياشى ، تونس المطبعة العصرية ، ١٩٧٦م .

* نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد ، الدكتورة ألفت محمد كمال عبد العزيز ، القاهرة مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤م .

* نظرية اللغة فى النقد العربى ، الدكتور عبد الحكيم راضى ، القاهرة : مطبعة الدجوى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ١٩٨٠م .

* نظرية المعنى فى النقد العربى ، الدكتور مصطفى ناصف ، بيروت : دار الأندلس ، ط٢ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ، الدكتورة هند حسين طه ، عمان : المطبعة الوطنية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بالجمهورية العراقية ، ١٩٨١م .

* النقد الأدبى الحديث ، الدكتور محمد غنيمى هلال ، القاهرة : دار نهضة مصر ، ١٩٧٩م .

* النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، روز غريب بيروت : دار الفكر اللبنانى ، ط٢ ، ١٩٨٣م .

* نقد الشعر ، أبو الفرج قدامة بن جعفر ، تحقيق كمال مصطفى ، القاهرة : مطابع الدجوى ، الناشر مكتبة الخانجى ، ط٣ ، ١٩٧٩م .

* نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، الدكتور قاسم مؤمنى ، القاهرة : دار الثقافة للطباعة والنشر ، الناشر دار الإصلاح للطباعة والنشر ، الدمام ، ١٩٨٢م .

* النقد اللغوى حتى نهاية القرن السابع الهجرى ، الدكتور نعمة رحيم العزاوى ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والفنون ، ١٩٧٨م .

* النكت فى إعجاز القرآن ضمن ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن = انظر بيان إعجاز القرآن .

* نهاية الإيجاز فى دراية الإعجاز ، فخر الدين الرازى تحقيق وتقديم الدكتور إبراهيم السامرائى ، الدكتور محمد بركات حمدى أبوعلى ، عمان : دار الفكر ، ١٩٨٥م .

* النوادر فى اللغة ، أبو زيد الأنصارى ، تحقيق ، ودراسة الدكتور محمد عبد القادر أحمد ، بيروت : دار الشروق ط١ ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

* نور القبس المختصر من المقتبس للمرزبانى ، اختصره الحافظ اليغمورى ، تحقيق رودلف زلهايم ، فيسبادن ، ١٣٨٤هـ ١٩٦٤م .

(هـ)

* الهوامل والشوامل لمسكويه ، نشره أحمد أمين والسيد أحمد صقر ، القاهرة : مطبعة لجنة التاليف والترجمة والنشر ، ١٣٧٠هـ/١٩٥١م .

(و)

* الوافى فى العروض والقوافى ، صنعة الخطيب التبريزى ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، والأستاذ عمر يحيى ، دمشق : دار الفكر ، ١٣٩٩هـ/١٩٧٩م .

* الوساطة بين المتنبى وخصومه ، على بن عبد العزيز الجرجانى ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلى محمد البجاوى ، بيروت : دار القلم ، بدون تاريخ ، مصورة عن طبعة عيسى الحلبى بالقاهرة .

المجلات والدوريات :

* مجلة فصول ، تراثنا النقدى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مجلد ٦ ، عدد ١ ، جزء ١ ، ١٩٨٥م .

* مجلة فصول ، تراثنا النقدى ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٦ ، عدد ٢ ، جزء ٢ ، ١٩٨٦م .

* مجلة الفكر العربى ، بيروت : معهد الإنماء العربى عدد ١٤ ، سنة ٢ ، ١٩٨٠م .

* مجلة كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى، عدد ١ السنة الأولى ، ١٤٠١هـ/١٩٨١م .

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة

شكر وتقدير .....

المقدمة ..... أ – ى

التمهيد : البيانيون ونقد النص الشعرى ١-١١

الباب الأول

بيئات البيانيين ومنهجهم النقدى ١٣-١٥٦

الفصل الأول : المهاد التاريخي ١٣-٥٢

(أ) مآخذ الجاهليين ١٥

(ب) مآخذ أدباء القرن الأول ٢١

(ج) مآخذ علماء القرن الثانى ٢٧

(د) مآخذ بيانيّى القرن الثالث ٣٢

(هـ) مآخذ البيانيين فى القرن الرابع ٤٠

الفصل الثانى : بيئات البيانيين ٥٣-١١٩

(أ) اللغويون والنحاة ٥٥

(ب) المتكلمون ٦٩

(ج) ادباء الكُتّاب ٨١

(د) الفلاسفة ١٠١

الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة ١١٦-١٥٦

(أ) اتجاهات المنهج ١١٦

(ب) سمات عامة ١٢٠

١ – البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ١٢٠

الصفحة

٢ ـ احتذاء التقاليد ١٢٣
٣ ـ مبدأ العزلة ١٢٦
٤ ـ الاهتمام بالمخاطب ١٢٨
٥ ـ الفصل بين الشكل والمضمون ١٢٩
٦ ـ الحرص على الحقيقة ١٣١
(ج) المصنفات ١٣٤
(د) كتاب الموشح ١٤٤

الباب الثاني

البنية التركيبية ١٥٧-٢٧٦

الفصل الأول : الكلمة ١٥٨-٢١٣
(أ) الإعراب ١٥٩
(ب) البنية ١٧٣
(ج) الدلالة ١٩٣
الفصل الثاني : التركيب ٢١٤-٢٤٠
الفصل الثالث : هيكل القصيدة ٢٤١-٢٧٦
(أ) براعة الاستهلال ٢٤١
(ب) حسن التخلص ٢٥٤
(ج) حسن المقطع ٢٥٧
(د) وحدة القصيدة ٢٦١

