محاضرات في تاريخ
النقد عند العرب

أ.د. إبتسام مرهون الصفّار
أ.د. ناصر حلاوي

جهينة
للنشر والتوزيع

محاضرات في تاريخ
النقد عند العرب

أ.د. إبتسام مرهون الصفّار

أ.د. ناصر حلاوي

جهينة
للنشر والتوزيع

حقوق الطبع محفوظة للناشر

1430 هـ - 2010 م

المملكة الاردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى دائرة
المكتبة الوطنية
(٢٠٠٦/١٢/٢٩٦٧)

٨١٠,٩

الصفار ، ابتسام مرهون

محاضرات في تاريخ النقد عند العرب / ابتسام مرهون الصفار

.- عمان : دار جهينة،٢٠٠٦

ر.إ : (٢٠٠٦/١٢/٢٩٦٧)

الواصفات : تاريخ النقد//النقد الادبي//التحليل الأدبي//الأدب العربي/

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

جهينة للنشر والتوزيع

العبدلي - عمارة جوهرة القدس - ص.ب ٨٦٧٠ عمان ١١١٢١ الأردن

تلفاكس ٤٦٢٠٠٧٨ - خلوي ٠٧٩٦٥٨٧٣٧١

Jawhart El-Quds Building - Al-Abdali - P.O.Box 8670 Amman 11121 Jordan

Telefax 4620078 - Mob. 0796587371

www.juhaina.net - info@juhaina.net

بسم الله الرحمن الرحيم

محاضرات في تاريخ

النقد عند العرب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

هذا الكتاب وضعناه على وفق مفردات مادة (النقد الأدبي عند العرب) المقررة على طلبة الصف الثالث (قسم اللغة العربية ـ كلية التربية الأولى) وقد أقرَّته وزارة التعليم العالي كتاباً منهجياً في الجامعات العراقية كلّها منذ عام ١٩٩٠، وما يزال يدرّس فيها. والمنهج المقرر يحاول أن ينظر إلى النقد من زاويتين اثنتين:

أولاهما تاريخية. عولج فيها النقد في مراحله التاريخية بدءاً من أصوله الأولى في عصر ما قبل الإسلام. وانتهاء بالقرن الثامن للهجرة.. إذ وقفنا عند ابن خلدون.

وأخراهما فنية. حاولنا أن نلقي الضوء على مجمل القضايا النقدية الكبرى التي شغل النقد العربي نفسه بها، مثل قضية الطبقات، واللفظ والمعنى والسرقات والبديع وعمود الشعر.. الخ.

وقد وزعنا الكتاب. فكان أن كتبت أ. د. ابتسام الصفار.. الفصل الثاني والخامس والسادس والسابع والعاشر والحادي عشر والرابع عشر والسادس عشر.

وكتب د. ناصر حلاوى، التمهيد والفصل الأول والثالث والرابع والتاسع والثاني عشر والثالث عشر والخامس عشر.

وإذْ نقدم هذا الكتاب لطلبتنا الأعزاء، نرجو أن نكون قد وفقنا في تحقيق ما نصبو إليه، وهو تقديم صورة للنقد العربي في مراحله المختلفة وقضاياه المتنوعة وبالله التوفيق....

المؤلفان

التمهيد

في معنى النقد

يقسم الدارسون الأدب إلى نوعين، أدب إنشائي وأدب وصفي، فأما الأدب الإنشائي فهو ما يكتبه الشاعر أو القاص الروائي، ويتخذ شكل القصيدة أحياناً أو القصة «حيناً» أو الرواية أو المقالة أحايين أخرى. وهذا الأدب ما هو إلا التعبير عما يحسه المنشئ إزاء ما حوله من الناس والطبيعة. يصور فيها تجربة أو يعكس موقفاً أو إحساساً بلغة مؤثرة موحية يهدف من وراء ذلك إلى إثارة العواطف ونقل التجربة وامتاع النفس.

ومن الناس من يقرأ هذا الأدب الإنشائي.. ويبدي إعجابه به، وقد يمضي إلى ما هو أبعد من مجرد الإعجاب. فيفسر ما الذي أعجبه في النص. وما المزايا التي تميز هذا النص من غيره. أو قد يكتشف أن هذا النص الذي قرأه لا يستحق الإعجاب، لأن فيه عيوباً تتصل بلغته أو معانيه أو صوره. والقارئ في كلا الموقفين، موقف الإعجاب وموقف الاستهجان ناقد بشكل أو بآخر وهذا هو الأدب الوصفي.

نشأ النقد مع الأدب أو بعده بقليل. ونقول معه لأن الأديب نفسه يمكن أن يكون ناقداً لعمله، وهو ينشئ النص، فيقومه، ويعدله، ويستبدل كلمة بأخرى، ويقدم بيتاً على آخر أو فقرة على أخرى.. الخ.

ولنا في تاريخ الشعر العربي ما يؤيد هذا، فهناك من الشعراء مثل زهير ابن أبي سلمى والحطيئة، من يبقي القصيدة حولاً «كاملاً» يعود إليها بين الحين والآخر، معدِّلاً أومغيّراً، فهو على هذا النحو ناقد لشعره.

ونقول قد ينشأ النقد بعد أن يكون الأديب قد فرغ من كتابة النص شعراً كان أم قصة أم رواية وإذاعة بين الناس. ويكون لهؤلاء موقف ما وهم

يقرأون النص، وهو موقف يتراوح بين الإعجاب المطلق أو الاستهجان، يعضده في ذلك ذوق رفيع وقراءات واسعة للنصوص الأدبية الجيدة، وثقافة عميقة في علوم مساعدة مثل علم اللغة، وعلم الجمال، وعلم النفس، وعلم الاجتماع.

يقول د. أحمد أمين: «حين نتكلم عن أدب النقد أو النقد الأدبي فأننا نضمن تحت العبارة معنى أكثر من الأدب الذي كتب عن الأدب الذي يصدر الحكم. بل أننا نفهم منها كل الكتلة من الأدب الذي كتب عن الأدب، سواء كان الموضوع تحليلاً أم، تفسيراً أو تقديراً، أم كل هذه مجتمعة. فإذا عرف الأدب الإنشائي بأنه تفسير للحياة في صور مختلفة من الفن الأدبي، فأن الأدب النقدي يعرف بأنه تفسير لهذا التفسير»[1].

وعبر قرون وقرون من الممارسات النقدية عند كبار النقاد، تطور النقد وتعددت أساليبه ومناهجه. ومع ذلك لا تعدو العملية النقدية أن تكون أسئلة عقلية يطرحها الناقد ويحاول الإجابة عنها كما يقول آبر كرومبي[2].

ما الأسئلة التي يطرحها الناقد؟ هو يسأل عن معنى العمل الأدبي وما الذي أزاد الأديب أن يقوله؟ وهو استفسار عن مضمون النص وما فيه من أفكار وعواطف.

ثم يسأل عن الكيفية التي عبر بها الأديب عن هذه الأفكار والعواطف لأن الأدب ليس مضموناً أو محتوى فقط، وإنما هو شكل أيضاً. ولا بدَّ أن يحتوي كل مضمون شكلاً ما، والسؤال عن الكيفية التي عبر بها الأديب عن أفكاره مهم لفهم المضمون. إذ كيفما يكن الشكل يكن المعنى.

---

(١) النقد الأدبي (القاهرة ١٩٦٣) ص١٧٣.

(٢) قواعد النقد الأدبي (القاهرة ١٩٣٦) ص٢.

وبعد أن يفهم الناقد معنى النص وشكله يكون قد وصل إلى المرحلة الثالثة من العملية النقدية، وهي تقويم النص والحكم له أو عليه، والحكم في رأي جمهرة النقاد هو الغاية من النقد. ولا يختلف عنهم في هذا غير طائفة ترى أن مهمة النقد إنما هي الكشف عن مضمون العمل الأدبي وشكله وأسلوبه. فالمهمة وصفية وليست معيارية. لأن الحكم على النص الأدبي مهمة القارى وليس الناقد.

تمر العملية النقدية بثلاث مراحل. وقد تتداخل فيما بينها. وهي مرحلة التفسير أي: معرفة المضمون، ومرحلة التحليل أي: فهم الشكل، ومرحلة التقويم أي: الإجابة عن مدى نجاح الأديب أو فشله في التعبير عن تجاربه بلغة موحية معبرة قادرة على نقل ما أراده إلى القارئ.

وهذا الذي قلناه هو الذي أشرنا إليه قبل ذلك بالقول أن النقد أسئلة عقلية تحتاج إلى إجابات عقلية. هذه الأسئلة هي ماذا قال الأديب؟ كيف قاله؟ هل نجح أم فشل؟.

وعلى الرغم من أن النقد لا بد أن يقوم على ذوق رفيع يمتلكه الناقد.. لا يستطيع الاستغناء عن الأسس والقواعد التي هي ضرورية للناقد، لكي يكون ما يكتبه مقنعاً «صائباً»، وقد قيل أن الناقد أحوج إلى الثقافة من الأديب نفسه.

وعلى هذا نلاحظ أن النقد ليس مجرد التمييز بين ما هو جيد، وما هو رديء في النصوص الأدبية. على الرغم من أن كلمة (نقد) في العربية توحي بذلك. فلو عدت إلى المعجمات العربية مثل لسان العرب أو تاج العروس لوجدت أن كلمة نقد تعني تمييز الدراهم وإخراج الزائف منها، ولذلك شبه العرب الناقد بالصيرفي، فكما يستطيع الصيرفي أن يميز الدرهم الصحيح من

المبهرج[1]، كذلك يستطيع الناقد أن يميز النص الجيد من الرديء ، وتأتي كلمة (نقد) بمعنى العيب والتجريح، قال أبو الدرداء (إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك) أي أن عبتهم عابوك.

وكان قدامة بن جعفر قد عرف النقد بأنه (علم تخليص جيد الشعر من رديئة)[2].

والنقد عند العرب صناعة وعلم، لا بد للناقد من التمكن من أدواته، ولعل أول من أشار إلى هذا ابن سلام في كتابه (طبقات فحول الشعراء) عندما قال: (وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلم والصناعات)[3]، وكان ابن رشيق أوضح منه عندما قال: (وقد يميز الشعر من لا يقوله كالبزاز يميز من الثياب مالا ينسجه، والصيرفي من الدنانير ما لم يسبكه ولا ضربه)[4].

وهذه الثقافة التي يشير إليها ابن سلام تتشعب لتشمل اللغة والنحو والغريب والأخبار والأنساب وأيام العرب وغيرها، لذلك ينسب إلى أبي عمرو بن العلاء قوله: (العلماء بالشعر أندر من الكبريت الأحمر). أما الأصمعي فيقول: (فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب)، ويريد بفرسان الشعر العلماء بالشعر[5].

وكان الباقلاني يردد (أن نقد الكلام شديد وتمييزه صعب)[6]. ويقول (إذا كان الكلام المتعارف المتداول بين الناس يشق تمييزه، ويصعب نقده،

---

(١) البهرج، بمعنى الزائف، وقول أبي الدرداء في لسان العرب (نقد).
(٢) نقد الشعر (القاهرة ١٩٤٩) ص٩.
(٣) طبقات فحول الشعراء (ليدن ١٩١٣) ص٣.
(٤) العمدة (القاهرة ١٩٣٤) ١/ ٩٧.
(٥) إعجاز القرآن، الباقلاني ص٢٠٣.
(٦) نفسه.

ويذهب عن محاسنه الكثير، وينظرون إلى كثير من قبيحه بعين الحسن. وكثير من حسنه بعين القبيح. ثم يختلفون في الأحسن منه اختلافاً كثيراً، وتتباين آراؤهم في تفضيل ما يفضل منه فكيف لا يتحيرون فيما لا يحيط به علمُهم، ولا يتأتّى في مقدورهم ولا يمثل في خواطرهم. وقد حير القوم الذين لم يكن أحد أفصح منهم.. الخ)[1]، أي أن الكلام البليغ يسبب الحيرة أكثر من الكلام الرديء مما يقتضي معرفة وذوقاً وتمرساً.

ويصدق هذا القول على الناقد المعاصر كما كان «صادقاً» على الناقد العربي القديم، والاختلاف في نوع الثقافة اللازمة للناقد المعاصر، وكما أشرنا أن الناقد محتاج إلى الثقافة بأوسع معانيها، أكثر من حاجة الأديب إليها. فقد تطورت العلوم في عصرنا الحديث ولم يعد علم اللغة مثلاً كما كان في السابق. كما لم تعد النظرة إلى الشعر والفنون يوجه عام قاصرة على مفرداته. وإنما توغلت إلى المعاني ودلالاتها على نفسية منشئها أو العوامل المؤثرة في المنشئ سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية. ولذلك تعددت النظرة إلى العمل الأدبي. وتبعاً لذلك تعددت المناهج، ولا نريد لك الدخول في تفصيلات المناهج القديمة والمعاصرة، فهو حديث يطول ويتجاوز حدود هذا المدخل. ولكن لا بأس من أن نقول لك شيئاً عنها.

هناك طائفة من النقاد ترى أن العمل الأدبي صورة للأديب، وقد قام على هذا التصور ما يسمى بالمنهج، وهؤلاء يرون أن العنصر النفسي الذي يتمثل في العاطفة والإحساس، هو أبرز ما يتكشف عنه النص الأدبي، وكان العقاد يرى أن الشعر يمثل شخصية منشئة. وأنّ مهمة الناقد الكشف عن الإنسان الذي وراء القصيدة. وعلى هذا عاب شعر شوقي لأنه خلو من الشخصية، وكان يقول أن الشاعر الذي لا تعرفه من شعره لا يستحق أن يعرف.

---

(١) إعجاز القرآن ص٢٠٣-٢٠٤.

المنهج النفسي يرى أن الكتابة سلوك، وأن الإبداع الأدبي حالة سلوكية يمكن ردها إلى أصولها ودوافعها النفسية. والأدب تعبير عن اللاشعور عند الإنسان الذي يعبر عنه على نحو رمزي، والناقد معني بالكشف عن الدلالات الرمزية للعمل الأدبي.

إن المنهج النفسي يحاول أن يسلط الضوء على عملية الخلق والإبداع أولاً.. وعلى دلالة العمل الأدبي على نفسية منشئه ثانياً.. وعلى أثر النص في نفس القارى ثالثاً.

ولا يخلو نقدنا القديم من إشارات إلى الدوافع النفسية لقول الشعر.. فهذا ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) يتحدث عن الدوافع لقول الشعر فمنها الشوق والرغبة والطرب والغضب والطمع. كما يشير إلى أثر البيئة في النظم. أما عبد العزيز الجرجاني (ت ٣٩٢هـ) فيتحدث عن اختلاف أحوال الشعر من رقة وصلابة وسهولة ووعورة، ويرد ذلك إلى اختلاف الطبائع. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) من الأثر النفسي الذي يتركه الشعر في النفس معياراً للحكم عليه بالجودة.

وطائفة أخرى تمضي إلى أبعد من التساؤل الذي يثيره أصحاب المنهج النفسي، فهم يقولون إذا كان الأديب قد أوجد النص وخلقه، وأثَّر فيه، وطبعه بطابعه، فمن يا ترى أوجد الأديب وأثر فيه؟ الجواب المجتمع. وعلى هذا فإن المنهج النقدي السديد لا يكون إلاّ بدراسة الأدب وفق الظروف التي نشأ بها، لأن الأدب ظاهرة اجتماعية أداتها اللغة، وعلى هذا فمن أولى مهمات النقد أن يبحث أو يفسر العلاقة المعقدة والتأثير المتبادل بين المجتمع والأديب وصولاً إلى فهم سليم للعمل الأدبي. إن الأدب لا ينشأ من فراغ، وإلاّ هل يمكن القول أن شعر امرى القيس لا ينطلق من واقع

الحياة العربية قبيل الإسلام؟ أو أن شعر حسان بن ثابت لا يصور الدعوة الإسلامية؟ أو أن أدب الجاحظ لا يعكس الحياة الفكرية والاجتماعية والسياسية للعصر العباسي؟.

وثمة طائفة ثالثة ترى غير ما يراه المنهجان السابقان، فالنص ـ عندهم ـ وجود مستقل عن الأديب الذي أنشأه، وعن المجتمع الذي أنشأه الأديب. وهذا هو (المنهج الفني) وهو منهج يبدأ من العمل الأدبي، وينتهي به. وعندهم أن النص (بناء لغوي)، فالبناء هو مجموعة العلاقات القائمة بين عناصر العمل الأدبي، وهذه العناصر تستمد قيمتها ووظيفتها من ارتباطها فيما بينها. وقد يسمى هذا بالتنوع في الوحدة، يريدون بالتنوع أجزاء العمل الأدبي أو عناصره، ويريدون بالوحدة الترابط الجدلي بين هذه العناصر على نحو يجعل من هذه العناصر كلاً واحداً كالذي نراه في الجسم الإنساني. فاليد جزء من الجسم، إلا أنها ترتبط عضوياً بالأجزاء الأخرى، وهذه اليد شأنها شأن أعضاء الجسم الأخرى تستمد قيمتها ووظيفتها من ارتباطها بالكل. كذلك العمل الأدبي. ولهذا السبب يطلق النقاد مصطلح الوحدة العضوية على الترابط القائم بين عناصر العمل الأدبي.

إن سبيل الأديب لبناء هذه الوحدة اللغة. يدخل في ذلك الألفاظ والتراكيب والحقيقة والمجاز. وما ينشأ عن ذلك من إيجاز أو إطناب أو تقديم أو تأخير أو إيقاع أو تقسيم أو تكرار.. الخ، فالعمل الأدبي بناء مركب تركيباً لغوياً.

وليس من شك في أن النظرة المتوازنة للنص ينبغي أن لا تغفل المضمون، كما لا تغفل الشكل، ويجب أن تنتبه أن للمضمون تأثيراً في الشكل، مثلما أن للشكل تأثيراً في المضمون. والنص الشعري الجيد ما ائتلف

مضمونه وشكله. ولو تأملت موقف ابن قتيبة (ت ٢٧٦) في تقسيمه للشعر.. لرأيت أن أحسن الشعر عنده (ما حسن لفظه وجاد معناه) فساوى بين الشكل والمضمون. ولعلك تعلم أن عبد القاهر الجرجاني ربط بين طرق تركيب الكلام والمعنى الذي يتضمنه هذا التركيب، ومقدار البلاغة والجمال عنده حسن النسق والنظم واجتماع الألفاظ فيما بينها على وفق ما يقتضيه المعنى، وتعرف هذه النظرية باسم (النظم).

* * *

الفصل الأول

النقد في عصر ما قبل الإسلام

أ. د. ناصر حلاّوي

الفصل الأول

النقد في عصر ما قبل الإسلام

لسنا معنيين هنا في البحث عن أصول الشعر العربي والنظريات الملازمة لهذا النوع من الدراسات[1] إلا بالقدر الذي يفيدنا في افتراض أن القصيدة العربية ـ مادة النقد الأدبي في هذا العصر ـ قد مرت بمرحلة نشوء وتطور وارتقاء على نحو ما يحصل في أمور الحياة كلها. وأنّ هذه المرحلة التي لا نعرف عنها شيئاً كثيراً، شهدت مظهراً من مظاهر ما يسمى بالنقد الأدبي. إن كلمة تطور في الشعر تفترض النظر وإعادة النظر في النص وصولاً به إلى مرحلة الكمال أو ما يقارب منه، وتشمل إعادة النظر هذه التنقيح والاختيار والحذف والاستبدال، وفحص العبارة والصورة.. الخ، وكل هذا يندرج بشكل أو بآخر في النقد.

وعلى هذا يستند كثيرون من مؤرخي النقد العربي القديم في درسهم له في هذا العصر، غير أنه لا بد لنا قبل المضي في مناقشة الموضوع على نحو مفصل أن نشير إلى أن مؤرخي النقد القديم ينقسمون إلى طائفتين.

واحدة ترى أن النقد العربي يبدأ في عصر ما قبل الإسلام .. وأخرى ترى أن النقد المنهجي على نحو خاص يبدأ في القرن الثاني للهجرة.

فما السبب في هذا الاختلاف؟ إن الاختلاف في الموقف مرده فهم كل طائفة لمعنى النقد. فالطائفة الأولى لا ترى في النقد غير الأحكام الجزئية

---

(١) انظر في هذا، بروكلمان، تاريخ الأدب العربي (القاهرة ١٩٥٩) ١/ ٤ ود. شوقي ضيف، العصر الجاهلي (القاهرة ١٩٦٠) ص١٨٣ وغيرها.

السريعة الانطباعية. . وقد وجدت في عصر ما قبل الإسلام. والطائفة الثانية ترى أن مثل هذه الأحكام ليست من النقد في شيء. . وأن النقد الصحيح هو الذي يستند إلى قواعد وأصول ومنهج. وأن مثل هذا لم يحصل إلا في القرن الثاني للهجرة[١].

يقول طه أحمد إبراهيم عن النقد في هذه الحقبة (إنه نقد ناشئ) قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس. . والحكم مرتبط بهذا الإحساس قوة وضعفاً.

والعربي يحس بأثر الشعر إحساساً (فطرياً) لا تعقّد فيه. ويتذوقه جبلة وطبعاً. عماده في الحكم على ذوقه وسليقته. فهما اللذان يهديانه إلى الجيد من القول، وإلى المبرّز من الشعراء. فليست لديه أصول مقررة للكلام الجيد كما عند المحدثين. وليست لديه مقاييس يأتنس بها في المفاضلة بين الشعراء. . ليس لديه غير طبعه وذوقه[٢].

ويقول د. أحمد أمين: لم يكن النقد مبنياً على قواعد فنية، ولا على ذوق منظم ناضج، إنما هو لحمة الخاطر. والبديهة الحاضرة وقد احتاج النقد إلى زمن طويل في الإسلام حتى يؤسس على قواعد ثابتة[٣].

---

(١) أبرز من يمثل هذا التيار طه أحمد إبراهيم في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب) وشايعه في موقفه دارسون آخرون مثل طه الحاجري في كتابه (في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية) القاهرة ١٩٥٣. . . ود. شوقي ضيف في كتابه (النقد من سلسلة فنون الأدب العربي (القاهرة ١٩٥٤) ود. داود سلوم (النقد العربي القديم) (ط٢ ١٩٧٠). أما الطائفة الثانية فأول من يمثلها د. محمد مندور في كتابه (النقد المنهجي عند العرب) ود. محمد زغلول سلام في كتابه (تاريخ النقد العربي) ود. إحسان عباس في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب). وانظر أيضاً د. محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث).

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (القاهرة ١٩٣٧) ص١٦-١٨.

(٣) النقد الأدبي (القاهرة ١٩٦٣) ص٤١٨ ويتفق مع هذه الآراء د. محمد زغلول سلام، انظر تاريخ النقد العربي (القاهرة ١٩٦٤) ١/ ٧٤ وما بعدها.

وقد حاول د. طه الحاجري أن يرسم صورة لذلك اللون من ألوان النشاط الأدبي في العصر الجاهلي، وإن تكن صورة خافتة قليلة التفاصيل، لأن (النقد الأدبي عند العرب لم يتميز بذاته، ولم يصبح فناً قائماً بنفسه له اتجاهاته الخاصة به، وألوانه المميزة له، ومناهجه المرسومة لدرسه، وله رجاله المعنيون بأبحاثه ومسائله المختلفة، يعقدون لها الجالس، ويؤلفون فيها الكتب ويصنعون لها الرسائل. إلا بعد أن أخذت علوم اللغة والأدب سبيلها إلى النضج والاكتمال، وجعلت الحياة العربية الجديدة تستكمل عناصر الاستقرار والانتظام، ولكن هذا لا يعفينا من أن نتتبع بدايات ذلك النقد من أوائل التاريخ الأدبي. وطبيعي أن يكون النقد في مراحله الأولى ساذجاً بسيطاً ليس إلاّ صورة من الاستجابة الطبيعية لنزعة الحكم وانفعالاً أولياً تلقاء الأثر الفني، وتعبيراً عن ذلك الانفعال في عبارات تناسبه سذاجة وأولية. ثم يختلف الأمر بعد ذلك بين البساطة والتعقد، ويتفاوت بين العموم والدقة، وبين السطحية والتعمق. باختلاف الحياة الأدبية والعوامل المؤثرة بها والعناصر الغالبة عليها[1].

وإذا لم يتفق أنصار الطائفة الثانية في تحديد ملامح ما يسمى نقداً في عصر ما قبل الإسلام وحتى نهاية القرن الأول للهجرة بالسمات التي ألمحنا إليها قبل قليل، فإنهم يعيبون على هذا النقد ـ كما عند د. محمد مندور مثلاً ـ أنه يفتقر إلى:

١ ـ المنهج الذي لا يكون إلاّ لرجل نما تفكيره، فاستطاع أن يخضع ذوقه لنظر العقل.

---

(١) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص٤٠، ١٨.

٢ ـ التعليل الذي لم يكن من الممكن أن يتوفر لدى الناقد البدوي، لأن التعليل يستند إلى مبادى عامة من العلوم اللغوية مثلاً[١].

وانطلاقاً من هذا الفهم للنقد، مضى د. مندور يؤرخ له بدأ من ابن سلام وكذلك فعل د. إحسان عباس.

ولسنا نختلف مع أي من هاتين الطائفتين، بل لعلنا نتفق معهما في أن النقد العربي قبل الإسلام كان (ذوقاً فطرياً) عاماً، يخلو في أغلب الأحيان من التعليل والتفسير. وأن النقد العربي بعد انتهاء مرحلة الرواية والتدوين بدأ يبرز ويعلل على وفق منهج.

على أننا نميل إلى أن لا نهمل ما كان يدور في تلك المرحلة الأولى من ملاحظات وآراء تقترب من النقد بدرجة أو بأخرى، لذلك لا بد من العودة إلى هذه الحقبة التاريخية لرصد ما كان بها من نقد، فنتابع مظاهرة وأسبابه ورواياته بالتفصيل.

لم يعدم مؤرخو النقد من أن يجدوا أسباباً موضوعية تدعو إلى وجود النقد، بل توجب وجوده، ما دام النقد ملازماً للأدب أو تاليه في الوجود. فالشاعر الذي يهذب ويشذب وينقح ويعدل يمارس النقد للنص الذي يبدعه.. وهو نقد ملازم للعملية الإبداعية ومتمم لها والمستمع ـ أو القارئ ـ الذي يصوب ويميز ويوازن ويقوم إنما يمارس نقداً (تالياً) للعملية الإبداعية ويظهر أن هذين النوعين وجدا في عصر ما قبل الإسلام.

والأستاذ طه أحمد إبراهيم يرى أن الشعر العربي الذي وصلنا ناضجاً (مكتملاً) مر بضروب من التهذيب حتى بلغ حد الاتقان. وبين الحداء ـ الذي يظن أنه نواة الشعر العربي ـ وبين القصيدة المحكمة عصر طويل من النقد

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ص١٧.

الذي ألح على الشعر بالإصلاح والتهذيب حتى انتهى به إلى الصحة والجودة[1]. ومثل هذا القول إنما هو استنتاج عقلي تفرضه طبيعة الأشياء. غير أن هناك أسباباً أخرى تدعو بالضرورة إلى أن يكون هناك نقد آخر غير نقد التهذيب[2] والتنقيح الذي أشار إليه طه أحمد إبراهيم وهو النقد التالي للعملية الإبداعية.. نقد المستمع إلى الشعر.. أو القارئ له.. وهذه الأسباب هي:

١ ـ استقرار المناهج الشعرية والتقاليد على وجه من الوجوه، بل لقد بلغ من استقرار هذه التقاليد أنها استطاعت أن تفرض وجودها لأجيال. وإن تقاوم كل عوامل التطور وأسباب التغيير سواء أكان ذلك في موسيقى البيت أو القصيدة أو الموضوعات الشعرية.

٢ ـ الدراسة الشعرية المتمثلة في الرواية، فقد كان لكل شاعر رواية يروي شعره ويحفظ معانيه ويتعرف صوره الفنية. فقد قيل أن زهيراً كان راوية ساعده ابن جويرة.. وهكذا تستمر الحلقة وقد دفعت هذه الحقيقة د. طه حسين إلى الحديث عن «مدارس» شعرية[3].

٣ ـ الجمهور الأدبي الذي يفهم الشعر ويتذوقه فيحكم عليه، ويتمثل هذا الأمر بما لا مجال للشك فيه، بالأسواق الأدبية التي تقام من أرجاء جزيرة العرب، مثل سوق عكاظ وسوق المربد ذو مجاز. ذلك كله يدعو إلى وجود نقد أدبي فأين هو؟ لا بد لنا قبل مناقشة المسألة بالتفصيل من ملاحظة ما يأتي:

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٠-١١.

(٢) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص٢٣ وما بعدها.

(٣) انظر (في الأدب الجاهلي) القاهرة (١٩٤٧) الكتاب الخامس.

١ ـ أن الروايات النقدية المنسوبة إلى هذا العصر تخص الشعر دون النثر.

٢ ـ أن هذه الروايات قليلة قياساً إلى الحقبة الزمنية التي تنسب إليها. . وإلى كثرة الشعر.

٣ ـ أن هذه الروايات ترتبط بأسماء الشعراء. بمعنى أن الناقد هو نفسه الشاعر.

وتفسير هذه الظواهر ليس بالأمر الصعب. فالفن الأدبي الوحيد الذي كان في ذلك العصر هو الشعر، ولم يكن للنثر شأن يذكر. والمؤرخ لأدب هذا العصر لا يجد للنثر مكاناً إلاّ فيما يقال عن الحكم والأمثال وسجع الكهان وغيرها، وما كان موجوداً من نثر جاهلي لم يحفظ، لأن الذاكرة الإنسانية أقدر على حفظ الشعر واستظهاره من النثر. ولذلك روى الشعر ولم يرو النثر على قلته[١]، وهذا السبب أيضاً يفسر نزرة الروايات النقدية فهي كما نعلم ـ نثرية وفي ضوء الصورة التي يرسمها مؤرخو الأدب لذلك العصر يفترض أن يصاحب ذلك تراث نقدي وافر. لكن صعوبة حفظ النثر، وغياب التدوين جعل الروايات النقدية الباقية نزرة إلى درجة كبيرة، ولولا أن هذه الروايات ارتبطت بأسماء شعراء لهم وزنهم في الحياة الأدبية لضاعت هي الأخرى مع ما ضاع من روايات نقدية[٢].

ومع قلة الروايات النقدية التي بين أيدينا يلمح الدارس تشعب اهتمامات الناقد الجاهلي. فقد كان ينظر إلى النص الشعري من زوايا عدة. وكان

---

(١) ولو تأملنا في قول أبي عمرو بن العلاء (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقلّه ولو جاءكم وافرا لجاءكم علم وشعر كثير) أقول لو تأملنا في هذا لسألنا أنفسنا. . . إذا كان هذا حَظ الشعر، وهو سريع الحفظ، فما حال النثر إذن؟

(٢) انظر في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، ص٣٤.

عروض القصيدة واحداً من هذه الجوانب التي أولاها الناقد القديم اهتمامه. ومعياره في هذا أذنه الحساسة التي ترصد أي اختلال في وزن البيت، وهو اختلال يبدو أشد ما يبدو عندما تغنى الأبيات.

فقد روى المرزباني في الموشح «لم يقو أحد من الطبقة الأولى ولا من أشبههم إلا النابغة في بيتين قوله:

آمـن آل ميَّـةَ رائـحٌ أو مغتـدي عجـلانَ ذا زادٍ وغيـرَ مـزوّدِ
زعـم البـوارحُ أنَّ رحلتَنـا غـداً وبـذاك خبّـرنـا الغـرابُ الأسـودُ

وقوله:

سقط النصيفُ ولم تُرِدْ إسقاطَه فتنـاولتْـهُ واتقّتنـا بـاليـدِ
بمخضَّـبٍ رخْـصٍ كـأنَّ بنـانَـه عَنَـمٌ يكـاد مـن اللطـافـة يعقـدُ

فقدم المدينة فعيب عليه ذلك، فلم يأبه حتى اسمعوه إياه في غناء.. فقالوا للجارية إذا صرت إلى القافية فرتلي[1] فلما قالت (الغرابُ الأسودُ و(باليدِ)، انتبه إليه النابغة فلم يعد إليه. وقال: قدمت الحجاز وفي شعري صنعة، ورحلت عنها وأنا أشعر الناس[2].

ومع أن المرزباني يقول لم يقو أحد من الطبقة الأولى وأشبهها إلاّ النابغة فإنّ هذا لا يعني أن الأقواء، أو غيره ن عيوب القافية لم يكن موجودا، فقد نسب الأقواء إلى بشر بن أبي خازم وهو من الفحول، ولاحظ أخوه سوادة الاقواء عليه، فقال له: إنك تُقوي فقال له: ما الأقواء؟ فأنشده بيتيه، ففطن بشر ولم يعد إليه[3]. ونلاحظ أن سوادة لم يعرِّف الأقواء عندما سأله

---

(١) الترتيل إبانة النطق والتمهل والترسل بلا إسراف.

(٢) الموشح، تحقيق علي محمد البجاوي (القاهرة ١٩٦٥) ص٤٥ وما بعدها.

(٣) نفسه ص٨١ وانظر الشعر والشعراء (ط، بيروت) ١/ ٣٩.

بشر عنه، وإنما أورد له أنموذجاً، ويبدو أن القدماء لم يكونوا يعرفون المصطلح آنذاك.

وهو أمر طبيعي. فالمصطلح ـ النقدي ـ لا يوجد إلاّ بعد أن تبرز الظاهرة، وتتضح معالمها، فيُشغَلُ بها الناس أو النقاد، ويضعون لها المصطلح الذي يحددها ويميزها، وقد لاحظنا أن النابغة وصف الأقواء في شعره بالصنعة. وفي رواية أخرى بالعاهة، وفي رواية ثالثة (في شعري شيء).. وفي رواية رابعة (بعض العهدة)[1]. وهذا دليل على أن هذا الخلل لم يكن مفهوماً بعد، ولم يستقر بعد مصطلحه الخاص به.

والأقواء يقترن بتطور القصيدة نحو الأحسن، واكتسابها الشكل العروضي الأمثل، ولذلك فهو أثر من آثار طفولة الشعر، ودليل على أن العربي لم يهتد مرة واحدة إلى حركة الروي. فذمّ الأقواء نوع من البصر بالشعر، ونوع من النقد قائم على رصد وقع الشعر في السمع، وعلى الانسجام والتماثل في القوافي، كما أن الأقواء يدل على ضعف في الصياغة، لأن حركة الروي في القصيدة أدعى إلى أن يكون الشعر منسجماً سائغاً[2].

لقد كان في شعر القدماء لفظاً ومعنى، وبناء وعروضاً، ما يدعو إلى الالتفات إليه، والتنبيه عليه وتصويبه، أي بكلمة أخرى كان في شعرهم ما يستوجب النقد ويدعو إليه. وقد أوردت المصادر القديمة شيئاً من هذا، قال صاحب الموشح: (قد وقفنا على ما أَتاه الشعراء القدماء من الزلل والخطأ في قصيد أشعارهم أو أراجيزهم، قديمها، وحديثها، وإحالتهم في نسج بعضها، وما أتوا به من الكلام المذموم)[3]. وقد يقوم دليلاً على صحة

---

(١) الموشح ص٤٧-٤٨ العهدة في اللسان: العيب.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٥-١٦.

(٣) الموشح ص٢٧.

ما يرويه المرزباني تسمية عدى بن ربيعه التغلبي بـ (المهلهل)، لهلهلة شعره كهلهلة الثوب، وهو: اضطرابه واختلافه[1].

ولعل أبرز رواية نقدية تمس نسيج القصيدة وصياغتها بالتقويم ما يرويه المرزباني أيضاً تحاكم الزبرقان بن بدر وعمرو بن الأهتم وعبدة بن الطبيب والمخبل السعدي إلى ربيعة بن حذار الأسدي في الشعر وأيهم أشعر؟.

فقال ربيعة للزبرقان: أما أنت فشعرك كَلَحمٍ أُسخِنَ لا هو أُنضِج فأُكِل، ولا تُرِك نيئاً فينتفع به. وأما أنت يا عمرو فإن شعرك كبُرودِ حَبْرٍ يتلألأ فيها البصرُ، فكلّما أعيد فيها النظرُ نقصَ البصرُ. وأما أنت يا مخبل، فإنّ شعرَك قصَّرَ عن شعرهم، وارتفع عن شعر غيرهم. وأما أنت يا عبدة، فإن شعرك كمزادة أحكم خرزها، فليست تقطر ولا تمطر[2].

شعر الزبرقان ـ فيما يفهم من هذه الرواية ـ وسط لم يرتفع إلى مستوى عال من الجودة، ولم ينخفض إلى دون الوسط. وشعر ابن الأهتم متين النسج قوي الأسر. وشعر المخبل لم يرتفع إلى شعر جماعته، إلا أنه أفضل من شعر غيره. وشعر عبدة بن الطبيب قوي متين متماسك. ومهما يكن من اختلاف المؤرخين في فهم هذه الأحكام النقدية المجازية، فأنها لا تخرج ـ كما لاحظنا ـ عن قضية الصياغة والنظم. وما ينبغي أن يكون عليه الشعر من قوة ومتانة، أو ضعف وركاكة[3].

---

(١) المرجع السابق ص١٠٥.

(٢) الموشح ص١٠٧-١٠٨ والقصة رواية يرويها المرزباني نفسه أيضاً، وفيها بعض الاختلاف لا يمس الجوهر.

(٣) انظر تاريخ النقد العربي عند العرب ود. داود سلوم، النقد العربي القديم ط٢، ١٩٧٠، ص١٤.

ولقد عدّد. إحسان عباس هذا النموذج النقدي من أرقى الأمثلة وأشدها دلالة على طبيعة النقد الأدبي، قبل أن يصبح لهذا النقد كيان واضح، فهو نموذج يجمع بين النظرة التركيبية، والتعميم، والتعبير عن الانطباع الكلي دون اللجوء إلى التحليل، وتصوير ما يجول في النفس بصورة أقرب إلى الشعر نفسه، وذلك هو شأن أكثر الأحكام التي نجدها منذ الجاهلية حتى قبيل أواخر القرن الثاني الهجري[1].

ومع هذا يلحظ المحلل لهذا النص النقدي منهجاً أو معياراً لتقويم الشعر يقوم على الموازنة كما في حكم الناقد على شعر المخبل[2].

ويبدو أن منهج الموازنة أوضح بكثير فيما ينسب إلى أم جندب زوج امرئ القيس التي وازنت بين شعر زوجها وشعر علقمة الفحل. والرواية تمضي إلى القول أن امرأ القيس وعلقمة بن عبدة تنازعا في أيهما أشعر، فاحتكما إلى أم جندب. فقالت: قولا شعراً، تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة، وروى واحد، فقال امرؤ القيس:

خليليَّ مُرّا بي على أمّ جندبِ نقضّي لباناتِ الفؤادِ المعذَّبِ

وقال علقمة:

ذهبتِ من الهجرانِ في غيرِ مذهبِ ولم يكُ حقّاً طولُ هذا التجنبِ

فأنشداها القصيدتين، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك. قال: كيف؟ قالت لأنك قلت:

فللسّوطِ ألهوبٌ وللساقِ دِرّةٌ وللزّجرِ منه وقعُ أخرجَ مذهبِ

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٣.

(٢) النقد العربي القديم ص١٤.

فأجهدت فرسك بسوطك، ومريته فأتعبته . . وقال علقمة:

فـأدركهـنّ ثـانيـاً مـن عنـانـه يمـرُّ كمـرِّ الـرائـحِ المتحلـبِ

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه، ولم يضربه ولم يُتعبه. فقال ما هو بأشعر مني، ولكنك له عاشقة. فسمي علقمة بالفحل لذلك[1].

والقصة على النحو الذي يرد في المصادر القديمة لا تدعو للاطمئنان. فالموازنة التي أرادت أم جندب إقامتها بين الشاعرين اعتمدت على وحدة الموضوع (وصف الفرس) ووحدة القافية والروي، ومثل هذه الموازنة تبدو غير طبيعية على امرأة بدوية ساذجة تستخدم مصطلحاً «عروضياً» (القافية والروي) في زمن لم تكن هذه المصطلحات قد نشأت بعد.

ثم إن الموازنة على هذه الأسس لم تنشأ إلاّ في وقت متأخر وبالتحديد عند الآمدي في كتاب (الموازنة بين الطائيين) الذي انتهج هذا المنهج لتقويم الشاعرين أبي تمام والبحتري كما سيمرّ بك، وأقامها على الأسس نفسها التي رأيناها عند الناقدة العربية القديمة[2]، زد على ذلك أن القصة وضعت فيما يبدو لتفسير تسمية علقمة بـ (الفحل).

ومع ذلك قد يكون للقصة أساس من الصحة، ولكن ليست على نحو ما رواها المرزباني وغيره، فقد تكون هذه المرأة قد فضّلت فعلاً شعر علقمة، ولكن لم يكن التفضيل ولا الموازنة على الأسس التي تشير إليها الرواية، وآية ذلك أن القصة نفسها تروي على نحو مختلف بعض الشيء بمقدار ما يتعلق الأمر بالمصطلح العروضي الذي دعا الدارسين للشك فيه[3].

---

(١) الموشح ص٢٨-٢٩ وانظر الرواية في الشعر والشعراء (دار الثقافة بيروت ١٩٦٤) ص١٤٥-١٤٦.

(٢) الموازنة، تحقيق أحمد صقر ١/ ٧، ٥٤، ٣٨٨.

(٣) الموشح ص٢٩-٣٠.

فالمعقول أن يكون في ذلك العصر نوع من الموازنة البسيطة، وليس من المعقول أن تقوم الموازنة على أسس واضحة ودقيقة تكشف عن نضج في المنهج والرؤية. والى مثل هذا يذهب الأستاذ طه أحمد إبراهيم. يقول:

ولكن في هذه القصة طعناً، إن لم يحمل على رفضها جملة، فهو يحمل على رفض كثير منها، في قصيدتي علقمة وامرئ القيس توافق في غير بيت، وفيها مشاركة في كثير من الألفاظ والعبارات والمعاني.. ولو جعلنا قصيدة امرئ القيس أصلاً ـ إذ أنه الذي أنشد أولاً ـ كانت قصيدة علقمة تكراراً لها في أبيات بتمامها ثم أن امرأ القيس عرف بوصف الخيل والصيد، وشهر بذلك بين الجاهليين.. ولعل ذلك ما حمل عبد الله بن المعتز على أن ينكر هذه القصيدة فيما أنكر من شعر امرئ القيس. وهذا محتمل جداً.

ثم إن الموازنة على شرط الجمع بين ثلاثة أشياء فكرة على شيء من الدقة لا تتلاءم والروح الجاهلي في النقد الأدبي. هذا إلى أننا نرتاب في أن جاهلياً، يدرك الفرق بين الروي والقافية.

وإذا كان لا بد من الاطمئنان إلى شيء من هذه القصة، فأننا نأخذها كما رواها أبو عبيده من أن شاعرين تحاكما إلى زوج امرئ القيس دون أن يذكر للحَكَم اسماً.. وهي بهذا تلائم العصر الجاهلي، وترينا أن النقد لا يزال فطرياً.. الخ[1].

ومثل هذا رأي د. طه الحاجري، وإن لم يكن بالتدقيق والتفصيل نفسه. يقول (وقد يكون في النفس شيء من هذه القصة، باعتبار أن ما تتضمنه من نقد أشبه بصنيع المتأخرين في النقد والموازنة، ولكنني مع ذلك

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢١-٢٢.

لا أذهب إلى حد إنكارها جملة، ورفضها رفضاً باتاً مطلقاً. فروح النقد، وإن يكن نقداً معللاً، روح بسيطة متواضعة لا ينبغي أن يثير شبهة)[1].

وثمة رواية نقدية أخرى يطالها الشك وتنسب إلى النابغة. والرواية تمضي على الشكل الآتي (كان النابغة تضرب له قبة حمراء من أَدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، قال فأول من أنشده الأعشى ميمون بن قيس أبو بصير. ثم أنشده حسان بن ثابت الأنصاري:

لنا الجَفَناتُ الغرُّ يلمعْنَ بالضحى وأسيافُنا يقطُرنَ من نجدةٍ دماً

وُلِدنا بني العنقاءِ وابنيْ محرِّقٍ فأكرمْ بنا خالاً وأكرمْ بنا ابنما

فقال له النابغة: أنت شاعر، ولكنك أقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك[2]. وعقب الصولي على نقد النابغة بقوله (فأنظر إلى هذا النقد الجليل الذي يدل عليه نقاء كلام النابغة، وديباجة شعره قال له: أقللت أسيافك لأنه قال وأسيافنا. وأسياف جمع لأدنى عدد، والكثير السيوف. والجفنات لأدنى العدد والكثير الجفان. وقال: فخرت بمن ولدت لأنه قال (ولدنا بني العنقاء وابني محرق..) فترك الفخر بآبائه، وفخر بمن ولدت نساؤه[3] كما أنكر آخرون قول حسان (يلمعن بالضحى)، ولم يقل (بالدجى)، وقوله (وأسيافنا يقطرن)، ولم يقل (يجرين)، لأن الجري أكثر من القطر[4].

---

(١) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص٢٨.

(٢) الموشح ص٨٢ وما بعدها. وللقصة روايات أخرى لا تختلف كثيراً عن الرواية التي ذكرناها وقد أوردها المرزباني أيضاً.

(٣) نفسه ص٨٣.

(٤) نفسه ص٨٤.

ومهما يكن من أمر فأن النقد الذي وجه إلى حسان لا يتجاوز:

١ ـ استخدام جموع القلة بدل جموع الكثرة.

٢ ـ انه فخر بالأبناء ولم يفخر بالآباء.

وكان الأستاذ طه أحمد إبراهيم قد رفض الرواية، لأن ما فيها من نقد تأباه طبيعة الأشياء، إذ لم يكن الجاهلي يعرف جمع التصحيح، وجمع التكسير، وجموع القلة، وجموع الكثرة ولم يكن له ذهن علمي يفرق بين هذه الأشياء كما فرق بينها ذهن الخليل وسيبويه، ومثل هذا النقد لا يصدر إلاّ عن رجل عرف مصطلحات العلوم، وعرف الفروق البعيدة بين دلالة الألفاظ وألمَّ بشيء من المنطق[١].

والحق أن القصة كما يلاحظ د. طه الحاجري، ليس فيها ما يدعو إلى الشك القائم على معرفة جموع القلة أو الكثرة. فالنابغة ميَّزَ بحسه اللغوي بين استخدامين (أسياف) و (سيوف) و (جفنات) و (جفان) فلاحظ في الأولى دلالة القلة وفي الثانية دلالة الكثرة[٢] ومعرفة كهذه ليست بعيدة عن عرب الجاهلية بعامة وشعرائهم بخاصة.

فهو أمر طبيعي لمن رزق ملكة الشعر، والشاعر كما يقال سيد اللغة ـ يستطيع أن يدرك مثل هذه الفروق الدقيقة.

ولا نجد ـ فضلاً عن ذلك ـ في نقد النابغة ما يدل على إدراك لطبيعة الاستخدام اللغوي في الشعر. فالكلمة في النص الشعري لا ينظر إلى دلالتها المعجمية، وإنما إلى دلالتها الرمزية الإيحائية. وعلى هذا فأن كلمة (أسياف) يمكن أن تفهم بدلالتها الرمزية القائمة على الشجاعة والأقدام

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٢.

(٢) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص٤٢.

والنجدة والفتك بدلالة الدماء التي جاءت بعدها. وقد أدت الكلمة بصرف النظر عن كونها جمع قلة أو جمع كثرة هذا المعنى. وكذلك (الجفنات) فدلالتها الرمزية على الكرم واضحة.

والرواية إن دلت على شيء، فإنما تدل على أن النقد في ذلك العصر كان يوجه عنايته للألفاظ واستعمالاتها، ودلالاتها في السياق الذي ترد فيه.. أما الفخر بالأولاد دون الآباء فهو نقد لا يمت بصلة إلى الفن الشعري، إنما هو نقد اجتماعي يرتبط بالأعراف الاجتماعية.

* * *

الفصل الثاني

النقد في صدر الإسلام

- الشعر والأخلاق.
- النقد والواقع الشعري في صدر الإسلام.
- مفهوم الصدق والمبالغة.
- الصدق ودوافع القول.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل الثاني

النقد في عصر صدر الإسلام

إنّ دراسة حالة النقد في عصر صدر الإسلام تقتضي منا الوقوف على ثلاثة مسائل مهمة تحدد وتوضح حالة الشعر في هذا العصر والآراء النقدية التي صاحبته. كما أن دراسة الواقع العربي بعد ظهور الإسلام وانتشاره في الجزيرة العربية تطلعنا على التطور الكبير الذي شهدته الحياة آنذاك بكل مظاهرها. فقد شهد العرب نقلة كبيرة أخذت بأيديهم من الواقع الإقليمي المتناحر إلى الآفاق الرحبة السامقة تحت راية الدين الواحد، والعقيدة الواحدة. وقد ترك هذا التطور أثره الكبير في نفوس العرب أفراداً وجماعات بوصفهم حملة الرسالة الإسلامية، واصطبغت حياتهم بمبادى الإسلام. وإذا كانت هذه المبادى قد هذبت حياة الأفراد وسلوكهم، فأنها وجهت أفكارهم وإبداعاتهم. والشعر واحد من أهم أوجه الإبداع الذي فتنت به العرب وتناشدته في حلّها وترحالها، ومجالسها ومسامراتها.

والبحث عن حالة النقد في هذا العصر يقتضي منا الوقوف عند مفهوم الشعر في الإسلام، وفي القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف من الناحية النظرية. ودراسة الواقع الشعري من الناحية العملية.

مفهوم الشعر:

أما مفهوم الشعر ونظرة الإسلام إليه، فنبدأ من الايات القرآنية الكريمة، وتكملها الأحاديث النبوية الشريفة.

نقرأ في القرآن الكريم دفاعاً عن الرسول ﷺ وصوناً لدعوته ونبوته وتبرئته من التهم التي تخبط المشركون في تخيلها وصوغها، فقد خيل إليهم عنادهم وكفرهم أن ما يسمعونه من آي الذكر الحكيم ليس وحياً يوحى، وإنما هو ضرب مما يعرفونه في حياتهم آنذاك، فتارة يتهمون الرسول ﷺ بأنه كاهن[1]، وأخرى شاعر[2]، وثالثة يصفون كلام الله ـ جل وتعالى ـ بأنه السحر[3]، فجاءت الآيات الكريمة معلنة أن ما ينطلق به الرسول ﷺ وحي يوحى، وهو كلام الله سبحانه وتعالى وقرآنه على لسان نبيه المصطفى، وليس شيئاً مما عرفته العرب من كلام الكهان أو السحرة أو الشعراء، (وما علمناه الشعر وما ينبغي له، إن هو إلا ذكر وقرآن مبين)، (وما هو بقول شاعر قليلاً ما تؤمنون)، (بل قالوا أضغاث أحلام، بل افتراه، بل هو شاعر)[4].

ولا يمكن أن يفهم من هذه الايات الكريمات حط من شأن الشعر والشعراء، أو نظرة فيها احتقار أو سخرية، لكونها قد نزهت الرسالة السماوية أن تكون نمطاً من الإبداع البشري، وما الإبداع الذي يبهر العرب آنذاك إلا شعر الشعراء، وطلاسم السحرة والكهان، لأن تنزيه الرسول ﷺ عن الشعر توكيد لحقيقة الرسالة السماوية التي جاء بها، وليس فيها حط من شأن الشعر والشعراء. وقد تبنى ابن رشيق مثل هذا الموقف حين قال مبيناً عدم حط الايات القرآنية من مكانة الشعر والشعراء، قائلاً: (ولو أن كون النبي ﷺ غير شاعر غض من الشعر لكانت أميتة غضاً من الكتابة)[5].

---

(١) سورة الطور/ ٢٩، سورة الحاقة / ٤٢.

(٢) سورة الأنبياء/ ٥، الصافات/ ٣٦، الطور/ ٣٠، الحاقة/ ٤١.

(٣) سورة يونس/ ٧٦.

(٤) سورة يسّ/ ٦٩، الحاقة ٤١، الأنبياء ٢١.

(٥) العمدة ١/ ٢١.

وقد نفى الله سبحانه وتعالى كون النبي عارفاً للكتابة لئلا يتهم بقراءة كتب الأولين، ولتثبيت حقيقة النبوة كونها وحياً يوحى.

﴿ وَمَا كُنتَ تَتْلُوا۟ مِن قَبْلِهِۦ مِن كِتَٰبٍ وَلَا تَخُطُّهُۥ بِيَمِينِكَ ۖ إِذًا لَّٱرْتَابَ ٱلْمُبْطِلُونَ ﴾ [العنكبوت: ٤٨].

وعقد السيوطي مقارنة بين الشعر والموسيقى، وإنهما يتفقان بالإيقاع، فلما كان الشعر ذا ميزان يناسب الإيقاع، والإيقاع ضرب من الملاهي لم يصلح ذلك لرسول الله ﷺ[1].

وقد حاول بعض الباحثين أن يعلل سبب تنزيه الرسول ﷺ عن الشعر، فرأى أن الشعراء معروفون منذ القدم بالغلو والكذب في تجاوزهم الحق في المديح أو في استخدامهم القول اللاذع في الهجاء، وأنهم منذ القديم يتعرضون لأعراض الناس وحرماتهم، وذلك أو بعض ذلك لا يليق بالرسول ﷺ[2].

ولم يكن الشعراء جميعاً بمثل هذه الصورة المقيتة، لينزه عنها الرسول ﷺ، فللشعر مكانته الكبيرة عند العرب، وللشعراء أهميتهم في القبائل، وما كان جميع الشعراء مادحين مبالغين أو هجّائين مفحشين، ولكننا نرى أن تنزيه الآيات الكريمة الرسول ﷺ عن الشعر متأت من ادعاء الشعراء أنفسهم بأمور غيبية تلهمهم الشعر، كما ادّعى الكهان أن لكل منهم رئياً يلهمه الحكم والرأي، إذا احتكمت إليه العرب، ومثلما يدعي السحرة بملازمة الأرواح والجن لهم، فتنزيه الله سبحانه وتعالى عن أن يكون الرسول ﷺ

(١) المزهر ٢/ ٢٩١، وانظر الإسلام والشعر، يحيى الجبوري ص٤٢.
(٢) الإسلام والشعراء ص٤٢.

شاعراً، مثل تنزيهه تعالى للرسول ﷺ من أن يكون ساحراً أو كاهناً، فالقرآن الكريم كلام الله أنزله على النبي ﷺ، وهو لا يشبه أي ضرب من ضروب الإبداع ﴿إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْيٌ يُوحَىٰ﴾ [النجم: ٤].

أما قوله تعالى: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانْتَصَرُوا مِنْ بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنْقَلَبٍ يَنْقَلِبُونَ﴾ [الشعراء: ٢٢٤-٢٢٧].

هذه الآيات الكريمة، فيها رفع لمكانة الشعراء المسلمين قدر ما فيها حط وسخرية من شعراء المشركين الذين لم يلتزموا بمبادى الحق، والآية هنا لم تتحدث عن الشعر بمفهومه العام، وإنما قسمت الشعراء إلى فئتين، الأولى: فئة الكافرين والمنافقين ومن يسير على منوالهم، والأخرى: فئة المؤمنين الذين التزموا بمبادى الإسلام، بسلوكهم وتفكيرهم وطرائق تعبيرهم، فهؤلاء ثوابهم الجنة، لأنهم قرنوا القول بالعمل، وحالهم كحال المؤمنين الذين وصفتهم الآيات الكريمة، بأنهم يؤمنون بالله واليوم الآخر، فهي تدعو الشعراء إلى اقتران أقوالهم الشعرية بسلوكهم الإسلامي الملتزم وهذا أول توجيه نلمحه في تاريخ النقد الأدبي عند العرب، يطالب به الشاعر بسلوك ملتزم بمبادى الخير، ومتصف بالخلق القويم، ويعد بالثواب والجنة، أما الآخرون من الشعراء الذين لا رأي لهم ولا موقفاً معيناً، يحكّم تصرفاتهم وسلوكهم، فأولئك من الغاوين الذين يهيمون على غير هدى، ولا عقيدة توجه سلوكهم وأشعارهم ولا مبادى يخدمون بها الخير والحق.

لقد فهم المفسرون الأوائل أن المقصود من هذه الآيات ليس الشعراء عامة، وإنما هم الذين يذهبون كالهائم على وجهه من غير قصد، جائراً عن الحق وطريق

الرشاد وقصد السبيل، فهم يقولون مالا يفعلون، بينما استثنت الآيات الكريمة الشعراء الذين يذكرون الله كثيراً وينتصرون من هجائهم من المشركين[1].

وسنجد دعوة القرآن الكريم هذه التي دعا بها إلى التزام الشعراء جانب الخير والحق، يؤكدها الرسول ﷺ، في أقواله وتوجيهاته العملية للشعر والشعراء وتخط سبيلها في مسيرة النقد عبر العصور التاريخية، وتسير جنباً إلى جنب مع الاتجاهات النقدية الأخرى التي ستستجدُّ، وتظهر في النقد الأدبي.

أما الحديث النبوي الشريف الذي يعد المرجع الثاني بعد القرآن الكريم، فنجد فيه أقوالاً للرسول ﷺ، تسير في إطار مفهوم الآيات القرآنية الكريمة السابقة للشعر والشعراء، وتصنيفهم صنفين: خيّر ملتزم بالدين الجديد، ومنحرف لا يقدم فائدة أدبية أو أخلاقية.

وإذا كان بعضهم قد فهم ظاهر الآيات القرآنية الكريمة، أو قرأها مبتورة، واستنتج منها موقفاً متعنتاً من الشعر والشعراء[2]، فإن الأحاديث النبوية الكريمة قد تحمل على ظاهر معانيها ويساء تفسيرها أيضاً، مما يقتضي المناقشة والتحليل.

روى عن الرسول ﷺ: (لئن يمتلى جوف أحدكم قيحاً حتى يَرِيَهُ خير له من أن يمتلئ شعراً)[3].

---

(١) مجاز القرآن ٢/ ٩١، جامع البيان (تفسير الطبري) ٢٩/ ١٢٧-١٣٠ الكشاف ٣/ ٣٤٣.

(٢) راجع على سبيل المثال، تاريخ الأدب العربي، بروكلمان ١/ ٣٦، تاريخ الشعر العربي البهبيتي ص١١٣، ١١٤، شعر المخضرمين/ الجبوري ص٩٥، الشاعر الإسلامي تحت نظام سلطة الخلافة، داود سلوم ص١٠، شعر العقيدة/ ٤٠، مقالات في تاريخ النقد داود سلوم ص٣٨، الشعر العربي بين الجمود والتطور/ الكفراوي ص٣٩.

(٣) فهرس البخاري ص٧٥، دلائل الإعجاز ص١٣، العمدة ١/ ٣١، وانظر أثر القرآن في الأدب العربي ص٦.

وقد يفهم من هذا الحديث موقف غير مشجع للشعر والشعراء، إلاّ أن مراجعته في كتاب الصحاح تطلعنا على الظرف الذي قيل فيه، وقد ذكره البخاري في باب الأدب فيما يكره أن يكون الغالب على الإنسان الشعر، حتى يصرفه عن ذكر الله[1]، وذكر الإمام أحمد أن شاعراً عرض للرسول ﷺ، فوصفه الرسول ﷺ بالشيطان ثم قال الحديث[2].

هذا التعليق البسيط، يدلنا على أن قول الرسول ﷺ السابق لم يكن مطلقاً على جميع الشعراء، وإنما هو خاص بنوع معين منهم، ولا بدّ أن يكون الشاعر الذي عرض له قد أنشده شعراً يخالف مبادى الإسلام وقيمه، وقد فهم المتأخرون أن وصف الرسول ﷺ الشعر بالقبح ليس عاماً، فذكروا بأنه (على من غلب الشعر على قلبه، وملك نفسه حتى شغله عن دينه، وإقامة فروضه، ومنعه من ذكر الله تعالى، وتلاوة القرآن)[3].

أما إذا صحت تتمة الحديث على أنها (لئن يمتلى جوف أحدكم قيحاً حتى يريَهُ خير له من أن يمتلى شعراً، قيل في الهجاء)، فإن هذه التتمة تدرج الحديث مع الاية الكريمة (والشعراء..)، ولا تحتاج فيه إلى تأويل أو تعمق في التفكير.

فالنهي يكون منصباً على الشعر الذي قيل في هجاء الرسول ﷺ، والذي هو بحد ذاته هجاء للإسلام والمسلمين ومجاهرة بالعداء للدعوة الإسلامية، وقيمها الخيرة، وهذا ما اندرج في الآية الكريمة ضمن شعر الشعراء الغاوين.

---

(١) فهرس البخاري ص٣٦٨.

(٢) مسند الإمام أحمد ٢/ ٨.

(٣) العمدة ١/ ٣١.

الشعر والأخلاق:

أما الحديث النبوي الآخر الذي قد يفهم منه موقف نقدي قاس إزاء الشعراء عامة والجاهلية خاصة.. فهو قوله عليه الصلاة والسلام، واصفاً امرأ القيس بأنه (صاحب لواء الشعراء إلى النار)[1]، أو أنه (أشعر الشعراء وقائدهم إلى النار)[2]، وفي رواية أخرى فيها تفصيل أكثر لحال امرئ القيس في الدنيا والآخرة:

(ذلك رجل مذكور في الدنيا شريف فيها، منسي في الآخرة خامل فيها يجيء يوم القيامة معه لواء الشعراء إلى النار)[3].

وإذا اكتفينا بالرواية الأولى بكونها واردة في واحد من كتب الصحاح المعتمدة، واستبعدنا الروايتين الأخيرتين الواردتين في كتابين أدبيين، فإن وصف امرئ القيس يجعل القارئ في حيرة من أمره، وعجب قد يقودانه إلى فكرة خاطئة عن مفهوم الإسلام للشعر، ونظرته إلى كبار الشعراء، فامرؤ القيس هذا الشاعر الذي شمخ بشعره بين شعراء الجاهلية والإسلام، وقُدّم عليهم بلا منازع، وما تزال قصائده النموذج العالي الفريد للقصيدة العربية التقليدية.. يصفه الرسول الكريم بأنه قائد الشعراء إلى النار؟

وهنا لا بد أن نقف وقفة تأمل وتحليل، فالرسول ﷺ عربي بذوقه الرفيع، وبلاغته التي جعلت من أقواله وأحاديثه أعلى نمط أدبي عرفته اللغة العربية بعد القرآن الكريم، فكيف يتجاهل جمال شعر امرئ القيس ورصانته وجزالته، ويحط من شعره وشأنه، فيجعله قائد الشعراء إلى النار؟ لا بد إذن

---

(١) مسند الإمام أحمد ٢/ ٢٢٨.

(٢) العمدة ١/ ٢١٤.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ١٢٦.

أن يكون نقده لامرئ القيس نابعاً من المفهوم الإسلامي للشعر والشعراء، ويكون حكمه منصباً على جوانب معينة من شعر امرئ القيس. أعني بها الصورة الوصفية الفاحشة في غزله التي تتنافى مع مبادى الإسلام ودعوته إلى العفة والخلق الكريم، وليس المراد به شعر الشاعر عامة، أو شخصه على الحقيقة، لأن الحديث الشريف فيه توجيه آخر لشعراء المسلمين، ليسلكوا سبل الخير والخلق القويم في أشعارهم. أما من كان على شاكلة امرئ القيس في شعره الماجن، أو غزله الصريح، فيكون مصيره النار، ولا يفهم منه أن امرأ القيس هنا حامل لواء الشعراء إلى النار على الحقيقة، لأنه عاش في الجاهلية، والإسلام ـ كما هو معلوم ـ يجب ما قبله[1]، كما قال الرسول ﷺ.

وهكذا يندرج هذا الحديث مع المفهوم الإسلامي للشعر، ويندرج ضمن المبادئ التي دعا إليها الرسول ﷺ، ووجه المسلمين إليها في حياتهم اليومية، ليكون الخير متمثلاً في أفعالهم وأقوالهم.

على أننا نلمح موقفاً نقدياً من جانب آخر يخص شعر امرئ القيس، وهو تفضيل امرئ القيس على سائر الشعراء دون تحديد لزمان، أو مكان، فجعله قائدهم ـ وإن كان قائداً مودياً إلى النار. وقد علق دعبل الخزاعي تعليقاً طريفاً فهم من خلاله رأى الرسول ﷺ في تفضيل شعر امرئ القيس من حيث القوة والجزالة والجمال قائلاً (ولا يقود قوماً إلاّ أميرهم)[2].

ومثل هذا يمكن أن يوجه قوله ﷺ (من قال في الإسلام شعراً، فلسانه هدر)[3] بأن المقصود منه الشعر الفاحش البذيء.

---

(١) مسند الإمام أحمد بن حنبل ٤/ ١٩٩، ٢٠٤، ٢٠٥.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٤٥٩، النظرية النقدية ص٦٤.

(٣) لسان العرب مادة (هدر).

وفي رواية أخرى: (من قال في الإسلام هجاء مقذعاً، فلسانه هدر)[1] لأن الهجاء في طبيعته قذف وافتراء، وهو وتعاليم الدين على طرفي نقيض. والاستقامة في السلوك والرقة في الحديث من الأمور المطلوبة في أخلاق المسلم، وقد وصف الرسول ﷺ نفسه، بأنه لم يكن فاحشاً ولا متفحشاً ولا لعّاناً ولا سبّاباً[2].

ولا يمكن أن نعقل إنكار الرسول ﷺ لوجود الظاهرة الشعرية في المجتمع العربي، ولا أن يمنع العرب عن قول الشعر وهو الذي يقول:

(لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل الحنين)[3].

وقد قال الخليل بن أحمد الفراهيدي: كان الشعر أحب إلى رسول الله ﷺ من كثير من الكلام[4].

فالشعر جزء من حياة العرب ووجودهم، ولا يمكن أن يهجروه في أي حال من الأحوال، كما لا يمكن أن يدعو الرسول ﷺ إلى مخالفة الطبيعة العربية والإنسانية، لكون الشعر مظهراً من مظاهر الإبداع الفكري الإنساني، وهو العربي الذي يعجب بالكلام الفصيح، ويهتز للشعر الجميل. فقد ذكر عنه في قصة أحد الوفود بأنه وصف شعر شاعراً وكلام بليغ من وفد تميم بقوله:

(إن من البيان لسحراً، وإن من الشعر لحكمة)[5].

---

(١) العمدة ٢/ ١٧٠ وانظر الإسلام والشعر ص٧٥.

(٢) صحيح البخاري ـ الأنبياء ص٢١٤، الأدب ص٥٩، فهرس البخاري ص٣٦٢.

(٣) العمدة ١/ ٣٠.

(٤) تفسير القرطبي ١٥/ ٥٢، انظر الإسلام والشعر/ العاني.

(٥) مسند الإمام أحمد ٢/ ٥٩١، ٦٢، ٩٤ النهاية في غريب الحديث مادة (سحر) وفيه تفسير الحديث ومعنى السحر، العمدة ١/ ٢٧.

وروي لحكماً . . أي أن يبلغ ببيانه ما يبلغ الساحر بلطافة حيلته في سحره[1]، فإذا تذكرنا أن كلام الرسول ﷺ هذا قد قاله في رجل ذم رجلاً ومدحه في آن واحد. عرفنا إعجابه ﷺ بالكلام البليغ، والقول المتين الحسن، مما يؤكد كون الرسول ﷺ لم يمنع العرب من قول الشعر وسماعه، كما أن مفهوم الشعر مفهوم ينسجم مع ما هو مطلوب من مساهمة الشاعر في خلق الشخصية المسلمة في إطارها الخيّر الملتزم.

وهناك أقوال أخرى قد تكون أكثر وضوحاً من القول السابق، لكونها تبين نظرة الرسول ﷺ إلى الشعر، وتقسيمه له:

(إنما الشعرُ كلامٌ. ومن الكلام طيّبٌ وخبيث)[2].

(إنما الشعر كلام مؤلَّف، فما وافق الحقَّ فهو حَسَن، وما لم يوافق الحقَّ فلا خير فيه)[3].

وفي رواية أخرى تشبه في معناها ما سبق وهي قوله ﷺ:

(الشعر بمنزلة الكلام، حسنه كحسن الكلام، وقبيحه كقبيح الكلام.

إن أقوال الرسول ﷺ هذه تخص الشعر بمفهومه العام لا الخاص، فهو لم يخص به شعر المسلمين دون غيرهم، ولم يقل إنّ الشعر الجيد[4] هو شعر المسلمين فقط، وإنما استعمل كلمة الحق بمفهومها العام التي يمكن أن يدرج ضمنها كل شعر يدعو إلى الحق والمثل العليا يما في ذلك كل شعر

---

(١) جمهرة الأمثال العسكري ١/ ١٥، الجامع الصغير للسيوطي ١/ ١٦٩، وفي أدب الدنيا والدين رواية أخرى. انظر الإسلام والشعر/ الجبوري ص٥٢، ٥٣.

(٢) العمدة ١/ ٢٧.

(٣) المرجع السابق.

(٤) الأدب المفرد ص١٢٥.

قيل قبل الإسلام وفيه موافقة للحق، فالرسول ﷺ يوجه أنظار المسلمين إلى أن الشعر نتاج إنساني لكنه ينقسم إلى ضربين: الأول لا خير فيه لأنه لا يوافق أي جانب من جوانب الغير التي يجب أن يدعو إليها الشاعر أو أن يشيعها في مجتمعه. والثاني ضرب موافق للحق والخير والجمال فهذا هو النمط الشعري المطلوب وما سواه لا فائدة منه. وهو في توجيهه العام ينسجم مع قوله الآخر ﷺ.

(بعثت لأتمم حسن مكارم الأخلاق)[1].

فالشعر المتمم لمكارم الأخلاق من هذه الناحية شعر حق وخير وما كان منافياً للحق بمفهومه العام فلا خير فيه.

وإذا كان الرسول ﷺ في تقسيمه للشعر هنا قد عرفه بأنه كلام فأنه حدده (بالتأليف) الذي يعني فيما يعني إنفراده عن الكلام العادي بالنظم والصنعة، عكس الكلام المطلق الذي لا فن فيه ولا تأليف ولا نظام وسنجد هذا التعريف عند النقاد فيما بعد إلا أنهم أضافوا إليه عنصري الوزن والقافية، فالشعر عندهم (كلام موزون مقفى) إلا أن الرسول ﷺ اكتفى بتعريفه بالقول بأنه كلام مؤلف، لأن العرب آنذاك ما كانوا بحاجة إلى توضيح ركني الشعر وأنهما الوزن والقافية. ثم أن كلامه ﷺ منصب على توجيه أفكار العرب آنذاك إلى ضرورة توجيه الشعر وجهة خير مما يطبق الآية الكريمة الواردة في سورة الشعراء.

ونلمح في حديث آخر تعريفاً للشعر فيه إضافة أخرى وهو قوله ﷺ:

(الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بواديها وتسل به الضغائن من بينها)[2]. فقد أضاف الرسول ﷺ وصف الجزالة التي تعني فيما تعني

---

(١) الموطأ: حسن الخلق ص٨.

(٢) العمدة ١/٢٨.

المتانة والرصانة وكل ما خلاف الركة[1]. وبذا ميز الشعر من النثر بوصف أسلوبه ومتانته وقوته[2].

وقد يفهم منه جماله وفنه. ثم بين ﷺ غاية الشعر بقوله (تتكلم به في بواديها . .) ويشمل هذا أيضاً عموم الشعر الذي قيل في عصر الإسلام وقبله، فهو الذي عبرت به العرب عن مشاعرها وأحاسيسها في باديتها، وهو وسيلة خيّرة يمكن أن يسلّ بها الشعراء الضغائن والأحقاد، وأن يرققوا النفوس ويهذبوها. فغاية الشعر إذن التعبير عن واقع الحياة العربية، وإصلاح ذات البين بين أبناء العرب، وكان الشاعر رسول الخير والإصلاح، ولسان حال القبيلة والإفراد في البادية.

هذا هو تعريف الرسول ﷺ للشعر، وبيانه لمهمة الشاعر، التي جعلها فعّالة لخدمة الرسالة الإسلامية من جهة، ولحمل الرسالة الإنسانية في تعبير الشاعر عن واقع حياته من جهة أخرى، حيث يصور أحاسيسه وأحاسيس جماعته والتزامه بالدفاع عنهم، مما يساعد على تصفية الأجواء الإنسانية التي تربط قومه بالمجموعة العربية. وبذا يؤدي الشعر مهمة خاصة وأخرى عامة. فالخاصة تظهر في تصوير المشاعر الفردية والجماعية، والعامة تتمثل بتوخي الخير والحق بمفهومهما العام. والدفاع عن الدعوة بشكل خاص.

إن الوقوف عند مهمة الشاعر وجدوى الشعر في الحياة أمران يشغلان بال الناقد والسامع والشاعر معاً. والرسول ﷺ بتعريفه، للشعر قد قدّم لنا بعض جوانب هذه الصورة، لمهمة الشاعر التي لم يحددها في الدفاع عن

---

(١) الصحاح مادة (جزل) وفيه اللفظ الجزل خلاف الركيك.

(٢) وضح ابن الأثير في المثل السائر ١/ ٢٤٠ الجزل من الألفاظ بأنه هو المتين مع عذوبة في الفم، ولذاذة في السمع.

الحق أو الدعوة فحسب، بل جعل مهمته إنسانية شاملة كبيرة مؤثرة، ليست مهمة الشاعر كشف جوانب الجمال والوجدان في الحياة! أو أن يحرك المشاعر في النفوس، فيجعلها تعيد النظر فيما كانت تتصوره اعتيادياً أو مقبولاً؟ أو أن يلفت انتباه السامع إلى أمور ما كان يلتفت إليها، فلولا الشعر لافتقدت الحياة إلى كثير من معاني الفضيلة والجمال، ونعني بالجمال مفهومه العام المتمثل بجمال الخلق، والمثل الشخصية العليا كالكرم والعفة والصدق، لا الجمال بمعناه الحسي وحده، فبعض مهام الشاعر بعث الفضائل وحب الحياة من خلال النفس الإنسانية السمحة، وجمال خلق الله في كائناته البشرية والطبيعية.

والشاعر البدوي حمل هذه المهمة حين أضفى على حياة البادية كل فضائل الخير، وكساها مشاعر الحب والحيوية، فجعلها محبّبة إلى أهلها، جميلة في عيون متخيليها لارتباطها بمثل الخير والحق والفضيلة.

إنّ مهمة الشاعر تفوق مهمة الفارس أحياناً، إذا أحسن استخدام موهبته الشعرية فكان عنصراً فعالاً في مجتمعه ينير سبل الخير، والمحبة، والسلام، ويحرك مشاعر العطف والحنان، والعفو إذا اقتضى موقف ما وساطة شاعر. والرسول ﷺ نفسه قضى حاجات عرضت له شعراً، لما أثاره أصحابها من مشاعر المودة والعطف، فشاعر هوازن يستثير عطف الرسول ﷺ على أسرى قبيلته بعد معركة حنين بشعر رقيق، يستدر عطفه وعفوه، ويستثير عاطفته، بأن يذكره بمرضعته التي أرضعته، وهي من بني سعد من هوازن، وأخواتها اللاتي ينتظرن عفوه، فيستجيب الرسول ﷺ لطلب الشاعر، ويعفو عن قومه، ويهب المسلمون نصيبهم من الغنائم والأسرى ليردوها إلى أهلها[1].

---

(١) انظر الإسلام والشعر/ الجبوري ص٦٢. وانظر تأثره (ص) بإشعار قتيلة بنت الحارث حين رثت أخاها الذي قتل مشركاً. العمدة ١/٥٦، زهر الآداب ٢/١٠١.

وضمن هذه الرؤية نستطيع أن ندرج آراء الصحابة وخاصة الخليفتين الراشدين في تعريف الشعر وبيان مهمته، فالخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه وصف بأنه كان من أنقد أهل زمانه للشعر وأنفذهم فيه معرفة[1]، يكتب إلى واليه: (مُرْ مَنْ قِبلكِ بتعلم الشعر، فإنه يدل على مكارم الأخلاق وصواب الرأي، ومعرفة الأنساب).

هذا التعريف استمرار لقول الرسول ﷺ بأن الشعر تسل به الضغائن، وإن أحسن الشعر ما وافق الحق، فليس كل الشعر منهياً عنه، لأن ما دلّ على مكارم الأخلاق، وما كان فيه حكمة وصدق إنساني، وما حفظ تراث الأمة وأنسابها، فهو مما يجب تشجيعه وتعليمه.

وروى عنه ﷺ أيضاً أنه قال:

(علّموا أولادَكم العومَ والفروسيةَ، وروّوهم ما سار من الأمثال، وحسُن من الشعر)[2].

وقوله ﷺ: (اروُوا من الشعر أعفَّه، ومن الحديث أحسنَه، ومن النسب ما تواصلون عليه، وتعرفون به، فربَّ رحمٍ مجهولةٍ قد عرفت فوُصِلت. ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهي عن مساويها)[3]. كما أن بامكان الشاعر عرض حاجته من خلال شعره الإنساني الجميل ما دام صائناً نفسه عن الذل والصغار، فشعره وسيلة لقضاء حاجة؛ في دفع شر، أو استعطاف لئيم كما يقول الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه.

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٣٤١، العمدة ١/ ٣٣.

(٢) البيان ٢/ ١٠١.

(٣) جمهرة أشعار العرب ص٣٦.

(خير صناعات العرب أبيات يقدّمها الرجل بين يدي حاجته، يستميل بها الكريم، ويستعطف اللئيم)[1]. وقوله:

(نعم ما تعلّمته العربُ الأبياتَ من الشعر، يقدمها الرجل أمام حاجته)[2].

ففي هذين القولين تعريف للشعر ومهمته، فهو صناعة يُتفنن بها، ويُمَيَّزُ شاعر عن آخر بمقدار إبداعه وإجادته. وقدرته على عرض حاجته على صاحب الشأن موقف مشروع لا يفهم منه الخليفة عمر تكسباً وذلاً، لأن الخليفة فعلاً قد قضى حاجة أكثر من شاعر عرضت عليه شعراً. فقد صور شاعر من الشعراء بصدق معاناته الإنسانية وآلامه بسبب حرمانه من ابنه الذي اندفع مع الفاتحين يحمل راية الجهاد. وقد كان الشاعر شيخاً ضعيفاً لا يقوى على تحمل فراق ولده[3]، وصور شاعر آخر ضعفه وشيخوخته مطالباً الخليفة عمر بإرجاع ولده إليه. وقد قضى الخليفة حاجة هؤلاء الشعراء بإرجاع أبنائهم إليهم، وإذا كانت المشاعر التي أجادوا تصويرها في أشعارهم لا تمثل ظاهرة في الشعر العربي أو الحياة العربية الإسلامية آنذاك، والتي كان فيها الشباب يتسارعون إلى الجهاد، فإن تأثر الخليفة عند سماعه أشعارهم، يدلنا على تطبيقه لمفهوم الشعر، ومهمة الشاعر اللذين وردا في أقوال الرسول ﷺ. أما الإمام (ع) فقد عرف الشعر بأنه (ميزان القوم أو القول)[4] ففيه يوزن أدب الرجال، وقدرتهم البيانية،

---

(١) البيان والتبيين ٢/ ١٠٢، العمدة ١/ ٦٥ وفي العقد الفريد ٥/ ٢٧٤ خير صناعات الرجل الأبيات من الشعر يقدمها في حاجته، يستعطف بها قلب الكريم، ويستميل بها قلب اللئيم.

(٢) راجع في هذا الأغاني ١٣/ ١٩٠ خزانة الأدب ٢/ ٥٠٥ ـ طبقات الشعراء ص٧٣ ليدن.

(٣) العمدة ١/ ٢٨.

(٤) البيان ٢/ ١٨٠.

وتعرف من خلاله أخلاقهم وقيمهم ومثلهم. وقد نسبت إليه عدة وصايا تأمر بتعلم الشعر وتربط مهمة الشاعر بترسيخ القيم الخلقية وحفظ أصالة الأمة بما يسجله الشاعر من أنساب قومه ورحمه:

(علموا أولادكم العوم والفروسية وروهم ما سار من الأمثال وحسن من الشعر).

وهو قول نسب من قبل إلى الخليفة عمر. ولا خلاف في هذا لأنه يدل في هذه الحالة على فكر مشترك فيما يخص نظرة العرب آنذاك إزاء الشعر ووجوب تعلمه وعده رياضة عقلية يجب تعليمها للشباب مثلما يجب تعليمهم الرياضة البدنية والفروسية والسباحة.

وقوله: (أرووا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب توصلون عليه وتعرفون به قرب رحم مجهولة قد عرفت فوصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهي عن مساويها)[1]. وقوله أيضاً:

(احفظ محاسن الشعر يحسن أدبك، فإن من لا يعرف نسبه لم يصل رحمه، ومن لم يحفظ محاسن الشعر لم يؤد حقاً، ولم يقترف أدباً)[2]، ففي هذه الأقوال جميعاً تبني لمفهوم الشعر ومهمة الشاعر الواردة عند الرسول ﷺ ونظرته إلى الشعر وتقسيمه له إلى ضربين وتشجيع ما وافق الخير، فمفهوم الشعر عند الخليفتين الراشدين يبين أنه وسيلة فنية تعبر عن صدق الأحاسيس والمشاعر ويتخذ جانب الخير والفضيلة ليساهم في تهذيب النفوس، وهو رياضة فنية أخلاقية لا بد من وجوده. كل هذا لا يخرج عن إطار مفهوم الشعر في الإسلام أو مفهومه لدى الرسول ﷺ.

---

(١) جمهرة أنساب العرب ص٣٦.

(٢) وقد روى مثل هذا القول مع خلاف بسيط عن الخليفة عمر رضي الله عنه أيضاً في جمهرة أشعار العرب ص٣٦.

النقد والواقع الشعري في صدر الإسلام:

إن دراسة الواقع الشعري لمعرفة مفهوم الشعر، ووضع النقد في العصر الإسلامي ينسجم مع الأحاديث النبوية السابقة، ومع الآية الكريمة التي وجهت الشعراء، وصنفتهم صنفين.

لقد ذكر عن الرسول ﷺ أنه حين اشتدت قريش في حربها للمسلمين، وسخّرت شعراءها للنيل من الدين الجديد، ونبيه الكريم، طلب الرسول ﷺ من الشعراء نصرته والذود من دينهم وعقيدتهم قائلاً:

(ما يمنع القوم الذين نصروا رسول الله ﷺ بسلاحهم أن ينصروه بألسنتهم، فقال حسان: أنا لها .. وأخذ بطرف لسانه، وقال: والله ما يسرني به مقول بين بُصرى وصنعاء)[1].

وهكذا نلمح في دراسة الواقع الشعري في عصر الرسول ﷺ تشجيعاً للشعر والشعراء، وتوجيهاً نحو الالتزام الديني والخلقي، فحين انبرى المسلمون مدافعين عن الدين الإسلامي بكل ما يملكونه من طاقة مادية اندفعوا أيضاً للذب عنه بالوسيلة الإعلامية المعروفة آنذاك، وهي الشعر الذي تسير به الركبان، ويتناشده الناس في مجالسهم ومسامراتهم خاصة أن المشركين قد فطنوا إلى أهميته، وأفادوا منه في نشر معارضتهم للإسلام وهجائهم للرسول ﷺ لا بد أن يتخذ المسلمون أيضاً الشعر وسيلة من وسائل الدعوة إن لم يكن تعبيراً رائعاً عما تجيش به نفوس شعرائهم من مشاعر الحماس والتأييد للدين الذين آمنوا به، وقد ذكرت أقوال كثيرة شجع بها الرسول ﷺ الشعراء الذين سموا فيما بعد بشعراء الدعوة، حسان بن ثابت، عبد الله بن رواحة، كعب بن مالك، منها:

---

(١) طبقات فحول الشعراء ص١٨١.

ـ لشعرك أجزى عن قريش من سبعين رجلاً مقاتلاً.

ـ هؤلاء النفر أشد على قريش من نضح النبل.

ـ أهجهم. فوالله لهجاؤك أشد عليهم من وقع السهام في غلس الظلام، أو غبش الظلام.

ـ اهجهم، ومعك جبريل روح القدس.

ـ اهجهم أنت، (والخطاب لحسان) سيعينك عليهم روح القدس.

ـ اللهم أيده بروح القدس.

ـ إن روح القدس معك[1].

وقد علق ابن رشيق على هذه الأقوال مدافعاً عن مكانة الشعر والشاعر في عصر الرسالة بقوله (لو أنه حرام ما أثابهم ولا أمرهم)[2].

إن هذه الأخبار تدلنا على بعد نظر الرسول ﷺ وإدراكه لأهمية الشعر إذا وجه إلى خدمة الدعوة الإسلامية، ونشر الخير فقد ذكر أنه ﷺ نادى يوماً عبد الله بن رواحة وهو في المسجد فلما قدم سأله: كيف تقول الشعر إذا قلته؟ فقال عبد الله: انظر في ذلك ثم أقول، فقال الرسول ﷺ فعليك بالمشركين[3].

ولا يفهم من سؤال الرسول ﷺ المعنى الحرفي الظاهري للاستفهام المباشر إنما أراد ﷺ أن يوجه الشاعر عبد الله بن رواحة للدفاع عن الدعوة شعراً. وقد فهم

---

(١) مراجع هذه الأقوال في الجامع الصغير ٢/ ٢٠٩، البخاري ص٢٢، المساجد ص٢٥، وانظر الإسلام والشعر ص٤٩، ديوان كعب ص٧٢.

(٢) العمدة ١/ ٣١.

(٣) الطبقات الكبرى ت٢/ج٣/ ٨١ طبقات فحول الشعراء ص١٨٧-١٨٨ إيمان.

الشاعر قصده، فأجابه بأن قول الشعر يقتضي التأمل في المعنى المراد وصفه، والقول فيه، وهكذا انبرى عبد الله بن رواحة لهجاء قريش والمشركين.

وهناك تعليقات عابرة علّق عليها الرسول ﷺ على بعض الأشعار، ولكنها تعليقات مهمة جديدة، تدل على تفهمه ﷺ الدقيق لدلالة الألفاظ، وارتباطها بفكر الشاعر وما يعرضه من معان، وذلك بتغييره لفظة مكان أخرى فيتحول معنى البيت الذي يريد الشاعر تصويره من فخر قبلي إلى فخر جماعي ديني، فقد ذكر أن كعب بن مالك أنشد الرسول ﷺ:

الا هل أتى حسان عنّا وعنهُمُ من الأرض خِرْقٌ غوله متنعِعُ

مجالدنا عن جذمنا كلَّ فخمة مذريةٌ فيها القوانس تلمع

قال رسول الله ﷺ مبدلاً لفظ جذمة إلى دين (ديننا)، ليكون[1] البيت منسجماً مع الروح الجماعية التي أرادها الإسلام لتكون جامعة للعرب بدلاً من العرق والانتماء إلى القبيلة.

وسمع الرسول ﷺ بيت كعب بن زهير في قصيدته اللامية المشهورة:

إن الرسول لنور يستضاء به مهند من سويف الهند مسلول

قال له الرسول ﷺ محاولة منه ﷺ لتوجيه كل معاني الشعر مدحاً وفخراً نحو المعاني الإسلامية، والشاعر هنا قد مدح مدحاً تقليدياً حين وصف الرسول ﷺ بأنه من سيوف الهند فلما أبدل الرسول ﷺ كلمة الهند بكلمة الله صار هذا المديح موافقاً لما يدعو إليه الرسول ﷺ وخرج عن كونه مديحاً شخصياً، وهكذا يقوم الرسول ﷺ من شعر الشعراء ويوجههم الوجهة الدينية الصحيحة[2].

---

(١) السيرة النبوية ت٢/ ١٣٣ ديوان كعب بن مالك ص٢٢٢.

(٢) الإسلام والشعر ص٥٧.

والخليفة عمر بن الخطاب حين سمع بعض شعر سحيم ولم يجد فيه فحشاً ولا طعناً مثلما عهده في شعر هذا الشاعر الغزل شجعه عليه مرة، وغير بعض الفاظه مرة أخرى فحين أنشد الشاعر سحيم قوله:

عميـرة ودع أن تجهـزت غـازيـاً كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً

قال له عمر: لو كنت قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك، وفي رواية أخرى لو قلت كل شعرك مثل هذا لأجزتك[1]. وما قوله إلا محاولة أخرى لتنبيه الشاعر على وجوب مسايرة أشعاره لمبادئ الدعوة، وابتعاده عن الفحش الذي نهى عنه الرسول ﷺ. والخليفة عمر نفسه حذر هذا الشاعر في موضع آخر حين رآه متغزلاً غزلاً فاحشاً (تقتل يا سحيم) أو (ويلك إنك مقتول)[2] لأنه يعرض نفسه فعلاً إلى القتل حين يذكر أسماء نساء قريشيات بأعيانهن ويتغزل بهن غزلاً فاحشاً.

وستجد محاولات هذا الخليفة في روايات كثيرة أخرى يوجه فيها فخر الشعراء وجهة إسلامية من خلال تعليقاته على الشعر الذي قيل في عصر ما قبل الإسلام ووجد فيه الخليفة صدقاً وجمالاً فيقول معقباً على أبيات لزهير في الفخر (ما كان أحب إلي لو كان هذا الشعر في أهل بيت رسول الله ﷺ، وكأنه يريد أن يقول أن الفخر لا يليق إلا بالنبي ﷺ وآله الذين ارتضعوا برضاع النبوة ومبادئها).