الصفحة

الباب الثالث

البنية التصويرية ٢٧٧-٣٥٦

الفصل الأول : التصوير البياني ٢٧٩-٣٠٢

(أ) التشبيه ٢٨٠

(ب) الاستعارة ٢٩٤

الفصل الثاني :المعنى الشعرى بين الإصابة والإخلاء ٣٠٣-٣٣٩

الفصل الثالث :المعنى الشعرى بين الإبداع والاتباع ٣٤٠-٣٥٧

الباب الرابع

البنية الإيقاعية ٣٥٧-٤٤٨

الفصل الأول : الإيقاع الخارجي ٣٦٥-٣٩٥

(أ) الوزن ٣٦٥

(ب) القافية ٣٧٨

الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي ٣٩٦-٤٢٠

الفصل الثالث : إيقاع المعاني ٤٢١-٤٤٨

(أ) إيقاع التماثل ٤٢٤

(ب) إيقاع التضاد ٤٣٨

الصفحة

الباب الخامس

أسس المآخذ ٤٤٩-٥٢٥

الفصل الأول : الأسس الداخلية ٤٥١-٤٧٨

(أ) ماهيّة الشعر ٤٥١

(ب) مادته ٤٥٨

(ج) علاقته بالواقع الخارجي ٤٦٥

(د) غايته ٤٧٠

الفصل الثاني : الأسس الخارجية ٤٧٩-٥٢٥

(أ) نظرية الإعجاز البلاغي ٤٧٩

(ب) الرواية ٤٩٩

(ج) الخصومات ٥١٣

الخاتمة ٥٢٦

فهرس المصادر والمراجع ٥٣١

فهرس الموضوعات ٥٦٨

الخـــاتمـــة

بعد هذه الرحلة المضنية فى آفاق البيان العربى الذى تعددت منازعه ، وتنوعت إجراءاته ، فى سبيل الكشف عن قيم النص الشعرى ، وبيان مقومات الجودة ، ومواطن الرداءة فيه وقف البحث على جملة ماقاله البيانيون فيما يختص بفكرة المآخذ ، ورصد تحولاتها ، وأثر الأصول الفكرية لبيئات البيانيين فى حركتها ، وكشف عن أنماطها فى النص الشعرى ، ومناهج القوم فى النظر إليها ، وأسسها التى ارتكزت عليها مما يجعلها - لأول مرة فيما أعلم - تحظى بدراسة تستقصى مسائلها المتشعبة، وتلم شتاتها حتى نهاية القرن الرابع ، فى نسق متكامل يضعها فى مكانها اللائق بها فى مسيرة الفكر النقدى عند العرب .

وقد أبرزت الدراسة دقة المنهج النقدى للنص الشعرى فى التراث البيانى وشموليته ، لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية التى تبحث فى النص الشعرى عما لايكون به شعرا ، وبين مناهج النقد الحديث التى تغلق البنية اللغوية على ذاتها ، وتفصلها عن سياقها، وغاياتها النبيلة .

ورصدت حركة الفكرة، وكشفت ماكشفت من مسالكها المعقدة فى خمسة أبواب ، اختص الباب الأول بالجانب النظرى فى ثلاثة فصول ، ثم فيها رصد التطور التاريخى للفكرة من الجاهلية حتى نهاية القرن الرابع الهجرى ، وإبراز البيئات البيانية التى كان لها أثرها الفاعل فى نمو الفكرة وتشكيلها ، والأصول الفكرية التى تأسس عليها الفكر النقدى لديها ،

والمنهج الإجرائى الذى اتبع فى فلسفة الفكرة ، واتجاهات ذلك المنهج،وسماته العامة .

وكانت الأبواب الثلاثة التى أعقبت الباب الأول حديثا عن الجانب التطبيقى ، وبياناً لأنماط المآخذ فى النص الشعرى كما كشف عنها البيانيون ،وهى مآخذ كثيرة عُنيت باللغة ، والمعانى ، والصور ، والإيقاعات . وقد عقدت لها الدراسة تسعة فصول ، ثلاثة منها تختص بالبنية التركيبية وهى : الكلمة ، التركيب ، هيكل القصيدة ، وثلاثة بالبنية التصويرية وهى : التصوير البيانى ، المعنى الشعرى بين الإصابة والإخلاء ، المعنى الشعرى بين الإبداع والاتّباع ، وثلاثة بالبنية الإيقاعية وهى : الإيقاع الخارجى ، الإيقاع الداخلى ، إيقاع المعانى .

أما الباب الخامس فكان محاولة لاستقراء الأسس التى قامت عليها المآخذ فى الجانبين النظرى والتطبيقى . وقد انطوت تحت فصلين ، عُنى الأول بالأسس الداخلية التى انطلقت من داخل النص الشعرى ، وتتجلى هذه الأسس من خلال حديث البيانيين عن ماهية الشعر ، وأداته ، وعلاقته بالواقع الخارجى ، وغايته التى يهدف إليها .

واهتم الفصل الآخر بالأسس الخارجية التى كانت نتاج ظروف وملابسات خارجة عن النص كالرواية ، ونظرية الإعجاز البلاغى ، والخصومات .

وقد كشفت الدراسة عن كثير من النتائج التى برزت فى أبواب الرسالة وفصولها ، ولايكاد يضيف تعدادها هنا للقارىء الفطن شيئا ذا بال ، ومن أبرزها :