أما سماعه ﷺ لقصيدة كعب بن زهير وعفوه عنه فهي تمثل موقفاً آخر ربما لا علاقة مباشرة له بالشعر كما فهم بعض مؤرخي الأدب والنقد، فقد

---

(١) انظر ديوان سحيم عبد بني الحسحاس ص١٦، البيان والتبيين ١/ ٧١-٧٢، الكامل، المبرد/ ٣٧٢، الأغاني ٢٠/ ٢-٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء، ابن الإسلام ص٤٣ ليدن.

كان الرسول ﷺ قد أهدر دم الشاعر وحين خاف كعب وأراد أن يعلن إسلامه عملاً بمشورة أخيه بجير، خشي كعب أن يقتل قبل أن ينال عفو الرسول ﷺ، فلما قدم عليه متنكراً كشف عن قناعه وشهد شهادة ألاّ إله إلا الله، وعفا عنه الرسول ﷺ واستمع إلى قصيدته، وألقى عليه بردته التي اشتراها معاوية فيما بعد من آل كعب بمال كثير، هذا التكريم لا يعني على أية حال إعجاباً بقصيدة الشاعر حتى يستنتج منه تقدير لموهبته أو موافقة الرسول ﷺ على ما في القصيدة من تقاليد فنية لما حققته من متعة فنية[1]، ولا يمكن أيضاً أن نستدل بها على ذوق الرسول ﷺ الفني ورأيه في الأدب ونقده[2]، فذوقه وبلاغته تجدهما في جميع أقواله الشريفة وأحاديثه الأخرى، وإنما نفهم من الرواية موقف الرسول ﷺ القائد المحنّك الذي أراد أن يعلن للناس عفوه عن كعب ،ويرفع ما أعلنه من هدر دمه، فإذا استمع إلى قصيدته دل سماعه على رضاه عنه، وإذا ألقى عليه بردته أكرمه، وأعلن حمايته له، فأكساؤه البردة إشهار لهذه الحماية لئلا يتوهم بعض المسلمين أن دم كعب ما يزال مهدوراً[3].

وإذا كان الرسول ﷺ قد شجع الشعراء المسلمين على قول الشعر المدافع عن الدعوة الملتزم بمبادئها فإن الشعراء أنفسهم قد فخروا بمواقفهم تلك، واعتزّوا بتشجيع الرسول ﷺ لهم، وسماعه أشعارهم، واتخذوا هذا الموقف سنّة يحتجون بها، إذا مُنعوا عن قول الشعر، فقد ذكر أن الخليفة عمر بن الخطاب مرّ على حسان بن ثابت، وهو ينشد شعراً في المسجد، فوبَّخه آخذاً بأذنه قائلاً: أرغاء كرغاء البعير؟ فيجيبه حسان محتجاً:

---

(١) شعر العقيدة ص٤٢.

(٢) النظرية النقدية ص٦٥، ٤٨ النقد الأدبي ص٤٨.

(٣) انظر وصف خوف كعب من إهدار دمه وامتناع الأنصار عن حمايته في كتاب الزينة ١/ ١٠٥، العمدة ١/ ٢٣.

والله لَتعلمُ أني كنت أُنشد في هذا المسجد من هو خير منك، فلا يغير علي، فصدقه عمر[1].

وواضح أن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب كان مدركاً لموقف الرسول ﷺ ولدور الشعر الذي شجعه، ووجهه لخدمة الدعوة الإسلامية بما في ذلك شعر حسان. ولكن الموقف في زمانه قد تغير، ولم يعد لشعر حسان الذي قاله في المشركين دور وفائدة إذا ألقي في المسجد، بل فيه ضرر لأنه يذكر كثيراً من رجال قريش - دخلوا جميعاً في الإسلام - يذكرهم بشركهم ومعاداتهم للمسلمين، وفي ذلك إثارة للحزازات والأحقاد القديمة. فموقف الخليفة عمر هو موقف المسؤول الواعي للمظاهر السلبية التي تؤدي إلى تداعي المجتمع أو تخلخل وحدته، ولا بدَّ أن يكون نهيه حساناً عن قول الشعر مقروناً بنوع خاص من الشعر، هو الذي يثير أحقاداً وضغائن قد عفا عليها الإسلام بدخول جميع المشركين في الإسلام ويبقى احتجاج حسان بإلقائه الشعر أيام الرسول ﷺ في مسجده دليلاً على الدور العظيم الذي أداه الشعر في سبيل الدعوة، وتشجيع الرسول الكريم لهذا الدور وتوجيهه.

أما الموقف من غرض الهجاء فهو موقف نقدي أيضاً ينظر إليه من خلال الواقع الشعري في وموقف الناقد إزاءه في رفضه وقبوله، ونستطيع أن نتبين هذا الموقف من خلال الروايات التي بينت موقف الرسول ﷺ من شعراء الهجاء، فشعراء الدعوة المسلمون قالوا في هجاء المشركين، ولم يكن الرسول ﷺ إلاّ مشجعاً لهم ومباركاً قولهم، لأنهم يدافعون عن العقيدة الإسلامية، ويردّون على شعراء المشركين الذين استغلوا الشعر ورغبة العرب فيه، وسماعهم له، ليسفهوا الدين الجديد، ويحرضوا العرب قاطبة على

---

(١) الأغاني ٤/ ١٤٤.

محاربة الإسلام والمسلمين، فتشجيع الرسول ﷺ شعراء الدعوة للرد على المشركين، إنما هو استمرار لإرساء دعائم الدين الإسلامي، والشعر وسيلة من وسائل هذا الدعم.

أما شعراء المشركين، فإن محاولتهم إنما هي محاربة للشرك ذاته، والرد عليهم ردٌّ على افتراءاتهم، وإذا كان الرسول ﷺ قد أمر بقتل بعضهم، فليس هذا من باب الاضطهاد الشعري قدر ما هو معلوم من كونهم مساهمين فعلاً في حرب الإسلام، والدعوة الإسلامية شعراً وسلوكاً، فأبوا عزة الجمحي هجا الرسول ﷺ في مكة وقاتل مع المشركين في بدر، فلما أُسِر استعطف الرسول ﷺ فمنَّ عليه على أن لا يعين بشعره، فعاهده على ذلك، فلما عاد إلى مكة عاود سيرته الأولى في الحث على معاداة الرسول ﷺ وقتاله، وفعلاً شارك في القتال ضد المسلمين يوم أحد، فلما تمكن منه المسلمون حاول خداعهم. فقال الرسول ﷺ قوله المشهور: (لا يلدغ المؤمن من جحر مرتين) ثم أمر بقتله[1]. وقل مثل هذا عن كعب بن الأشرف شاعر اليهود الذي كان يشبب بنساء المسلمين، ويحرض الكفار على قتال النبي محمد ﷺ. وساهم فعلياً في عداء الدعوة فما كان قتله إلاّ رداً على أعماله وأشعاره معاً، التي هجا فيها المسلمين، وعرض بنسائهم، وأفحش في القول[2].

أما شعراء الهجاء في غير إطار الدعوة، فأننا نجد حديثاً نبوياً كريماً يصرح فيه الرسول ﷺ بالنهي عن قول الهجاء المقذع وذلك هو قول الرسول ﷺ:

(من قال في الإسلام هجاء مقذعاً فلسانه هدر).

---

(١) الزينة في الألفاظ العربية الإسلامية ١/ ١٠٣، أثر القرآن ص٨.

(٢) راجع أخباره طبقة شعراء يهود في طبقات فحول الشعراء لابن سلام.

وبتوجيه الشعراء إلى نبذ القول الفاحش في الهجاء وغيره توجيه ينسجم مع مبادئ الإسلام وأخلاق الرسول ﷺ الذي وصف بأنه (لم يكن فاحشاً ولا متفحشاً ولا لعاناً ولا سباباً)[1] وهو ﷺ القدوة الحسنة لجميع المسلمين بخلقه القويم وطبعه المستقيم وحرى به أن يوجه المسلمين إلى نبذ الفحش في سلوكهم وأقولهم، والشعراء أولى الناس بهذا التوجيه، وقد ذكر أنه ﷺ قال:

(إن أعظم الناس عند الله فرية لرجل هاجي رجلاً فهجا القبيلة بأسرها)[2].

أما موقف الخلفاء الراشدين من هذا الغرض الشعري فيعد امتداداً لتوجيهات الرسول ﷺ الكريمة وهكذا نستطيع الوقوف عند روايتين أفاض في ذكرهما مؤرخو النقد والأدب تتعلقان بالشاعرين الحطيئة والنجاشي زمن الخليفة عمر بن الخطاب.

وخلاصة الموقف من الحطيئة أنه قبل عرضاً عرضه عليه الزبرقان وهو قبول جواره بكل ما يحمله هذا القبول من زغبة الزبرقان في إكرام الشاعر مقابل ضمان مديحه له وما يشيعه هذا المديح من شهرة ومكانة اجتماعية. ولكن ظروفاً معينة حالت بين الزبرقان وبين إكرامه الحطيئة مما جعل الأخير يشعر بالضياع والحرمان في الوقت الذي استغل خصوم الزبرقان الموقف وعرضوا على الحطيئة جوارهم.

وهكذا ينتقل الحطيئة من جوار الزبرقان إلى جوار بني بغيض وهنا تقوم قائمة الربرقان فيرسل إلى شاعر من بني النمر بن قاسط ليهجو بغيضاً وفي هجائه لهم يعرض بالحطيئة وإن بني أنف الناقة لا شرف يعد أصيلاً لهم

---

(١) العمدة ٢/ ٣، لسان العرب مادة (هدر) الإسلام والشعر/ الجبوري ص٧٥.

(٢) فهرس صحيح البخاري ص٣٦٢ باب الأدب ص٢٥٩-٢١٤.

سوى مدح الحطيئة لهم. وحين يبلغ الخبر الحطيئة لا يبادر إلى هجاء الزرقان، ولكنه يعاتبه، ويشتد الأمر بين بني بغيض والزبرقان، مما يضطر الحطيئة إلى الالتزام بموقف القوم الذين آووه وأكرموه، فيقول شعراً يرد فيه على هجاء الشاعر مادحاً بني بغيض بقوله:

ما كان ذنب بغيض أن رأى رجلاً ذا حاجة عاش في مستوعر شاسي
جار لقوم أطالوا هونَ منزلهِ وغادروه مقيماً بين أرماسِ
ملّوا قِراه وهرّته كلابُهُم وغادروه بأنياب وأضراسِ
دعِ المكارمَ لا ترحلْ لبغيتِها وأقعدْ فإنك أنت الطاعم الكاسي[1]

فيسرع الزبرقان إلى الخليفة عمر بن الخطاب، ليستعديه على الحطيئة وهو غير مدفوع في شكواه من هجاء الحطيئة قدر اندفاعه إلى الموقف الحرج الذي وضعه فيه أعداؤه بنو بغيض. وحين ينشد الأبيات أمام الخليفة عمر يتظاهر الخليفة بعدم فهمه لمعنى الهجاء الموجود في البيت الأخير خاصة فيقول:

ـ ما أعلمه هجاك، أما ترضى أن تكون طاعماً كاسياً.

فقال الزبرقان أنه لا يكون في الهجاء أشد من هذا.

والخليفة عمر يعرف ـ بما عرف عنه من بصر بالشعر ومعرفة بالمفاهيم العربية السائدة آنذاك ـ أن قصد الحطيئة هو الهجاء، ولكنه حوّل معنى البيت إلى ما يقرب من المفهوم الإسلامي الذي يدعو إلى القناعة والإكتفاء بما يكفي الإنسان من طعام وكسوة مع علمه أن أقسى ما يهجى به المرء في

---

(١) راجع تفصيلات هذا في مقال (الوجه الآخر للحطيئة) د. ابتسام مرهون مجلة الأستاذ العدد الأول/ ١٩٨٧.

المجتمع العربي أن تكون أمته قاصرة عن إكرام الآخرين واكسائهم، فلما أصر المشتكي على موقفه استدعى الخليفة عمر حسان بن ثابت، فيقر الأخير بأن أبيات الحطيئة أشد أنواع الهجاء.. وهنا لا يجد الخليفة مناصاً، فيأمر بسجن الشاعر قائلاً: (يا خبيث لأشغلنَّكَ عن أعراض المسلمين)[1].

إن تجاهل الخليفة عمر لمعنى الهجاء الوارد في بيت الحطيئة ما هو إلاّ محاولة منه لتخفيف حدة وقع الهجاء على نفسية المشتكي، أملاً في تراجعه عن رفع الشكوى ضد الشاعر، فلما أصرّ المشتكي على موقفه استدعى حساناً، أملاً في أن يدافع حسان عن الشاعر، أو يسوغ قول الحطيئة بطريقة تحول بينه وبين العقاب. ولنا أن نتساءل كيف يتوقع من حسان تجاهل معنى الهجاء هذا أو تخفيفه، ولكننا نقول أن للشعراء مذاهب في القول يتخلصون فيها من مواقف حرجة بذكاء وفطنة تبعدهم عن ظاهر قولهم الذي أوقعهم في الحرج، أو الذي يؤدي بهم إلى التهلكة أو العقاب، فالفرزدق مثلاً أنشد الخليفة يوماً شعراً صرح فيه بارتكابه عملاً فاحشاً فينتفض الخليفة، ويهدد الشاعر بإقامة الحدّ عليه، إذ أن الإعتراف سيد الأدلة كما يقولون، والشاعر قد اعترف ـ أمام الخليفة ومجلسه ـ بما يستحق إقامة الحد عليه، لكن الشاعر كان ذكياً جداً في تداركه الأمر بسرعة، حين خاطب الخليفة بأنه من الشعراء الذين يقولون مالا يفعلون فيضحك، فضحك الخليفة ويتجاوز عن شعره ويصفح عنه.

وهكذا يمكن أن نتوقع من حسان التخفيف من حدة النزاع بين الحطيئة والزبرقان لكن الخليفة يسجن الحطيئة فيحاول هذا أن يستعطف الخليفة بأبيات إنسانية رائعة يذكر فيها صغاره الضعاف المحتاجين إليه في أبياته المشهورة:

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٨٧.

مـاذا تقـول لأفـراخٍ بـذي مَـرَخٍ زُغْبِ الحواصلِ لا ماءٌ ولا شَجَرُ
ألقيـتَ كـاسِبَهـمْ فـي قَعـرِ مظلمـةٍ فـأمنُـنْ عليـك سـلامُ الله يـا عمـرُ
فأمنُنْ على صبيةٍ بالرمل مسكنُهم بين الأباطحِ يغشاهُمْ بها القَرَرُ
أهلـي فـداؤك كـم بينـي وبينهـم من عرض دويّةٍ يفنى بها الحجر

فيرق له قلب الخليفة في روايتين، الأولى. أنه يشترط عليه ألاّ يعود إلى مثل هذا ـ يعني الهجاء ـ أي منعه عن الهجاء مطلقاً. ولكن أمر الخليفة هذا يلقى احتجاجاً من الشاعر المتكسب بالهجاء، فيقول أبياتاً يصور فيها حاجته إلى المال، وقوله في الهجاء تكسباً:

يـا أيهـا الملِـكُ الـذي أمسَـتْ لـه بُصـرى وغـزةُ سهلُهـا والأبطُـحُ
أو ملكهـا وقسيمهـا عـن أمـرِه يُعطـي بـأمـرِكِ مـا يشـاءُ ويمنَـعُ
أشكـو إليـك فـاشكنـي ذريـة لا يشبعـون وامهـم لا تشبـع
كثـروا عليَّ فـلا يمـوتُ كبيـرُهـم حتى الحسابِ ولا الصغيرُ المرضِعَ

وفي الرواية الثانية أنه اشترى منه أعراض المسلمين.

وفي كلتا الروايتين نجد موقفاً نقدياً إزاء غرض الهجاء. الأول: يمنع الخليفة شاعراً من الشعراء من قول الهجاء دون منعه عن سائر الأغراض، والثاني: محاولة الخليفة إسكات صوت الشاعر الهجّاء بالمال، لادّعاء الشاعر أن كسبه الوحيد هو تهديد الناس بالهجاء. وهنا لا يملك الخليفة إلاّ أن يكفيه حاجته، لكونه خليفة المسلمين، وهو المسؤول عن رعاية شئونهم، وسدّ حاجاتهم، والحطيئة واحد منهم.

وقد أباح الخليفة عمر فعلاً لأبي موسى الأشعري إعطاءه الحطيئة مالاً لغرض إسكاته عن هجائه حين بلغه أن أبا موسى قد أعطى الحطيئة مالاً بسبب أبيات قالها فيه، فكتب إليه يلومه. فلما كتب إليه أبو موسى: (إني

اشتريت عِرضي منه بها). كتب إليه عمر: (إن كان هذا هكذا، وأنك حميت عرضك من لسانه، ولم تعطه للمدح والفخر، فقد أحسنت)[1].

وموقف الخليفة عمر من الحطيئة نجد له موقفاً آخر مشابهاً له حيث يحاول فيه الخليفة توجيه هجاء قاله النجاشي في بني العجلان وجهة تبعده عن أن يكون هجاء، ويحول معناه لكي يكون مديحاً عاكساً قيم الهجاء الجاهلية التي قام عليها الشعر إلى قيم مادحة بمفهوم الدين الإسلامي السمح، فحين اشتكىٰ بنو العجلان عند الخليفة عمر على الشاعر النجاشي، وأنشدوه قوله فيهم:

إذا اللهُ عــادى أهــلَ لــؤمٍ ورقــةٍ فعادى بني العجلانِ رهطَ ابنِ مقبل

حاول الخليفة عمر أن يخفف من حدة هجاء هذا البيت، بأن جعله مجرد دعاء، فإن كان مظلوماً استجيب له وإن كان ظالماً لم يستجب له، فسكت القوم عن هذا البيت، لأن ما وراءه لا يمكن أن يُفهم منه إلاّ هجاء. فقالوا: ولكنه، قال:

قُبَيِّلَــةٌ لا يغــدرونَ بــذمــةٍ ولا يظلمــونَ النــاسَ حَبَّــةَ خــردلِ

فقال عمر: (ليت آل الخطاب هكذا)، مُحوِّلاً صفة الضعف والذلة التي أراد الشاعر وصف القبيلة بهما من منطلق قبلي إلى صفة يعتد بها المسلم، ويشجع عليها، وهي كونهم لا يظلمون أحداً مهما كان الظلم صغيراً، مخافة من الله لا ذلا. . والشاعر ما أراد هذا المفهوم الإسلامي، وإنما أراد به معنى الهجاء البحت فقال القوم: وقد قال أيضاً:

ولا يَــرِدون المــاءَ إلاّعشيــةً إذا صــدر الــورّادُ عــن كــلِّ منهــلِ

---

(١) الأغاني ٢/ ١٧٥ وقد أشير إلى أن قصيدة الحطيئة المذكورة في هذه الرواية موضوعة هي وخبرها، ولكنها مع افتراض وضعها، تبقى دالة على موقف الخليفة عمر من الهجاء، ومحاولته إسكات أصوات الشعراء الذين يرفعون عقيرتهم هاجين أو شاتمين. انظر تخريخ القصيدة في ملحق ديوان الحطيئة.

وهنا يكون الخليفة أمام مفهوم للهجاء عرف قبل الإسلام، وهو أن القبيلة الضعيفة تخاف الأقوياء من القبائل والناس، والشاعر يريد أن يقول: إنّ هذه القبيلة لضعفها لا تجرؤ على مزاحمة الناس في ورود الماء، وإنما تنتظر حتى ينتهي الجميع، فيشرب الأقوياء الماء صافياً أول وروده، والضعفاء يشربون ما عكّر منه حين ينتهي الآخرون من وروده، فحاول الخليفة عمر أن يوجّه البيت وجهة إسلامية أيضاً حين قال: (ذلك أقلّ للسّكاك) أي (للزحام). فهذه القبيلة تحب لنفسها ما تحب لغيرها، ولا تزاحم الناس على ورود الماء، وإنما تصبر حتى ينتهوا، ويكتفوا منه، ثم تأخذ حقّها منه، فقالوا: وقد قال:

تَعافُ الكلابُ الضارياتُ لحومَهم وتأكلُ من كعبٍ وعوفٍ ونَهْشل

فقال الخليفة عمر: أجَنَّ القومُ موتاهم، فلم يضيعوهم. وهنا نكون أمام بيت في الهجاء أراد الشاعر منه أن يصف خبث نفوس المهجوين وأنهم لهذا تعاف حتى الكلاب الضارية الجائعة لحومهم، لنتنها، وقبحها، بينما حاول الخليفة عمر أن يحوّل معنى البيت إلى مديح. فمن السنة الواجبة ألاّ يترك القتيل في ساحة المعركة، وإنما يجب دفنه. هذا في الإسلام، وقبل الإسلام نجد ما يشبه هذا الموقف إذ تحرص القبيلة القوية أن تحافظ على كرامة أبنائها أحياء أو أمواتاً. فإذا قُتلوا لم تتركهم للضاريات، وإنما تحفظ لهم الود والوفاء بالإسراع بدفنهم، ولكن قول الخليفة عمر هنا لم يقنع القوم أيضاً، لأن بعد هذا البيت بيتاً لا يخفى هجاؤه فقالوا: ولكنه قال:

وما سُمِيَ العَجلانُ إلاّ لقَيلِهم خُذِ القِعْبَ واحلبْ أيها العبدُ واعجلِ

ويريد الشاعر أن جَدّ المهجويين ما سمي بالعَجلان، إلاّ لأنه كان عبداً مأموراً يؤمر وينهر، بأخذ القدح الكبير والإسراع بخدمة أسياده وحلب اللبن لهم، ولكن الخليفة عمر أراد أن يوجه هذا المعنى إلى مديح من مفهوم إسلامي أيضاً شهده المسلمون، وشجعهم الرسول ﷺ. وهو أن العمل تشريف للإنسان وأن سيد القوم خادمهم.

ومع محاولة الخليفة عمر الطريقة هذه لم يقتنع القوم بها، بل أصرّوا على عدّ الأبيات من الهجاء بقولهم: (ولكنه هجاناً)، أي مهما حاولت توجيه الأبيات نحو المديح، فهي هجاء أراده الشاعر عن قصد، وهنا يبعث الخليفة عمر أيضاً إلى الشاعر حسان بن ثابت، فيقر بكونه هجاء، ويهدد الخليفة النجاشي، ويمنعه من قول الهجاء بقوله (إن عدت قطعت لسانك)[1].

وفي الحادثتين حادثة الحطيئة مع الزبرقان، والنجاشي مع بني العجلان، نجد محاولة الخليفة الجادة في صرف الأنظار عن الهجاء وتوجيه النفوس نحو الألفة والصفاء، لئلا تعود سيرتها الأولى قبل الإسلام.

وتترسخ فكرة شكوى الناس لدى المسؤولين إذا هجوا هجاءً مقذعاً، أو إذا شتموا شتماً لاذعاً بعد الخليفة عمر. وكأن الحق العام في الشكوى والهجاء يصير مشروعاً فيصبح الخليفة مسؤولاً أمام المشتكين عن رد الظلم الواقع عليهم بسبب هجاء شاعر ما لهم، وهكذا نجد أن قوماً هجاهم الشاعر المزرد بن ضرار أيام الخليفة عثمان بن عفان، فاستعدوا عليه الخليفة، فبعث إليه رجلين أحدهما من بني ثعلبة، والآخر من الأنصار. فأتيا به فقال قصيدة يعتذر فيها عن هجاء قومه، ويتبرأ مما قاله من هجاء فيقال: إن الخليفة عثمان قال له وقد تبرأ وأقام المعذرة. إياك وهجاء الناس فأتعظ[2]. وهكذا يصبح من حق الناس رفع الشكوى ضد شاعر هجّاء، بينما كان الأمر في عصر ما قبل الإسلام لا يتحمل أكثر من رد الهجاء بالهجاء، ولولا تيقن الناس أن الخليفة مسؤول عن رد الهجاء لما لجأوا إليه، ولعلمهم أيضاً أن الهجاء مما يمكن أن يحاسب عليه الشعراء إذا شتموا أو تناولوا الأعراض

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٩١.

(٢) شرح المفضليات ـ لابن الأنباري ص١٤٢.

بينما كان هذا الغرض حقاً مشروعاً للشاعر يدافع فيه عن ذاته أو عن قبيلته، وبذا يصبح الموقف من الهجاء في عصر صدر الإسلام جزءاً من الموقف العام إزاء الأغراض الشعرية التي لا تنسجم مع التعاليم الإسلامية، والمبادئ التي وجه إليها المسلمون.

مفهوم الصدق والمبالغة:

إن مفهوم الصدق ودراسة ظاهرة المبالغة في القول من المسائل المهمة التي شغلت بال النقاد قديماً وحديثاً. وسنجد في أقوال الرسول ﷺ والصحابة من بعده ما يدل على أن بداية كثير من الآراء النقدية قد وجدت في هذا العصر بشكل أو بآخر، وإن كانت هذه البدايات جزءاً من التوجيه الأخلاقي العام وليست مذهباً أدبياً خاصاً.

لقد نجح الشعراء كثيراً في أخيلتهم في العصر الجاهلي وبالغوا في أماديحهم وأهاجيهم. اختلفت آراء النقاد في هذه المبالغات وكانت تعليقاتهم في العصر الجاهلي تعليقات قائمة على الانطباع السريع، أو التذوق الآني، فيما يتعلق بنفورهم من المبالغة المفرطة، أو إعجابهم بها، إذا أدَّت غرضها في الفخر أو الهجاء أو المديح. نلمح رأي الرسول ﷺ أن ينشده شعراً فأنشده حتى إذا بلغ قوله:

علونا السماءَ عفّةً وتكرّماً وإنّا لنرجو فوقَ ذلك مظهراً

أنكر النبي ﷺ هذا القول وقال: إلى أين يا أبا ليلى!!! فقال: إلى الجنة يا رسول الله، فيقول الرسول ﷺ، إلى الجنة إن شاء الله..

وواضح أن إنكار الرسول ﷺ قول الشاعر منصب على مبالغته، وإفراطه في فخره حيث ادّعى أن خبر عفة قومه، وكرمهم قد بلغا السماء وتجاوزاها، وأنهم يطلبون عزّاً أبعد من هذا، يطاولون به السماء أو ما فوقها، فلما أنكر الرسول ﷺ مبالغته أجاب الشاعر بذكاء حاد، إجابة تنسجم مع توجيهاته

ﷺ للشعراء، وهي توظيفهم لتطبيق مبادى الإسلام، وتوخيها في سلوكهم وأشعارهم. فقومه حقاً يطلبون فخراً وسؤدداً، يعلون بهما السماء. وليس هناك إلاّ الجنة التي وعد بها المتقون والمؤمنون، والشاعر يفخر بأن قومه منهم، وهنا يمكن أن تنضوي مبالغة الشاعر ضمن المبالغة المقبولة المحتملة الوقوع، هذا في الفخر ونجد في المديح موقفاً مماثلاً للرسول ﷺ في رواية قيل أن الرسول ﷺ سمع رجلاً يثني على رجل، ويكثر من مديحه فقال ﷺ: أهلكتم الرجل أو قطعتم ظهر الرجل، والله تعالى يقول: (فلا تزكوا أنفسكم، فالإسلام دين القصد)[1].

وقبول المبالغة في الأشعار أو رفضها، متعلقان بمفهوم الصدق، فهل تقبل مبالغة الشاعر في تصويره معنى من المعاني إذا أجاد وأحسن في التصوير، أم أنه مطالب بصدق الموقف إزاء موصوفه وما اتصف به من صفات. ومن ثم فإن مبالغته في الأوصاف مرفوضة ما دامت بعيدة الصلة عن موصوفها كما يعرفه الواقع الحقيقي له.

وسنجد النقاد فيما بعد يقسمون الصدق إلى أنواع وفق هذين الموقفين. فهناك صدق الشاعر في التعبير عن مشاعره، وتصوير واقع حاله، أو حال المعنى الذي يريد وصفه. وهناك صدق الشاعر الفني، وهو نجاحه في تصوير معنى من المعاني سواء وجد في الواقع أم لم يوجد، كأن ينجح في مديح ما واصفاً كل قيم الخير والجمال والحق التي يفتقدها في الواقع، ولكن قدرة الشاعر تجعله موفقاً في تخيل وجود هذه الصورة المثلى للممدوح.

وسنجد أن الموقف الأول بشأن مفهوم الصدق، هو السائد في هذا العصر من خلال الروايات الكثيرة التي أعجب بها الرسول ﷺ أو المسلمون ببعض

---

(١) الإسلام والشعر، ص٨٨.

الأشعار، لأنها صادرة عن صدق في تصوير تجربة إنسانية، يقرها الواقع، ويقبلها العقل مهما اختلف الزمان والمكان.

لقد مرّ بنا أن نظرة الإسلام والرسول ﷺ للشعر والشعراء قد اقترنت بالدعوة إلى الالتزام الخلقي والديني، وإصلاح ذات البين، وحفظ الأنساب، فلا عجب أن نجد في هذه العصر بدايات المذهب الأخلاقي في النقد، والدعوة إلى الصدق، والالتزام الخلقي في إقوال الرسول ﷺ، وآراء الصحابة الذين أثرت عنهم أقوال في هذه المسألة.

لقد أبدى الرسول ﷺ إعجابه بأبيات من الشعر الجاهلي أنشدت أمامه، وكانت معانيها في الحكمة موافقة لما يدعو إليه الإسلام من الخلق القويم والمثل العليا. فقد علق ﷺ على قول عدي بن زيد:

عن المرءِ لا تسألْ وسَلْ عن قرينهِ فكلُّ قرينٍ بالمقارَنِ مقتدِ

بأنه كلمة نبي، أُلقيت على لسان شاعر[1]. ومعلوم أن كلام النبوة صادق، فكأن ما صوّره الشاعر هنا من كلام النبوة لصدقه، وهو صدق قائم على تصوير حكمة إنسانية أثبتتها التجارب، فكأن ما قاله الشاعر هو الحقيقة بعينها أو هو الحق الذي يجيء به الأنبياء، وقد قال ﷺ بعد أن سمع أبياتاً من شعر سويد بن عامر المصطلقي: (لو أدرك هذا الإسلام لأسلم)[2].

وكان ﷺ يعجب بشعر عنترة، لما فيه من معان جميلة دالة على الشجاعة ومكارم الأخلاق، فيقول: (ما وصف لي أعرابي قط فأحببت أن أراه إلاّ عنترة)[3]، وحين سمع قول طرفة:

---

(١) الإيجاز والإعجاز (ضمن خمس رسائل) ص٣٨.

(٢) الفائق ٣/ ٥٢ تحقيق عبد السلام هارون.

(٣) الأغاني ٩/ ٢٤٣.

ستُبدي لك الأيامُ ما كنتَ جاهلاً وتأتيك بالأخبار من لم تزوَّدِ

قال: (هذا من كلام النبوة)[1].

ووصف ﷺ قول لبيد:

ألا كلّ شيءٍ ما خلا اللهَ باطلُ وكلُّ نعيمٍ لا محالةَ زائل

بأنه أصدق كلمة قالها شاعر[2].

وقال ﷺ حين سمع شعر زهير بن جناب مخاطباً السيدة عائشة:

يجزيك أو يثني عليك فإنَّ مَنْ أثنى عليك، بما فعلت كمن جزى

صدق يا عائشة (لا يشكر الله من لا يشكر الناس)[3].

إن صدق الشاعر في تصوير تجربة إنسانية هو سبب إعجاب كثير من الصحابة بأشعار بعض الشعراء، فالخليفة عمر بن الخطاب يتعجب من قول زهير بن أبي سلمى:

وإنَّ الحقَّ مقطعُهُ ثلاثٌ يمينٌ أو نِفارٌ أو جَلاءُ

ويتعجب من صحة تقسيمه الحق ويقول: لو أدركت زهيراً لوليته القضاء[4]، وما ذلك إلا لصدور زهير في هذا التقسيم عن تجربة وخبرة، جعلت قوله موافقاً للواقع الذي خبره الخليفة عمر نفسه في القضاء، وشروط توليه.

---

(١) الإسلام والشعر ص٧٢.

(٢) صحيح البخاري، فضائل أصحاب النبي ص١٧٥، مسند الإمام أحمد ٨/٢، ٢٤٨/٢ صبح الأعشى ٢٩٨/١، الفاضل ص٩.

(٣) أخبار أبي القاسم الزجاجي الورقة ص٨٤.

(٤) الصناعتين ص٣٤٢.

ومثل هذا ما ذكر من تعليق الخليفة الثالث عثمان بن عفان على قول زهير:

ومهما تكن عند امرئ من خليقةٍ وإنْ خالَها تخفى على الناس تُعلَمِ

حيث قال: أحسن زهير، وصدق، لو أن رجلاً دخل بيتاً في جوف بيت، لتحدث به الناس، وقال النبي ﷺ: لا تعمل عملاً تكره أن يتحدث فيه[1]. فالخليفة عثمان هنا يعجب بحكمة زهير ويعده صادقاً، لأنه وجه معنى البيت توجيهاً إسلامياً ينسجم مع دعوة الرسول ﷺ بألاّ يعمل الإنسان عملاً يستهجنه الله والناس أو ربما وجهه وجهة دينية أكثر من فهمه. إن الله يعلم السر وأخفىٰ، وإن الإنسان، وإن خفيت أعماله عن الناس، فهناك من يراها ويحصيها، وهو الله سبحانه وتعالى، وبذا يكون مفهوم الصدق عند الخليفة عثمان بسبب ارتباط البيت بفكرة موافقة لمبادى الإسلام.

ونقرأ في رواية عن شعر أبي محجن أن الإمام علياً يعجب ببعض أبياته لأسباب منها.. قوله الحق، فقد ذكر أن الخليفة عمر كان يفضل أبياتاً لأبي محجن منها:

لا تسألي الناسَ عن مالي وكثرتِهِ وسائلي القومَ عن ديني وعن خُلُقي
وأَهجُرُ الفعلَ ذا حوبٍ ومنقصةٍ وأتركُ القولَ يُدنيني من الرَهَقِ

ويتهم رأيه فيه، فلا يذكر ذلك إلى أن سأل علياً كرم الله وجهه عن أشعر الناس؟ فقال:

ـ الذي أحسن الوصف، وأحكم الرصف، وقال الحق.

قال من هو؟ قال: أبو محجن في قوله (لا تسألي..)[2] ومع ما تحمله هذه الرواية في أولها من سرعة في الحكم تذكّر بأحكام الشعراء في عصر ما

---

(١) الأغاني ٩/ ٣١٢.

(٢) ديوان أبي محجن ص١٥.

قبل الإسلام حين يسألون عن أشعر الناس، إلاّ أن نية السؤال والجواب، كانتا مقترنتين بأبيات معينة، يمكن فهم أسباب إعجاب الخليفتين بها. وهي فخر الشاعر بالتزامه بدينه وخلقه، مع التزامه بصفات فنية جيدة من حيث المبنى، تتمثل في إحكام الرصف وإجادة الوصف، والثالثة بالخلق الجيد المتمثل بصدق الشاعر في موافقته ما يقوله للحق والصواب.

الصدق ودوافع القول:

لقد تطورت فكرة الإعجاب بشعر الشاعر لصدقه، وظهرت بشكل بيّن في أقوال الخليفة عمر بن الخطاب وأحكامه التي يفهم منها موقف نقدي إزاء هذه المسألة. فصارت آراء الخليفة عمر وأحكامه شواهد يذكرها النقاد إذا ذكر الصدق أو ظاهرة التكسب ودوافع قول المديح.

فزهير لا يقول إلا بما يعرف، ولا يمدح الرجل إلاّ بما فيه[1]، هكذا أثنى عليه الخليفة عمر. وقوله هذا يمثل بداية مهمة في النظرة إلى المديح وعلاقته بالتكسب. وصدور الشاعر في أشعاره عن صدق وقناعة في الثناء. فمديح زهير قائم على صدق موقفه وإحساسه بالإعجاب الحقيقي إزاء موقف ممدوحه، ودوره السلمي في إيقاف حرب دامت أعواماً طويلة سجلها زهير في أشعاره، وخلد موقف هرم بن سنان الإنساني، فأشعاره إذن صادرة عن عاطفة صادقة وليست طلباً للكسب وطمعاً في الجاه أو المال، فإذا قيل: إن هرماً كان يجزل العطاء لزهير، فإن الخليفة عمر لا يرى في هذا العطاء حطاً من قيمة شعر زهير، لأن الأصل يكمن في طبيعة الدافع الصادق الذي صدر عنه زهير في تمجيده لدور هرم بن سنان.

لقد ذكروا أن الخليفة عمر قال لابن زهير:

---

(١) الأغاني ١٠/ ٢٩٠.

ـ ما فعلت الحلل التي كساها هرم أباك.

قال ـ أبلاها الدهر.

قال ـ لكن الحلل التي كساها أبوك هرماً لم يبلها الدهر.

وقال يوماً لبعض ولد هرم:

ـ أنشدني بعض مدح زهير أباك فأنشده، فقال عمر:

قد ذهب ما أعطيتموه وبقى ما أعطاكم.

وفي هذه الأقوال بيان لرأي الخليفة عمر بشعر المديح، وعلاقته بالصدق الواقعي والأخلاقي، فشعر زهير ينضوي تحت ظلال الشعر الخير الطيب، لأنه صادق في التعبير عن موقف هرم في وساطته لإيقاف حرب وطأت بضراوتها القبائل المتناحرة، ولم يغير العطاء الذي ناله زهير من هرم من (مقدار إعجاب الخليفة عمر بأشعاره). فالمسألة ليست مقايضة الشعر بالمال، لأن كفة الشعر هي الراجحة، والباقية الخالدة والمال هو الفاني، وإنما المديح الجيد في رأي الخليفة عمر هو الذي يصدر عن إحساس الشاعر بدافع القول الصادق إزاء شخصية معينة لا رغبة في العطاء أو التكريم و(معنى هذا أن عنصر الصدق من أصول النقد والحكم عند الخليفة عمر الذي كان يرى أن الشعر وسيلة من وسائل التهذيب الخلقي، والسمو النفسي، ولهذا لا يجوز أن يقوم على الكذب، والهوى المتملق، وإلاّ كان ضرره أكثر من نفعه، مهما علت درجته من البلاغة، وهنا يبدو تأثر عمر والتزامه برأي الرسول ﷺ القائل بأحسن الشعر ما وافق الحق وما لم يوافق الحق فلا خير فيه[1].

وإذا كان الخليفة عمر قد نظر إلى صدق مديح زهير نظرة تقدير، لأنه كان لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه، ولأنّ أشعاره كانت بدافع الرغبة الصادقة في

---

(١) في النقد الأدبي/ عتيق ص٧٧.

تمجيد شخصية ممدوحه هرم، فإن شاعراً آخر هو الحطيئة ينظر إلى مديحه نظرة أخرى فيها شيء من النظر إلى القول الصادق إلاّ أنها وردت على لسانه من وجهة نظر أخلاقية أخرى، فقد ذكر أنه كان إذ ا سئل عن أشعر الناس يدعى بأنه هو أشعرهم، ويعلل ذلك برغبته الصادقة في الحصول على العطاء، وتجويد أشعاره بسببها. فقد ذكر أن عبد الرحمٰن بن أبي بكر حدّث بأنه رأى الحطيئة فسأله: أي الناس أشعر؟ فأخرج الحطيئة لساناً دقيقاً، كأنه لسان حية فقال: هذا إذا طمع[1]. وكأن رغبة الحطيئة في العطاء تخلق في نفسه دافعاً قوياً على قول الشعر، وإن رغبته هذه جعلته يجود أشعاره، فينال بها رضا ممدوحيه.

وقد أثر عن الإمام علي قول ـ مع إيجازه ـ يدلنا على نظر دقيق واع إلى دوافع القول لدى الشعراء وعلاقتها بالإجادة والإبداع دون أن يقتصر على المديح أو التكسب، فقد ذكر أن رجال جيشه تسامروا ذات ليلة من ليالي رمضان على عادة العرب والمسلمين، فكان موضوع تلك الليلة الشعر وأفضيلته، وحدث خلاف بينهم في تقديم أشهر شعراء العرب فلما سئل الإمام علي عن رأيه قال:

(كلُّ شعرائكِم محسنٌ ولو جمعهم زمان واحد، وغاية واحدة، ومذهب واحد في القول، لعلمنا أيّهم أسبقُ إلى ذلك. وكلهم قد أصاب الذي أراد، وأحسن فيه. وإن يكن أحد فضلهم، فالذي لم يقلْ رغبة ولا رهبة امرؤ القيس ابن حجر فإنه كان أصحَّهم بادرةً وأجودهم نادرة)[2].

وإذا كانت العبارة الأولى تحمل نفس القائد المحنك الذي يريد ترضية جميع الأطراف[3] المتناقشة إلاّ أن فيها روحاً إسلامية خالصة تدعو إلى

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٨٣.

(٢) الأغاني ١٦/ ٢٩٧.

(٣) مقالات في النقد الأدبي ص٤٥.

التريث في الحكم وعدم غبن أي شاعر أينما كان. وتجنب السرعة في الأحكام، واللجوء إلى العدل والإنصاف، كما أن عبارة (كل شعرائكم محسن) قد تحمل نظرة فاحصة للشعر أكثر من كونها عبارة ترضية، فكل الشعراء الذين رشحوا في المفاضلة، له جانب من القول، قد أجاد فيه، وكل منهم لا بدّ أن يكون قد عرف بغرض من الأغراض، أو معنى من المعاني، فأحسن فيه، واستحق ترشيح جماعته له في هذه المفاضلة، وهذا حكم لا يضيع إجادة أي شاعر، ولا يغبن إحسان مجيد منهم.

ونجد في إجابة الحطيئة في إحدى الروايات التي ذكرت أنه سئل قبيل وفاته عن أشعر الشعراء، نجد في إجاباته ما يقرب من عبارة الإمام على السابقة، حيث اختار أبياتا مفردة لبعض الشعراء، وأعلن أمام الحاضرين أن قائليها هم شعراء حقاً أو أن واحدهم يمكن أن يكون أشعر العرب. وإذا تأملنا تلك الشواهد وجدناها مصداقاً لقول الإمام علي (كل شعرائكم محسن). فالشماخ شاعر في إجادته تصوير قوسه الجيد، وامرؤ القيس أشعر العرب في وصفه لطول الليل وثقله، وضابى البرجمي أشعر الشعراء في تصويره للموت. وهكذا يريد الحطيئة أن يقنع الحاضرين أن لكل شاعر مجيد معنى أو غرضاً أحسن فيه، وأجاد، فاستحق أن يفضّل على غيره. وفي هذا دقة في الحكم، وخروج على الأحكام الانطباعية العامة التي كانت سائدة قبل الإسلام. وسنجد صدى هذا الرأي على ألسنة كثير من علماء الشعر واللغة فيما بعد، فيونس بن حبيب يجيب محمد بن سلام صاحب كتاب طبقات فحول الشعراء عن سؤاله عن أشعر الناس في نظره، فيجيبه: (لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكني أقول امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا وهب، وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب)[1].

---

(١) الأغاني ٩/ ١٠٤-١٠٥.

وإذا انتهينا من تحليل مقولة (كل شعرائكم محسن) فلا بد من الانتقال إلى الفقرة التالية لها وهي: (وإن يكن أحدهم فضلهم..) فالموقف يقتضي فضّ النقاش، والاستئناس برأي الإمام علي في أشعر الشعراء، فأعلن تفضيله لشعر امرئ القيس ولم يكن هذا التفضيل من قبيل الأحكام الانطباعية العامة التي وجدناها من قبل، وإنما هو حكم قائم على التحليل، والنظرة الثاقبة إلى الشعر ودوافعه، فامرؤ القيس فاق الشعراء بإجادته وإبداعه، وإن أحد أسباب هذا الإبداع، كونه ملكاً أو ابن ملك ليس بحاجة إلى عطاء ممدوح، أو تقريب شيخ قبيلة أو فارس، والشعر عنده تلبية لحاجة نفسية في التعبير عما تجول به نفسه، فهو لم يقل رغبة ولا رهبة، وكانت لديه الموهبة الشعرية التي جعلته يسبق غيره إلى ابتداع صور وأخيلة كثيرة، فطن إليها النقاد فيما بعد، حتى علق بعض علماء الشعر على قول الإمام علي في سبب تفضيل شعر امرى القيس (أصحهم بادرة وأجودهم نادرة) بقوله: إن امرأ القيس لم يتقدم الشعراء، لأنه قال ما لم يقولوه، ولكنه سبق إلى أشياء، فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها[1].

وهكذا نجد أن هذه الروايات المأثورة عن عصر الخلفاء الراشدين تمثل بدايات طيبة للآراء النقدية التي ستتضح فيما بعد في مؤلفات النقاد وآرائهم، وقد دارت الروايات المنسوبة إلى الخليفة الثاني والرابع حول مفهوم الصدق في الأشعار، وإن كانت مقولة الخليفة عمر تدور في إطار الصدق الواقعي، لأن إعجابه بشعر زهير متأت من نظرته إلى صدقه في أوصافه وأماديحه ومطابقتها، لأنه كان لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه، فيكون مفهوم الصدق هنا أخلاقياً، ومقاييسه نابعة من صدق الشاعر في مفهوم الصدق الفني ودوافع

(١) العمدة ١/ ٧٧.

القول الصادقة، لأن امرأ القيس كان مدفوعاً بدوافع ذاتية بحتة، دون الدوافع الخارجية المعروفة من خوف أو رهبة أو رغبة، فإجادته للمعاني والأوصاف ينطبق عليها مفهوم الصدق الفني ، وسنجد أن هاتين النظريتين المتعلقتين بالصدق الأخلاقي أو الصدق الفني تشقان طريقيهما في الموروث النقدي لدى العرب، وستتضح في اتجاهين نقديين الصدق الأخلاقي، أو الصدق الفني متمثلة بآراء كثيرة من النقاد والأدباء في مؤلفاتهم.

* * *

الفصل الثالث

ـ المدح.

ـ نقد الرواة واللغويين.

ـ النقد الفني.

أ. د. ناصر حلاّوي

الفصل الثالث

النقد في القرن الأول والثاني للهجرة

شهد النقد الأدبي في أواخر القرن الأول ازدهاراً ملحوظاً سببه فيما يرى الدارسون كثرة الشعراء. وتعدد البيئات الأدبية. وعودة العصبية القبلية، وشيوع مجالس الأدب والغناء في الحجاز خاصة والأسواق الأدبية في العراق.

وعلى الرغم من أن هذه الأسباب تختلف قوة وضعفاً من بيئة إلى أخرى (فقد تضافرت جميعاً على خلق روح جديدة في النقد، وعلى تحليل صياغة الشعر ومعانيه ورجاله تحليلاً فيه عمق وفيه تنوع وفيه اختلاف في الذوق[1] والحكم.

ويميز الدارسون ثلاث بيئات أدبية هي بيئة الحجاز وبيئة الشام وبيئة العراق، وقد ازدهر في كل بيئة من هذه البيئات غرض أو أكثر من أغراض الشعر العربي.

ففي الحجاز ازدهر شعر الغزل بنوعيه العذري والحسي، يمثل النوع الأول الشعراء العذريون، ويمثل النوع الثاني عمر بن أبي ربيعة. وازدهر تبعاً لذلك نقد هذا النوع من الشعر ووضعت له أسس ومعايير . وازدهر في الشام شعر المدح بحكم وجود الخلافة فيها، وكان وحده كافياً لأن يستقطب البلاط الأموي الشعراء. وكان الشعر ينشد في مجالس الخلفاء والأمراء ويستمع إليه وتنتقد معانيه.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٦.

وازدهر في العراق شعر الفخر وهو شكل من أشكال المدح والهجاء، ودار النقد حول هذين الغرضين. يقول د. أحمد أمين موجزاً الصورة التي كان عليها النقد في تلك الفترة (ولئن كان الأدب في الحجاز أكبر مظهر له الغزل والنقد يتبعه، والأدب في العراق أكبر مظهر له الفخر والهجاء والنقد يتبعه، فالشام أكبر مظهر لأدبه هو المديح[1].

والحديث عن البيئات الأدبية والنقدية لا يعني انفصالاً بينها. وإنما ـ كما يقول د. طه الحاجري ـ تمثل أطواراً من الحياة الأدبية مختلفة، لكل منها شخصيته المميزة وملامحه الخاصة به، وإن كنا نرى ـ بالرغم من ذلك كله ـ أمراً عاماً يلفها جميعاً ويطيعها بطابعه، هو تلك الشخصية العربية القوية الخالصة.. وكان لهذه الروح العامة ظواهرها المشتركة من هذه الظواهر أن الأدب أو الشعر خاصة كان جزءاً ظاهراً من الحياة العامة فيها.. وإن الشغف بالبيان الرائع أو الفن البياني كان أحد الخصائص البارزة القوية للأمة العربية.. وقد كان من ذلك أيضاً سيطرة الأسلوب الجاهلي في العبارة الشعرية على هذه الفترة.. فقد كان ذلك مظهراً من مظاهر سيادة الشخصية العربية فيها[2].

الغـــزل:

لقد كان شيوع الغزل في الحجاز بنوعيه أسباب فصلها مؤرخو الأدب[3]، لا نرى حاجة لإعادتها إلا فيما نريد الإشارة إليه من كون

---

(١) النقد الأدبي (القاهرة ١٩٦٣) ص٤٢٩.

(٢) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص١٤٩.

(٣) انظر مثلاً د. طه حسين حديث الأربعاء ١/ ١٨٠ والمؤلف يرى أن الغزل في هذا العصر ثلاثة أنواع، عذري، ملحق (حسي) وتقليدي عادي، ويريد به الغزل الذي هو استمرار لغزل العصر الجاهلي الذي يتخذ وسيلة إلى غيره ويبتدئ به الشاعر قصيدته.

الانصراف التام إلى هذا الغرض أبعد الشعراء عن الخوض في أغراض الشعر الأخرى كالمديح والهجاء والفخر.. الخ. وجعل الشعراء ينصرفون إلى تطوير هذا الفن بتأثير مجالس السمر والأدب والغناء، (لذا أصبحت كثرته مقطوعات قصيرة)، وعدل الشعراء إلى الأوزان الخفيفة مثل الرمل والسريع والخفيف والمتقارب والهزج والوافر. كما عدلوا إلى مجزوءات الأوزان الطويلة من مثل الكامل والبسيط والرجز، بل لقد مالوا إلى تجزئة الأوزان الخفيفة من مثل الخفيف والرمل والمتقارب حتى يعطوا للمغنين والمغنيات الفرص كاملة كي يلائموا بين أشعارها وألحانهم وأنغامهم . لقد أثر الغناء في الغزل الذي عاصره، ودفع الشعراء إلى اصطناع الألفاظ العذبة السهلة، حتى يرضوا أذواق المستمعين في هذا المجتمع المتحضر الذي يخاطبونه. وكانت هذه أول دفعة نحو تصفية الشعر العربي من ألفاظه البدوية الجافة[1].

وهذا الذي يراه شوقي ضيف صحيح إلى حد ما. ولكن ليس الأمر كما يرى له. فالشاعر الغزل لم يكن ينظم على البحور القصيرة كي يلائم بين شعره وألحان المغنيين دائماً، ولم يكن يختار اللفظ العذب لإرضاء أذواق المستمعين، فما أظن الشاعر كان مهتماً كل الاهتمام بالمغنين والمستمعين، إنما هي طبيعة شعر الغزل في مجتمع متمدن متحضر مترف، تقتضي اللفظ الحسن والبحر القصير. وقد نمضي إلى أبعد من ذلك، فنقول إن هذا الغزل بمعناه ومبناه، حصيلة عوامل عدة، منها الإسلام، ومنها العاطفة المشبوبة الصادقة ومنها الفراغ.

وبحكم سيادة الغزل توجه إهتمام النقاد إلى هذا الغرض ينقدون معانيه وأفكاره وصوره على وفق معايير قوامها الذوق المرهف والحس الصادق، ولكنها لا تخلو من تأثيرات اجتماعية.

---

(١) شوقي ضيف، العصر الإسلامي (القاهرة ١٩٦٣) ٣٤٧-٣٤٨.

فقد انتقد ـ مثلاً ـ عمر بن أبي ربيعه، لأنه لم يكن يحسن أن يتغزل، ولم يكن يحسن وصف امرأة، وقيل عنه (أنه لم يرق كما رقّ الشعراء، لأنه ما شكا قط من حبيب هجراً ولا تألم لصدّ، وأكثر أوصافه لنفسه وتشبيبه بها[1]، وإن أحبابه يجدون به أكثر مما يجد هو بهم. يتحسرون عليه أكثر مما يتحسر هو عليهم)[2]. وعلى الرغم من أن هذه الرواية تنسب إلى المفضل الضبي، إلا أنها في الواقع تعكس رأي معاصري عمر في شعره مثل ابن أبي عتيق الذي قال[3] معقباً على بيتي عمر..

بينمـــا ينعُتْنـــي أبصـــرننـــي دون قيـدِ الميـلِ يعـدو بـيْ الأغـرْ
قلـن تعـرفِـنَ الفتـى؟ قلـن نَعَـمْ قـد عـرفنـاه وهـل يخفـى القمـرْ

أنت لم تنسب بها، وإنما نسبت بنفسك[4] وقريب من هذا قول كثير وهو شاعر غزل مثله إلا أنه عذري: يا أخا قريش، والله، والله لقد قلت فأحسنت في كثير من شعرك، ولكنك تخطئ الطريق، تشبب بها، ثم تدعها، وتشبب بنفسك. أخبرني عن قولك..

قـالـت لتـرب لهـا تحـدِثُهـا لنفســدن الطــوافَ فــي عمــرِ
قـومـي تصـدّي لـه ليبصُـرنـا ثـم أغمـزيـه يـا أخـت فـي خفـرِ

أردت أن تنسب بها، فنسبت بنفسك، أهكذا يقال للمرأة؟ إنما توصف بالخفر وإنها مطلوبة ممتنعة[5].

---

(١) قد تكون تشبيهه بها.

(٢) الموشح ٣٢٠-٣٢١.

(٣) هو محمد بن عبد الرحمٰن بن أبي بكر الصديق رضي الله عنه، وكان من أظرف الناس ومن نساك قريش، ومن أبرز نقاد الحجاز، يفهم الشعر جيدا ويحسن تذوقه.

(٤) الموشح ص٣٢٠.

(٥) نفسه ٢٥٧-٢٥٨.

وواضح أن الموقف النقدي هنا يتمسك بصورة مثالية للمرأة، قائمة خارج إحساس الشاعر. في حين أن الشاعر ملتزم بصورة واقعية قائمة في إحساسه هو أو في الواقع الذي عاشه فعلاً، ومن هنا لم يرتض نقاد الحجاز معاني الغزل التي تخرج عن حدود هذه الصورة المثالية، وفي هذا يمكن أن نفهم نقد ابن أبي عتيق لكثير في قوله:

ولست براض من خليل بنائل قليل ولا راض له بقليل

إذ قال معلقاً (هذا كلام مكافى وليس بعاشق)[1]، لأن الشاعر ساوى بين نفسه وحبيبته، فارتضى لها مثل ما ارتضاه لنفسه.. كثير بكثير. وهذا موقف ـ أو معنى ـ في تصور الناقد غير سليم، لأن الشاعر الغزل لا يطالب لنفسه بمثل ما يطالب به لمحبوبته، وعمر في هذا المعنى كما يقول الناقد نفسه أصدق من كثير لأنه قال:

فعِدي نائلاً وإن لم تُنيلي إنّما ينفعُ المحبَّ الرجاءُ

وقوله:

ليت حظي كطرفةِ العينِ فيها وكثير منها قليل مهنّا

وتأمل قول الناقد عندما وصف عمر بالصدق، وما أظنه يريد أن عمر أصدق من كثير إنما أقرب تصويراً للمرأة كما ينبغي أن تكون.

وقريب من هذا أيضاً ما رأته امرأة في بيت كثير:

فما روضةٌ بالحَزْنِ طيبةُ الثرى يمجُّ الندى جثجاثَها وعرارَها

بأطيب من أردانِ عزَّةَ موهِنا إذا أوقدتْ بالمندلِ الرطبِ نارَها

---

(١) الموشح ص٢٣٧.

فقالت: فض الله فاك، أرأيت لو أن ميمونة الزنجية بُخّرت بمندل رطب أما كانت تطيب؟ إلا قلت كما قال سيدك امرؤ القيس:

ألـم تـر أنـي كلمـا جئـتُ طـارقـاً وجدتُ بها طِيباً وإن لم تطيَّبِ[1]

إن شيوع هذه الصورة المثالية في مخاطبة المرأة يدل ـ كما يقول باحث معاصر ـ على أثر الترف والحضارة في الناس ورقة الإحساس الذي تغلغل في نفوس سامعي الشعر[2]، والناقد في مثل هذا الموقف إنما (يميز بين التجربة الشعرية المثالية والواقع الذي حدث أو الواقع الذي يريد أن يرسمه الشاعر لنفسه)[3]. فيقبل الصورة الأولى ويرفض الثانية.

بمثل هذه الآراء وغيرها كان النقد الحجازي يضع لشعر الغزل أصولاً لا ينبغي تجاوزها. وقد وجدت هذه الآراء صدى حسناً عند ناقد متأخر هو قدامه بن جعفر (ت ٣٣٧هـ) فجعلها أصلاً وقاعدة للغزل. قال (فيجب أن يكون النسيب الذي يتم فيه الغرض هو ما كثرت فيه الدلالة على التهالك في الصبابة وتظاهرت[4] فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة. وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون فيه من الخشن والجلادة، وعلى الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز[5].

كان النقد إلى جوار هذا يتناول المعاني الجزئية، ويتخذ من الموازنة منهجاً لتقويم الشعراء، مثل تلك الموازنة التي أجرتها السيدة سكينة بين شعر

---

(١) الموشح ص٢٣٩.

(٢) مقالات في تاريخ النقد العربي ص٥٥.

(٣) المصدر السابق ص٥٤.

(٤) لعلها تضافرت.

(٥) نقد الشعر ١٢٣-١٢٤.

جرير ونصيب وكثير وجميل والأحوص وقد رواها المرزباني[١]. أو تلك الموازنة التي أقامها كثير بين شعر عمر وشعر الأحوص[٢]. أو الموازنة بين شعر كثير وشعر جميل. وكون الثاني (أعشق) من الأول[٣].

وقد امتدح شعر جميل لأنه «مطبوع»[٤] وعلى هذا فهو (أشعر الناس وأشعر العرب)[٥].

كما عاب عمر شعر الأحوص لما فيه من المبالغة والإغراق[٦].

لقد كان نقد المعاني ـ ومن معاييرها الصدق والابتعاد عن المبالغة والاقتراب من الصورة النموذجية المثالية في وصف النساء خاصة، وحسن مخاطبتهن ـ ملمحاً بارزاً في النقد الحجازي، مثلما كان الحال في النقد الشامي، وليس هناك من فرق، سوى أن النقد الشامي وجه عنايته لنقد معاني المدح لا الغزل. وهذا شيء طبيعي في بيئة ازدهر فيها شعر المدح أيما ازدهار.

المدح:

وكان من أبرز نقدة الشام عبد الملك بن مروان، وبشر بن مروان، ويزيد بن عبد الملك، ونقدهم أنصبّ على معاني قصيدة المدح وأصول مخاطبة الخلفاء والأمراء.

---

(١) الموشح ص٢٥٢ وما بعدها، وانظرموازنة أخرى في شعر جرير والفرزدق، ص٢٦٣ وما بعدها.

(٢) مختار الأغاني ٢/ ٢٣٨.

(٣) الموشح ٣١٣-٣١٤.

(٤) العقد الفريد ٥/ ٣٩٧.

(٥) الأغاني ٨/ ١٢٦.

(٦) الموشح ص٣٦١.

ويبدو أن الشعراء الذين كانوا يفدون على الشام مثل جرير والفرزدق وكثير وذي الرمة وغيرهم، لم يكونوا يحسنون دائماً مخاطبة هذه الفئة من الناس، فجرير مثلاً يخاطب يزيد بن عبد الملك بقوله:

هذا ابن عمي في دمشق خليفةٌ لو شئتُ ساقكُمُ إليّ قطينا

فيعلق الممدوح منكراً، أما ترون جهل جرير؟ يقول لي ابن عمي. ويقول: لو شئت ساقكم. أما لو قال لو شاء ساقكم، لأصاب، ولعلي كنت أفعل[1].

ولجرير موقف آخر شبيه بهذا أمام بشر بن مروان الذي خاطبه قائلاً:

قد كان حقُّك أن تقولَ لبارقٍ يآل بارقَ فيمَ سُبَّ جريرُ

فقال بشر: أما وجد ابن المراغة رسولاً غيري؟ ويعلق الصولي على هذا القول: (وليس كذا يخاطب الأمراء)[2].

مثل هذه الملاحظات النقدية كانت تحاول أن تضع أصلاً من أصول مخاطبة عِلية القوم، وهي نظرة تجعل الناس طبقات ومنازل، ولكل أسلوب للمخاطبة ومعان تحسن فيها، ولا تحسن في غيرها. وقد فصل القول في هذا أيضاً قدامة بن جعفر في الفصل الذي كتبه بعنوان (نعت المديح)، وجعله أساسا، وقاعدة لقصيدة المدح، فقد حدد الناس أصنافاً وجعل لكل صنف معاني مخصوصة[3].

وليس من شك في أن النظرة (الطبقية) للمدح جديدة على قصيدة المدح العربية إلاّ أن المعاني التفصيلية ليست كذلك . . فالشاعر العربي لم يكن يعرف الممدوح، غير أنه إنسان تميزه من غيره صفات تجعله أهلاً للمدح،

---

(١) الموشح ١٩٠-١٩١.

(٢) نفسه ١٨٩-١٩٠.

(٣) نقد الشعر ص٧٨ وما بعدها.

أو أنه يجد في سلوكه وخلقه وقوله مناقب العرب في الشجاعة والمرؤة والحزم. . الخ، ولم يكن يرى فيه إنسانا يعلو على قومه لدرجة أنه يقتضي أسلوباً خاصاً في مخاطبته. ومن ناحية أخرى لم يخرج الشاعر يومئذ كثيراً عن المألوف في رسم الصورة المقبولة للممدوح اجتماعياً. وعلى هذا مدح كثير عبد الملك بن مروان بقوله:

على ابن أبي العاصي دلاصٌ حصينةٌ أجـاد المُسَـدّي سـردَهـا وأذالهـا

يؤود ضعيفُ القومِ حملَ قتيرِها ويستظلـعُ القـرْمُ الأشـمُّ احتمـالهـا

فقال عبد الملك موازناً بين هذين البيتين ومثلهما للأعشى في مدح قيس ابن معد يكرب ومفضلاً الثاني على الأول:

وإذا تجـــيءُ كتيبـــةٌ ملمـــومـــةٌ خرساءُ يخشى الذائدونَ نِهالَها

كنـتَ المقـدمَ غيـرَ لابـسِ جنّـةٍ بـالسيـفِ تضـربُ مُعلِمـاً أبطـالَهـا

ورد عليه كثير بالقول (يا أمير المؤمنين وصف الأعشى صاحبه بالبطش والخرق والتغرير، ووصفتك بالحزم والعزم فأرضاه[1].

وبصرف النظر عن موقفنا من الصورتين اللتين رسمهما كل من الشاعرين الجاهلي والإسلامي لممدوحيهما، فإن حجة الشاعر لإقناع الخليفة بجودة معناه كانت تمثل موقفاً اجتماعياً مقبولاً. فالحزم والعزم صفات لا بدّ أن تكون من ضمن ما ينبغي أن يوصف به الممدوح، وخاصة رجلاً في مركز عبد الملك.

وقد بقي المعيار الأخلاقي الديني الذي أسّسه الإسلام لتقويم الشعر أساساً في النقد، ولذلك وجدنا أن عبد الملك لم يعجبه مدح ابن قيس الرقيات له في هذا البيت:

---

(١) الموشح ص٢٣١.

يعتـــدلُ التـــاجُ فـــوقَ مِفْـــرقِـــه علـــى جبيـــنٍ كـــأنَّـــه الـــذهـــبُ

إذ يعلق بالقول: تقول لمصعب بن الزبير:

إنمـــا مصعـــبٌ شهـــابٌ مـــن الله تجلَّـــتْ عـــن وجهـــه الظلمـــاءُ

وأمّا لي فتقول: على جبين كأنه الذهب[1] وما ذلك إلاّ لأن ابن قيس الرقيات مدح مصعباً بالفضائل المعنوية، بينما مدح عبد الملك بالفضائل المادية.

وقد لاحظ القدماء ذلك فقال قدامة بن جعفر مسوغاً، ومعللاً موقف الممدوح (فوجه عتب عبد الملك إنما هو من أجل أن هذا المادح عدل عن الفضائل النفسية التي هي العقل والعفة والعدل والشجاعة، إلى ما يليق بأوصاف الجسم من البهاء والزينة. وقد كنا قدمنا أن ذلك غلط وعيب)[2].

ومما يؤيد هذا الموقف ويعضده ما روى عن عبد الملك أنه قال مرة مخاطباً الشعراء (يا معشر الشعراء تشبهوننا مرة بالأسد الأبخر ومرة بالجمل الأوعر ومرة بالبحر الأجاج.. إلا قلتم كما قال أيمن بن خريم في بني هاشم:

نهـــارُكُـــمُ مكـــابـــدةٌ وصـــومٌ وليلُكـــمُ صـــلاةٌ واقتـــراء[3]

وقد طغت في العراق شخصيات ثلاثة من الشعراء على الشعر. فدار النقد حولهم على حين أن النقد في الحجاز والشام كان يدور حول أغراض شعرية، وليس حول شعراء. أما هؤلاء الشعراء فهم الفرزدق وجرير والأخطل. وقد حفلت كتب الأدب والنقد والشعر بأخبارهم، وما كان بينهم من منافسة ومناقضات، وما تولد عن ذلك من فن جديد هو (النقائض).

---

(١) الموشح ص٢٩٤.

(٢) نقد الشعر ص١٨٥.

(٣) الأغاني ٢٠/ ٣١٠ والاقتراء بمعنى القراءة.

وكانت الموازنة بين هؤلاء في المعاني والأغراض أبرز ما كان يدور حول النقد آنذاك، على الرغم من أن المفاضلة بينهم ـ كما يرى باحث معاصر ـ لم تكن تعنىٰ بتحليل النصوص الشعرية ولا توازن بينهم فنياً. أو تكشف عن خصائصهم الشعرية أو عيبهم في النظم، وهي لا تفيد النقد الأدبي في شيء، ففيها خلط كثير بين شعر الشاعر، ومنزلته الاجتماعية أو منزلة قومه الاجتماعية وهذا يفرض خلطاً في معايير، ليست من النقد في شيء[١].

وليست المسألة على هذا النحو تماماً، صحيح إن التعصب القبلي لعب دوراً في المفاضلة بينهم، لكن المفاضلة لم تقم على هذا الأساس وحده. يروي ابن سلام عن بشار العقيلي أنه قال: لم يكن الأخطل مثلهما ـ أي جرير والفرزدق ـ ولكن ربيعة تعصبت له وأفرطت فيه[٢]. وفي رواية أخرى (والله ما كان الأخطل مثل جرير والفرزدق ولكنهما كانا من مضر، فكرهت ربيعة إلا يكون فيها مثلهما). فتعصبت له ورفعت منه[٣].

ومع ذلك فقد شغل هؤلاء الثلاثة الناس في عصرهم، شغلوهم شعراً وعصبية ومناقضات .. لدرجة أن الناس أحسوا أن الثلاثة «طبقة» لا يجاريهم ولا يقاربهم أحد من معاصريهم[٤]، وكانت تلك الفكرة نواة نظرية الطبقات التي كتب فيها ابن سلام كتابه المشهور (طبقات فحول الشعراء).

وقد مضى نقاد ذلك العصر إلى أبعد من الموازنة بين هؤلاء الثلاثة، فقد أدت فكرة كون هؤلاء طبقة أولى متميزة إلى محاولتهم إيجاد من يماثلهم من الجاهليين، فقرنوا بينهم وبين الجاهليين الأعشى والنابغة وزهير[٥].

---

(١) د. عبد الجبار المطلبي، الشعراء نقاداً، بغداد ١٩٨٦ص٤١.
(٢) الموشح ١٨٣-١٨٤.
(٣) المصدر السابق ص٢٢١.
(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٥.
(٥) طبقات الشعراء ص١٩.

وبذلك كان النقد يضع موضع التطبيق مصطلحاً نقدياً هو (الطبقة)، ويشرع منهجاً نقدياً هو الموازنة . . ومثلما وجدنا عند ابن سلاّم تطبيقاً واسعاً لمفهوم الطبقات، وجدنا عند الآمدي تطبيقاً لمنهج الموازنة الذي طبق على شاعرين عباسيين كبيرين هما أبو تمام والبحتري.

ومن المهم الإشارة إلى أن تقويم هؤلاء الشعراء وغيرهم، لم يكن ليتم بمعزل عن معايير مستجدة بعضها فني، وبعضها لغوي، وبعضها الثالث ليس من اللغة والفن في شيء، كالعصبية القبلية التي فضلت الأخطل على صاحبه كما مرّ بنا.

فأما النقد اللغوي فقد ظهرت بوادره في أواخر القرن الأول للهجرة، وكان يعالج ـ فيما يعالج ـ دلالات الألفاظ وصحة التراكيب وضعفها . . ويلفت النظر إلى بعض المآخذ النحوية التي يجدها الناقد عند هذا الشاعر أو ذلك. ثم تطور النقد اللغوي كثيراً وتوسع على أيدي الرواة. صار اتجاهاً متميزاً وباباً واسعاً من أبواب نقد الشعر في القرن الثاني للهجرة.

وأما النقد الفني، فنريد به النقد الذي يقصد تقويم الشعر بصفته شعراً، فتكون معاييره ذات صلة بالشعر معنى وصياغة وصورة، وغرضاً وإحساساً وتجربة، ومذهباً في القول. وفي ضوء هذه الاعتبارات قيل عن جرير أنه يحسن ضروباً من الشعر لا يحسنها الفرزدق[1].

وفي معرض الموازنة بينهم قيل عن جرير أيضاً: إنه كان يجيء سابقاً (أي الأول بين أقرانه)، وتارة سكّيتاً، (أي: الأخير)، وتارة ثالثة مُصْلياً (أي: الثاني)، لأن له روائع، وهو بهن سابق. وأواسط هو بهنّ مصلٍ (أي: ثان) وسفسافات هو بهن سكيت (أي آخر). أما الفرزدق فلا يجيء سابقاً ولا

(١) الموشح ص١٨٤.

سكّيتاً، وإنما هو مُصلٍ، لأن الفرزدق دون الأخطل في ست أو سبع من روائعه، وفوقه في بقية شعره. أما الأخطل فهو سكّيت (آخر أقرانه) لأن سائر شعره دون أشعارهما[1].

وهذا التقويم الدقيق قائم على الموازنة الشاملة لأشعارهم، الأمر الذي يدل على أن النقد لم يعد أحكاماً تتسم بالعمومية، أو تستند إلى تقويم بيت واحد أو بيتين دون سائر القصيدة، أو قصيدة أو اثنتين دون سائر الشعر.

كان المدح والهجاء والفخر أبرز ما لفت أنظار النقاد في شعر هؤلاء الشعراء، ولا يعني هذا أن شعراء هذا العصر أشاحوا بوجوههم عن أغراض الشعر الأخرى. لقد كان القول في هذه الأغراض الأساسية معيار الشاعرية والفحولة. وعلى وفق هذا لم يكن ذو الرمة فحلاً، لأنه لم يكن يحسن غير التشبيه، تقول الرواية (أجمع العلماء بالشعر على أن الشعر وضع على أربعة أركان مديح رافع، أو هجاء واضح، أو تشبيه مصيب، أو فخر سامق. وهذا كله مجموع في جرير والفرزدق والأخطل. فأما ذو الرمة فما أحسن قط أن يمدح، ولا أحسنَ أن يهجو، ولا أحسن أن يفخر. يقع في كل هذا دوناً، وإنما يحسن التشبيه فهو ربع شاعر)[2].

وفي رواية أخرى سأل ذو الرمة الفرزدق مالي لا الحق بكم معاشر الفحول؟ فقال: لتجافيك عن المدح والهجاء، واقتصارك على الرسوم والديار[3].

ويعقب طه أحمد إبراهيم على هذا بالقول: (إن ذا الرمة كان يسرف في الوقوف على الديار ووصف الناقة والسفر والمفارز. حتى إذا فرغ من ذلك

---

(١) الموشح ص١٨٣.

(٢) نفسه ص٢٧٣.

(٣) نفسه ص٢٧٤.

كله، فترت نفسه، فلم تبق فيها بقية صالحة للمديح، ولم تكن تلك الطريقة موفقة لا من الوجهة الاجتماعية، ولا من الوجهة النفسية في العصر الإسلامي. . هذا إلى طابع شعره الوحشي وإلى حرصه على الغريب[1].

ولا يكفي هذا التفسير لقعود ذي الرمة عن اللحاق بالفحول، إنما الصحيح أن نقاد ذلك العصر كانوا يريدون القول في أغراض الشعر الأساسية برهاناً على قدرة الشاعر على القول (في كل عروض وركوب قافية)[2] كما يقول الأصمعي في رسالته (فحول الشعراء). كما لا ينبغي الاستهانة بما للمدح والهجاء من قيمة اجتماعية تجعل للناظم في هذين الغرضين منزلة بين شعراء عصره، من ذلك الذي يكتفي بالغزل أو الوصف (وكان جرير يعتبر الهجاء هو الفن الشعري الذي يرجو أن يحظى بالشهادة فيه إذ كان هو الفن الذي يلائم تلك الحياة)[3].

ومع أن هؤلاء الشعراء كانوا طبقة واحدة إلا أنهم متفاوتون في إجادتهم لأغراض الشعر المختلفة، وها هو الأخطل يقول (أنا أمدحهم للملوك، وأنعتهم للخمر، والحمر يعني النساء، وأما جرير فأنسبنا وأشبهنا، وأما الفرزدق، فأفخرنا)[4].

وعلى صعيد البناء الشعري لاحظ النقد صلابة شعر الفرزدق، ورقة شعر جرير فقالوا: (إن الفرزدق ينحت في صخر، وإن جريراً يغرف من بحر)[5]، وكأن هذا الموقف النقدي صدى لما كان الفرزدق يقوله عن شعره، وشعر

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٢.
(٢) نفسه ص١٢.
(٣) في تاريخ النقد والمذاهب الأدبية ص٩٩.
(٤) الشعر والشعراء ص٣٧٧.
(٥) طبقات فحول الشعراء ص٤٠٨.

جرير: ما أحوجه مع عفته إلى صلابة شعري وما أحوجني إلى رقة شعره[1]، فالفرزدق هنا يفسر بقوله (صلابة شعري) ما يراه الجمهور في شعره الذي هو أشبه بالنحت في الصخر. ومن قوله (رقة شعره) قول النقاد إنه يغرف من بحر مع أننا لا ندري أي الحكمين أسبق من الآخر. ولكن أي حكم منهما إن هو الأصدى للاخر يفسره ويعضده.

وفضلاً عما أشرنا إليه في الصفحات السابقة لم يكن نقد القرن الأول للهجرة يخلو من رواسب النقد الذي رأينا صوراً منه فيما سبق من فصول، فهو انطباعي تأثيري، وقد يكون السبب هو أن النقد لم يعتمد بعد منهجاً واضحاً. وكان النقاد ـ ونقولها تجوزا ـ لم يكونوا أكثر من متذوقين للشعر ينساقون ـ أحياناً وراء إعجاب أو استهجان وقتيين.

عني المتقدمون باللغة بالوقوف على أسرار الإعجاز القرآني، يقول السيوطي في المزهر: (إن علم اللغة من الدين . . وبه تعرف معاني ألفاظ القرآن والسنة)[2].

وكان من ثمرات الاهتمام بالإعجاز العودة إلى التراث القديم، وجمعه ونقد وتدوينه لاعتماده شاهداً ومثلاً على تفسير القرآن وفهم معانيه. وقد قال الجاحظ: (مدار العلم على الشاهد والمثل)[3]. والعلم المشار إليه في هذا القول أي علم . . منها علوم القرآن والحديث، واللغة، والنحو، فالدليل على صحة معنى أو استقامة لفظ أو سلامة تركيب هو الشاهد الشعري. وهذا منهج في البحث انفرد به العرب فيما نعلم. وكان عبد الله بن عباس يقول

---

(١) الشعر والشعراء ص٣٧٧.

(٢) المصدر السابق ٢/ ٣٠٢.

(٣) البيان والتبيين ١/ ١٠٥.

(إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله فلم تعرفوه، فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب. وكان إذا سئل عن شيء من القرآن أنشد شعراً)[1].

ومن هنا بدأت عملية تدوين التراث الشعري، مع ما يستتبع هذا من جمع الأخبار والأحداث والأيام وتراجم الشعراء.. الخ. وقد نهض لهذا العمل الضخم علماء البصرة والكوفة. منهم أبو عمرو بن العلاء (ت ١٥٤هـ) وحماد الراوية (ت ١٥٦هـ)، والمفضل الضبي (ت ١٦٨هـ) وخلف الأحمر (ت ١٨٠هـ) ويونس بن حبيب (ت ١٨٢هـ) وأبو عبيدة معمر بن المثنى (ت ٢١٠هـ) وأبو زيد الأنصاري (ت ٢١٥هـ) وعبد الملك بن قريب الأصمعي (ت ٢١٦هـ) وغيرهم كثيراً[2].

وقد أسهم هؤلاء بحكم نشاطهم في التدوين والرواية واللغة في نقد الشعر، وتقويمه على تفاوت في درجات الاهتمام بهذا الجانب أو ذاك، فقد بقيت بعض الأحكام السريعة تتردد على ألسنة النقاد.

وكانت للشعراء مواقف وأقوال يفهم منها رأي نقد فقد سئل الفرزدق عن شعر نصيب فقال (هو أشعر أهل جلدته)[3]. وكان نصيب أسود، ومثل هذا رأى الأحوص في كون الفرزدق أشعر من جرير[4]. أما كثير فيرى أن جميل بثينة أشعر العرب حيث يقول:

وخبرتماني أنَّ تيماءَ منزِلٌ لليلى إذا ما الضيف ألقى المراسيا

---

(١) العمدة ١/ ٧١.

(٢) تواريخ وفيات هؤلاء الأعلام تقريبية.

(٣) الأمالي، الزجاجي ص٤٨.

(٤) الأغاني ٢/ ٢٠١.

وبعد برهة سمعه الناس وهو يردد: هو والله أشعر الناس حيث يقول:

وأنت التي أن شئتِ كدَّرتِ عيشتي وإن شئت ـ بعد الله ـ أنعمتِ باليا[1]

نقد الرواة واللغويين:

لم يعد النقد في القرن الثاني للهجرة على حاله التي كان عليها في السابق، فقد تنوعت اتجاهاته، وتشعبت اهتماماته وتعمقت نظراته بعض الشيء. وإذا كان نقاد القرن الأول أدباء ومتذوقي شعر، فإن نقاد القرن الثاني علماء ترفدهم ثقافة لغوية وأدبية وتاريخية واسعة. وصار النقد (علماً) و(صناعة) كما يقول بعدئذ ابن سلام، ولأن العلم بالشعر ليس سهلاً. والقول فيه يقتضي معرفة وذوقاً دقيقاً يمكن صاحبه من تمييز الغث من السمين، صار العلماء بالشعر (أعزّ من الكبريت الأحمر)، كما يقول أبو عمرو ابن العلاء و (فرسان الشعر أقل من فرسان الحرب)، كما يقول الأصمعي[2].

وأبرز ما يلاحظ على النقد في هذا العصر بروز الاتجاه اللغوي... والاهتمام بنقد النصوص وتحقيقها، فضلاً عن استمرار الاتجاه الأدبي الفني وتعدد معاييره. والأصمعي وأبو عبيدة وخلف الأحمر أكثر هؤلاء اهتماماً بنقد الشعر في ضوء ما يروى عنهم من روايات بهذا الشأن.

وقد قامت جهود هؤلاء الرواة على أساسين اثنين، الأول: تنقية اللغة، والآخر توثيق النصوص. ويقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم (كان هؤلاء النحاة يتتبعون كلام العرب، ليستنبطوا منه قواعد النحو أو وجوه الاشتقاق والأعاريض التي جاء الشعر عليها، وهذا الاستنباط يجرهم بالضرورة إلى نقد الشعر لا من حيث عذوبته، أو رقته، أو جماله الفني، بل من حيث مخالفته للأصول التي

---

(١) الأغاني ٨/ ١٢٦.

(٢) إعجاز القرآن ص٢٠١.

هداهم استقراؤهم إليها من إعراب أو وزن أو قافية، فاظهروا بعض ما وقع فيه شعراء الجاهلية من الخطأ في الصياغة وما وقع فيه الإسلاميون[1] من ذلك أن عيسى بن عمر الثقفي أخذ على النابغة أنه رفع (ناقع) في البيت:

فبت كأني ساورتني ضيئلةٌ من الرُقشِ في أنيابها السمُّ ناقعُ

وكأن حقه النصب على الحال[2]. وأخذ على الفرزدق أنه رفع آخر البيت:

وعضَّ زمانٌ يابن مروان لم يَدَعْ من المالِ إلا مسحتاً أو مجلفُ

وعندما سأله ابن أبي إسحاق عن سبب رفع مجلف لم يجبه جواباً فيه وجه نحوي، وإنما أجابه بما يسخر منه بقوله: (على ما يسوؤك وينوؤك، وقال أبو عمرو بن العلاء أنه لا يعرف وجهاً لرفع الكلمة، وكذلك يونس النحوي[3].

لقد كان الرواة والنحويون والعلماء بالشعر يجدون في شعر الفرزدق ما يستهويهم ويثير فيهم الجدل. وقد قيل: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث اللغة[4].

كما أخذ على الفرزدق تعقيد شعره والتواؤه. والبيت الآتي يكثر الاستشهاد به في اللغة والبلاغة:

وما مثله في الناس إلاّ مملّكاً أبو أمه حيٌّ أبوه يقاربه

فقد أراد. وما مثله في الناس يقاربه إلاّ مملك أبو أمه أبوه، فتعسف التعسف الشديد ووضع الأشياء في غير موضعها. وهذا قبيح جداً. فقد فصل بين (أبو أمه)، وهو مبتدأ و (أبوه) وهو خبر بأجنبي وهو (حي). وقدم المستثنى منه، وهجّن البيت بما أوقع من التقديم والتأخير. ويقول المرزباني

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عبد العرب ص٦٢.

(٢) الموشح ص٥٠.

(٣) المصدر السابق ١٢٠-١٦١.

(٤) البيان والتبيين ١/ ٣٢١.

معقباً على هذا (فأتعب أهل اللغة والنحو بشرحه منهم سيبويه ومن بعده، ولم يبلغوا منه ما يقنع ويرضى)[١].

ولم يكن النحويون يرضون عن الفصل بين المتضايفين، ويعدون هذا من قبيح التركيب، وقد لحظوا مثل هذا عند الراعي النميري[٢].

والأمثلة كثيرة في هذا الباب، وأنماط النقد اللغوي شاهد على سعته وتشعبه فمنها ـ مثلاً ـ منع المصروف وتأنيث المذكر أو العكس، والفصل بين المتضايفين والخطأ الأعرابي والخلل في الصيغ الاشتقاقية.. كما رصدوا في الشعر ما هو دخيل من اللفظ، وغريب ونادر[٣].

ولم يقتصر اهتمام علماء اللغة والشعر بتنقية الشعر مما يخل بفصاحته، أو يبتعد به عن الصواب. بل مضوا إلى أبعد من ذلك، فكانوا يستبدلون لفظاً بآخر إذا رأوا أن هذا التعديل يحسّن المعنى. فالمرزباني مثلاً يروي عن خلف الأحمر أنه أصلح نصاً لجرير، كان الأصمعي قد قرأه عليه. وأضاف خلف ناصحاً الأصمعي (.فارووه هكذا، فقد كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء)[٤]، وهذه إشارة ذات خطر، لأنها تكشف عن أن الرواة كانوا لا يتورعون عن التعديل على وفق ما يتصورونه، أو على حسب فهمهم للنص ومعناه. وقد يكون في هذا ما يقدح بامانتهم العلمية، ويشين بموضوعيتهم. زد على ذلك أن رواة الشعراء وعلماءه عمدوا إلى إزالة الفروق اللهجية في الشعر الذي رووه وحفظوه. لا نقول أنهم فعلوا ذلك

---

(١) الموشح ١٥٢، ١٦٢، ١٦٤، وانظر أيضاً ص١٦٧.

(٢) نفسه ص٣٥٥.

(٣) انظر في هذا سنية أحمد النقد عند اللغويين في القرن الثاني (بغداد ١٩٧٧) ود. نعمة رحيم العزاوي (النقد اللغوي عند العرب)، (بغداد ١٩٧٨).

(٤) الموشح ص١٩٩.

دائماً وإنما حيثما لا يستدعي هذا التغيير تغييراً في وزن النص، ولا يؤدي إلى اختلال عروضي.

وترتبط بالنقد اللغوي ظاهرة الاحتجاج أو الاستشهاد. والاحتجاج لغة الغلبة بالحجة، والحجة إقامة البرهان. أما الاستشهاد فمن الشهادة وهي الخبر القاطع على صحة القاعدة أو الرأي[١].

ولما كانت السلامة اللغوية والفصاحة مرتبطتين بالشعر الجاهلي ـ وشعر البادية على نحو خاص ـ فقد ضيق هؤلاء العلماء مجال الاستشهاد والاحتجاج، فقصروهما على الجاهليين والإسلاميين الذين سلمت لغتهم من اللحن والفساد. يروي الأصمعي عن أبي عمرو بن العلاء (جلست إليه عشر حجج فما سمعته يحتج ببيت إسلامي)[٢]. غير أنه يروي عنه أيضاً أنه قال عن عمر بن أبي ربيعة: (إنه حجة في العربية. ما أخذ عليه بشيء إلا قوله قالوا تحبها قلت بهراً. . وله فيه عذر إن أراد الخبر لا الاستفهام[٣]، وكان أبو عمرو يرفض الاحتجاج بشعر الطرماح ويقول (رأيته يسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيط)[٤].

ومثله في الصرامة الأصمعي، فقد كان يرفض الاحتجاج بشعر ربيعة الرقي ويقول عنه: (هو ليس بفصيح)[٥] ولا يحتج بشعر الكميت (لأنه حضري مولد)[٦]، ومثله ذو الرمة[٧].

---

(١) د. محمد عيد، الرواية والاستشهاد باللغة (القاهرة ١٩٧٦) ص١٠٢.
(٢) العمدة ص٧٣.
(٣) الموشح ص٣١٦.
(٤) فحولة الشعراء ص٢٠، وانظر الموشح ص٣٢٦.
(٥) اللسان ٢/ ٣٥٤.
(٦) فحولة الشعراء ص٢٠ وانظر الموشح ص٣٠٢.
(٧) الموشح ص٢٨٤.

ومهما يكن من شيء فإن عصر الاحتجاج ينتهي في رأي بعضهم بابن هرمة (ت ١٥٠هـ)، وعند بعضهم الآخر ببشار (ت ١٦٨هـ).

وكان الأصمعي يقول عنهما أنهما ساقة الشعراء.. أي آخرهم[١]. وقد أوضح ابن رشيق أن هؤلاء النحاة كانوا يفضلون القديم لحاجتهم إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون. ويعقب (ثم صارت لجاجة)[٢].

ويندرج تحت مبدأ (توثيق النص) ظاهرتان هما: النحل، والصناعة أو الوضع.

أما النحل فهو ادعاء شاعر ما نسبة بيت أو أكثر ليس له. وهي ظاهرة جاهلية استمرت حتى العصور الإسلامية، وهي أقرب إلى السرقة المحضة منها إلي أي شيء آخر، وقد اتهم بها من الإسلاميين الفرزدق. وقيل عنه أنه كان (يصلت على الشعراء ينتحل أشعارهم)[٣] وقد روى أنه انتحل من الرمة والشمردل اليربوعي وابن ميادة وجميل بثينة[٤]. وقد يكون هذا هو الذي دعا أبا عبيدة إلى أن يقول عنه أنه كان يجتلب المعنى ويجتلب القصيدة[٥]. وبالغ الأصمعي فقال إن تسعة أعشار شعره سرقة[٦].

أما الصناعة فهي ظاهرة إسلامية سببها كما يقول ابن سلام تنافس القبائل، وتزيّدهم بعد أن لاحظت بعضها أن شعر شعرائهم في الجاهلية قليل،

---

(١) الرواية والاستشهاد ص١٥٠ نقلاً عن الشعر والشعراء ص٢٧٩.

(٢) العمدة ص٧٣.

(٣) الموشح ص٢٦٨.

(٤) نفسه ص١٦٩ وما بعدها.

(٥) نفسه ص١٧٥.

(٦) نفسه.

فعمدوا إلى الوضع[1]، ويمكن أن نضيف إلى ذلك أسباباً أخرى منها التكسب بالشعر، وحاجة القصاصين إلى الشعر في أقاصيصهم وغير ذلك. وقد انتشرت هذه الظاهرة لدرجة أن الأصمعي روى أنه أقام بالمدينة زماناً ما رأى فيها قصيدة واحدة صحيحة إلا مصحفة أو مصنوعة[2]. أما ابن سلام فيقول: إنه لا يعرف ـ بمعنى لا يوثق ـ لعبيد بن الأبرص غير قوله:

أقفرَ من أهلِهِ ملحوبُ فالقطبيات فالذنوب

ولا يدري ما بعد ذلك، مع أنه شاعر عظيم الشهرة ـ كما يقول ـ لكن شعره (مضطرب ذاهب)[3]، ولو أردنا أن نأخذ بقوله، لكان معنى هذا أن كل ما يروي من شعر له موضوع.

لقد كانت المهمة التي نهض لها علماء الشعر، ورواته في تدوين الشعر وتوثيقه، شاقة حقاً. كان عليهم أن يتثبتوا مما يسمعون، واجتهد الجميع في ذلك. واختلف بعضهم عن بعض في الرواية والتوثيق، كما اختلف رواة المدرستين البصرية والكوفية. ومثلما ضيق البصريون وشددوا في اللغة والنحو، ضيقوا في رواية الشعر وتدوينه. وعلى العكس من ذلك فعل الكوفيون. إذ كانوا أكثر جرأة في الرواية والتدوين واللغة والنحو، لذلك أتهموا بالزيادة. ويقول د. ناصر الدين الأسد: (إن رواية اللغة والشعر عند الكوفيين كان فيها كثرة لا تكثر وزيادة لا تزيد)[4].

والدارس لمجموعات الشعر الجاهلي كالدواوين والاختيارات يجد اختلافاً في رواية القصائد وفي عدد أبياتها وتسلسلها. فروايات الأصمعي

---

(١) طبقات فحول الشعراء ص١٠.

(٢) الرواية والاستشهاد ص١٨.

(٣) الطبقات ص٣١.

(٤) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية (القاهرة ١٩٥٦) ص٦٣١.

ـ مثلاً تختلف إلى حدّ ما عن روايات أبي عبيدة، ويختلف هذان في روايتهما عن الكوفيين[1].

وما ينبغي الإشارة إليه أن هؤلاء العلماء والرواة اعتمدوا منهجاً في رواية النص وتوثيقه. فهم يوازنون بين شعر الشاعر وبين القصيدة التي تنسب له. فإن وجدوا تماثلاً في الصياغة أثبتوها له، وإلاّ رفضوها، وكانت متابعة هؤلاء للنصوص الشعرية دقيقة. الأمر الذي مكنهم من رصد خصائص الشعراء والتمييز بينهم.

كما اعتمدوا في توثيق النصوص على تعدد الرواية للنص الواحد، أو على كون النص متصلاً بسلسلة من الرواة النقاد، فالأصمعي مثلاً يطمئن إلى روايات أبي عمرو بن العلاء[2] وأبو حاتم السجستاني يوثق روايات أبي زيد الأنصاري، والأصمعي وأبي عبيدة ويونس النحوي ويطعن بالكسائي ـ وهو كوفي ـ وخلف الأحمر ـ وهو بصري[3].

ومهما يكن من شيء فقد كان عملهم خالصاً لوجه العلم والحقيقة. لولا الموقف المنحاز للقديم، والتحامل الشديد لكل ما هو حديث. وأبرز من يمثل هذا الموقف أبو عمرو بن العلاء والأصمعي وابن الأعرابي. وينسب إلى الأول قوله: (لو أدرك الأخطل الجاهلية يوماً واحداً، ما قدّمت عليه جاهلياً ولا إسلامياً)[4]. وينسب له أيضاً قوله عن المحدثين: (ما كان من حَسَنٍ فقد سُبقوا إليه. وما كان من قبيح فهو من عندهم)[5]، وأنشد

---

(١) انظر أمثلة لهذا في كتاب مصادر الشعر الجاهلي.

(٢) المصدر السابق ص٥٧٩.

(٣) مراتب النحويين ص٩٠ نقلاً عن الرواية والاستشهاد باللغة ص٩٢.

(٤) فحولة الشعراء ص١٣.

(٥) العمدة ١/ ٥٧.

رجل ابن الأعرابي شعراً لأبي نؤاس أحسن فيه فسكت. فقال الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: بلى. ولكن القديم أحبّ إلي، ومثل ذلك يروي عن الأصمعي[1].

وليس من شك في أن غلبة التوجه اللغوي والنحوي على هؤلاء العلماء قادهم إلى التعصب المفرط للقديم، إذ كانوا يجدون فيه ما يدعمون به قواعد اللغة والنحو. وقد لا نبعد كثيراً عن الحقيقة لو قلنا: إنّ علماء الشعر في القرن الثاني هم الذين خلقوا قضية الصراع بين القديم والحديث.

النقد الفني:

يقتضي الإنصاف أن نشير إلى أن اهتمام الرواة وعلماء الشعر تدويناً وتوثيقاً لم يصرفهم عن الاهتمام بالجوانب الفنية له، من ذلك أنهم لاحظوا إجادة ذي الرمة في التشبيه، فقال حماد: (إن ذا الرمة أحسن الإسلاميين تشبيهاً)[2]، ولاحظ الأصمعي الشيء عينه عند امرئ القيس والنابغة من الجاهليين وذي الرمة من الإسلاميين[3].

وكان معيار الأصالة والإبداع والجدة نصب أعينهم، وهم يفاضلون بين شاعر وآخر سواء أكان ذلك بدقة الوصف، أو إصابته، أو بحسن التشبيه، أو جدة المعنى، أو جودة المطلع، وعلى هذا (اتفق معظمهم على أن امرأ القيس أول من بكى واستبكى وقيد الأوابد)[4].

---

(١) الموضح ص٣٨٤.

(٢) الموازنة ١/ ٢٣.

(٣) شرح الكافية ١/ ٥٠١.

(٤) حلية المحاضرة ١/ ٥٤.

ولاحظ الأصمعي أن النابغة لا يحسن صفة الخيل، ومثله زهير بن أبي سلمى. في حين أن طفيل الغنوي (غاية في النعت وهو فحل)[1]، ولذلك رفضوا التقليد، فهو لا يدل على أصالة. وقد عيب على ذي الرمة أنه إذا أخذ في النسيب، ونعت فهو مثل جرير، وليس وراء ذلك شيء[2].

أما أبو عمرو بن العلاء فيقول: إنّ أحسن الشعراء ابتداء في الجاهلية النابغة، فعلقمة فامرؤ القيس، أما في الإسلام فالقطامي[3].

وهم في كل هذا إنما يضعون معايير سليمة لنقد الشعر، فالأصالة والإبداع معياران لا يختلف عليهما اثنان. ومثلهما دقة الوصف وجودة المطلع الذي ينبغي أن يكون مؤثراً، لأنه أول ما يطرق السمع ومناسباً للغرض. وفي ضوء هذه المعايير كانوا يضعون الشعراء في مراتبهم التي يستحقونها. فالأصمعي مثلاً عندما جعل الفحولة معياراً تقاس به شاعرية الشاعر كان في حسبانه أن يكون متنوع الأغراض، (قال في كل عروض وركب كل قافية)[4]. وإن يكون كثير الشعر جيده[5]، لأن كثرة الشعر دلالة الخصوبة والقوة.

وقد ارتضى بعده ابن سلام هذه المعايير لتوزيع الشعراء على طبقات. لقد كان توجه هؤلاء الرواة إلى اللغة، وتقعيدهم لظواهرها، سبباً يدفعهم لأن يضعوا النقد هو الاخر على أسس وقواعد. وهذا أول الطريق نحو المنهجية التي ينبغي أن يأخذ بها الناقد نفسه، وعندما نتحدث عن المنهجية لا نعني

---

(١) الطبقات ص١٧.

(٢) فحولة الشعراء ١٠-١١.

(٣) حلية المحاضرة ٩٢/ ٩٣.

(٤) فحولة الشعراء ص١٢.

(٥) نفسه.

بالضرورة الدلالة الصارمة لهذه اللفظة، لكن عملهم كان ـ بلا شك ـ الخطوة الأولى. لقد وضعوا اللبنات الأولى بقواعد نقد الشعر، يتمثل هذا بتحديد الأغراض، وبيان خصائصها العامة. وبوضع المعايير السليمة، لتمييز شاعر من آخر، وبدراسة الشعر معنى، ومبنى، والقصيدة مطلعاً، وحسن تخلص. وبعملهم هذا قدموا الكثير من المصطلحات النقدية التي وجدت طريقها إلى الدرس النقدي لاحقاً، مثل مصطلح (الفحولة) وبعض مصطلحات السرقة، مثل (الاستحقاق) و (الاجتلاب) و (الانتحال) و (الإغارة) و (الغصب) و(التوارد). وكلها نجدها عند الأصمعي وأبي عمرو بن العلاء ويونس النحوي. ولم تكن دلالة هذه المصطلحات واضحة بالطبع على نحو ما ينبغي أن يكون عليه المصطلح.

ولا بد من الإشارة إلى مصطلح (الطبقة) و (الطبقات) الذي أقام عليه أبو عبيدة كتاباً مفقوداً بهذا الاسم. وألف بعده ابن سلام كتابه المعروف باسم (طبقات فحول الشعراء).

ويشير د. إحسان عباس إلى أهمية ما قام به الخليل بن أحمد الفراهيدي في تحديد المصطلح العروضي[1].

لقد مارس علماء القرن الثاني للهجرة النقد اللغوي، والنقد النصي، والنقد الشعري، وقد أفادت آراؤهم النقد الأدبي كثيراً. واعتمد النقاد اللاحقون بعضاً منها، وطوّروا بعضها الآخر، ونقدوا طائفة ثالثة منها..

ولى تجد مؤلفاً نقدياً بدءاً من القرن الثالث وحتى عصر ابن رشيق وحازم القرطاجني لم يتعرض لآرائهم، أو لم يقم فصول كتابه على أفكارهم ومصطلحهم وتقسيماتهم. لقد كانوا حقاً جذور النقد العربي.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٧.

الفصل الرابع

ابن سلاّم الجمحي ونظرية الطبقات

ـ معايير النظرية.

ـ تقويم عام.

أ. د. ناصر حلاّوي

الفصل الرابع

ابن سلام الجمحي ونظرية الطبقات

كان لرواة القرن الأول والثاني للهجرة الأثر الكبير في تحديد مسار القضايا النقدية التي وجدت طريقها في مؤلفات القرون التالية. فقد تسللت الكثير من أفكارهم وآرائهم ومصطلحاتهم إلى الدراسات المنهجية الموسعة التي صاحبت حركة التأليف بدءاً من القرن الثالث.

وقد مرّ بنا طرف مما كان يشغل بال رواة البصرة ولغوييها مما له صلة بالشعر والشعراء تحليلاً ونقداً وتقويماً، غير أن تلك الآراء لم تجد من ينظمها، ويستنبط منها، أو يبرهن عليها غير ابن سلام في كتابه (طبقات فحول الشعراء). ويقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم عنه أنه (خلاصة ما قيل إلى عهده في أشعار الجاهلية والإسلام)[1]. ويرى د. إحسان عباس الرأي نفسه، إذ يجد في كتاب ابن سلام إعادة صياغة للنظريات التي تلقاها ابن سلام عن أساتذته، وتوسيعاً لبعض أفكار الأصمعي مثل فكرة (الفحولة)[2].

ومهما يكن من شيء فكتاب ابن سلام أول مؤلف نقدي موجود يستند إلى نظرية (الطبقات)، ولأنه كذلك، فقد اعتمد ابن سلام منهجية واضحة جعلت بعض مؤرخي النقد العربي يرون فيه أول ناقد متخصص يصدر عن منهج مستقيم وروح علمية[3].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٧٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٧٧ و٨٠.

(٣) النقد المنهجي عند العرب ص٢١ ويرى جوزيف هل في مقدمة كتاب الطبقات (ليدن ١٩١٦)، أن كتاب الطبقات وفحولة الشعراء للأصمعي والشعر والشعراء لابن قتيبة تمثل بدايات البحث في تاريخ الأدب عند العرب.

وقد قلنا إنه أول كتاب موجود في الطبقات، لأن واقع الأمر أن ابن سلام لم يكن أول من ألّف في الطبقات. فقد سبقه إلى ذلك أبو عبيدة معمر بن المثنى. وقد أشار إلى ذلك ابن النديم في الفهرست[1]. غير أن ضياع كتاب أبي عبيدة جعل مؤرخي النقد يشيرون إلى ابن سلام بصفته أول من ألف في الطبقات.

ومع أن الرجلين متعاصران، فالمرجح أن أبا عبيدة توفي عام (٢٠٨هـ) وإن ابن سلام توفي عام (٢٣١هـ). ومن الثابت أيضاً أن ابن سلام روى عن أبي عبيدة أكثر من مرة، ووصفه بأنه من أهل العلم[2]. إن الروايات التي ينقلها ابن سلام عن أبي عبيدة تخص نحل الشعر وأخبار الشعراء . . وخاصة شعراء العصر الأموي. ولا تمس من قريب أو بعيد نظرية الطبقات وتوزيع الشعراء. ومع ذلك فالمظنون أن ابن سلام انتفع مما في تقسيمات أبي عبيدة للشعراء، فالاثنان يتفقان على توزيع المخضرمين على الجاهليين والإسلاميين. بمعنى أنهما لم يعترفا بوجود طبقة مخضرمين. وكلاهما يضع الحطيئة في طبقة شعراء ما قبل الإسلام، وحسان بن ثابت في طبقة الإسلاميين. ويزيد ابن سلام بوضعه كلا من كعب بن جعيل وعمر ابن أحمر الباهلي وسحيم بن وثيل - وهم مخضرمون - في الطبقة الثالثة من الإسلاميين، وحميد بن ثور في الطبقة الرابعة وأبي زبيد الطائي في الطبقة الخامسة وقراد بن حنش، وبشامة بن الغديرُ في الطبقة الثامنة، مع أن الأخيرين لم يسلما. ووضع ابن سلام مع الحطيئة كعب بن زهير في الطبقة الثامنة من الجاهليين. أما الخنساء وهي مخضرمة أيضاً لم يضعها لا مع الجاهليين ولا

---

(١) الفهرست ص٥٩. وانظر وفيات الأعيان ٣/ ٣٩٢.

(٢) طبقات فحول الشعراء ص٩، ١٣، ١٥، ١٠٧، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٥٠.

مع الإسلاميين، وإنما في طبقة مستقلة اسماها (أصحاب المراثي). وكان ابن سلام قد وضع شعراء المراثي في طبقة مستقلة مع طبقات الشعراء الجاهليين، وألحقها بطبقة (شعراء القرى العربية)، وعدّتها خمس. وكأنه بهذا يعترف بأساس آخر في توزيعه الطبقي، وهو الغرض الواحد الذي جعله يجمع المراثي في مكان واحد. وهناك أساس آخر اعتمده ابن سلام وهو (البيئة) الذي جعله يفرد لشعراء القرى العربية طبقة مستقلة.

والملاحظ أن ابن سلام لم يعترف بطبقة الشعراء المحدَثين، على الرغم من أنه عاصر بعضاً منهم، مثل بشار بن برد، ومروان ابن أبي حفصة، وأبي نؤاس وأبي العتاهية، والعباس بن الأحنف. ولعل إهماله المحدثين ناشيء عن عصبية للقديم. وكان التعصب ظاهرة لازمت رواة القرن الثاني للهجرة كما لاحظت.

والناظر في طبقات أبي عبيدة ـ كما ترويها المصادر القديمة ـ يجد أنه وضع في كل من الطبقة الأولى والثانية من الجاهلية أربعة شعراء. وهذا ما فعله ابن سلام مع اختلاف في ترتيب الشعراء، إلا أن أبا عبيدة وضع اثني عشر شاعراً في الطبقة الثالثة، الأمر الذي لا نجده عند ابن سلام. كما لم نعثر عند أبي عبيدة على طبقة رابعة أو خامسة جاهلية، كما لا نجد طبقة ثانية أو ثالثة إسلامية. وقد يكون السبب فقدان الكتاب، هذا إذا لم يكن السبب كون منهجية ابن سلام أكثر دقة وتنظيماً من منهجية أبي عبيدة.

لقد وزع ابن سلام أربعين شاعراً جاهلياً على عشر طبقات، في كل طبقة أربعة شعراء. وتلا ذلك مجموعة من الشعراء يبلغ تعدادهم أربعة وثلاثين شاعراً، وزعهم على طبقتين: واحدة أسماها طبقة (أصحاب المراثي) وعدتهم أربعة، وأخرى أسماها طبقة (شعراء القرى العربية) اختارهم على

النحو الآتي: خمسة من شعراء المدينة وتسعة من شعراء مكة، وخمسة من شعراء الطائف، وثلاثة من شعراء البحرين، وثمانية من شعراء يهود.. وبهذا ينتهي من الشعراء الجاهليين. أما الإسلاميون فقد اختار منهم أربعين شاعراً، وزّعهم على عشر طبقات، وفي كل طبقة أربعة شعراء. وقد خصص الطبقة التاسعة للرجاز، وبذلك يكون مجموع من ترجم لهم ووزعهم منازلهم التي يستحقونها مائة وأربعة عشر شاعراً.

لم تكن فكرة الطبقة (والجمع طبقات) من بنات أفكار ابن سلام. فقد رأينا أن الرواة الأول نظروا في شعر الشعراء الثلاثة الكبار في العصر الأموي، الفرزدق وجرير والأخطل، ووجدوا أنهم يتماثلون في أشياء ويختلفون في أخرى، إلا أنهم ـ مع ذلك يشكلون طبقة واحدة من حيث الجودة والمستوى الفني، ثم وازن اللغويون بينهم وبين الأربعة الكبار من الجاهليين وهم امرؤ القيس والنابغة والأعشى وزهير. ووجدوا أن هؤلاء أيضاً لا يتفاوتون تفاوتاً كبيراً، وأنهم يكادون يشكلون طبقة واحدة متميزة. ومن هنا نشأت فكرة الطبقات. كما أن فكرة الطبقة الأولى توحي بالضرورة بطبقات أخر[1]. وكذلك فعل ابن سلام فجعل الشعراء طبقات، وجعل الشعراء الأربعة الجاهليين الذين أشرنا إليهم قبل قليل طبقة أولى جاهلية، وجعل الثلاثة الإسلاميين ورابعهم الراعي النميري طبقة إسلامية أولى.

وليس يعنينا هنا أن يكون كتاب (طبقات فحول الشعراء) كتابين لا كتاباً واحداً، الأول في (طبقات فحول الشعراء الجاهليين) والثاني في (طبقات فحول الإسلاميين). فقد ناقش هذه المسألة طه أحمد إبراهيم ـ وقبله ناشر

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٨٤.

الكتاب المستشرق الألماني جوزيف هل ـ ورأى أن اضطراب المقدمة يوحي أنهما مقدمتان أدمجت الواحدة بالأخرى[1]. وفي المقدمة أيضاً ما يوحي أن ابن سلام ألّف أولاً في طبقات الجاهلية، وثنّاه بكتاب آخر في طبقات الإسلاميين. يقول (فاقتصرنا في هذه على فحول الشعراء الإسلاميين للاستغناء عن فحول الشعراء الجاهليين بالطبقات المؤلفة في ذلك. ورتبت هذا المؤلف على عشر طبقات، كل طبقة تجمع أربعة من فحول شعراء الإسلام)[2].

نقول ليس يعنينا هنا هذا الأمر، لأنه لا يمس جوهر النظرية التي أقام ابن سلام عليها كتابه ـ أو كتابيه ـ فالمنهج واحد، والمعالجة واحدة. يقول (فضلنا الشعراء من أهل الجاهلية والإسلام والمخضرمين، فنزلناهم منازلهم، واحتججنا لكل شاعر بما وجدنا له من حجة، وما قال فيه العلماء)[3].

معايير النظرية:

لقد كان لا بد لابن سلام أن يأخذ في الاعتبار الأساس التاريخي في توزيع الشعراء إلى طبقات. فينظر إلى شعراء ما قبل الإسلام بمعزل عن الإسلاميين لأنهم يشكلون حقبة أدبية متميزة في أسلوب حياتها ولغتها وشعرها.

وكذلك الحال مع الشعراء الإسلاميين والمحدثين أيضاً، ومع أن النظرة التاريخية هذه حقيقة لا يجوز التغاضي عنها، فإن اعتماد ابن سلام الأساس التاريخي لا يشكل غير اعتراف بحقيقة تميز شعراء كل حقبة من الأخرى

---

(١) المصدر السابق ٨١-٨٤ وانظر أيضاً مقدمة جوزيف هل لطبعة ليدن (المقدمة العربية المترجمة غير مرقمة الصفحات) وانظر رأياً يتيماً خلافاً لهذا (النقد في العصر الوسيط) ص٤٨-٤٩.

(٢) الطبقات (ط ليدن) ص١٠.

(٣) نفسه ص٩.

بجملة خصائص، وربما في إبراز أثر السابق على اللاحق[1]. لكن الأساس الفني الذي يميز الشعراء بعضهم من بعض في الطبقة الواحدة، أو في الطبقات المتعددة يبقى هو الأهم. فهنا تبدو الممارسة النقدية السليمة، لأن معيار المفاضلة ليس (الزمن) أو (التاريخ)، وإنما (الفن). والحقيقة إن كتاب الطبقات كله قائم على تلك المعايير التي تضع الشاعر في طبقة دون أخرى، أو في المنزلة الأولى في الطبقة، وليس في المنزلة الثانية أو الثالثة مثلاً، وقد كان التماثل والتناظر أساس جمع أربعة شعراء في طبقة واحدة. يقول ابن سلام (فألّفنا من تشابه منهم إلى نظرائه) وإذا أردنا الدقة قلنا أن الكثرة والجودة هما المعياران اللذان دفعا ابن سلام، لأن يضع شاعراً ما في المرتبة الأولى وآخر في المرتبة الثانية، أو أن يضع مجموعة منهم في طبقة أولى، وأخرى في طبقة ثانية. وعلى هذا الأساس فضّل ابن سلام حساناً على شعراء المدينة الخمسة، لأنه (كثير الشعر جيده)[2]. ومما أخر شعراء الطبقة السابعة الجاهلية أن (في أشعارهم قلة فذلك الذي أخرهم)[3]، وجعل الأسود بن يعفر الثالث من الطبقة الجاهلية الخامسة، لأن (له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأول الشعر لو كان شفعها بمثلها قدمناه على أهل مرتبته)[4] وليعفر شعر جيد كثير كما يقول المفضل الضبي (ونحن لا نعرف له ذلك ولا قريباً منه) كما يعقب ابن سلام. ويضيف معلقاً على اتجاه الكوفيين في رواية الشعر قياساً على رواة البصرة (وقد علمت أن أهل الكوفة يروون له أكثر مما نروي، ويتجوزون في ذلك أكثر من تجوزنا)[5].

---

(١) عبد العزيز عتيق. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٨٣.

(٢) طبقات فحول الشعراء ص٥٢.

(٣) نفسه ص٣٦.

(٤) نفسه ص٣٣.

(٥) نفسه ص٣٤.

وإذا كانت كثرة الشعر وطول القصائد لا تحتاج إلى توضيح، لأنها مسألة (كم) إلا أن اقترانها بالجودة دليل مقنع على فحولة الشاعر، وطول باعه في النظم. على أن لجودة الشعر وحدها وجوهاً متعددة لم يغفلها ابن سلام، فقد تتمثل جودة الشعر في الكثير مما له صلة باللفظ أو المعنى أو التركيب أو الصورة، ولكل معياره.

فمن مقاييس المعنى الابتداع والجدة والسبق. ولذلك اجمع النقاد على أولوية امرئ القيس، لأنه أول من استوقف الصحب وأبكى الديار. وقيَّد الأوابد، وأول من شبّه النساء بالظباء والخيل بالعقبان[١].

ومن أسباب تفضيل زهير، أنه أجمع الشعراء لكثير من المعاني في قليل من اللفظ وأشدهم مبالغة في المدح[٢]، في حين أن الأعشى (أذهبهم في فنون الشعر)[٣]، ويقول أن من احتج للنابغة كان يقول إنه أحسنهم ديباجة شعر، وأكثرهم رونق كلام، وأجزلهم بيتاً، كأن شعره كلام ليس فيه تكلف[٤].

وكان جرير (يحسن ضروباً من الشعر لا يحسنها الفرزدق)[٥]. وكان لتفوق الشاعر في غرض واحد ما يدعو إلى تفضيله على غيره، وعلى هذا كان جرير يغلب في الفخر، وجميل مقدماً على كثير في النسيب، والأخطل يجيد نعت الملوك، ويصيب صفة الخمر[٦].

---

(١) طبقات فحول الشعراء ص١٧.

(٢) نفسه ص١٨.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ص١٧.

(٥) نفسه ص٨٦.

(٦) نفسه ص٨٧، ١٢٤، ١١٣.

وكان بعض الدارسين يرى أن في تقديم الكثرة على الجودة، وتنوع الأغراض على الاقتصار على غرض واحد دليلاً على اضطراب المقاييس[1]. وقد يكون ذلك صحيحاً إذا أدركنا أن ابن سلام اعتمد الغرض الواحد معياراً لوضع مجموعة من الشعراء في طبقة مستقلة وهم: (أصحاب المراثي) و(الرجاز)، وأنه نظر في شعر جميل وكثير، وهما من الغزليين، لكنه أهمل عمر بن أبي ربيعة، وهو شاعر غزل أيضاً، ومتميز وذو موهبة لا تجحد. وقد يكون السبب في إهماله أن عمراً بخلاف صاحبيه ـ شاعر غزل حسي، وصاحباه من شعراء الغزل العذري . ولو أردنا أن نمضي في الاستنتاج إلى أبعد من ذلك، قلنا: إنّ هذا قد يمثل موقفاً لابن سلام، بشأن الغزل الحسي.

أما مقاييس البناء والتركيب واللفظ فمنها إحكام الشعر، أي متانته. والبعد عن السخف أي ضعف البناء أو رقته[2]، وشدة متون الشعر، وشدة أسر الكلام[3]، ورقة حواشيه كما عند لبيد[4].

وليس من شك في أن هذه المعايير استخلصت بالتحليل الدقيق المتمعن لشعر الشعراء الذين ذكرهم في الطبقات فهي ـ إلى ذلك ـ تمثل الخصائص العامة لشعرهم. ومع هذا فالاختلاف في تقويم الشعراء الكبار، وتنزيلهم منازلهم التي يستحقونها ضمن طبقاتهم قائم. وهو يعكس اتجاهات النقد في القرن الأول والثاني للهجرة، والعوامل المؤثرة فيها، ويتحكم فيها أحياناً الذوق الشخصي والميل والهوى، ويصور ابن سلام هذا قائلاً: (إن علماء

---

(١) النقد في العصر الوسيط ص١٤٦ والرأي في الأصل للدكتور محمد مندور إلا أنه لم يصفه بالاضطراب. انظر النقد المنهجي عند العرب ص١١.

(٢) الطبقات ص١٨ و٢١.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

البصرة كانوا يقدمون امرأ القيس بن حجر، وإنّ أهل الكوفة كانوا يقدمون الأعشى، وإن أهل الحجاز يقدمون زهيراً والنابغة)[1]. وفي موضع آخر يقول (وكان كثير شاعر أهل الحجاز. وإنهم ليقدمونه على بعض من قدمناه عليه وهو شاعر فحل، ولكنه منقوص حظه بالعراق)[2]. وقد نجد هذا الميل إلى شاعر دون آخر عند الرواة أنفسهم، فمما يؤثر عن يونس النحوي أنه فرزدقي الهوى، لأن يونس نحوي وجد في شعر الفرزدق ما يرضيه من شاهد أو مثل أو خروج على قاعدة. وقد فسر تقديم أهل الكوفة للأعشى بكون شعره يلائم أهواءه، وأمزجتهم الرقيقة، ولأنهم عاشوا على مقربة من مراكز الحضارات[3]، ويشير د. محمد زغول سلام إلى أن ابن سلام نفسه يذهب إلى تغليب رأي الجماعة من أهل البصرة في ترتيبه الطبقات، وأنه يحكم ذوقه مستعيناً بالآراء الشائعة في ترتيب بقية الشعراء[4]، وهذا الموقف يؤكده تفضيل ابن سلام خلف الأحمر البصري على حماد الرواية الكوفي[5].

ولم يكن ابن سلام غافلاً عن موقف الرواة من الشعراء إذ أشار إلى (اختلاف الرواة فيهم)[6]، (أي في الشعراء) وأنهم (الرواة) (قالوا بآرائهم)[7]، ولذلك كان لا بدّ لدارس الشعر أن يكون أهل العلم به. فالشعر صناعة وثقافة كسائر أصناف العلم والصناعات. وإن كثرة المدارسة تعين على

---

(١) طبقات فحول ص١٦.

(٢) المصدر السابق ص١٢٢.

(٣) النقد في العصر الوسيط ص٦٩.

(٤) تاريخ النقد العربي ١/ ٣٨.

(٥) الطبقات ص٩.

(٦) نفسه ص٩.

(٧) نفسه ص٩.

العلم[1]. وكان خلف بن حيان (خلف الأحمر) نموذجاً لمثل هذا الناقد عند ابن سلام، فهو (من أفرس الناس ببيت شعر وأصدق لساناً. كنّا لا نبالي إذا أخذنا خبراً، أو أنشدنا شعراً أن لا نسمعه من صاحبه)[2].

وتأمل قوله: (أفرس الناس ببيت شعر) وقوله: (أصدق لساناً)، فجعل لصاحب العلم بالشعر خصيصتين أساسيتين: الفراسة.. أي القدرة على النظر في بواطن الأمور، يريد بذلك فهم الشعر .. والصدق في الرواية. والخصيصتان متلازمتان. فالناقد البصير بالشعر والشعراء يستطيع في الوقت نفسه أن يميز صحيح الشعر من منحوله. وهاتان هما المهمتان اللتان أسندهما ابن سلام للعالم بالشعر والناقد له. ولهذا يرى د. إحسان عباس أن ابن سلام أول من نص على استقلال النقد الأدبي. وأول من أسند للناقد دوراً حين جعل للشعر ـ أي لنقده والحكم عليه ـ صناعة يتقنها أهل العلم بها[3].

ومع ذلك نظن أن ابن سلام أولى مسألة الشعر المنحول عناية أكبر، وأنه لذلك جعل مهمة الناقد الأساسية تمييز الشعر الصحيح من الشعر المنحول، وكان قد شبه صناعة الشعر بصناعة تمييز الدينار بهرجه وزائفه من صحيحه[4]، وكأنه بذلك يؤكد حقيقة أن مهمة ناقد الشعر التمييز بين الصحيح والمنحول والجيد والرديء.

والواقع أن ابن سلام واجه في تلك المرحلة من مراحل رواية الشعر العربي وتدوينه معضلة كبيرة، وهي معضلة الشعر المنحول أو الموضوع. ورأى أن العالم البصير بالشعر أقدر ـ أو ينبغي له أن يكون ـ من غيره على

---

(١) الطبقات ص٣.

(٢) نفسه ص٩.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٧٨.

(٤) الطبقات ص٣.

ممارسة عملية التمييز هذه، ذلك إنّ من وظائف النقد ما يمكن أن يرتبط بمهمة محددة تفرضها المرحلة الثقافية التي يمر بها المجتمع، وقد كانت رواية الشعر وتدوينه من المهمات الأساسية التي ندب الرواة واللغويون أنفسهم لها. في أثناء رواية الشعر برزت معضلة الشعر الموضوع، فكان لا بدّ للناقد أن يكون له دور في عملية غربلة الشعر بما يملكه من معرفة وعلم يمكنانه من تمييز أساليب الشعراء والكشف عن خصائص شعرهم، وبعد ذلك تمييز صحيح الشعر من منحوله.

وقد انتهت عملية الفرز هذه في أوائل القرن الثالث للهجرة ولم تعد تشكل قضية نقدية بارزة، ولذلك لم نجد ناقداً بعد ابن سلام يهتم بها اهتمامه أو يعدها قضية نقدية ينبغي لمؤرخ الشعر وناقده أن يتصدى لها. فالمرحلة التاريخية الجديدة بما فرضته من معضلات وقضايا أدبية ولغوية وبلاغية جديدة وجهت النقد ـ والناقد ـ وجهة جديدة كما سيتضح ذلك في الفصول القادمة.

يقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم أن الحديث عن الشعر الموضوع[1] طبيعي. لأن مرحلة تدوين الشعر انتهت، وأقبل العلماء على فحصه ودراسته، وهذا كلام قد لا يكون دقيقاً تماماً لأن عملية فحص الشعر وتمييز صحيحة من منحوله بدأت مع بداية رواية الشعر وتدوينه وانتهت بعيد انتهاء التدوين، فهذا هو الأمر الطبيعي.

وقد مر بنا أن رواة اللغة والشعر في النصف الثاني من القرن الأول والقرن الثاني للهجرة مارسوا عملية التمييز هذه، جنباً إلى جنب مع عملية الرواية والتدوين.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٧٧.

ويندر أن نجد رواية أو لغوياً لم يعرض لمسألة الشعر الموضوع بشكل أو آخر. فالجميع شاركوا في هذا وخلّفوا لنا تراثاً لا يستهان به من الأفكار والآراء والحلول في هذا الشأن، ولم يكن دور ابن سلام في ذلك غير عرض تلك الآراء وتقويمها على نحو منظّم ومنهجي. وكان أول من فعل ذلك، وقد أطلق د. مندور علي عمله اسم (تحقيق النصوص)[1].

لاحظ ابن سلام ـ وهو يترجم للشعراء في طبقاته ـ قلة في شعر بعضهم.. وزيادة في شعر آخرين[2]، لاحظ وضعاً في الشعر الذي يروي.. وأورد روايات على هذا فقال عن قراد بن حنش: إنه كان جيد الشعر قليله، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره، فتأخذه وتدّعيه. ومنهم زهير بن أبي سلمى[3].

وقال عن حسان بن ثابت: (وقد حمل عليه ما لم يحمل على أحد ووضعوا أشعاراً لا تليق به)[4]، وعن أبي طالب يقول (كان شاعراً جيداً. وأبرع ما قاله قصيدته في مدح النبي. وقد زيد فيها وطولت)[5].

وينسب إلى عمرو بن العلاء قوله: (ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلاّ أقله، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير)[6]، وكان ابن سلام قد لاحظ عن عبيد بن الأبرص ما يستدعي الاهتمام حقاً قال: (وعبيد بن الأبرص قديم عظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب لا أعرف له إلاّ قوله:

أقفر من أهله ملحوب

---

(١) النقد المنهجي عند العرب ص١٨.
(٢) الطبقات ص٢٨.
(٣) نفسه ص١٤٧.
(٤) نفسه ص٥٢.
(٥) نفسه ص٦٠.
(٦) نفسه ص١٠.

وما أدري ما بعد ذلك[1]، فإذا كان شاعراً كبيراً مثل عبيد ذهب أكثر شعره فما بالك بالآخرين؟

ثم جاء الإسلام فتشاغلت عن الشعر وروايته بالإسلام، وعندما اطمأنت العرب بالأمصار راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى مدون ولا كتاب مكتوب وقد هلك من العرب من هلك فحفظوا أقل ذلك. وذهب عنهم منه أكثره[2]، فالأسباب في رأي ابن سلام ـ ثلاثة:

١ ـ إنه لم يكن للعرب ديوان مدوّن ولا كتاب مكتوب عدا ما قيل من أن للنعمان بن المنذر ديوان أشعار فحول، وما مدح به هو وأهل بيته، وقد صار هذا الديوان إلى بني مروان.

٢ ـ إن حملة الشعر وحفاظه قد هلكوا وضاع معهم شعر كثير.

٣ ـ وكان بعض الشعر قد قيل في الجاهلية ولم يصل إلينا مثل شعر أبي سفيان ابن الحارث.

ويقول ابن سلام: (فلما راجعت العرب رواية الشعر، وذكر أيامها، ومآثرها، استقل بعض العشائر شعر شعرائهم. وأرادوا أن يلحقوا بهم الوقائع والأشعار، فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد ذلك فزادوا في الأشعار)[3].

وإذن فقد اشترك في عملية الوضع العشائر التي وجدت أن ما يروي لها من شعر قليل قياساً إلى ما كان لها في الجاهلية، ويعود ابن سلام إلى هذا

---

(١) الطبقات ص٣١.

(٢) نفسه ص٦١. ويرى د. ناصر الدين الأسد أن كلام ابن سلام ثلاثة أشطر أوله (انشغال العرب بالإسلام) يحتاج إلى فضل بيان ووسطه (فلم يؤولوا إلى ديوان مدون) باطل، وآخره (فحفظوا أقل ذلك) حق. انظر مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية ص١٩٥ وما بعدها.

(٣) نفسه ص١٤.

في موضع آخر بالقول (وقالت العشائر بأهوائها)[1] واشترك الرواة أيضاً، ومنهم حماد الرواية (وكان أول من جمع أشعار العرب، وساق أحاديثها وكان غير موثوق به، كان ينحل شعر الرجل غيره ويزيد في الأشعار)[2].

وكان نصيبُ محمدَ بن إسحاق (ت ١٥٣هـ) من نقد ابن سلام كبيراً حقاً، إذ قال عنه: «وكان ممن هجّن الشعر وأفسده، وحمل كلَّ غثاء محمد بن إسحاق مولى آل مخرمة ابن المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالشعر، فنقل الناس عنه الأشعار، وكان يعتذر عنها ويقول لا علم لي بالشعر، إنما أوتى به فاحمله، ولم يكن ذلك له عذراً. فكتب في السير من أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعراً قط، وأشعار النساء فضلاً عن أشعار الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر ومن أدّاه منذ ألوف من السنين؟ والله يقول: (وإنه أهلك عاداً الأولى وثمود فما أبقى)، وقال في عاد (فهل ترى لهم من باقية)[3]، وهو يبطل الشعر الذي يرويه ابن إسحاق بالأدلة الآتية:

١ ـ دليل نقلي. وهو ما جاء عن عاد وثمود في القرآن الكريم.

٢ ـ دليل لغوي، وهو إن العربية لم تكن موجودة في عهد عاد، ويقول: إن أول من تكلم العربية إسماعيل بن إبراهيم ثم إنّ عاداً من اليمن، ولليمن لسان غير لساننا، ويستند في هذا إلى قول أبي عمرو بن العلاء:

(ما لسان حمير وأقاصي اليمن بلساننا، ولا عربيتهم بعربيتنا).

---

(١) الطبقات ص١٠، وانظر أيضاً ص٥٢.

(٢) نفسه ص٤.

(٣) نفسه ص٤.

٣ ـ دليل أدبي، وهو إن القصيدة العربية حديثة النشأة، فقد قصّدت القصائد وطوّل الشعر في عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف، ويقول أيضاً إنّ أول من قصّد القصيدة، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي، وكانت العرب تقول قبل ذلك الأبيات فقط[١].

ثم يشير إلى أن شعراء الجاهلية كانوا في ربيعة، أولهم المهلمل والمتلمس، وطرفة والأعشى، ثم تحول إلى قيس ومنهم النابغة وزهير وكعب ولبيد والجعدي والحطيئة وانتقل بعدها إلى تميم (فلم يزل فيهم إلى اليوم)[٢].

غير أن ابن سلام لم يحدد كيف يتم أبطال الشعر الموضوع على لسان شعراء الجاهلية المعروفين. لقد أشار إلى صعوبة تحديد الشعر المصنوع من الصحيح خاصة ذلك الذي جاء على لسان الوضّاعين من الرواة المشهورين، مثل حماد الراوية وخلف الأحمر وكان يقول عن شعر عدي (فحمل عليه شيء كثير)[٣].

على أن هناك أسساً اعتمدها ابن سلام للتثبت من سلامة الرواية، وهي أسس غامضة، يقول مثلاً بعد الإشارة إلى أن حماداً يكذب ويلحن: (ثم اقتصرنا بعد الفحص والنظر والرواية عن من مضى من أهل العلم. . الخ)[٤]، ولا تعني هذه العبارة شيئاً أكثر من الإشارة إلى (أهل العلم). وأهل العلم بالرواية أفضل من الرواة. والرواية عنهم أسلم وهم أصدق، إذ يجمعون إلى

---

(١) الطبقات ص٤، ٥، ١١ وانظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٨٨ وما بعد.
(٢) نفسه ص١٣.
(٣) نفسه ص٣١.
(٤) نفسه ص١٥.

الرواية العلم، وقولهم فصل في صحة الشعر الذي يروونه، وكنا قد أشرنا إلى أنه كان يطمئن إلى روايات خلف لدرجة أنه لا يبالي إن لم يسمع الرواية نفسها من صاحبها، وخلف عنده من العلماء والرواة.

ومما يزيد من توثيق الرواية (الإجماع)، وفي هذا يقول: (أما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج عنه[1]، ويقول: (وليس لأحد إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه أن يقبل من صحيفة أو يروي عن صحفي)[2].

تقويم عام:

ليس من شك في أن لابن سلام شخصية واضحة في كتاب الطبقات تتمثل في تعليله وتفسيره لكثير من الظواهر الأدبية. فهو ـ على الرغم من توزيعه الشعراء إلى طبقات ـ نظر إلى (البيئة). فأفرد لها مجموعة اعترافاً منه بأهمية البيئة في تحديد ملامح بعض الشعراء، وقد يبدو أن للبيئة الحضرية (شعراء القرى العربية) أثراً في ليونة أشعار هؤلاء الذين عاشوا في هذه القرى، قياساً إلى صلابة شعر الجاهليين من أهل البادية وخشونته. فنراه يقول في شعر عدي إنه (من سكان الحيرة ومراكز الريف، فلان لسانه، وسهل منطقه، فحُمِل عليه شعر كثير)[3]. وشعر قريش يقول: (إنه لين سهل تقليده)[4]، وسنجد أن هذه الفكرة وجدت طريقاً عند النقاد اللاحقين مثل الجرجاني في كتاب (الوساطة).

---

(١) الطبقات.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ص٣٠.

(٤) الطبقات: (ط محمود محمد شاكر) ص٩٥.

ثم إنه حاول أن يفسر كثرة الشعر وقلته بالحروب، (وإنما يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوس والخزرج. أو قوم يغيرون ويغار عليهم. والذي قلّل شعر قريش أنه لم يكن بينهم نائرة، ولم يحاربوا، وذلك الذي قلّل شعر عُمان وأهل الطائف)[1]، ويعقب د. محمد مندور على هذا القول (فتفسيره لندرة شعر بعض القرى مردود، لأن الشعر ليس كله في الحرب ولا هو قاصر عليه . . فليس بصحيح أن الشعر كان نادراً في مكة مثلاً خصوصاً بعد الإسلام[2]، ويضيف (ولين شعر عدي لا يكفي لتعليله قوله أنه سكن الحيرة، وإلاّ حرنا في تعليل نحت الفرزدق من حجر، واغتراف جرير من بحر)[3].

على أن ابن سلام يشير ـ في بعض الأحيان ـ إلى الظواهر دون تعليل أو تفسير مثل قوله: (وجعلت أصحاب المراثي طبقة بعد العشر طبقات)[4]، أو قوله: (والمقدم عندنا متمم بن نويرة)[5]. وقد يكون مفهوماً أن يضع (الرجاز) في طبقة مستقلة. أما أن يجعلهم في الطبقة التاسعة فهو أمر لم يقدم له تفسيراً معقولاً، غير أن القارى قد يستطيع أن يستدل من عبارة وردت في موضع سابق تشير إلى أن القصيد في الهجاء أفضل من الرجز، ملمحاً إلى أفضلية شعر القصيد على الرجز[6]، ولهذا كان موضع الرجاز في الطبقات المتأخرة.

وقد وجد الدارسون في منهج ابن سلام جملة مآخذ فضلاً عما أشرنا إليه أو ناقشناه.

---

(١) الطبقات ص٦٥-٦٦ نارت نائرة الناس معنى هاجت هائجة.

(٢) النقد المنهجي عند العرب ص٢٠.

(٣) نفسه السابق.

(٤) نفسه ص٤٨.

(٥) نفسه.

(٦) نفسه ص١٢٧.

فالمآخذ على مسألة نحل الشعر قليلة قياساً إلى المآخذ على نظرية الطبقات، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

١ ـ إن ابن سلام رفض شعراً منسوباً لعاد وثمود، ورفض ما رواه محمد بن إسحاق، ولكنه وقع في مثل ما عابه على محمد بن إسحاق، فأضاف إلى الجاهلية من الشعر ما ليس لهم، كالأبيات التي نسبها إلى المستوغر ابن ربيعة وأعصر بن سعد، وزهير بن جناب الكلبي، وجذيمة الأبرش[١].

٢ ـ إن اتهام ابن سلام لحماد الراوية مرده اختلاف منهجي كل من البصرة والكوفة في رواية الشعر واختلاف مصادرهما أيضاً[٢]. ويضيف د. ناصر الدين الأسد قائلاً: إن ابن سلام لم يكن موضوعياً في نقده الشديد لحماد، وإعجابه المفرط بخلف مع أن الإثنين موضع تجريح وشك. إلا أن بصرية خلف أنقذته من نقد ابن سلام لأنه هو الاخر بصري. أما المأخذ على نظرية الطبقات فهي:

١ ـ إن ابن سلام أغفل ذكر شعراء إسلاميين وأمويين كبار مثل الكميت والطرماح وعمر بن أبي ربيعة، ثم إنه لم يتعرض لمعاصريه من الشعراء وقد أشرنا إلى ذلك من قبل.

٢ ـ إنه لم يتعرض لمكانة شعراء القرى العربية كما إنه لم يورد أخباراً أو قدّم تحليلاً لشعر بعض الشعراء بل اكتفى بسرد الأسماء[٣].

---

(١) النقد في العصر الوسيط ص١٣٦، مع أن المؤلف يعود فيستدرك بالقول: إن هذه الأبيات المنسوبة إلى هؤلاء الشعراء قد تكون قد أقحمت على كتاب الطبقات. إذ ليس من المعقول أن يطمئن إليها ابن سلام وهو الذي أورد الحجج في قضية دحض الشعر المنحول والموضوع... انظر ص١٣٦-١٣٨.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي ص٤٣٧، وانظر أيضاً ص٤٧٧-٤٧٨.

(٣) تاريخ النقد العربي، عبد العزيز العتيق ص٣٠٠.

٣ ـ إن ملكة ابن سلام الأدبية في تحليل الشعر لا تكاد تظهر[١]، ولذلك فإن كتاب الطبقات في الشعراء لا في الشعر.

٤ ـ إن ابن سلام جعل الراعي النميري مع الفرزدق وجرير والأخطل دون حجة مقنعة.

٥ ـ ويرى د. احسان عباس أن نظرية الطبقات جليلة حقاً، ولكنها تظل قوالب إذا هي لم تعتمد الدراسة التحليلية، وتبيان الأسس المشتركة والسمات الغالبة. فهي نظرية صعبة، وقد آثر النقاد مؤرخو الأدب من بعده تحاشيها فراراً من تلك الصعوبة[٢].

ومن المناسب أن نشير إلى أن اللاحقين لم يتحاشوا تماماً نظرية الطبقات كما يرى د. إحسان عباس. فمن المأثور أن دعبلاً الخزاعي ألّف بعد ابن سلام كتاباً في طبقات الشعراء لم يصل إلينا، ونستدل من الإشارات القليلة أن هذا الكتاب يبحث في الشعراء الإسلاميين والمخضرمين والمحدثين. وأن المؤلف اتخذ المدن والإقليم (أي البيئة) أساساً في التقسيم[٣].

وألّف ابن المعتز كتاب (طبقات الشعراء) وقد خص به المحدثين وهو يختلف تماماً عن منهج ابن سلام. فالكتاب ـ على الرغم من العنوان ـ في تراجم الشعراء المحدثين الذين أهملتهم كتب الطبقات السابقة.

بعد ذلك لا نجد من ألف كتاباً على وفق هذه النظرية إلا أن الإشارة إلى (الطبقة) أو (الطبقات) وردت في كتب النقد والأدب. وقد يكون ابن رشيق آخر من بحث ذلك في كتاب (العمدة).

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٩٨.

(٢) نفسه ص٨٢.

(٣) مصطلحات نقدية (رسالة ماجستير) كلية الآداب ـ بغداد (مخطوط).

الفصل الخامس

الجاحظ ومفهوم اللفظ والمعنى

- في تعريف الأدب.
- الناقد.
- الألفاظ والمعاني.
- شروط الألفاظ.
- اختلاف الأساليب باختلاف المتحدثين.
- اختلاف الأساليب باختلاف المعاني.
- القديم والمحدث.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل الخامس

الجاحظ ومفهوم اللفظ والمعنى

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (١٦٠-٢٥٥هـ) أشهر أدباء القرن الثالث، وأغزرهم نتاجاً فيما ألّف وكتب، وأعظم كتاب العربية فيما تناوله من موضوعات فكرية وأدبية واجتماعية. وكان أديباً موسوعياً نهل من الثقافة العربية القديمة ما خلق فيه طبعاً عربياً أصيلاً وذوقاً فنياً رفيعاً، وأحاط بثقافات عصره إحاطة شاملة واعية، حتى قال عنه أحد معاصريه لم أر قط ولا سمعت من أحب الكتب والعلوم أكثر من الجاحظ، فإنه لم يقع بيده كتاب قط إلاّ استوفى قراءته كائناً ما كان حتى أنه كان يكتري دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر)[1].

كان مثقفاً تستهويه القراءة والمطالعة وتحفزه الرغبة في المعرفة إلى تتبعها في مظانها، دون أنفة أو غرور، فلا يجد ضيراً أن يسأل العالم والمتكلم والشاعر والأديب مثلما يسأل القرّادين والمساكين والبحريين، وغيرهم من عامة الناس إذا وجد أن أقوالهم تفيد في مسألة من المسائل التي يتحدث عنها.

وكان مفكراً في جميع مؤلفاته ورسائله، ملتزماً بهدف فكري حيث فكر المعتزلة الذين تصدوا للدفاع عن العقيدة الخالصة وتهذيبها من شوائب الباطنية والمجسمة.

وكان العقل هو الوسيلة في الإقناع والمجادلة. فمنهج الجاحظ هو منهج المعتزلة، لكنه بزّ علماءها بأسلوبه الأدبي الجميل، وعباراته الفصيحة الرصينة،

---

(١) معجم الأدباء ٦/٥٦.

وطريقة عرضه للقضايا الأدبية والأفكار العامة مما جعل مؤلفاته قريبة من العامة والخاصة، يقرؤها الجاهل والعالم، ومن لم ينل حظاً هينا من الثقافة والعلم. ونستطيع أن نجد صفة مؤلفاته من خلال مقدمة كتابه (الحيوان) فقد قال فيها:

(وهذا كتاب تستوي فيه رغبة الأمم، وتتشابه فيه العرب والعجم، لأنه وإن كان عربياً أعرابيا، وإسلامياً جماعياً، فقد أخذ من طرف الفلسفة، وجمع بين معرفة السماع، وعلم التجربة، وأشرك بين علم الكتاب واللغة. وبين وجدان الحاسة وأحاسيس الغريزة، ويشتهيه الفتيان كما تشتهيه الشيوخ، ويشتهيه الفاتك، كما يشتهيه الناسك، ويشتهيه اللاعب ذو اللهو كما يشتهيه المجد ذو العزم)[1].

وكانت رغبة الجاحظ في إقناع القارى وإيصال المعرفة إليه قوية بحث لها عن أقوم السبل، وأقربها إلى نفسيته، فوجد لنفسه منهجاً يتمثل بظاهرتين واضحتين في جميع مؤلفاته:

أولهما ـ الاستطراد.

ثانيهما ـ مزج الجد بالهزل.

وقد تجعلهما ظاهرة واحدة، فمنهج الجاحظ في عرض أفكاره منهج اختاره هو عن قناعة وتعليل، وهو اللجوء إلى الاستطراد والتنقل من موضوع إلى آخر، مما جعل الظاهرة الثانية نتيجة لمنهج الاستطراد، حيث ينتقل الجاحظ من حديث إلى آخر من الهزل إلى الجد ومن مناقشة فلسفية جادة إلى نادرة تستروح لها النفس، وتهش لها الروح، وقد عدّ بعضهم هذا النهج أحد عيوب الجاحظ في تأليفه. فالدكتور بدوي طبانة يرفض جملة من التعليلات المذكورة في سبب استطراد الجاحظ. فإذا كانت حدود البيان

---

(١) الحيوان ١/ ١١.

بعيدة وآفاقه واسعة مما اقتضى الاستطراد في كتاب البيان والتبيين، فقد لا يكون الأمر كذلك في موضوعات أخرى محدودة للغاية، معروفة المنهج ككتاب الحيوان مثلاً[1].

ورأى غيره أن سبب استطراد الجاحظ يعود إلى كبر سنه في تأليف الحيوان، وأنه ألّفه في أوقات متفاوتة. وقد يكون من المحتمل أن الرأي غاب عنه عند العمل في الكتاب الأول، فاستدركه في الثاني، كما أن من العسير أن ترجع ذلك الأسلوب الاستطرادي إلى الثقافة الواسعة وإلى نفسية المؤلف، وأن واحداً من هذه المعاذير لا يمكن أن تنهض مسوغاً يطمئن إليه العقل ويهدي إليه التفكير. ورأى أن هناك تسويغاً أعمق وأقوى استقامة من إحدى مقدمات مؤلفاته، وهي مقدمة المحاسن والأضداد التي تحدث فيها الجاحظ عن حسد الحاسدين له، فيكون التكرار الموجود في كتاب الجاحظ ـ وهو أحد مظاهر الاستطراد ـ بسبب خوفه من الحاسدين من أن يغيروا على مؤلفاته، فتعمّد التكرار مستطرداً في أكثر من كتاب ليثبت حقه فيها.

ولكن إعادة النظر في منهج الجاحظ ترد هذه التهمة عن مؤلفاته فالخلل إذا ظهر في كتاب كاتب وغفل هو عنه، ونبهه الاخرون عليه يعد عيباً، أما إذا كان بتصميم من المؤلف واختيار منهجي مسبق، فهو ليس عيباً في أي حال من الأحوال. وهكذا وجدنا الجاحظ يصف منهجه الاستطرادي هذا، ومزجه الجد بالهزل، معللاً سبب اختياره له في كتاب الحيوان، وربما في كثير من مؤلفاته.

(وهذا كتاب موعظة وتعريف، وتفقه وتنبيه، وأراك قد عبته قبل أن تقف عل حدوده، وتفكر في فصوله، وتعتبر آخره بأوله. وقد غلّطك في بعض ما

---

(١) دراسات / طبانة ص١٦٣.

رأيت في أثنائه من مزح لم تعرف معناه ومن بطالة لم تطلب على غورها، ولم تدر لم اجتلبت، ولا لأي علة تكلفت، وأي شيء أُريد بها، ولأي جد احتمل ذلك الهزل، ولأي رياضة تجشمت تلك البطالة. ولم تدر أن المزاح جدّ، إذا اجتلب ليكون علّة للجد، وإن البطالة وقار ورزانة، إذا تكلفت لتلك العاقبة. ولما قال الخليل بن أحمد لا يصل أحد من علم النحو إلى ما يحتاج إليه حتى يتعلم مالا يحتاج إليه، وذلك مثل كتابنا هذا، لأنه إن حملت جميع من يتكلف قراءة هذا الكتاب على مرّ الحق، وصعوبة الجد، وثقل المؤونة، وحلية الوقار لم يصبر على طوله إلاّ من تجرد للعلم، وفهم معناه[1].

إن منهج الجاحظ الاستطرادي هذا له علاقة وثيقة بآرائه النقدية، فمؤلفاته الموسوعية جعلت آراءه مبثوثة في كتبه ضائعة بين ثنايا موضوعات متنوعة يذكرها عرضاً، ويشير إليها استطراداً. ولم يفرد للأدب والشعر ونقدهما كتاباً خاصاً، مثلما فعل معاصره ابن سلام ومن جاء بعده كابن قتيبة[2]. وقد أشار أبو هلال العسكري (وهو ممن أفاد من آراء الجاحظ في النقد والبلاغة) إلى كون آرائه مبثوثة غير مجموعة في كتاب واحد، فهي منتشرة في تضاعيف الكتاب ـ يعني البيان والتبيين ـ منتشرة في أثنائه ضالة بين الأمثلة، لا توجد إلاّ بالتأمل الطويل والتصفح الكثير[3].

ولعل تناثر آراء الجاحظ النقدية هي التي صرفت بعض الباحثين عن الانتباه إليها أو إعطائها ما تستحقه من العناية والتحليل والاستقصاء. خطه أحمد إبراهيم وهو من أوائل من كتب في تاريخ النقد الأدبي عند

---

(١) الحيوان ١/ ٣٨ وأشار إلى هذه الفكرة نفسها في الجزء السابع من الحيوان ص١٦٢.
(٢) تاريخ النقد ص١٤٠.
(٣) الصناعتين ص٤-٥.

العرب تحدث بالتفصيل عن آراء ابن سلام وابن قتيبة، محللاً آراءهما ومنهجيهما في حديثه عن النقد عند متقدمي النحويين واللغويين، ولم يخصص للجاحظ إلاّ فقرة موجزة، ووعد أن يتحدث عنها في حينها، ولكنه لم يحقق هذا الوعد حيث قال معقباً على ما استنتجه من آراء نقدية في القرن الثالث:

(هذه الذهنيات هي أظهر الطرق في فهم الشعر وتذوقه خلال القرن الثالث، هي التي تتجمع حولها الأذواق، ويصدر عنها كل ما قيل فيه، فليس من ناقد إلاّ ويرجع ذوقه ومذهبه إلى إحداها. وقد تسألني وأبو عثمان الجاحظ ما شأنه؟ وكيف أغفلنا ذكره في النقاد؟ والحق أن في كتاب البيان والتبيين أمور حسنة تتصل بنقد الشعر كالذي يذكره الجاحظ في المطبوعين على الشعر من المولدين، وأثر الصنعة في شعر زهير، والحطيئة، وألفاظ المتكلمين في شعر أبي نؤاس، وأثر المديح في جعل الشعر متكلفاً. وهذه الآراء أدنى إلى النقد الموضوعي منها إلى النقد الذاتي، فضلاً عن أن أكثرها ليس للجاحظ. لو شئنا أن نعرف ما ذوق الجاحظ في الشعر وأي ضروبه وفنونه يؤثر، ومن الذين يفضّلهم من الشعراء لما اهتدينا. على أن الجاحظ لم يتخل عن النقد جملة، فله في نقد النثر والخطابة، وتدوين علم البلاغة عند العرب آراء سديدة وأثر عظيم نذكره في حينه.

ولم يف د. طه أحمد إبراهيم بوعده، لأن أجله وافاه قبل أن يتم محاضراته، ومع هذا فالفقرة السابقة ـ على قصرها ـ تتحدث عن آراء الجاحظ في كتاب واحد هو البيان والتبيين، أما كتبه الأخرى فلم يشر إليها، لأن آراءه فعلاً متفرقة مبثوثة. أما قوله: بأنك لا تستطيع أن تهتدي إلى رأي الجاحظ في الشعر وفنونه وفيمن يفضله من الشعراء، فكلام عام ينفيه ما ستجده من فقرات هذا الفصل.

أما د. محمد مندور، فلم يذكر الجاحظ في كتابه (النقد المنهجي عند العرب)، وعذره واضح في أنه وضع منهجاً لا يمكن أن يسلك الجاحظ فيه، إذ لم يكن له كتاب في النقد منفرد، وقصد مندور من النقد المنهجي هو: (ذلك النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة. ويتناول بالدرس مدارس أدبية أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويبصّر بمواضيع الجمال والقبح فيها[1]. أما مؤرخو النقد والأدب بعد هذين الباحثين فقد تناولوا دراسة أدب الجاحظ مستقصيين أفكاره وتطبيقاته من خلال آرائه المتناثرة وتعليقاته العابرة، مما يمكن أن يجمع شتاته، ويضم بعضه إلى بعض ليكون صورة واضحة للنقد في فكر الجاحظ وأدبه[2].

في تعريف الأدب:

من المعلوم أن الجاحظ وضع كتابه البيان والتبيين لغاية تعليمية، فقد أورد فيه نصوصاً وأخباراً ذات مستوى فني عال، وأجمل خلالها آراء البلاغيين والمشهورين من الخطباء والشعراء ممن عرفوا بالبيان والفصاحة والبلاغة. كل ذلك ليوضح للقارى حدود البيان فيتبينها، ويحتذي حذوها، لكننا نفهم في الوقت نفسه أن معرفة حدود البيان لا تكفي لخلق الأديب البليغ والخطيب المتمكن، إنما يجب أن تتوافر الموهبة الأدبية التي تمكن صاحبها من صقلها أو تهذيبها، وإلا فلن تكون هناك أي فائدة من التعلم، إذا افتقد صاحبها الموهبة التي تجسد الإبداع والذوق الذي يعين على تذوق

---

(١) النقد المنهجي ـ ص٥.

(٢) راجع في هذا خاصة: النقد المنهجي عند الجاحظ، داود سلوم ومقالات في تاريخ النقد، وكتب تاريخ النقد الأخرى المشار إليها في ثنايا البحث.

النصوص وفهمها، والأديب إذا اعتمد على موهبته وحدها دون الثقافة والتعلم أضاعها وأضاع نفسه، لأن الإهمال يفسد قوة القريحة، كما أن رعاية الموهبة بالثقافة الرصينة يؤدي إلى إبرازها وصقلها وتجريدها وفي هذا يقول الجاحظ:

(وأنا أوصيك ألا تدع التماس البيان والتبيين إن ظننت أن لك فيهما طبيعة، وأنهما يناسبانك بعض المناسبة، ويشكلانك في بعض المشاكلة، ولا تهمل طبيعتك، فيستولي الإهمال على قوة القريحة، ويستبد بك سوء العادة فإذا كنت ذا بيان وأحسست نفسك بالنفوذ في الخطابة والبلاغة، أو بقوة المنة يوم الحفل، فلا تقصّر في التماس أعلاها سورة، وأرفعها في البيان منزلة)[1].

وسنفصل رأي الجاحظ في شروط النص الجيد وأن منها الطبع والموهبة، لكن الذي يهمنا هنا أنه التفت التفاتات رائعة إلى تفاوت الأدباء في الموهبة الفنية، فمن كان له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع قد لا يكون له طبع في قرض بيت شعر. ومثل هذا كثير[2].

الناقـــد:

نحن نعرف أن النقد يعنىٰ بتناول الأدب، وتحليله، وفهمه، وإبراز عناصر الجمال والإساءة فيه، وهذه المهمة لا يمكن أن يقوم بها أي قارئ أو سامع للشعر إذ لا بدّ من توافر شروط تؤهل صاحبها للنظر في الأشعار وإبداء الرأي فيها، أو هي كما رآها ابن سلام صناعة يعرفها أهل العلم بها كسائر أصناف العلوم والصناعات.. وأول ما يجب معرفته معرفة دقيقة هو الاطلاع على اللغة العربية وأسرارها واختلاف دلالات الألفاظ باختلاف المعاني،

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٠٠، وانظر نصوص النظرية النقدية/ ٣٨.

(٢) نفسه ١/ ٢٠٨.

وهذه المعرفة هي التي تعينه على فهم النص الأدبي وتذوقه، فإن حرم منها المرء تعذر أن يكمل جوانب ثقافته النقدية المطلوبة، وساءت أحكامه وفهمه لكلام العرب، فللعرب أمثال واشتقاقات وأبنية، ومواضع كلام يدل عندهم على معانيهم وإراداتهم، ولتلك الألفاظ مواضع أخر، ولها حينئذ دلالات أخر، فمن لم يعرفها جهل تأويل الكتاب والسنة والشاهد والمثل، فإذا نظر في الكلام وفي ضروب من العلم، وليس من أهل هذا الشأن هلك وأهلك[1]. فهذا الكلام أدخل في باب النقد وثقافة الناقد منه في باب البلاغة والبيان.

ونستطيع أن نجد رأي الجاحظ مفصلاً أكثر في نص نقله ابن رشيق، عندما يقول متحدثاً عن الأدباء والكتاب (طلبت الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش، فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار، وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب، ومحمد بن عبد الملك الزيات)[2].

ولا يمكن أن نفهم من هذا الرأي، أن الجاحظ قد غالى في تقدير الكاتب (لأنه مولع بالصياغة والافتنان. وديدن الكتّاب هو هذا الولوع، لأن المعاني التي كانوا مطالبين بالتعبير عنها واحدة أو متقاربة، ولكنهم كانوا يتفاضلون على قدر تفاوتهم في التعبير عن تلك الأغراض التي يريدون، أو يطلب منهم التعبير عنها فيختلفون)[3].

فتقدير الجاحظ لهم ليس لتفننهم في الصياغة والتعبير، وإنما حديثه عن إحاطتهم بالعلوم المتعلقة بالشعر لغة وغريبة وإعراباً وتاريخ الشعراء وقبائلهم،

---

(١) الحيوان ١/ ١٥٣ وانظر تاريخ النقد ـ عتيق ص٣٤٢.

(٢) راجع دراسات ص١٧٠.

(٣) نفسه ص١٧٠.

فهذه كلها متوافرة عند الكتاب الشعراء، وهم الذين وجد عندهم الجاحظ علم الشعر، وهم المؤهلون إذن للنقد، دون غيرهم من العلماء المتخصصين في معرفة من المعارف اللسانية ممن بحث الجاحظ فلم يجده عندهم، لأنهم تخصصوا في غيره، فالأصمعي في علم اللغة، وأبو عبيدة في أخبار الشعراء وقبائلهم، والأخفش في اللغة وإعرابها، وهذه العلوم لابد منها في دراسة الشعراء، ولكنها لا تؤهل صاحبها للنقد، أما أدباء الكتاب فقد جمعوا في ثقافتهم كل علوم الشعر ومعانيه واشترط فيمن يتسلم وظيفة الكتابة في ديوان الرسائل هذه الثقافة الأدبية العالية التي تجمع إلى جانب الذوق الأدبي والإحساس المرهف، معرفة عميقة بأخبار الشعراء وقبائلهم وأنسابهم وبصرا باللغة وغريبها وإعرابها.

إن معرفة اللغة ومفرداتها ومعانيها لا تكفي وحدها ليكون صاحبها ناقداً، كما إن تتبع الإشارات التاريخية، ومعرفة مدلولها على بيئته الشاعر أو قبيلته ونسبه، مما يدخل ضمن (الأخبار) لا يكفي أيضاً لجعل صاحبه ناقداً، وإنما الناقد هو ذلك الأديب الذي يلم بجوهر الشعر ويتذوقه، ويتحسس مواطن الجمال فيه كالطبع المتمكن أو السبك الجيد والديباجة الكريمة وحسن المعاني، وكل ما يتلق بالنص الشعري. وهذا يتوافر عند الأدباء أو حذاق الشعراء. ولم يأت رأي الجاحظ ضمن آراء نظرية عابرة، إنما جاء نتيجة خبرة أدبية طويلة واتته من خلال مصاحبته للعلماء والأدباء، ممن تبين له عدم إحاطة بعضهم بجوهر الشعر، وما يتعلق به من مشاعر، فرواة الشعر من المسجديين والمربديين في البصرة وجد الجاحظ أن نظرتهم إلى الأشعار قاصرة متذبذبة، فقد أدركهم وهم معجبون بكل ما يرد إليهم من أشعار المجانين، ولصوص الأعراب، والأشعار المنصفة، والأرجاز القصيرة، ثم استبردوا ذلك كله، حين وقفوا على قصار الأحاديث والقصائد والفقر، ثم غيروا أراءهم، فتركوا الأرجاز والقصائد القصار، ليعجبوا بشعر العباس بن

الأحنف، حتى إذا أطلعهم خلف الأحمر على نسيب الأعراب، صار زهدهم في شعر العباس يقدر رغبتهم في نسيب الأعراب، ثم رأيتهم منذ سنيات وما يروي عندهم نسيب الأعراب إلاّ حدث السن، قد ابتدأ في طلب الشعر أو فتياني متغزل[1].

إن هذا التتبع لرواة الشعر في البصرة يدلنا على بصر الجاحظ بعلم الشعر، فهو يعيب عليهم إعجابهم السريع، وتنقلهم بين أنواع متعددة من الأشعار، يغيّرون آراءهم فيها حسب أهوائهم. وقد راقب الجاحظ آراء بعض العلماء واستنتج بعد ذلك رأيه فيمن يحق له أن يكون ناقداً عن علم وبصيرة. وكان نقده لآراء هؤلاء العلماء نقداً موضوعياً، لأنه كما نصّ على ذلك قد جالسهم، وسمع آراءهم التي حكمتها عدة عوامل إلا العامل الفني، فقد عاب على أبي عمرو الشيباني وأبي عبيدة بعض آرائهما. فأما أبو عمرو الشيباني فقد ذكر بأنه شهد مجلسه ورآه يكتب أشعاراً من أفواه جلسائه ليدخلها في باب التحفيظ والتذاكر، لكن رأي الجاحظ في تلك الأشعار غير ذلك، فهو يراها رديئة، ولا يمكن أن تدرج في باب الأشعار حتى أنه يسخر من عدم توافر الموهبة الشعرية لأصحابها بقوله: (وربما خيل إليّ أن أبناء أولئك الشعراء لا يستطيعون أن يقولوا شعراً جيداً، لمكان أعراقهم من أولئك الآباء)[2].

وأما أبو عبيدة فيكفي أن الجاحظ قال عنه: (ولولا أن أكون عيّاباً ثم للعلماء خاصة، لصورت لك في هذا الكتاب ما سمعت من أبي عبيدة ثم للعلماء، ومن هو أبعد من وهمك من أبي عبيدة). كما أشار إلى مجالسته

---

(١) البيان ٤/ ٢٤.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٢٤.

لبعض علماء بغداد أيضاً باحثاً عن علم الشعر لديهم بعد أن عرف عنهم أحاطتهم بلغة الشعر أو مفرداته أو أخبار الشعراء وقبائلهم فيقول:

(وقد جلست إلى أبي عبيدة والأصمعي ويحيى بن نجيم وأبي مالك عمرو بن كركرة مع من جالست من رواة البغداديين، فما رأيت أحداً منهم يجمع ذلك كله، ولم أر غاية النحويين إلاّ كل شعر فيه إعراب، ولم أر غاية رواة الأشعار إلاّ كل شعر فيه غريب أو معنى صعب يحتاج إلى الاستخراج، ولم أر غاية رواة الأشعار إلاّ كل شعر فيه الشاهد والمثل[1].

أما ما يريده الجاحظ النقاد فهو ما وجده عند الأديب المتضلع بهذه المعارف كافة مع التذوق والبصر بروح الألفاظ، وحسن المعاني، وتميز لمطبوع الشعر الذي يعمر القلوب بجماله ورونقه فيقول: (ورأيت عامتهم وقد طالت مشاهدتي لهم، لا يقفون إلاّ على الألفاظ المتخيرة أو المعاني المنتخبة وعلى الألفاظ العذبة، والمخارج السهلة، والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكن، وعلى السبك الجيد، وعلى كل كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عمرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للسان باب البلاغة، ودلت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني، ورأيت البصر بهذا الجوهر من الكلام في رواة الكتاب أعمّ وعلى ألسنة حذّاق الشعر أظهر)[2].

ولذلك رأى الجاحظ أيضاً أن عامة الناس لا يمكن أن يركن إلى آرائهم في الأشعار، لأنهم يفتقدون أساساً شرطا مهماً وهو الذوق الرفيع الذي يميز بين البديع المخترع، والرديء المقلّد، أو بين اللغة الشعرية القبيحة والأخرى الفصيحة قائلاً:

---

(١) البيان ٤/ ٢٣ وانظر دراسات ص١٧٢.

(٢) البيان ٤/ ٢٤.

إن العامة لا تصلح حكماً في انتخاب الألفاظ، لفساد ذوقها، فقد تأخذ اللفظ القبيح وتترك الجميل، كما يشتهر عندها من لا يستحق الشهرة، كما أنهم يفتقدون الثقافة الواسعة التي تعينهم على الحكم الموضوعي ويظهر ذلك في شيوع ألفاظ عند العامة، مع عدم صحتها وتركهم الأخرى الفصيحة، وفي إعجابهم بأشعار رديئة دون الأشعار الجيدة الجميلة، والعامة ربما استخفّت أقل اللغتين، وأضعفهما، وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالاً، وتدع ما هو أظهر وأكثر، ولذلك نجد البيت من الشعر قد سار ولم يسر ما هو أجود منه، وكذلك المثل السائر. وقد يبلغ الفارس والجواد الغاية في الشهرة، ولا يرزق ذلك الذكر والتنويه بعض من هو أولى بذلك منه، ألا ترى أن العامة ابن القرية عندها أشهر في الخطابة من سحبان وائل، وعبيد الله بن الحر أذكر عندهم في الفروسية من زهير بن ذؤيب، وكذلك مذهبهم في عنترة بن شداد وعتيبة بن الحارث بن شهاب. وهم يضربون المثل بعمرو بن معد يكرب، ولا يعرفون بسطام بن زيد[1].

ونستطيع أن نجد دعوة الجاحظ الصريحة للنقاد، ليكونوا أقرب إلى الموضوعية وأبعد عن الهوى النفسي والميل الشخصي في حديثه عن الخطابة قائلاً:

وإذا كان الخليفة بليغاً والسيد خطيباً، كان الناقد لقولهما في الأكثر أحد رجلين: رجل يعطي كلامهما من التعظيم على قدر مالهما في نفسه من الحب، ورجل يتهم نفسه، فيسرف في اتهام من يعظمه خشية أن يكون مخدوعاً عنه)[2]، ولكن الناقد العادل هو القوي الذي لا يتأثر بهوى نفسه ولا برأي غيره.

---

(١) البيان ١/ ٢٠-٢١.

(٢) البيان ١/ ٢٦.

للجاحظ آراء نقدية كثيرة مبثوثة في ثنايا كتبه[1]. وسنقف على مسألتين كان فيهما الجاحظ رائداً، حيث نقلت آراؤه وتأثر بها النقاد والبلاغيون سواء كانوا موافقين له فيما أراد أو مضيفين وناقلين، وهما ما يتعلق برأيه في الألفاظ والمعاني، ورأيه في القديم والمحدث من الأشعار، فكلتاهما مسألتان شغلتا بال النقاد في مختلف العصور الأدبية.

الألفاظ والمعاني:

يعد الجاحظ من أوائل من لفت الانتباه إلى البحث عن سر الأجادة في النص الأدبي، هل هو في أفكار الأديب وما يدعو إليه، أم في طريقة تعبيره ومدى إجادته في إبراز المعنى، أو الفكرة الكامنة في ضميره، ونقلها إلى فكر السامع، أو بتعبير آخر، هل الفضل في الإجادة الفنية عائد إلى المعاني أم إلى الألفاظ؟

لقد صار رأي الجاحظ في هذا الموضوع منطلقاً وبداية لكل من يريد الخوض فيه حيث يقول:

(المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وحسن من التصوير)[2].

ولقد توهم كثير من الباحثين في فهم رأي الجاحظ هذا مكتفين بالجملة الأولى من كلامه (المعاني مطروحة)، ليستنتجوا أن الجاحظ من أنصار

---

(١) انظر رأيه في مكان الشعر عند العرب وتعليله اللطيف لإيراد قصص ثور الوحش في الشعر الجاهلي في نصوص النظرية النقدية ص٢٠٨-٢٠٩.

(٢) الحيوان ٣/ ١٣١.

الألفاظ على المعاني، وإنه شكل في هذا مدرسة نقدية كان من آثارها أبو هلال العسكري[1]، وأنه صاحب نظرية في الشكل مع أنه لم يكن من الشكليين في التطبيق[2].

وعلل د. بدوي طبانة سبب اندفاع الجاحظ في التمسك بالألفاظ دون المعاني بعد أن قرر التنكر لزعمه بقوله واصفاً رأي الجاحظ: (إن هذا من الشطط الذي لم يقده إليه، إلاّ تعلقه بمذهب الصنعة، هذا التعلق الذي أعماه عن تقدير المعنى، وليست منزلة المعنى دون منزلة اللفظ في تقدير القيمة الفنية للعمل الأدبي)[3].

وبالغ محمد زغلول سلام بأن استنتج رأياً غريباً نسبه إلى الجاحظ، وهو أن الإعجاز القرآني متعلق بالألفاظ دون معاني القرآن فاهما رأي الجاحظ في نظرية النظم فهماً خاصاً يقول:

(ثم يرى الجاحظ أن الإعجاز متصل بالنظم وحده، بصرف النظر عما يحويه القرآن من المعاني، إذ طلب الله تعالى إليهم أن يأتوا بعشر سور من مثله في النظم والروعة في التأليف حتى ولو حوى التأليف الرائع كل باطل ومفترى، ولا معنى له (فما بال القرآن وقد جمع إلى النظام الرائع المعاني الفائقة)[4]، وعبارة الجاحظ الأخيرة تنقض رأي د. سلام، لأن الجاحظ وقف وقفات رائعة عند الآيات الكريمة منبهاً إلى سمو معانيها وكيف عبر عنها القرآن الكريم بإيجاز معجز وأسلوب باهر.

---

(١) أبو هلال العسكري/ طبانة ص١٢٦، أثر القرآن في النقد ص٧٢ تاريخ النقد/ ابن سلام ص٦٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب/ إحسان ص٩٨.

(٣) دراسات/ طبانة ص١٧٨.

(٤) أثر القرآن ص٧٧.

ورأى آخرون أن الجاحظ قد ثمّن النص الأدبي من خلال إيثاره اللفظ على المعنى[١]، ودافع باحث آخر عن نظرية الجاحظ في الألفاظ والمعاني ليقول: بأنه لم يعن الألفاظ مفردة، وإنما عنى الصياغة والأسلوب[٢]، وإنه أول من نادى بهذا المذهب، مذهب الصناعة والافتتان بالصياغة، وإن النظرة إلى الأدب ينبغي أن تكون إلى مقدار ما حوى من آثار الصنعة، وإن هذا المذهب الذي اعتنقه الجاحظ ودعا إليه. وكان تشيعه للفظ مظهراً من أهم مظاهره، هو في حقيقته بحث في الوسائل التي يتفاضل بها الأدباء، وليست تلك الوسائل إلاّ المهارة في استعمال الألفاظ، وتكوين الأسلوب الذي يختص به الأديب[٣].

وحاول باحث آخر أن يرد ما يمكن أن يتبادر إلى الذهن من أن الجاحظ ينكر المعاني وشأنها في بلاغة القول (لأننا نراه ينوّه بالمعاني الغريبة العجيبة والشريفة الكريمة والبديعة المخترعة، وليبين كيف يتنازعها الشعراء، فيدعي كل أنها من بنات أفكاره ووحي خياله، ويكفي أن من هذه المعاني ما يخرجه الشاعر إخراجاً لا يبارى، فينصرف الشعراء عنه عجزاً)[٤].

ويرى د. العشماوي أن عبارة الجاحظ هذه على شهرتها وكثرة تداولها بل وتأثيرها الشديد فيمن جاؤوا بعد الجاحظ من نقاد فيها غموض واضح، فهي لم تحدد التحديد الصحيح لمفهوم المعنى عند الجاحظ[٥].

---

(١) النظرية النقدية/ ١٧٦.

(٢) تاريخ النقد/ درويش ص١٥٦.

(٣) دراسات/ طبانة ص١٩٦.

(٤) في النقد (عتيق) ص٣٢٩.

(٥) قضايا النقد ص ٢٧٠.

والواقع إن الخروج من نص الجاحظ السابق إلى النصوص الأخرى التي أبدى فيها آراءه، يدلنا على أنه لم يكن من أنصار الألفاظ على المعاني، ولا من الذين عنوا بالصياغة والأسلوب فحسب، كما أنه لم يفصل بين الألفاظ والمعاني بتحديد مفهوم المعنى عنده، بل أنه عنى بالنص الأدبي بكل ما يحمله من معان عبّر عنها بألفاظ وأساليب وأوزان. فالنص الأدبي الجيد هو ما كانت أفكاره، ومعانيه جيدة مقبولة في النفس، وكان أسلوبه جميلاً مؤثراً. وإذا انفرد بإحدى هاتين الميزتين دون الأخرى أصابه الخلل، وخرج عن إطار النجاح الفني. ودليلنا على أن الجاحظ قد أراد بقوله (المعاني مطروحة في الطريق) إلفات الانتباه إلى أن النظر إلى ما يحمله البيت الشعري من حكمة أو موعظة، والاكتفاء بهما لتقويم البيت، هو نظر قاصر، لأنه يريد للمعنى الجيد أن يخرج بإطار أدبي جميل مؤثر. والدليل على هذا أن الجاحظ لم يطلق قوله السابق مجرد رأي نظري، وإنما ذكره بعد أن مارس ما يمكن أن نسميه بالنقد التطبيقي، حيث نقل لنا رأي أبي عمرو الشيباني في بيتين من الشعر فيهما حكمة وموعظة خاليتين من أي جمال فني، فبنى عليه الجاحظ رأيه، مؤكداً نظرة فنية صائبة هي أن عناصر النص الأدبي تبدو كامنة في معانيه وأسلوب صياغته:

وأنا رأيت أبا عمرو الشيباني وقد بلغ من استجادته لهذين البيتين، ونحن في المسجد يوم الجمعة أن كلّف رجلاً حتى أحضره دواة وقرطاساً حتى كتبهما له، وأنا ازعم أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعراً أبداً والبيتان هما:

لا تحسبَنَّ الموتَ موتَ البِلى ... فإنّما الموتُ سؤالُ الرجالْ

كلاهما موتٌ ولكنَّ ذا ... أفظعُ من ذاكَ لذلِّ السؤالْ

وذكر رأيه بعد هذين البيتين مدرجاً عناصر النص الأدبي بما يمكن أن نحصره بما يأتي:

أ ـ أقامة الوزن: أي في اختيار الأوزان المناسبة للمعاني المطروحة.

ب ـ تخير اللفظ وسهولة المخرج: وهذا مبحث أفاض فيه الجاحظ، حيث ذكر من شروط الألفاظ الجيدة حسن اختيار القائل لها، سواء مطابقتها للمعاني أو في تصويرها لبيئة الشاعر أو حياته، مع توخي سلامتها وسهولة مخرجها.

جـ ـ كثرة الماء وصحة الطبع: ويريد بهما بعد الشعراء عن الجفاف والافتعال المصطنع، وقد أطلق العرب تعبير كثرة الماء، كناية عن الحيوية والجمال. فماء الشباب مثلاً حيوية الوجه وصباحته. وقد قرنه الجاحظ هنا بصحة الطبع، ليجعله عنصراً من عناصر النص الأدبي الجيد، فكما يتفنن الصانع في صناعته والرسام والنساج في اختيار مواد رسمه، أو نسجه، كذلك الشاعر يختار لنفسه الأسلوب الذي يحمل عناصر النجاح المتمثلة بالمعاني، والصياغة، والروح الشاعرية المناسبة الدالة على طبع شعري مواتٍ. لقد قرن الجاحظ هذه العناصر الثلاثة معاً في أكثر من موضوع في كتبه فقال مثلاً:

(فإن كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً وكان صحيح الطبع بعيداً عن الاستكراه، صنع في القلوب صنَع الغيثِ في التربة الكريمة، ومتى فصلت الكلمةُ على هذه الشريطة، ونفذت من قائلها على هذه الصيغة، أصحبها الله من التوفيق، ومنحها من التأييد، مالا يمتنع معه من تعظيمها صدور الجبابرة، ولا يذهل عن فهمها معه عقول الجهلة)[1]. إن حديث الجاحظ عن تأثير

(١) البيان ١/ ٨٢.

النص في نفس المستمع المتذوق للأدب بتأثير المطر إذا أصاب تربة كريمة تشبيه يدلك على إدراكه لأهمية الطبع والموهبة في عملية الإبداع الفني من ناحية، ويشير إلى التفاتته إلى نفسية المستمع الذي يجب أن يكون مؤهلاً لفهم النص وتقديره، فيلقى في نفسه قبولاً واستحساناً، وإلاّ فإنه يكون كالتربة الميتة لا يجدي فيها هطول مطر أو غيث.

وأورد الجاحظ أيضاً في البيان والتبيين صحيفة بشر بن المعتمر التي أجمل فيها جملة آرائه النقدية البلاغية، وفيها أن أولى آلات البلاغة الطبع، فإذا لم يجر في الكاتب منه عرق فلا سبيل إلى أن يكتب[1].

وهكذا نجد خلاصة رأي الجاحظ في النص الجيد بكونه يعبر عن معنى جميل شريف بألفاظ مؤلفة غير متنافرة، وأسلوب سلس موات غير متكلف. وبهذا يجمع النص شروط الإجادة، المتمثلة بالمعاني، والألفاظ، والروح الأدبية الفنية التي تنساب منه، فيقول أيضاً:

(والمعاني إذا كسبت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربَتْ على حقائق أقدارها، بقدر ما زُيّنت، وحسب ما زخرفت، فقد صارت الألفاظ في معاني المعارض، وصارت المعاني في معنى الجواري، فالقصد في ذلك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة)[2].

ليست هناك إذن مفاضلة بين الألفاظ والمعاني في النص الأدبي في رأي الجاحظ، فإذا أدخل الشاعر أو الكاتب الحيف على أحداهما عيب قوله، لكن

---

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٥-١٣٦.

(٢) نفسه ١/ ٢٥٤ ـ وانظر أثر الجاحظ في البلاغيين والنقاد في سر الفصاحة ٥ المثل السائر ١/ ٣٥٢، دراسات بلاغية أحمد مطلوب ص٤٢٣.

تقدير المعاني الجيدة مناط بالذوق والفهم، ولا يمكن أن يحدد بقاعدة أو يفصل في ذكر شروطه مثلما يفصل في الألفاظ، وسنجد هذا في حديثنا عن عمود الشعر ومفهوم شرف المعنى عند النقاد.

أما الألفاظ فهي محسوسة تدرك بالسمع والقراءة، ويمكن للناقد أن يفصل في شروطها، وما يتوفر لها من معالم الإجادة والفصاحة.

شروط الألفاظ:

نجد في ثنايا كتاب البيان والتبيين كثيراً من المصطلحات البلاغية والنقدية، وقد وردت كلمتا الفصاحة والبلاغة في وصف الألفاظ التي اشترطها الجاحظ للنص الجيد، وقد جعل بلاغة اللفظ مقابلة لشرف المعنى[1].

وقد سبق بشر بن المعتمر الجاحظ في الإشارة إلى شروط اللفظ في صحيفته التي أوردها الجاحظ نفسه في البيان والتبيين حين أوجب أن يكون اللفظ الجيد شيقاً عذباً وفخماً سهلاً[2].

وقال الجاحظ (وكما لا ينبغي أن يكون عامياً وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون وحشياً)[3]. وقد أكثر من التنبيه على وجوب تجنب الوحشي من الكلام أو الحوشي منه. ولا بد أن نقف عند هاتين الكلمتين لمعرفة دلالتيهما اللغوية التي تؤدي إلى فهم رأيه البلاغي والنقدي، فقد ذكر في المعاجم أن الوحشي والحوشي من الكلام، والغرائب والشواذ، والنوادر متقاربة، وأن حوشي الكلام هو وحشيه وغريبه[4]. وقيل: إن الوحشي من

---

(١) البيان ١/ ٢٥٤.

(٢) نفسه ١/ ١٣٦.

(٣) نفسه ١/ ١٤٤.

(٤) الصحاح، لسان العرب مادة (وحش).

الكلام ما نفر عنه السمع، ويقال له حوشي، كأنه منسوب إلى الحوش، وهي بقايا إبل وبار بأرض قد غلبت عليها الجن، فعمرتها ونفت عنها الإنس، لا يطأها أنيس. وإذا كانت اللفظة حسنة مستغربة لا يعلمها إلا العالم المبرز، والأعرابي القح، فتلك الوحشية. قال إبراهيم بن المهدي لكاتبه عبد الله بن صاعد: إياك وتتبع وحشي الكلام طمعاً في نيل البلاغة، فإن ذلك هو العيب الأكبر وعليك بالسهل مع تجنبك السفل[1].

أما الفصاحة كما عرفها النقاد والبلاغيون، فهي أن يكون اللفظ جزلاً ليس غريباً ولا سوقياً مبتذلاً، وأن يكون مستقيماً لا تخرج دلالته على استعمال العرب[2].

ومن شروط الفصاحة أن تكون الكلمة مألوفة غير غريبة، فإذا تعمد المتكلم إيراد الغريب، فذاك هو التشادق الذي نهى الرسول ﷺ عنه. والذين يتقصدون إيراد الغريب من الألفاظ، وهم من غير الأعراب قوم مدخولون في عقولهم. والفأفأة والقرقرة من الألفاظ الغريبة المستهجنة، كما أن تجنب الغريب لا يعني استعمال السوقي. فمن شروط البلاغة والفصاحة ألا يلجأ المتحدث إلى السوقي من الألفاظ[3].

كما أن تكلف تهذيب الألفاظ وتدقيقها يذهب جمال النص، ويورده على غير ما أراده صاحبه، والصواب هو الاقتصاد. ففي (الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة، وخروج مَنْ سبيل من لا يحاسب نفسه).

لقد نص الجاحظ في أكثر من موضع على وجوب توفر الطبع، وعدم التكلف في استعمال الألفاظ، وعاب على الأدباء التشادق، والتكلف في

---

(١) الضرائر وما يسوغ للشاعر ص٣٩.

(٢) دراسات بلاغية/ ٤٢٠.

(٣) البيان ١/ ٣٧٧-٣٧٨.

استعمال الغريب من الألفاظ، وما لم يعد له وجود في حياة الحاضرة المترفة، وقد طبق دعوته هذه في نقد كلام سُجّل عن بعض الرواة، فيه تكلف واضح في استعمال ألفاظ غريبة[1].

وإذا كان الجاحظ قد تحدث كثيراً عن شروط اللفظة مما يفهم منه اهتمامه بكونها مفردة، فإن حديثه عن تنافر الألفاظ، يدلل على نظرته إلى دلالة النص الأدبي جملة، فقد تكون اللفظة جميلة غير ثقيلة، ولكنها إذا ضُمَّت إلى غيرها ثقلت وتنافرت.

(ومن ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر، وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وقبرُ حربٍ بمكانٍ قَفْرِ وليس قربَ قبرِ حربٍ قبرُ[2]

إن أمثال هذا الشاهد أشعار وأقوال كثيرة، يرددها الناس على أنها ضرب من الألغاز أو الممازحات التي تختبر بها مرونة لسان المخاطب وطلاقته في النطق، وقد أورد الجاحظ تعليقاً طريفاً يؤكد حسن تفسيره والتفاتته إلى جرس الألفاظ، أو تنافر حروفها، أو تنافرها مع ما ضمت إليه من ألفاظ. وذكر رأي جهال الناس ممن لم يفطن إلى ما فطن إليه هو بقوله:

(ولما رأى من لا علم له أن أحداً لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نسق واحد، فلا يتعتع، ولا يتلجلج، وقيل لهم: إن ذلك مما اعتراه إذ كان من أشعار الجن، صدقوا بذلك)[3].

---

(١) البيان ١/ ٣٧٨ دراسات/ طبانة ص٢٠٣.

(٢) نفسه ١/ ٦٥-٦٧.

(٣) نفسه.

وقد رأى الجاحظ أن ثقل الألفاظ متأت من اجتماعها مع غيرها وتقاربها معاً بالحروف مما جعلها متنافرة ثقيلة في النطق.

ويتجاوز الجاحظ ائتلاف الألفاظ مع ما يجاورها في مخارج حروفها إلى التنبيه على مجموع ألفاظ البيت، ووجوب كونها متوافقة مؤتلفة تجمعها وحدة عضوية وفكرية، فيكون البيت عند ذلك متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً، وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان. أما إذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقاً، كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة[1].

إن بحث الألفاظ مفردة ومركبة يجر الجاحظ إلى بحث الروح الشعرية المتأتية من مجموع البيت الشعري، والتمثلة بانسياب ألفاظه، وموافقتها لمعانيه موافقة يكون فيها البيت متلاحماً منساباً على اللسان، مؤثراً في النفس.

(وأجود الشعر ما رأيته متلاحمَ الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أُفرِغ إفراغاً واحداً، وأسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان، وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملساء، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكدّه، والأخرى تراها سهلة لينة، رطبة مواتية، سلسلة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأنّ البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد[2].

وقد تابع ابن قتيبة هذا المبحث حين تحدث عن التكلف في الشعر، وأنه يراه إذا كان البيت مقروناً بغير جاره ومضموماً إلى غير لفقه، ولذلك

---

(١) البيان ١/ ٦٥.

(٢) نفسه ١/ ٦٧ وانظر في النقد ـ عتيق ص٣٣٤.

قال عمر بن لجا لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: ولم ذلك؟ فقال: لأني أقول البيت وأخاه ولأنك تقول البيت وابن عمه[1]، وبذا يتجاوز تأثير اللفظة بما بعدها إلى النص الشعري المتكامل، حين يبدو البيت مسبوكاً سبكاً تاماً، متعلقاً بما يليه تعليق قران، وبنظام سلس يوفر للشعر وحدة موضوعية، وترابطاً معنوياً قوياً.

اختلاف الألفاظ باختلاف البيئة:

ويرى الجاحظ أن المفردات اللغوية متفاوتة بتفاوت بيئات المتكلمين بها. فاللغة العربية تختلف مفرداتها وأساليبها باختلاف أحوال المتكلمين بها، فلغة البادية غير لغة الحاضرة:

(وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عامياً، وساقطاً سوقياً، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريباً وحشياً، إلا أن يكون المتكلم أعرابياً، فإنَّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي. وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات)[2].

إن لغة الحواضر نفسها تختلف مفرداتها تبعاً لقربها من البادية منبع الفصيح العربي، وتبعاً لطبيعة سكانها وتركيبهم الاجتماعي، ومدى اختلاطهم بغير العرب. وهنا يلفت الجاحظ أنظارنا إلى تفاوت لغة أهل الأمصار العربية نتيجة اختلاف أصول سكانها، فتجد ملامح لغوية تميز مفردات أهل البصرة والكوفة عن أهل الشام ومصر، وهي غير الملامح اللغوية المعروفة عند أهل مكة والمدينة، وكأنّ الجاحظ يريد أن يقول أن اللغة لا تتأثر بالبيئة فحسب، بدوية أو حضرية، بل تتأثر بطبيعة أهلها الساكنين فيها حيث تعيش مفردات في بيئة معينة، وتنحسر عن بيئة أخرى، وإن كانت كلها عربية صحيحة.

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٣٤.

(٢) البيان ١/ ١٤٤.

(وأهل الأمصار إنما يتكلمون على لغة النازلة فيهم من العرب، ولذلك تجد الاختلاف في ألفاظ من ألفاظ أهل الكوفة والبصرة والشام)[1].

ونقل لنا محاورة بين أهل مكة ومحمد بن مناذر الشاعر البصري الذي ادعى أن أهل مكة أفصح من أهل البصرة، لأنهم أحكى الناس لألفاظ القرآن، وأكثرهم موافقة له. أما أهل الكوفة والمدينة فقد تتبع الجاحظ مفرداتهما اللغوية من حيث تأثرهما بعامل آخر غير التفاوت في الفصاحة، فيدلنا على كثرة المفردات غير العربية في كلامهم، لتأثرهم بمن نزل من غير العرب.

اختلاف الأساليب باختلاف المتحدثين:

ونستطيع أن نجد نظرة الجاحظ الثاقبة وذوقه الأدبي المرهف في نظره إلى الأساليب المختلفة، ليس باختلاف البيئات والحواضر فحسب، بل باختلاف الأدباء والبلغاء أنفسهم، واختلاف المخاطبين ممن يوجه إليهم الكلام شعراً ونثراً، فالأصالة تجعل صاحبها متميزاً بأسلوب خاص ينفرد به فيقول:

(ولكل قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثور وكل شاعر في الأرض، وصاحب كلام موزون، فلا بد أن يكون قد لهج وأَلِف ألفاظاً بأعيانها، ليديرها في كلامه، وإن كان واسع العلم غزير المعاني كثير اللفظ)[2].

ثم يطبق هذه النظرية على أصحاب الملل والنحل والفرق الذين اختص كل منهم بأفكار ومعان جعلت لهم أساليب متميزة في طرائق تعبيرهم، واختيار الألفاظ الخاصة بهم التي تدور في كلام بلغائهم. ويذكر لنا مثلاً

---

(١) البيان ص١٨٢.

(٢) الحيوان ٣/ ٣٦٦.

مستنبطاً مما كان يدور على ألسنة الزنادقة ومن يدور في فلكهم حيث تكثر ألفاظ معينة في كلامهم كالتناكح والتتاتج والمزاح والنور والظلمة. والجاحظ نفسه يلجأ إلى اختيار الأسلوب المتميز بمذهب أهل الكلام إذا كان كلامه موجهاً إلى رجال الكلام العارفين بدلالة الألفاظ الواعين بمدلولاتها.

(وأرى أن الفظ بألفاظ المتكلمين مادمت خائضاً في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني أتخف لموؤنتهم على ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها فلم تلزق بصناعتهم إلا بعد أن كانت مشاكلة بينها وبين تلك الصناعة)[1].

إن الألفاظ التي يخاطب بها المتكلمون هي غير الألفاظ التي يخاطب بها التجار والعوام كما أن الألفاظ التي يخاطب بها أهل المدينة هي غير الألفاظ التي يخاطب بها أهل البادية، وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين في خطبة أو رسالة أو في مخاطبة العوام والتجار أو في مخاطبة أهله وعبيده أو في حديثه إذا تحدث أو في خبره إذا أخبر، وكذلك من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكل مقام ولكل صناعة شكل)[2].

لقد أقر الجاحظ أن اختلاف الأساليب تابع لاختلاف مستويات الناس العقلية والاجتماعية، فما يفهمه البدو هو غير ما يوجه إلى أهل الحاضرة، وما يوجه إلى الأدباء والبلغاء هو غير ما يخاطب به العوام، فما دام الناس في طبقات من حيث مستواهم كري فكذا يجب أن تكون الأساليب التي

---

(١) الحيوان ص٣٦٨.

(٢) المصدر السابق ص١٤٤.

يخاطبون بها دون أن يغض من شأن المتحدثين، أو يفاضل بين أساليبهم، فيقول: (الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات، فمن الكلام الهزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكله عربي. والكل قد تمادحوا وتعابثوا)[1].

إن نظرة الجاحظ الثاقبة إلى الأساليب ودلالتها على المتحدثين بها، مكنته من نقد النصوص الشعرية والنثرية والحكم على صحة نسبتها إلى أصحابها من خلال النظر إلى أسلوبها، فإذا كان الرواة والمحدثون ينظرون إلى صحة الإسناد والرواية، فإن الجاحظ انطلق من نظريته النقدية السابقة إلى الحكم على بعض النصوص، ونسبتها إلى أصحابها من خلال نظرته الفاحصة إلى معانيها، وأساليبها، ومشاكلتها لأسلوب قائليها، فهو يروي خطبة لمعاوية رواها شعيب بن صفوان وغيره، قيل إنه قالها قبيل موته، يقول فيها:

أيها الناس إنّا قد أصبحنا في دهر عنود، وزمن شديد، يعد فيه المحسن مسيئاً، ويزداد فيه الظالم عتوّا، ولا ننتفع بما عُلّمناه ولا نسأل عما جهلناه..) ثم يقول واصفاً أهل زمانه:

(فهم بين شريد خائف منقمع، وساكت مكعوم، وداع مخلص وموجع ثكلان قد أخملتهم التقية، وشملتهم الذلة..)[2].

فيحاول الجاحظ تحليل هذه الخطبة من خلال نظره إلى ألفاظها، وأسلوبها وروحها، ومقارنتها بما عرف به كل من معاوية والإمام علي، فوجد (أن فيها

---

(١) البيان ١/ ١٤٤.

(٢) المصدر السابق ١/ ٦١.

ضروباً من العجب، منها أن الكلام لا يشبه السبب الذي من أجله دعاهم معاوية، ومنها أن هذا المذهب في تصنيف الناس، وفي الأخبار عما هم عليه من القهر والإذلال، ومن التقية والخوف أشبه بكلام علي رضي الله عنه ومعانيه، وجاله منها بحال معاوية، ومنها أنا لم نجد معاوية في حال من الحالات يسلك في كلامه كلام الزهاد ولا يذهب مذاهب العباد[1].

اختلاف الأساليب باختلاف المعاني:

أكد الجاحظ هذه الفكرة التي تنادي بأن كل معنى من المعاني لا يجمل إلا بالألفاظ المشاكلة له[2]، فقال:

(إن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل والفخم من الألفاظ والشريف والكريم من المعاني)[3].

ونجده يؤكد هذا الرأي في كتبه الثلاثة، البيان والتبيين والحيوان والبخلاء، فإذا كان موضوع الحديث مضحكاً وملهياً، فاستعملت فيه الأعراب انقلب عن جهته، وإن كان في لفظه سخف، أبدلت السخافة بالجزالة صار الحديث الذي وضع على أن يسر النفس يكربها[4].

ويحذر الجاحظ من تغيير الأساليب الخاصة لموضوعاتها ومعانيها (فمتى سمعت ـ حفظك الله ـ بنادرة من كلام العرب، فإياك أن تحكيها إلاّ مع

---

(١) البيان ١/ ٦١ والخطبة مروية لمعاوية في عيون الأخبار ٣/ ٢٣٧، إعجاز القرآن ص١٢٣، العقد الفريد ٤/ ٨٨ ورواها ابن أبي الحديد منسوبة إلى الإمام علي رضي الله عنه في شرح البلاغة ١/ ١٧٢.

(٢) دراسات في تاريخ النقد ص٢٠٦.

(٣) البيان ١/ ١٤٥.

(٤) الحيوان ٣/ ٣٩.

إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنك إنْ غيّرتَها، بأن تلحن في إعرابها، وإخراجها مخارج المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية، وعليك فضل كبير، وكذلك إذا سمعت بنادرة من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإياك أن تستعمل فيها الإعراب أو تتخير لها لفظاً حسناً)[1].

وهكذا طبق الجاحظ دعوته هذه في كثير مما نقله من حكايات الأعراب أو نوادر المولدين. وكتاب البخلاء ماثل أمامنا في قصصه، ونوادره التي نقلها الجاحظ بألفاظها، وأساليبها المطابقة لحال المتكلمين، أو مجاناً بدوا أو حضراً.

لقد قرر الجاحظ من خلال نصوصه الكثيرة التي أوردها أن ضروب المعاني تؤدي إلى اختلاف الأساليب باختلاف الألفاظ المستعملة والأفكار التي يوردها المتحدث، فلكل (ضرب من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء، فالسخيف للسخيف والخفيف للخفيف والجزل للجزل والإفصاح في موضع الإفصاح والكناية في موضع الكناية)[2]. والجاحظ هنا لم يكتف بوجوب مطابقة الألفاظ لضروب المعاني من حيث الخفة والغرابة والسلامة والسماحة، وإنما تجاوز الألفاظ إلى الأساليب بمظاهرها المختلفة، فاللجوء إلى الكنية والمجاز من الأساليب الواجبة في كثير من المعاني والمواقف، كما أن الإطالة والإيجاز تحتمهما طبيعة المعاني التي يراد التحدث عنها وتتحكم بها طبيعة المخاطبين في الوقت نفسه[3].

---

(١) الحيوان ١/ ١٤٥.

(٢) نفسه ٣/ ٣٩.

(٣) نفسه ٦/ ٧-٨.

ومع أن الجاحظ قد ذكر أن الإيجاز والإطناب أسلوبان من الأساليب التي استعملها العرب، إلاّ أن كثرة الأخبار، والنصوص الأدبية الجيدة التي أوردها معلقاً عليها، أو مورداً تعريفات العلماء في حدود البلاغة والبيان. في كل هذه المعالجات البيانية الواردة في كتبه، نفهم أنه يميل إلى الإيجاز، لأن النفوس (إذا كانت إلى الطرائف أحن، وبالنوادر أشغف، وإلى قصار الأحاديث أميل، وبها أحب، أنها خليقة لاستثقال الكثير، وإن استحقت تلك المعاني الكثيرة وإن كان ذلك الطويل أنفع، وذلك الكثير أرد)[1]. ويوجز رأيه في تفضيل الإيجاز بقوله (وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه)[2].

ومن هذه الفكرة انطلق الجاحظ باحثاً عن أسرار الإعجاز القرآني، مؤيداً رأيه في الإيجاز، مشيراً إلى كتاب آخر غير كتاب الحيوان، خصه للتأليف في آيات القرآن الكريم (ولي كتاب جمعت فيه آيات من القرآن، لتعرف فضل الإيجاز والحذف، وفرق ما بين الزوائد والفضول، والاستعارات، فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز، والجمع للمعاني الكثيرة، بالألفاظ القليلة على الذي كتبته لك في باب الإيجاز، وترك الفضول)[3].

ثم يذكر أمثلة لما جاء في القرآن الكريم من شواهد الإيجاز في الآيات الكريمة وستجد آراء الجاحظ هذه تمثل بدايات مهمة لمنهج عبد القاهر الجرجاني في دراسة إعجاز القرآن، وما عرف عنده (بالنظم) الذي بدأ الجاحظ الحديث فيه من موقع الكلمة الواحدة، ودلالتها على المعاني، وعلاقتها بما يضم إليها من ألفاظ في السياق العام.

---

(١) الحيوان.

(٢) نفسه ١/ ٨٣.

(٣) نفسه ٣/ ٧٦ انظر أثر القرآن في النقد الأدبي ١/ ٩٧.

القديم والمحدث:

حفلت كتب الجاحظ بشواهد من الشعر العربي القديم جاهلية، وإسلامية، وأخرى من الشعر العباسي. وقبل أن يطلع القارى على رأي الجاحظ في مسألة الشعر القديم والمحدث، يستطيع أن يحكم مبدئياً بأنه رجل غير متعصب لقديم أو حديث. فقد عاصر الجاحظ فترة نضج الشعر في العصر العباسي، وحركة تجديده وتطوره. وأخذ عن العلماء المتعصبين للقديم، ولكنه لم يكن تبعاً لواحد منهم، ولم يفضّل في الوقت نفسه الشعر المحدث على القديم، وإنما أعلن رأيه واضحاً صريحاً في إعجابه بالجيد من الشعر قديمه وحديثه، ولكنه قبل أن يقرر هذا الحكم، نظر نظرة شاملة إلى مجموع الشعر العربي قديمه وحديثه، إعرابه ومولده، فأعلن أن عامة العرب والأعراب هم أشعر من عامة المولدين، وأن شعراء البدو أشعر من شعراء الأمصار. (والقضية التي لا أحتشم فيها ولا أهاب الخصومة فيها أن عامة العرب والأعراب، والبدو، والحضر من سائر العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والنابتة، وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه)[1].

ولا نرى في قوله هذا أي أثر لنظرية العرق في الأدب، فهو لا يريد بها أن العربي سواء كان في الحاضرة أو أعرابياً في البادية أشعر من العرق المولد الذي يعيش في مدينة أو قرية، كما ذهب إلى هذا.. د. إحسان عباس[2]، ولكننا نراه نظر إلى النتاج الشعري نظرة فنية تتفحص ملكة الشعر والظروف المعينة عليها، فالعرب ممن امتلكوا الشاعرية أقدر بطبعهم من المولدين، لأنهم يقولون عن سجية مواتية وموهبة تصقلها البيئة الأصلية بلغتها

---

(١) الحيوان ٢/ ١٣٠.

(٢) تاريخ النقد، إحسان عباس / ٩٧.

ومفرداتها وأخيلتها، دون حاجة إلى تعلم واكتساب. وقد أكد قوله هذا في الجزء الثالث من البيان والتبيين الذي خصه للدفاع عن العرب والرد على افتراءات الشعوبية (فكل شيء للعرب إنما هو إن يصرف وهمه إلى الكلام، وإلى رجز يوم الخصام، حين يمتح على رأس بئر، أو يحدو ببعير، أو عند المقارعة، أو المناقلة، أو عند صراع، أو في حرب، فما هو إلا أن يصرف وهمّه إلى جملة المذهب، وإلى العمود، الذي إليه المقصد، فتأتيه المعاني إرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدّرسه أحداً من ولده وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلفون)[1].

هذا في نظرة الجاحظ العامة إلى الشعر، ولكنه لم يتجاهل الشواهد الماثلة في الشعر العربي الجيد في عصره سواء قاله عرب أو مولدون، ويعلن إنكاره للمتعصبين الذين يشيحون بأنظارهم عن الشعر المحدث، لأنهم قد علقوا بالشعر العربي القديم، فيقول بعد القاعدة العامة التي ذكرها عن أصالة الشاعر العربي:

(وقد رأيت أناساً منهم يبهرجون[2] أشعار المولدين ويستسقطون من رواها، ولم أر ذلك قط إلاّ في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان، وفي أي زمان كان).

أما الفرق بين الأعرابي والمولد فهو ليس بسبب العرق وإن الغريزة بتفاوت العرقيين[3] بل بسبب أصالة العربي، وموهبته التي جعلت الشعر جزءاً وسليقته،

---

(١) البيان ٣/ ٢٨.

(٢) البهرجة الباطل والرديء من الشيء، أي يعدون أشعار المولدين باطلة، والنص في الحيوان ٢/ ١٣٠.

(٣) رأي د. إحسان عباس ص٩٧.

فصار متمكناً من القصيدة مع طول نفس، وعدة لغوية وفكرية. أما المولّد، فإنه إذا منح الموهبة الشعرية، فإن عدته اللغوية والتعبيرية قد تخونه إذا طالت قصيدته.

وقد تمثل الجاحظ بقول لأحد الكتاب المشهورين ممن لم يكن لهم نصيب وافر في الشعر وذلك أنه سئل: مالك لا تجوز البيت والبيتين والثلاثة؟ قال: إن جزتها، عرفوا صاحبها. فقال له السائل: وما عليك أن تعرف بالطوال الجياد، فعلم أنه لم يفهم عنه. فالكاتب هنا لم يكن شاعراً ولم تكن له الموهبة الشعرية التي تعينه على نظم قصائد فإذا تجاوز البيت والبيتين فضح نفسه، بكونه ليس شاعراً، ثم يجمل الجاحظ الفرق بين المولد والأعرابي فيقول: (ونقول أن الفرق بين المولد والأعرابي أن المولد يقول بنشاطه وجمع باله الأبيات اللاحقة بأشعار أهل البدو، فإذا أمعن انحلّت قوته واضطرب كلامه)[1].

هذا حكم الجاحظ العام ونظرته الشاملة إلى مجموع الشعر العربي أما التفصيلات المتعلقة بوجود الجيد في كل زمان ومكان، فإننا نجد الجاحظ يتتبعه بعين بصيرة، وفكر ناقد دون أن يحكّم عصبية زمن أو مكان أو جنس. فهو يتمثل بأشعار الأقدمين ويعلق عليها، كما يتمثل بأشعار المحدثين في المواطن التي تقتضي ذلك.

تحدث الجاحظ عن الخطباء والشعراء قبل الإسلام والإسلاميين، ثم عن خطباء الأمصار وشعرائهم المولدين، ذكر بشار بن برد أولّهم، ووصفه بأنه كان (شاعراً راجزاً، وشجاعاً خطيباً، وصاحب منثور ومزدوج، وله رسائل معروفة[2] ثم ذكر خبره مع رؤبة بن العجاج في مجلس عقبة بن سلم حين

(١) الحيوان ٣/ ١٣٢.

(٢) البيان ١/ ٤٩.

تحدى رؤبة بشاراً من أن يقول رجزاً مثل رجزه، فكان أن قال بشار أرجوزته المشهورة:

يـا طَلَـلَ الحـي بـذاتِ الصَمْـدِ بـالله خَبِّـرْ كيـف كنـتَ بعـدي

ومعلوم أنّ الرجز من شعر البادية، فكأن الجاحظ أراد بهذا الخبر التمهيد للحديث عن شاعرية بشار، وأنه كان مجيداً مطبوعاً فختم الخبر السابق برأيه في الشعراء المطبوعين (والمطبوعون على الشعر من المولدين بشار العقيلي، والسيد الحميري، وأبو العتاهية، وابن أبي عيينة. وقد ذكر الناس في هذا الباب يحيى بن نوفل وسلما الخاسر وخلف بن خليفة. وأبان بن عبد الحميد اللاحقي أولى بالطبع من هؤلاء وبشار أطبعهم كلهم[1]. ومصطلح المولدين هنا يمثل من كان من أصل عربي أو غير عربي يريد به من نشأ وترعرع في الإسلام[2].

وذكر بشاراً مرة أخرى حين تحدث عن الخطباء الشعراء وذكر كلثوم بن عمرو العتابي (وكان من ولد عمرو بن كلثوم كما يقول الجاحظ) ممن يجمع الخطابة، والشعر الجيد، والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن (وعلى ألفاظه وحذوه، ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين كنحو منصور النمري ومسلم بن الوليد وأشباههما، ثم يختم قوله بحكم نقدي يبت فيه بتفضيل بشار على سائر المولدين في البديع (وكان العتابي يحتذى حذو بشار في البديع ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة)[3].

---

(١) البيان ١/ ٥٠.

(٢) من الشعراء العرب الذين ذكرهم ابن أبي عيينة بن المهلب بن أبي صفرة من شعراء الدولة العباسية وخلف بن خليفة من معاصري جرير والفرزدق.

(٣) المصدر السابق ١/ ٥١.

وحين استطرد الجاحظ في الحيوان عن حماد عجرد وذكر بعض هجائه لبشار، أكد حكمه السابق بتفضيل بشار على جميع الشعراء المحدثين (وما كان ينبغي لبشار أن يناظر حمّاداً من جهة الشعر، وما يتعلق بالشعر، لأن حماداً في الحضيض وبشارا مع العيوق[1]. وليس في الأرض مولد قروي يعد شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه)[2].

وقد طبّق الجاحظ نظرته في البحث عن الجيد، بغض النظر عن زمانه ومكانه حين قارن بين معنيين وردا لشاعرين، جاهلي، وآخر محدث باحثاً عن المفاضلة بينهما بمقدار إجادتهما في إبراز المعنى إبرازاً فنياً جميلاً، فقد ذكر صفة الخيل والجيش في قول بشاراً:

كـأنَّ مثـارَ النقـع فـوق رؤوسِنـا وأسيـافَنـا ليـلٌ تهـاوى كـواكبـه

ثم ذكر قول عمرو بن كلثوم:

تبني سنابكُهم من فوق أَرؤسِهم سقفـاً كـواكبُـه البيـضُ المبـاتيـرُ

وعلّق مفضلاً قول بشار: (وهذا المعنى قد غلب عليه بشار)[3].

فعمرو بن كلثوم وإن سبق بشاراً بوصف الغبار المتصاعد من سنابك الخيل إلا أن بشاراً قد أخذه، وأجاد في تصويره أكثر من عمرو، فكأنه صار أحق به وهو رأي نجده واضحاً فيما بعد، عند ابن طباطبا والقاضي الجرجاني.

أما أبو نؤاس فهو من الشعراء الذين استثناهم الجاحظ من الظاهرة الشعرية وتفضيل عامة شعر العرب والأعراب على شعراء الأمصار والقرى،

---

(١) العيوق نجم أحمر مضيء في طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا لا يتقدمه.

(٢) الحيوان ٤/ ٤٤.

(٣) المصدر السابق ٣/ ١٢٧.

استثناهم بقوله: (وليس ذلك بواجب لهم في جميع ما قالوه) حيث جعل بعد بعد ذلك أبا نؤاس بعد بشار في تقديمه على الشعراء المولدين، قائلا:

(فإنا لا نعرف بعد بشار أشعر منه)[1] ولم يكن عرق أبي نؤاس حائلاً بينه وبين الإجادة الشعرية، لأنه تثقف ثقافة عربية أصيلة وأخذ العربية وأسرارها من مظانها الرئيسة، فعاش في البادية زمناً، وروى جيد الأشعار والأرجاز. وحين تحدث الجاحظ، عن وصف أبي نؤاس لكلاب الصيد فضل طردياته على أشعار غيره من المولدين، ورأى أن إجادته بسبب كونه عالما راوية حافظاً لأشعار العرب، فضلاً عن ممارسته الفعلية للصيد، ومعايشته للكلاب، مما يجعل أشعاره في هذا الباب مفضلة على غيره في إجادته ما لا يجيده بعض الأعراب في وصف الصيد، ورحلاته، والكلاب، قائلاً: (وأنا أكتب لك رجزه في هذا الباب لأنه كان عالما راوية وكان قد أحب الكلاب زماناً وعرف منها ما لا تعرفه الأعراب، وذلك موجود في شعره وصفات الكلاب مستقصاة في أراجيزه. هذا مع جودة الطبع، وجودة السبك، والحذق بالصنعة.

وإن تأملت شعره فضلّته، إلا أن تعترضَ عليك فيه العصبيةُ أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق ما دامت مغلوباً[2].

وقد طبق الجاحظ فعلاً دعوته إلى نبذ التعصب في كتبه وشواهده، فتمثل بأشعار أبي نؤاس في الطرديات ولم يكتف بالشاهد أو الشاهدين، وإنما تمثل بسبع طرديات في هذا الباب.

---

(١) الحيوان ٤/ ٤٥٧.

(٢) الحيوان ٢/ ٢٧ وانظر رأي الجاحظ في أبي نؤاس أيضاً في تاريخ النقد ـ عتيق ـ ص٣٦٣.

وقد فضل أبياتاً لأبي نؤاس على أبيات لمهلهل بن ربيعة يقول فيها أبو نؤاس:

على خبز إسماعيل واقية البخل ... وقد حل في دار الأمان من الأكل

وما خبزه إلا كعنقاء مغرب ... تصور في بسط الملوك وفي المثل

وما خبزه إلا كليب بن وائل ... ليالي يحمي عزة منبت البقل

وإذ هو لا يستب خصمان عنده ... ولا القول مرفوع بجد ولا هزل

وإعجاب الجاحظ بأبيات أبي نؤاس متأت من الصورة الشعرية الواردة في البيت الذي وصف فيه كليباً، فرآه أجود من وصف مهلهل قائلاً (وأبيات أبي نؤاس على أنه مولد شاطر أشعر من شعر مهلهل في إطراق الناس في مجلس كليب[1].

ولكن إعجاب الجاحظ بشعر أبي نؤاس لم يحل دون ذكر مساوئه وتتبع مآخذه التي بدت له في قصيدة يهجو بها الشاعر أبانا اللاحقي، ويتهمه فيها ندقة، وقد حلل الجاحظ وصف أبي نؤاس لمهجوه، ورآه غير موفق ودال على جهل أبي نؤاس بمعاني الهجاء التي أراد إضفاءها على مهجوه، خاصة ما يتعلق بوصفه زنديقاً وعده في زمرة المجان (وتعجبني من أبي نؤاس وقد كان جالس المتكلمين أشد من تعجنبي من حماد حين يحكي عن قوم من هؤلاء قولاً لا يقوله أحد، وهذه قرة عين المهجو والذي يقول سبحان ماني ويعظم أمر عيسى تعظيماً شديداً، فكيف يقول أنه من قبل شيطان. وكأن الجاحظ يريد أن يقول أن أبا نؤاس جاهل بدقائق مذهب الزنادقة واعتقادهم، وبدا أساء في وصف أبان واتهامه بها. ثم يقول الجاحظ معقباً

(١) الحيوان ٣/ ١٢٩.

على قول أبي نؤاس في عدا أبان في عصبة المجان فيرى بأنه لا يمكن أن يدرج معهم، فأبان وهو سكران أصح عقلاً من هؤلاء وهم صحاة، فإما اعتقاده فلا أدري ما أقول لك فيه، لأن الناس لم يؤتوا في اعتقادهم الخطأ المكشوف من جهة النظر، ولكن الناس ناس وعادات وتقليد للأباء والكبراء، ويعلمون على الهوى وعلى ما يسبق إلى القلوب، ويستثقلون التحصيل ويهملون النظر ، حتى يصيروا في حال متى عاودوه وأرادوه نظروا بأبصار كليلة وأذهان مدخولة مع سوء عادة والنفس لا تجيب، وهي مستكرهة.

وأما مآخذ أبي نؤاس الأخرى فقد أوردها الجاحظ عرضاً في مواطن مختلفة من كتاب الحيوان، يمكن أن تجعل في مبالغاته المفرطة وفي مدائحه التي غالى فيها، وأفرط حتى قارب الكفر وجاوزه، كما أشار إلى تصريحه بكفر مقيت، مشيراً إلى أن أبا نؤاس كان مكثراً من هذه الصورة المقيتة الماجنة. وبعد أن يذكر نماذج من إساءات أبي نؤاس ينحو في دراستها منحى تطبيقاً يؤكد رأيه في هذا الشاعر بقوله (ومع هذا فانا لا نعرف بعد بشار أشعر منه)[1].

هذا نماذج من آراء الجاحظ في شاعرين من أشهر الشعراء المحدثين، وقف منها موقفاً منصفاً في بيان مكانتيهما الفنية دون أن يأخذه التعصب والهوى إلى قديم ومحدث، وهو بهذا يطبق ما دعا إليه من وجوب النظر إلى الأشعار بمقياس الجودة والإبداع دون الركون إلى الهوى الشخصي في تفصيل القديم على المحدث دائماً، لأن الجيد من الأشعار موجود في كل زمان ومكان، ولم يكتف بالدعوة النظرية فحسب، وإنما طبق هذه النظرية الموضوعية في جميع مؤلفاته التي تمثل فيها بشواهد من الشعر العربي القديم

(١) الحيوان ٤/ ٤٥٧، وانظر تاريخ النقد الأدبي ـ عتيق ـ ص٣٦٦.

والمحدث كل في مكانه من الاستشهاد، وما يقدمه من فائدة لغوية أو معنوية، وسنجد لدعوته قبولاً، وصدى طيباً بعد عصره، فيتنبه إليها النقاد والأدباء، وتصبح الدعوة إلى الإنصاف تياراً لدى جيل من الأدباء يضاهي تيار التعصب للقديم والعكوف عليه. ويعد ابن قتيبة أول من تبنى فكرة الجاحظ هذه وفصّل فيها، وأضاف إليها شواهد عقلية وذلك في كتابه الشعر والشعراء وفي مقدمته بصورة خاصة.

* * *

الفصل السادس

أين قتيبة وقضية الصراع بين القديم والحديث

- القديم والحديث.
- بنية القصيدة.
- حالات الشاعر وبواعث قول الشعر.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل السادس

ابن قتيبة وقضية الصراع بين القديم والحديث

نظرة الجاحظ إلى الألفاظ والمعاني أوقعت النقاد في أسره فيما بعد، وجعلتهم جميعاً يدلون بدلوهم فيها، متوهمين أحياناً في فهم رأي الجاحظ، مبالغين في إعطاء الألفاظ حظها ومكانها في النص الشعري، وقد قادتهم هذه النظرة أحياناً إلى الفصل التام بين الألفاظ والمعاني وكأنهما عالمان مختلفان غير مرتبطين. ونلاحظ هذا الفصل في تقسيمات ابن قتيبة لأضرب الشعر التي توحي أول ما توحي بعملية الفصل بين الألفاظ والمعاني، فقد تدبر ابن قتيبة كما يقول الشعر فوجده أربعة أضرب:

١ ـ ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه كقول القائل:

فـي كَفِّـهِ خيـزرانٌ ريحُـه عَبِـقْ من كفّ أروعَ في عرنينِهِ شَمَمُ
يُغضي حياءً ويُغضىٰ من مهابته فمـا يُكَلَّـمُ إلاّ حيـن يبتسـمُ

فلم يقل في الهيبة شيء أحسن منه، وكقول أوس بن حجر:

أيتهـا النفـس اجملـي جَـزَعـاً إنَّ الـذي تحـذريـنَ قـد وقعـا

لم يبتدئ مرثية أحسن من هذا... وكقول حيمد بن ثور:

أرى بصـري رابنـي بعـد صحـة وحسبُـك داء أن تصـحَّ وتسلمـا

ولم يقل في الكبر شيء أحسن منه، وكقول النابغة:

كَلِينـي لهـمٍّ يـا أميمـة نـاصـبِ وليـلٍ أقـاسيـه بطـيءِ الكـواكـبِ

لم يبتدئ أحد من المتقدمين بأحسن منه ولا أغرب، ومثل هذا في الشعر كثير[1].

٢ ـ ضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول القائل:

ولما قضينا من مِنى كلَّ حاجةٍ ومسَّحَ بالأركانِ من هو ماسحُ
وشُدَّتْ على حَدْب المهارى رحالُنا ولا ينظرُ الغادي الذي هو رائح
أخذنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا وسالتْ بأعناق المطيّ الأباطحُ

هذه الألفاظ ـ كما ترى ـ أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع. وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان، وعالينا أبلنا الأنضاء، ومضى الناي لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأباطح).

إن تعليق ابن قتيبة السابق على الأبيات يدلنا على رفضه لهذا النوع من الأشعار الرقيقة، وعدها بالمرتبة الثانية من الأشعار التي يلمح فيها جمالاً في اختيار الألفاظ مخارج ومقاطع ومطالع لا لشيء إلا لأنه نثر الأبيات فوجدها لا طائل تحتها لمعان مفيدة، ولعلّه كان يرى (أن الفكرة الشعرية كالفكرة العلمية أو أن الشعر ضرب من الحكمة يعترف به العقل ويحكم سداده، لأنه حقيقة كونية ويغفل عن النظر التصويرية التي يحتل الشعر بها منزلته بين الفنون)[2].

وعلل د. داود سلوم سبب وقوف ابن قتيبة هذا الوقف من هذا الضرب من الأشعار بأن النزعة الأخلاقية والنزعة الفقهية مسوؤلتان عن هذا الموقف

---

(١) راجع الشعر والشعراء ١/ ١٢ فما بعدها (ط، بيروت).
(٢) دراسات/ طبانة/ ٢١٩.

المتجني[1] وقد يصدق هذا الرأي على أبيات الضرب الثاني من أضرب الشعر عند ابن قتيبة، ولكنه لا يصدق مع الضرب الثالث الذي أورد فيه كثيراً من أشعار الحكمة المفتقدة إلى جمال الألفاظ والمعاني. وهذا يعني أن النزعة الأخلاقية ليست وحدها وراء تقسيمه العقلي هذا للأشعار. وقد نضيف إليه تعليلاً آخر، هو فهم ابن قتيبة الخاص لنظرية المعاني والألفاظ التي تحدث عنها الجاحظ وبشر بن المعتمر من قبله.

وبالغ ابن قتيبة في النظرة الانفصالية إلى هذين الحدّين باللفظ والمعنى، وحين حاول نثر الأبيات بحثاً عن المعاني انحلَّ جمالها، وذهب بهاؤها المتأتي من جمال الصورة وهذا يمكن أن تدرج تحته كثيراً من أشعار الغزل والوصف التي إذا نثرت، فقدت جمالها وبهاءها وتحولت إلى معنى مألوف معروف، إلاّ أن فضل الشاعر هو في إخراج هذه المعاني لا من خلال الألفاظ فحسب، وإنما من خلال الصور الفنية التي تترك أثراً في النفس أكثر منها منثورة.

إن كثيراً من الأشعار الجميلة الرائعة تفتقد بهاءها إذا نثرت وأعيدت إلى معانيها الظاهرية التي تخطر في ذهن القارئ أول مرة، وعند ذاك تبرز أمامنا مقولة الجاحظ بشأن كون المعاني مطروحة في الطريق، واردة في خاطر كل إنسان، فلا يبقى فرق بين شاعر وشاعر، إلاّ في مدى إبداعه في إبراز المعنى المألوف إبرازه جميلاً يبدو وكأنه جديد يخطر أول مرة في ذهن الشاعر أو السامع، أما إذا نثر فأن المعنى يعود مألوفاً شائعاً معروفاً بين الناس.

وقد عدّ قدامة بن جعفر الأبيات السابقة نموذجاً للأشعار التي توافرت فيها شروط إجادة الألفاظ، من سهولة، وسماحة، وسهولة مخارج الحروف، والفصاحة، والخلو من البشاعة[2].

---

(١) مقالات في تاريخ النقد ص١٦٠.

(٢) نقد الشعر ١/ ١٣.

أما أبو هلال العسكري الذي بدا منحازاً إلى الألفاظ، وبيان فضلها، فإنه أوردها أورد الأبيات شاهداً لكون مدار البلاغة على تحسين اللفظ وحسن اختياره، مستخدماً تعبير ابن قتيبة نفسه حين وصفها بجودة المطالع، وحسن المقاطع، وبديع المبادئ، وغريب المباني، واكتفى ببيان فضل هذه الألفاظ دون محاولة الانتباه إلى المعنى وجمال إيراده[1]. والعسكري[2] بهذا لا يمكن عدّه ممن ساوى بين اللفظ والمعنى كما ذهب بعض الباحثين.

وقد استقصى د. بدوي طبانة آراء النقاد في الدفاع عن هذه الأبيات وكونها[3] ترتفع عن المنزلة الثانية التي وضعها ابن قتيبة فيها.

يتحدث ابن جني في كتاب الخصائص في باب الردّ على من ادعى على العرب عنايتها بالألفاظ، وإغفالها المعاني، يتحدث عن العناية بالألفاظ بما يفهم منه صعوبة الفصل بين الألفاظ والمعاني إجادة أو إساءة. ورأى أن (العرب حين أولت عنايتها بالألفاظ، فلأنها عنوان معانيها، وطريقها إلى إظهار أغراضها ومراميها، فأصلحوها، ورتبوها، وبالغوا في تحبيرها، وتحسينها، ليكون ذلك أوقع لها في السمع، وأذهب بها في الدلالة... فإذا رأيت أن العرب قد أصلحوا ألفاظها وحسنوها وجملوا حواشيها وهذبوها وصقلوا غروبها[4] وأرهفوها، فلا ترين أن العناية إذ ذاك إنما هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدمة منهم للمعاني وتنويه بها وتشريف)[5].

وفي هذا ردٌّ على ابن قتيبة الذي جعل الضرب الثاني مما جاد لفظه وحلا، ولا طائل للمعنى فيه، لأن حلاوة الألفاظ وجمالها تبرزان المعنى وتحسنه.

---

(١) الصناعتين ٦١/ وانظر أبو هلال العسكري ص٦١، النظرية النقدية ص١٧٩.
(٢) أبو هلال العسكري ناقداً ص١٣٣.
(٣) دراسات ص٢١٩.
(٤) الغروب: الأطراف.
(٥) الخصائص ٢/٢١٨.

وبعد أن بين رأيه في الألفاظ والمعاني وقف عند الأبيات السابقة ليحللها، ويرد على ابن قتيبة دون أن يصرح باسمه تأدباً وتواضعاً ورعاية للعلم والعلماء، إنما اكتفى باتهام من عاب هذه الأبيات بعدم إمعان النظر فيها وبسبب جفاء الطبع وخفاء غرض الشاعر عنه، وبذا حاول تتبع الصور الفنية الجميلة فيها محللاً ومناقشاً ويمكن أن ندرج دفاعه بما يلي:

١ ـ أن قول الشاعر(كل حاجة يفيد منه أهل النسيب والرقة وذوو الأهواء والمقت ما لا يفيده غيرهم ولا يشاركهم فيه من ليس منهم، إلا ترى أن من حوائج منى أشياء كثيرة غيرها الظاهر عليه والمعتاد فيه سواها، وأن تنكير حوائج قد يوحي بأمور كثيرة منها التلاقي والتشاكي والتخلي، فجاء بالشطر (ومسح بالأركان من هو ماسح)، ليبين أن الحوائج التي قضيت والاداب التي تمت هي مسح الأركان، وما هو به وجار في القربة من الله مجراه، وإذا كان تعبير (كل حاجة) يوحي بأكثر من حاجة تتوقع فلا نعرف سبب ربط ابن جني لمعاني التشاكي والتلاقي والفراق والتخلي، وغير ذلك من معاني الغزل، والموقف هنا ليس وصفاً لموقف وداع عاشق أو متغزل، حتى تتداعى إلى الذهن تلك الصور وإنما هو موقف من أدى فرائض الحج كاملة. وسنجد عبد القاهر الجرجاني أكثر دقة وأرهف إحساساً في تحليل هذه العبارة دون الاكتفاء بدلالة الشطر الأول على العموم والشطر الثاني على الخصوص.

٢ ـ (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا) هنا يتعجب ابن جني ممن عاب البيت لأن الشاعر كان دقيقاً في اختيار الألفاظ ودلالاتها، فلو أخذنا في أحاديثنا أو نحو ذلك لكان فيه معنى يكبره أهل النسيب وتعنوا له معه الماضي، وذلك أنهم قد شاع عنهم واتسع في محاوراتهم علو قدر

الحديث بين الأليفين، ثم تمثل ابن جني بنصوص شعرية جميلة تذكر الحديث وتصفه كقول الشاعر:

وحـديثُهـا كـالغيـث يسمعُـه راعـي سنيـنَ تتـابعـتْ جـدْبـا

فـأصـاخ يـرجـو أن يكـون حيـاً ويقـول مـن فـرحٍ أيـا ربـا

وبعد أن يذكر شواهد أخرى يقول (إذا كان قدر الحديث عندهم على ما ترى فكيف به إذا قيّده بقوله: (أطراف الحديث)، وذلك أن في قوله أطراف الأحاديث وحياً خفياً، ورمزا حُلْواً، ألا ترى أنه يريد بأطرافها ما يتعاطاه المحبّون ويتفاوضه ذوو الصبابة المتيمون؛ من التعريض والتلويح والإيماء دون التصريح، وذلك أحلى وأدمث، وأغزل، وأنسب من أن يكون مشافهة وكشفاً، ومصارحة وجهراً، وإذا كان كذلك ففي هذين البيتين أعلى عندهم وأشد تقدّماً في نفوسهم من لفظهما، وإن عذب موقعه وأنِق مسمعه)[1].

٣ـ إن في قوله (وسالت بأعناق المطي الأباطح) من الفصاحة ما لا خفاء فيه.

أما عبد القاهر الجرجاني فإنه تابع الصور الفنية السابقة مضيفاً إليها روحه المعروفة في تذوق النصوص وتحليلها، ومحاولة بيان فضل الأسلوب من خلال دلالة الألفاظ بما ضم إليها، وما توفر فيها من أضرب البيان والتعبير. والأبيات المذكورة تمثل بها، لبيان فضل الأساليب الجميلة، وما تقدمه من معان جديدة، لأن استقصاء الأشعار التي أعجب بها الناس ووصفوها بالرقة والسلاسة، وقالوا عنها بأنها كالماء جرياناً، والهواء لطفاً وغير ذلك من الصفات، هذه الأشعار لم تتجاوز إجادة الشاعر في استخدام الاستعارة في موقعها أو إصابة الغرض، أو حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى القلب مع وصول اللفظ إلى السمع[2]، وإذا كان

---

(١) الخصائص ١/ ٢٤.

(٢) أسرار البلاغة ص٢٢.

الأمر كذلك، فلا بدّ أن تكون أبيات (ولما قضينا) التي وصفت بإجادة الألفاظ جيدة المعاني في الوقت ذاته. . . وللوصول إلى هذه النتيجة يحلل الجرجاني أشطر كما يأتي:

١ ـ قوله (ولمّا قضينا من منى كل حاجة) عبَّر فيه الشاعر عن قضاء المناسك بأجمعها، والخروج من فروضها، وسننها من طريق أمكنه أن يقصر معه اللفظ، وهو طريق العموم، ثم نبه بقوله: (ومسّح بالأركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الأمر، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر.

٢ ـ قوله (أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا). يحلله عبد القاهر أيضاً، ويكون في فهمه للاستعارة أكثر دقة ممن سبقه، فهو لا يستطرد إلى دلالة الحديث على معاني المودة التي يُكبرها أهل النسيب، ومن يعنو إلى ميعة الصبا، لأن الموقف هنا ليس موقف أهل النسيب، وإنما تحسس علاقة (أخذنا بأطراف الأحاديث) بالصورة السابقة (ومسح بالأركان) وما تلاه من زمّ الركاب، وركوب الركبان، لأن عودة الحجيج مقترنة بالانتهاء من مناسك الحج، وهو مسح الأركان.

أما لفظة (الأطراف) فهي تدل على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر من التصرف في فنون القول، وشجون الحديث. وقد فهم عبد القاهر الجرجاني من تبادل (أطراف الحديث) جوا نفسياً مريحاً ساد الرفقة وجعلهم نشطين يتبادلون الأحاديث، ومرد سرورهم إلى جملة أمور منها: ـ

أ ـ ما توجيه ألفة الصحبة والأصحاب، وأنسة الأحباب.

ب ـ ما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة، ورجاء حسن الإياب.

جـ ـ تنسم روائح الأحبة والأوطان.

د ـ تخيل استماع التهاني والتحايا من الخلان والأخوان.

٣ ـ (سالت بأعناق المطي) يرى الجرجاني أن الشاعر قد زان الجو النفسي السابق الذي نجح في رسمه في ذهن القارى باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه، وأفاد كثيراً من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه، فصرح بما أوماً إليه من الأخذ بأطراف الأحاديث من أنهم تنازعوا أحاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حالة التوجه إلى المنازل، أو أخبر بسرعة السير ووطأة الظهر إذ جعل سلامة سيرها بهم كالماء تسيل به الأباطح، وكان في ذلك ما يؤكد ما قبله، لأن الظهر إذا كانت وطيئة، وكان سيرها السير السهل السريع زاد ذلك في نشاط الركبان، ومع ازدياد النشاط يزداد الحديث طيباً.

ثم قال (بأعناق المطي) ولم يقل المطي، لأن السرعة والبطء، يظهران غالباً في أعناقها ويبين أمرهما من هواديها وصدورها، وسائر أجزائها، إذ كانا في أنفسها بأفاعيل لها خاصة من العنق والرأس.

إن تحليل عبد القاهر الجرجاني للأبيات لا يفيدنا في الدفاع عن قيمتها وإجادتها قدر أفادتنا في الإطلاع على قدرة هذا الناقد على تحليل النصوص واستنباط مواطن الجمال منها، مما قد يغفل عنه القارئ أول وهلة، بل تجد نفسك موافقاً له كل الموافقة في تتبع الدلالات الجميلة، وتعجب معه من ابن قتيبة الذي أخّر هذه الأبيات إلى المرتبة الثانية.

وبعد أن استوفى عبد القاهر الجرجاني الأبيات تحليلاً، وأبرز جمال صورها، ودلالة الألفاظ على المعاني التي أراد رسمها وتصويرها، يعود إلى ختم حديثه بقوله:

(فقل الآن: هل بقيت عليك الآن حسنة تحيل فيها عن لفظة من ألفاظها). بل حق هذا المثل أن يوضع في نصرة المعاني الحكمية والتشبيهية[1] وبذا امتاز عبد القاهر الجرجاني بالتحليل والوصف، وأفاد أعظم إفادة من إيجاز

---

(١) أسرار البلاغة ص١٨.

ابن جني وإشارته[1]، كما أنه عد هذه الأبيات شاهداً على إجادة المعنى، وإجادة اللفظ معاً، لا كما ذهب ابن قتيبة في جعلها ضمن الضرب الثاني من أضرب الشعر التي جادت ألفاظها ولا معاني شريفة لها.

وبهذه النظرة الانفصالية للألفاظ المعاني، لا يمكن أن نعدّ ابن قتيبة ممن سوّى بينهما[2]

ونعود إلى أضرب الشعر التي قسمها ابن قتيبة فيكون الضرب الثالث منه:

٣ ـ ضرب جاد معناه، وقصّرت ألفاظه عنه... كقول لبيد:

ما عاتبَ المرءَ الكريمَ كنفسِه والمرءُ يصلحُه الجليسُ الصالحُ

وهو يدرج تحت هذا الضرب الأبيات التي تحمل معاني الحكمة، أو ما أسماه بالمعاني الجيدة الشريفة، إلاّ أنه أحس أن لا روح شعرية فيها ولا جمال فيها.

تفهم هذا من عبارته (فأنه قليل الماء والرونق). وهذا يذكرنا بشرط الجاحظ الرابع الذي وضعه للنص الجيد (كثرة الماء).

٤ ـ أما الضرب الأخير فهو الذي افتقدت فيه الشواهد والأشعار إلى جودة المعاني، وجمال الألفاظ، وتندرج تحته كل الأشعار الرديئة.

وإذا كان ابن قتيبة قد حكّم المعاني والألفاظ في تصنيف الأشعار ضمن هذه الأضرب الأربعة بسبب تبنيه لفضل المعاني على الألفاظ، فإن له آراء أخرى مهمة جداً بحث فيها عن دوافع الشعر والأوقات التي ينشط فيها الشاعر، وتشحذ قريحته مما عدّ فيها من أوائل المؤلفين الذين أولوا هذا الموضوع أهمية كبيرة.

---

(١) النقد الأدبي وقضاياه ص١٢٥.
(٢) دراسات ص٢٢٤.

وقد عزا بعضهم تقسيم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب بأنه كان أثراً من آثار المنطق والفلسفة[1].

القديم والحديث:

تعد الآراء النقدية التي سجلها ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء) من الآراء المهمة التي استطاع تسجيلها والدفاع عنها وتبنيها، وقد تجاوز فيها ابن قتيبة الاكتفاء بنقل آراء غيره إلى اختيار الآراء النقدية التي توافق رأيه ليدافع عنها، ويوضحها ويفصلها، ومن بين هذه الاراء رأيه في القديم والحديث من الشعر، وحديثه عن بنية القصيدة العربية وتقاليدها وبواعث الشعر، وحوافز القول فيه.

إن مسألة الصراع بين القديم والحديث في الشعر من المسائل التي شغلت بال النقاد والأدباء قديماً وحديثاً، وبدأت أول ما بدأت في جهود العلماء واللغويين الذين اندفعوا بحماس لجمع الشعر العربي القديم، وروايته وتوثيقه، حرصاً منهم على سلامة اللغة العربية، وحفظ شواهدها، وقد تجاوزوا فيه الإعجاب إلى التعصب للقديم والخصومة لكل ما هو حديث، بغض النظر عن مقدار إجادته أو جماله. وهناك روايات كثيرة طريفة تعترض القارى حين يدرس الجهود النقدية لدى علماء اللغة، ورواة الأشعار في نهاية القرن الأول والقرن الثاني[2].

وكان صوت الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) في الدعوة إلى تقدير الجيد من الأشعار بغض النظر عن قدمها أو حداثتها صوتاً جديداً مبعثه طبيعة الشعر المحدث الذي فرض نفسه، واختطّ مكانه بين الأشعار العربية القديمة،

---

(١) النقد الأدبي وقضاياه ص١٢٥.

(٢) راجع الفصل الثالث ص١٤٨.

فضلاً عن فكر الجاحظ النيّر الذي ابتعد فيه عن التعصب وتحكيم الهوى. وجاء بعده ابن قتيبة متأثراً بآرائه مردداً لكثير منها[1].

وبرزت مسألة القديم والحديث أمامه، وهو يتصدى لتأليف كتاب في الشعر والشعراء أقامه على رأيه الواضح في مسألة الصراع بين القديم والحديث، وإن جودة الأشعار هي التي تفرض نفسها عليه، وهي مقياسه فيما يختار ويترجم من الشعراء، ووعد منذ البداية بألاّ يتأثر بآراء غيره، ولا مناهجهم في التأليف والنظر في الأشعار. ففكرة تأليف في الشعر والشعراء وحدها هي موقف نقدي له مدلوله... وإن تأليف الكتاب للبحث عن الجودة والفنية فيه أثر من ابن سلام في طبقات الشعراء[2].

وتبدو أهمية رأي ابن قتيبة في هذه المسألة لا من حيث كونها تفصيلاً لرأي الجاحظ السابق، وإنما من حيث تبنيه لها وتطبيقه لدعوته، من خلال كتاب ترجم فيه للمحدثين جنباً إلى جنب مع الشعراء الجاهليين والإسلاميين والأمويين.

وضع ابن قتيبة مقياس الجودة أساساً لاختيار الأشعار والترجمة لأصحابها، ملغياً بذلك عدة مقاييس كانت تحكم غيره من المؤلفين والرواة، وتسيطر على أهوائهم، وتوجههم فيما يختارون ويروون، وبيّنَ منهجه في المقدمة مما يمكن أن يسجل بما يأتي:

١ ـ الحكم بموضوعية على الأشعار دون التأثر بآراء العلماء المسبقة والابتعاد عن تقليدهم.

(ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له سبيل من قلَّد أو مستحسن باستحسان غيره)[3].

---

(١) انظر تأثر ابن قتيبة بآراء الجاحظ في تاريخ النقد ص١٠٥، وتبينه لآرائه، وطريقته في الدفاع عن العرب ضد الشعوبية في كتاب: حضارة الإسلام لجب ص٩٤.

(٢) مقالات في تاريخ النقد ص١٥١.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ١٠.

٢ ـ عدم التأثر بمكانة الشاعر الاجتماعية، فقد نال كثير من الأشخاص شهرة بسبب نشاط مارسوه في الحياة السياسية، أو الاجتماعية، أو الفكرية. أما ابن قتيبة، فقد وعد بتطبيق مبدأ العدالة في اختيار الأشعار الجيدة، (فكل من أتى بحسَنٍ من قول، أو فعلٍ ذكرناه له، وأثنينا عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو له فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه)[١].

وبذلك أخرج أشعار كثير من الفقهاء والصحابة والولاة ممن نقلت عنهم أشعار قالوها عرضاً، وما كانوا في حقيقتهم شعراء، إلا أن شهرتهم أو احترام الناس لهم جعل أشعارهم متداولة، فنصّ ابن قتيبة بأنه لم يعرض في كتابه إلا لمن كانت شهرته لما قاله من أشعار جيدة: (ولم أعرض في كتابي هذا لمن كان غلب عليه غير الشعر، فقد رأينا بعض من ألف في هذا الفن كتاباً يذكر في الشعراء من لا يُعرف بالشعر، ولم يقل منه إلاّ الشذر اليسير كابن شبرمة)[٢].

ابن قتيبة هنا يدعو إلى اختيار الجيد من الأشعار، بغض النظر عن زمانه الذي عاش فيه، أو مكانته الاجتماعية، أو السياسية، فبلغت عنده فكرة الانتصاف للشعر المحدث، مرحلة التطبيق العملي في اشراكهم في تراجم كتابه، والاختيار لهم، ومثّل مرحلة مهمة من مراحل التأليف الأدبي من جهة أخرى. ومنهجه الذي صرح به هو اعتماد معيار الجودة في اختيار الأشعار والشعراء دون النظر إلى قدم الشاعر أو حداثته، ودون التأثر بمكانته الاجتماعية أو الدينية قائلاً:

---

(١) الشعر والشعراء السابق ١/ ١١.

(٢) نفسه ١/ ٩.

(ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له سبيل من قلّد، أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاً حظه، ووفّرت عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ووضعه في متخيّره، ويذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده، إلا أنه قيل في زمانه أو أنه رأى قائله)[1].

وسبب اختيار ابن قتيبة هذا المنهج حجتان مقنعتان هما:

١ ـ إن الله لم يقصر العلم، والشعر، والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر.

٢ ـ إن كل قديم كان محدثاً في زمانه، كما أن كل ما يعد محدثاً في زمن ما سيصير قديماً بمرور الأيام والسنين. وقد ضرب لهذا شواهد من الشعر العربي، حيث كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثر هذا المحدث وحسن، حتى لقد هممت بروايته. ثم صار هؤلاء قدماء عندنا ببعد العهد منه، وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا، كالخريمي، والعتّابي، والحسن بن هاني، وأشباههم.

وبذا اختار ابن قتيبة الجودة مقياساً في اختيار من يترجم له من الشعراء قائلاً: (فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه)[2].

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٣ وانظر مقالات ص١٥١.

(٢) نفسه ١/ ١١.

بنية القصيدة:

إنّ دعوة ابن قتيبة السابقة، تعد رائعة، لو كان شفعها بتطبيقات في الشعر العربي، أو في القصيدة العربية عموماً، ولكنه اكتفى بها نظرياً، وطبّقها من خلال تراجم الشعراء المحدثين الذين ترجم لهم مع تراجم الشعراء القدماء دون أن يشفعها بملاحظات نقدية، أو تحليلية، كما فعل الجاحظ، ونجده أكثر من هذا يتناسى دعوته إلى انصاف المحدث حين يتحدث عن بنية القصيدة العربية معللاً ـ نقلا عن شيوخه ـ سبب افتتاحيتها بالبكاء على الأطلال والانتقال منها إلى الغزل، ثم الأغراض الشعرية الأخرى المعروفة، ويختم حديثه بحكم نقدي يلزم فيه الشعراء المحدثين بشكل القصيدة التقليدية قائلاً: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها اغلب على الشعر، ولم يطل فيُمِلّ السامعين ولم يقطع، وبالنفوس ظمأ إلى المزيد)[1]. وهذا يعني أن موقف ابن قتيبة من الشعراء الذين يحاولون الخروج على شكل القصيدة التقليدي لن يكون مخالفاً لموقف علماء اللغة، ورواة الأشعار المتعصبين للشعر القديم، فيجعل بنية القصيدة الجاهلية التقليدية أسراً وطوقاً لا يبيح للشاعر الخروج عليه، لا لشيء إلاّ لأن القدماء انتهجوه، وبهذا يقول مؤكداً هذه البنية التقليدية (وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مشيد البنيان، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير، أو يرد على المياه العذاب الجواري، لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامي، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد، لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح، والحنوة، والعرارة)[2].

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٢.

(٢) نفسه.

وينقل ابن قتيبة لنا محاورة تتبين فيها دعوته إلى الالتزام بالشكل الفني للقصيدة القديمة، ولمقدمتها الغزلية خاصة، فقد قال خلف الأحمر: قال لي شيخ من أهل الكوفة أما عجبت من الشاعر قال:

(أنبت قَيْصوماً وجَثْجاثاً)

فاحتُمِل له وقلت أنا:

(أنبت أجّاصا وتفاحاً)

فلم يحتمل لي!!

مما يفهم منه إصراره على الالتزام بحرفية الشكل التقليدي، وقد وصف هذا الإصرار بالتناقض مع دعوته إلى إنصاف المحدث الذي يرى أن من حقه فسح المجال أمامه للتعبير عن حياته الحضرية بأساليبها ومظاهرها، وأنه (يحرم عليهم أن يشعروا، وأن يصفوا ما تقع عليه عيونهم . . . وإن هذا التناقض بين دعوتيه يبين لنا مقدار وفاء ابن قتيبة، لما وعد به من التزام العدل والإنصاف، فقد كانت دعوته إلى التجديد في حقيقتها تقليداً في عدم التقليد)[1]. ويوضح د. إحسان عباس فكرة التجديد الشكلي التي هي بحد ذاتها تقليد أيضاً (ومن الذي ينكر أن استعمال الحصان والحمار بدل الجمل وذكر الأجاص والتفاح بدل الشيح والعرار، لا يكون تقليداً مستهجناً مضحكاً؟)[2].

إن الدعوة إلى تقليد القديم وإلزام الشعراء بعد استبدال أي أسلوب من أساليب القدماء يمثل جانباً من جوانب التعصب للقديم، والذي كان مردّه إلى ذوق ابن قتيبة نفسه، وإلاّ فإن بدايات التجديد في القصيدة العربية من خلال

---

(١) دراسات ص٢١٧.

(٢) تاريخ النقد ص١٦٢.

مطالعها تدل على قصائد ومحاولات حاول أصحابها استبدال وصف الناقة بوصف السفينة مثلاً، وإن كانت الأخيرة تمثل بديلاً شكلياً أيضاً ما يزال يدور حول الإطار التقليدي للقصيدة العربية، إذ لا بد من رحلة ـ على هذا الأساس ـ يقطعها الشاعر على ناقة أو فرس، فإذا أراد التغيير فلتكن السفينة التي حملها الشاعر مواصفات الناقة كما حمل النهر مواصفات الصحراء[1].

إن تعليل ابن قتيبة للمقدمة الغزلية وتعدد الأغراض في القصيدة العربية جرّه إلى الحديث عن الشكل الفني المتكامل للقصيدة، والنموذج الأكمل لدى النقاد والأدباء، فما دام هذا الشكل الفني قد استقر، وارتضاه الشعراء والنقاد، وجب على الشعراء أن يتقيدوا بضوابط توفيقية بين الأغراض المتعددة، فلا يجوز لشاعر مثلاً أن يطيل مقدمة القصيدة ويسهب في الغزل على حساب المديح أو الفخر. وإنما تكون أجزاء القصيدة متماثلة قصراً وطولاً. ويستنبط ابن قتيبة حكما ليصدره قاعدة عامة يلزم الشعراء بها، وقد التزموا بها فعلاً بقوله: (فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدّل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يَطل فيمل السامعين ولم يقطع، وبالنفوس ظمأ إلى المزيد)[2]، ويضرب لهذا مثلاً طريفاً، نستنتج منه أن الشاعر والسامع ـ الممدوح ـ قد ارتضيا هذا الشكل الفني. واستنبط مقياس المعادلة بين الأغراض المتعددة، من خلال ما نقله عن أن بعض الرجاز (أتى نصر بن سيار والي خراسان، فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت، ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر واللهِ ما بقيت كلمة عذبة، ولا معنى لطيف إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك، فإن أردت مديحي فاقتصد بالنسيب، فأتاه فأنشده:

---

(١) انظر في هذا المقال (القصيدة العربية بين الثورة والتجديد) د. ابتسام مرهون ـ مجلة المناهل العدد ١٧/ ١٩٨٠.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٢١.

هــل تعــرفُ الــدارَ لامٍّ الغَمْــرِ دعْ ذا وحبِّــرْ مــدحــةً فــي نصــر

فقال نصر: (لا ذاك ولا هذا، ولكن بين الأمرين)[1].

وقد كان نصر ـ الممدوح ـ نفسه شاعراً، ونقده للراجز يؤكد ما ذهب إليه ابن قتيبة الذي أورد هذه الرواية، ليقول أن هذا الشكل الفني للقصيدة العربية جعلها متماسكة مترابطة الأجزاء، وأن أي إطالة في جزء منها، يضيع هذه الوحدة ويفتتها، وحكمه هذا متأت من استقصائه لشواهد الشعر العربي الجيد، وفي وقفته (عند مبدأ التناسب يرينا أنه يحس إحساساً دقيقاً بالطول المعين الذي لا بد للقصيدة أن تحافظ عليه)[2].

حالات الشاعر وبواعث قول الشعر:

من المباحث المهمة التي سجلها ابن قتيبة في مقدمته النقدية ما يتعلق بدواعي الشعر والعوامل المعينة على بعث الغريزة الشعرية، أو تنشيطها، فبين أولاً أن الغريزة الشعرية قد ينتابها الكلل، والخمول في بعض الأحيان، مثلما ينتاب الإنسان في حياته العادية، (وللشعر تارات يبعد فيها قريبه، ويُستصعَب فيها ريّضُه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب، ولا يعرف لذلك سبب، إلاّ أن يكون من عارض يعترض على الغريزة)[3].

فالغريزة الشعرية شأنها في ذلك شأن النشاط الإنساني العام، قد ينتابها الخمول، فيعاني الشاعر من عصيانها ما يعاني، ويحاول أن ينشط ذهنه ويذكي فكره. ويتمثل ابن قتيبة بقول الفرزدق (أنا أشعر تميم وربما أتت

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢١.

(٢) تاريخ النقد ص١١٢.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ٢٥.

عليَّ ساعة. ونزع ضرس أسهل عليَّ من قول بيت)[1]، ولم يكن ابن قتيبة أول من وقف على هذه النماذج أو أول من أشار إليها، فقد سبقه من قبل بشر بن المعتمر في صحيفته التي أوردها الجاحظ في البيان والتبيين، والتي أورد فيها جملة نصائح للمتأدب، والشاعر كان منها، وجوب تصيد المتأدب وقت نشاطه الفكري، فإن لم تسعفه موهبته على الإبداع أمهلها ولجأ إلى ترويح نفسه وغريزته، فالترويح والنشاط وتصيد أوقات الراحة كلها تعين الغريزة على الإبداع، فإن لم تسعف الأديب غريزته بعد هذه المحاولات، فلا بدّ أن تكون موهبته متجهة إلى إبداع آخر غير الشعر والأدب، بقول بشر (فإن ابتليت بتكلف القول وتعاطي الصناعة، ولم تسمح لك الطبيعة في أول وهلة، وتعصّى عليك إجالة الفكرة، فلا تعجل، ودعه سحابة يومك، ولا تضجر، وأمهلّه سواد ليلتك، وعاودْه عند نشاطك، فإنك لا تعدم الإجابةَ والمواتاةَ، إن كانت لك طبيعة، وجرَّبت من الصناعة على عرف، وهي المنزلة الثانية، فإن تمَّنع عليك بعد ذلك مع ترويح الخاطر، وطول الأمد، فالمنزلة الثالثة أن تتحول عن هذه الصناعة إلى أشهى الصناعات إليك، وأخفها عليك، فإنك لم تشتهها إلا وبينكما نسب)[2].

ويتناول ابن قتيبة هذا الجانب المتعلق بمجالات الأديب والمبدع، فيتحدث عن الأوقات التي تعين الشاعر على استرسال موهبته، وصفاء ذهنه، فذكر منها (أوّل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل الكاتب)[3].

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٥.

(٢) الرسالة العذراء ص٢٤٠.

(٣) الشعر والشعراء ١/ ٨٤.

فحالات الشاعر النفسية وأوضاعه الشخصية تؤثر في إبداعه ومدى إجادته، وما على الشاعر إلاّ أن يعين قريحته، ويختار ما يلائمها، ويهيئ لها الجو النفسي للنشاط والوعي.

وهناك كانت بواعث أخرى تؤثر في إنتاج الشاعر الفني وتحفز فيه الرغبة على القول، أو فلنقل تثير فيه دوافع القول، وكوامن الرغبة، وقد تحدث الأدباء قبل ابن قتيبة عن هذه البواعث في أقوال وأخبار متناثرة ،منها ما ورد في صحيفة بشر بن المعتمر (النفوس لا تجود بمكنونها، ولا تسمح بمخزونها مع الرهبة، كما تجود مع الرغبة والمحبة)[1].

ودعا الجاحظ إلى التماس البيان والتبيين، إن ظن المتأدب له فيهما طبيعة[2]، فطبائع الناس ومواهبهم متفاوتة، وما على الإنسان إلاّ أن يصرف موهبته وما يميل إليه، وما يمكن أن يبدع فيه، فقد يكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر، ومثل هذا كثير جداً[3].

ونصح ابن المدبر الكاتب برصد ساعة نشاطه، لأنها تعينه على إبداع ما يمتنع عليه القول ساعة الكدّ والتعب، مقتبساً عبارة بشر بن المعتمر السابقة: (وارتصد لكتابك فراغ قلبك، وساعة نشاطك، فتجد ما يمتنع عليك بالكدّ والتكلف، لأن سماحة النفس بمكنونها وجود الأذهان بمخزونها)[4].

---

(١) البيان والتبيين ١/ ١٣٥، نصوص النظرية النقدية ص٣٤.

(٢) البيان والتبيين ١/ ٢٠٠.

(٣) نفسه.

(٤) الرسالة العذراء ص٢٤٠.

ورأى بشر أن بواعث القول الأدبي تظهر في دافعين هما: الغضب والطرب، فقد قيل لبعضهم لم لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله؟ وأنا لا أغضب، ولا أطرب[1].

وهناك أقوال أخرى لشعراء تحدثوا عن الدوافع التي تبعثهم على قول الشعر، وهنا يأتي حديث ابن قتيبة في هذا الموضوع مهماً، يجمع فيه الأسباب الداعية إلى قول الشعر من خلال رصده لأقوال الشعراء وتجاربهم (وللشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف، منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب[2]، ولكن الشعراء يتفاوتون في مدى استجابتهم لها واندفاعهم إلى قول الشعر بإحداها. فقد كان باعث الحطيئة على الشعر الطمع والرغبة في العطاء، وأحمد بن يوسف الكاتب كان دافعه لقول الشعر الرغبة في العطاء، وهذا طمع أيضاً، وأرطاة بن سهية كان دافعه بعث لغريزة الطرب أو الغضب.

ويروي ابن قتيبة خبراً عن شاعر يستدل منه أن شعور النفس بالسرور والرضى والراحة يدفعه إلى إنشاد الشعر، فإذا يئس أو مرّ بظروف سيئة، خبت موهبته واعتاصت عليه، فقد قيل لشاعر وقد أسر: أنشدَ. قال: الإنشاد على حين المسرة.

كل هذه الأخبار التي أوردها ابن قتيبة عن الشعراء تدلنا على انتباهه إلى هذا الجانب من عملية الإبداع الشعري التي يكون فيها للظروف النفسية أثر كبير على غزارة إنتاج الشاعر، أو فتوره، كما إن دوافع القول تبدو مختلفة باختلاف الشعراء، لذلك تنوعت هذه الدوافع من خلال الأخبار التي أوردها ابن قتيبة، وكأنه يشير إلى أن الشعراء متفاوتون فيما يحفزهم على قول الشعر، طرباً أو خوفاً، غضباً أو سروراً، أو رغبة في العطاء، وغير ذلك مما تلمحه في الروايات التي أوردها عن الشعراء.

---

(١) الرسالة العذراء ص ٢٤٠.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٢٣.

الفصل السابع

ابن المعتز ونظرية البديع

ـ سبب تأليف الكتاب.

ـ منهج الكتاب.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل السابع

ابن المعتز ونظرية البديع

لا بد لمن يريد الحديث عن آراء ابن المعتز النقدية في البديع وغيره، أن ينطلق أولاً من حقيقة كونه شاعراً، ليعرف مدى تأثير شاعريته واتجاهه الفني في آرائه النقدية.

وإذا تتبعنا أوصاف القدماء لميزات شعر ابن المعتز وجدناهم يجمعون على توافر ميزتين واضحتين في شعره:

١ ـ ميله إلى البديع والتشبيهات المبتكرة.

٢ ـ التأنق في اللغة الشعرية.

وقد أثنى القدماء على إجادة ابن المعتز لفني النظم والنثر، ووصفوا اقتداره على اختراع المعاني بأسلوب بليغ جميل[١].

أما ميله إلى التشبيه وإبداعه فيه، فأمر شائع لدى النقاد والباحثين، ويكفي أن نورد رأي ابن رشيق بأنه: (قد انتهى إليه التشبيه وسر صناعة الشعر)[٢]. وقوله:

(مع أنه لكل شاعر طريقة تغلب عليه، فينقاد إليها طبعه، ويسهل عليه تناولها، كأبي نواس في الخمر، وأبي تمام في التصنيع، والبحتري في

---

(١) انظر مثلاً الأوراق للصولي ص١٠٧، زهر الآداب للحصري ١/ ١٧٦، وفيات الأعيان ٢/ ٧٦.

(٢) العمدة ٢/ ١٠٩.

الطيف، وابن المعتز في التشبيه[1]، أو قوله (وما أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب من عبد الله بن المعتز، فإن صنعته خفيه لطيفة، لا تكاد تظهر في بعض المواضع إلاّ للبصير بدقائق الشعر، وهو عندي ألطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً)[2].

وجعله العباسي في معاهد التنصيص أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات[3].

ويقول الثعالبي مجسداً قدرة ابن المعتز على الإتيان بالتشبيه الجيد الحسن (إذا رأيت كأن التشبيه في شعر ابن المعتز فقد جاءك الحسن والإحسان)[4] وقد أعجب البلاغيون بتشبيهاته حين أكثروا من ذكر شواهده الشعرية، مبينين أضرب التشبيه ووجوهه. وتنبه الباحثون إلى أسلوبه الشعري وألفاظه الكتابية، فميله إلى التشبيهات المبتكرة، والبديع، والأوصاف الجديدة ميزة عرفت بها أشعاره. فإذا تذكرنا أنه استمد خياله وأوصافه من حياته المترفة فعلاً، عرفنا سبب إعجاب القدماء بها، لأنها صدرت عن طبع شعري متمكن، وصورت واقعاً عاشه الشاعر، ولم يلجأ فيه إلى الافتعال والصنعة المتعمدة، بل اتسمت أشعاره بجمال الأسلوب وعذوبة الألفاظ، وخصوبة القريحة، والتجويد في التصوير ، وقد فطن ابن الرومي بذكائه إلى أن معظم تشبيهات ابن المعتز التي أعجب بها معاصروه مستمدة من حياته المترفة، وأن إبداعه فيها متأت من معايشته لها فعلاً، ومن ثم لا يستطيع شاعر آخر لم يشهد هذا التفنن في صور الحياة اليومية أن يأتي بمثيلات لها.

---

(١) العمدة ص٢٨٥.

(٢) نفسه ص١٠٩.

(٣) معاهد التنصيص ١/ ١٤٦.

(٤) ثمار القلوب ص٢٢٧، وانظر رسائل ابن المعتز ص٣٣.

الشاعر من عامة الناس أن يصور، أو يتخيل هذه الأوصاف البعيدة المنال؟ آنية الذهب والفضة وأنواع العطور، وضروب الأزاهير، والورود النادرة، ومعالم الزينة المرفهة، إنه ابن المعتز الذي يراها حقيقة كل يوم في قصور الخلافة، حيث التفنن الحضاري في وسائل العيش ومظاهرها[1].

والحق أن ابن الرومي لم ينكر جمال تشبيهات ابن المعتز أو أوصافه، إنما رآها صورة لحياته المترفة التي هيأت له سمة اجتماعية وفنية خاصة من الشواهد الجميلة التي تحدّوه بها، لأن ابن المعتز لم يكتف بتصوير المظاهر المترفة الرقيقة في حياة القصور، بل تجاوزها إلى كثير من التشبيهات الحسية والعقلية، التي أفاض في تتبعها القدماء والمحدثون.

ومثّل ابن الرومي نفسه اتجاهاً فنياً آخر استمد فيه تشبيهاته وأخيلته من حياته اليومية ـ حياة عامة الناس ـ فصوّرها أجمل تصوير، وأبدع في رسمها بدقة متناهية، وتصوير يشخّص فيه الأوصاف بألوانها، وأشكالها، وحركاتها. فدقة التشبيه سمة الشاعرين ابن المعتز وابن الرومي وكلاهما يستمد مادته من بيئته. ذاك ينقل الأخيلة البعيدة المنال، المترفة الجميلة، وهذا يصور مشاهد الحياة اليومية المألوفة، فيشخص للناظر أجمل تشخيص. ومرد هذه القدرة الفنية على التصوير إلى تمكن الطبع الأصيل الذي يؤهل صاحبه للتفنن في استعمال المفردات اللغوية، فتكون طيعة ريضة ترسم له ما يشاء من أخيلة مبتكرة.

المهم إنّ ابن المعتز مثّل اتجاهاً فنياً عرف به غيره من الشعراء، إلاّ أنه اختص بميله إلى الوصف والتشبيه. والواقع إن التشبيه ضرب من أضرب

---

(١) انظر أسرار البلاغة ص١٧٦، ١٧٧، العمدة ص٢٣٦، معاهد التنصيص ص٥١-٢ وانظر الفصل الذي كتبه د. يونس السامرائي ص٢٧٣ في كتابه شعر ابن المعتز.

البديع الذي اتضحت فنونه في عصر ابن المعتز، ورسخت قواعده وأصوله فيما بعد، فعرف بعلم البديع.

وقد اقترن اسم ابن المعتز به حين تصدى للتأليف فيه، وأفرد كتاباً باسم (البديع) فصّل فيه القول، وذكر فنونه وشواهده. فهل جاء تأليفه لهذا الكتاب استجابة لرغبة علمية بحتة؟ أم أنه صدى لشاعريته، وميله الفني ، أراد تثبيته وإيضاحه وضبط قواعده، لأمثاله من الشعراء والنقاد؟.

لقد عرف ابن المعتز البديع بأنه (اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو، وما جمع فنون البديع ولا سبقني إليه أحد)[1].

وقد أحسن ابن المعتز في إشارته هذه، لأن الشعراء ومن يهتم بالشعر من النقاد هم الذين يعرفون البديع، لأنه شاع في أساليب الشعراء المحدثين في العصر العباسي، وأثار ميلهم إلى الإكثار منه اهتمام النقاد، إلا أنهم لم يفردوه بكتاب، ولا عنوا بوضع أسماء ومسميات لأنواعه وأقسامه.

لقد قيل إن مسلم بن الوليد المتوفى سنة ٢٠٨هـ كان يطلق اسم البديع أو اللطيف على ما يسمى فيما بعد بالبديع ، مكثراً من إيراده في أشعاره جامعاً بين الصنعة والتفنن، حتى سمّاه ابن رشيق بزهير المولدين[2]، لأنه كان يتأنق في صنعته ويجيدها.

أما الجاحظ فقد ذكر البديع وأشار إلى أساليبه وفنونه استطراداً في كتابيه البيان والتبيين والحيوان. فقد أورد بيت الأشهب بن رميلة:

همُ ساعُد الدهرِ الذي يُتّقى به وما خيرُ كفٍّ لا تفوز بساعدِ

(١) البديع ص٦٨٨.

(٢) العمدة ١/ ١١٠.

ووقف عند تعبير (هم ساعد الدهر) قائلاً: إنما هو مثل، وهو الذي تسميه الرواة البديع. ومن هنا قرر حكماً عاماً على الشعر العربي، فرأى (أن البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم على كل لغة وأربت على كل لسان)[1].

ومن المعلوم لدى المحدثين أن أرسطو تحدث عن الاستعارة وعدّها سمة العبقرية، وهي باب من أبواب البديع.

فهل كان حكم الجاحظ هنا دليلاً على عدم اطلاعه على الشعر اليوناني مباشرة ؟ أم أنه أراد أن يقصر فضله على العرب؟ أغلب الظن أنه لم يطلع على الشعر اليوناني، لأن المترجمين أحجموا عنه لما فيه من وثنية تعارض الفكر الإسلامي ووحدانية الله)[2].

وحين تحدث الجاحظ عن الخطباء والشعراء التفتت إلى تفنن بعضهم في إيراد البديع قائلاً:

(ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد، والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتابي، وكنيته أبو عمرو، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل ذلك من شعراء المولدين كنحو منصور النمري، ومسلم بن الوليد الأنصاري وأشباهها. وكان العتابي يحذو حذو بشار في البديع، ولم يكن في المولدين أصوب بديعاً من بشار وابن هرمة)[3].

---

(١) البيان ٣/ ٢٤٢.

(٢) راجع في هذا دراسات الأدب ـ طبانة، مقالات في النقد الأدبي/ داود سلوم، الجاحظ وأرسطو لوديعة طه النجم.

(٣) البيان والتبيين ١/ ٥١.

ولكن الجاحظ يرجع في موضع آخر من كتابه إلى الراعي النميري حين يقول (إن الراعي كثير البديع في شعره. وبشار حسن البديع، والعتابي يذهب شعره في البديع[1].

أما قضايا البديع فقد عرض الجاحظ إلى كثير منها في بعض المواطن التي علق فيها على شاهد شعري أو آية كريمة أو قول مأثور، فكثرت تعليقاته على التشبيه مبيناً أوجه الشبه، موضحاً الرديء والمستحسن منه، وأورد في الجزء الثالث من كتاب الحيوان قطعاً من البديع كلها ـ كما يبدو من الشواهد القديمة.

ولم يبين الجاحظ موطن البديع أو نوعه، إلا أنه أورد الشواهد في مكان واحد، وكأنه يريد القول إن البديع موجود في الشعر القديم بعد أن أورد قطعة أخرى في التشبيه، مبيناً أوجه الشبه، وشواهده فيها أيضاً من الشعر الجاهلي[2].

وقد أشار ابن المعتز نفسه إلى النوع الخامس من أنواع البديع الذي سماه بالمذهب الكلامي مؤكداً أن الجاحظ هو أول من سمّاه به: (وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب إلى التكلف ـ تعالى الله عن ذلك علوا كبيراً ـ)[3].

وإذا تتبعنا مفهوم البديع عند ابن المعتز وعند من سبقه، وجدناه عاماً شاملاً كل فنون الصنعة، والجمال الفني، كالجناس، والطباق، والتشبيه، والاستعارة، والالتفات، وحسن الابتداء وحسن التعليل، وما إلى ذلك. إلاّ

---

(١) البيان والتبيين ٤/ ٥٦.

(٢) الحيوان ٣/ ٥٢، وانظر إشارته إلى المجاز والاستعارة والكناية في البيان والتبيين ١/ ٢٨٧.

(٣) البديع ص٦٨٤.

أن مصطلحاته لم تستقر حتى سجلها ابن المعتز، وصنّفها وبيّن شواهدها في كتاب البديع، وهذا أمر طبيعي، لأن الظواهر الفنية تسبق الأحكام النقدية والقواعد الفنية التي يصنعها النقاد والدارسون لكل فن شعري. فالشعراء كانوا يستخدمون أضرب البديع في أشعارهم ومخاطباتهم، دون أن يضعوا لها مسميات، وإنما كانت ترد عندهم عفو الخاطر وطوع السليقة، فلا عجب أن تجد اختلاف النقاد في بدء مرحلة التأليف النقدي في إطلاق بعض المسميات على أضرب سميت بغيرها فيما بعد، فالطباق مثلاً، أو التطبيق هو (مساواة المقدار)، كما ذكر الجاحظ[1].

ونقل ابن رشيق أن الأصمعي كان يسميه المطابقة (الجمع بين الشيئين وما يقابله من الكلام)[2]. ويوافق هذا القول ابن المعتز الذي أوضحه بقوله (فالقائل لصاحبه أتيناك، لتسلك بنا سبيل التوسع، فأدخلتنا في ضيق الضمان، قد طابق بين السعة والضيق)[3].

إن فنون البديع وأساليبه كانت معروفة عند الشعراء المحدثين، وقد سبقهم إليها القدماء، إلا أن المصطلحات لم تستقر بعد، ولم تجمع في كتاب مفرد. ومن هنا يظهر فضل ابن المعتز في قدرته على حصر بعض هذه الفنون وتقسيمها، وإطلاق مسميات لها مع سرد شواهدها وإبداء رأيه في كثير منها، وقد أهّلته شاعريته الفذة وميله إلى استخدام أساليب الصنعة المنسجمة مع الطبع والجمال الفطري في أشعاره. وقد أشار القدماء إلى فضل ابن المعتز في هذا الكتاب، فقال ابن رشيق:

---

(١) البيان ١/ ٨٥-٨٦.

(٢) العمدة ٢/ ٦.

(٣) البديع ص٦٦١.

«فانتهى علم البديع والصنعة إليه وختم به»[1]، وإنه أول من نحا هذا المنحى في الجناس وجمعه[2].

وذكر السيوطي أن أول من اخترع ذلك (البديع) ابن المعتز، فجمع فيه سبعة عشر نوعاً[3]، وهو يريد اختراعه المسميات، وتسجيلها في كتاب واحد، لأنها كانت موجودة فعلاً قبل كتابه، كما أن بعض مسمياتها معروفة متداولة.

وذكر ابن معصوم إن (أول من اخترعه وسماه بهذا الاسم ابن المعتز)[4] وحق لابن المعتز أن يوصف بأنه قد تسلم زعامة المدرسة البيانية في الحكم على الأدب وفي تذوقه[5]، وإن كتابه محاولة فريدة لإرساء أصول البلاغة العربية على أسس عربية صريحة[6]، وعدّه عبد الحميد العبادي مع قدامة بن جعفر أنهما الاثنان اللذان وضعا علم البديع[7].

سبب تأليفه الكتاب:

فهم بعض المحدثين أن سبب تأليف كتاب البديع هو رغبة ابن المعتز في الدفاع عن القدماء، وبيان سبقهم إلى البدَيع لئلا يتوهم الفضل للمحدثين فقط، وهو رأي يعتمد على ظاهر قول ابن المعتز في مقدمة كتابه: (قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما جاء في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله

---

(١) العمدة ١/ ١١٠.

(٢) نفسه.

(٣) عقود الجمان للسيوطي ص٩٢، ابن المعتز/ الخفاجي ص٦٠٣.

(٤) أنوار الربيع ١/ ٢٩.

(٥) دراسات في الأدب/ طبانة ص٢٥٦.

(٦) النقد المنهجي لمندور ص٢٤، بلاغة ارسطو/ إبراهيم سلامة ص٧٠ وراجع أيضاً أثر القرآن في النقد/ محمد زغلول سلام ص٢٢٤.

(٧) نقد النثر (المقدمة) ص٣٩.

ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين، من الكلام الذي سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشاراً ومسلماً وأبا نؤاس، ومن تقيَّلهم، وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم، فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم، فأعرب عنه ودل عليه. ثم أن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم شغف به، حتى غلب عليه وتفرغ فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط، وثمرة الإسراف)[1].

لقد فهم كثير من الباحثين كلام ابن المعتز هذا على ظاهره فرأوه أنه وضع كتابه، ليبطل دعوى الشعراء المحدثين الذين كانوا يزعمون أن البديع من صنعهم واختراعهم، وإن المسألة في حقيقتها ليست مسألة محسنات تحصى، وتستعمل، وإنما هي خصومة بين القدماء والمحدثين، وكتاب ابن المعتز على هذا دفاع عن القدماء[2]. وإن الذي بعث ابن المعتز على بذل هذا الجهد في البحث والتنقيب، هو عصبيته لقومه ودفاعه عن عشيرته. يقول شوقي ضيف ذاهباً هذا المذهب في تعليل تأليف ابن المعتز لكتابه:

(فغايته من الكتاب التي يعلنها فيه إعلاناً دون مواربة هي أن يثبت أن المحدثين لم يخترعوا البديع الذي يلهجون به)[3]. ورأى أيضاً أن الذين زعموا أن البديع هو من اختراع المحدثين هم، إما متفلسف متعصب لم يتعمق الأدب العربي وأصوله، وإما شعوبي، ممن يغمطون العرب القدماء حقهم، وينكرون عليهم كل فضل، فتصدى ابن المعتز لهم ينقض دعواهم)[4].

---

(١) البديع ص٦١١.

(٢) دراسات/ طبانة ص٢٦٧ وانظر النقد الأدبي/ عتيق ص٢٦٧.

(٣) البلاغة تطور وتاريخ شوقي ضيف ص٦٧.

(٤) نفسه.

وهكذا نجد باحثاً آخر وهو احسان عباس يرى في كتاب ابن المعتز صورة للصراع بين القديم والحديث. ولكن ابن المعتز وقف فيه إلى جانب الشعر القديم دون المحدث (لأن الروح التي أملت الكتاب كانت تمثل جانباً من الحركة النقدية في القرن الثالث نحو طريق معكوس، فبدلاً من إنصاف الشعر المحدث ذهب ابن المعتز ينصف القديم، وعن هذا الطريق أكد أن البديع لم يكن مستحدثاً، وإنما الفضل للقدماء[١].

على أن هناك من خالف هذه الآراء جميعاً في عد كتاب البديع من الكتب المؤلفة، دفاعاً عن المحدثين واحتجاجاً للبديعيين حين أثبت أن البديع معروف في العربية منذ العهد القديم[٢].

ويرى د. داود سلوم أن كتاب البديع دفاع عن الشعر المحدث، إلاّ أن ابن المعتز سلك فيه الباب الخلفي عن قصد، أو غير قصد (فهو وإن كان في الواقع يريد أن ينفي ادّعاء المحدثين حق ابتكار ما سماه المحدثون البديع، قد أكد حقيقة أخرى، من حيث لا يشعر، هي أن الشعر الحديث لم يخرج على أصول العربية، وعمود الشعر في استعمال البديع، وإذا كان قد أسرف فيه المحدثون فهو شيء آخر[٣].

ومن خلال دراستنا لكتاب ابن المعتز هذا، وآرائه النقدية الأخرى، وجدناه قد عمد إلى تأليف كتاب البديع دفاعاً عن الشعر المحدث، بوعي علمي، ودافع أدبي خطط له، فوجد أن دوره لا يتم إلاّ عن طريق ترسيخ

---

(١) تاريخ النقد/ إحسان عباس ص١٢٢.

(٢) الصبغ البديعي في اللغة العربية/ أحمد إبراهيم موسى ـ وزارة الثقافة ـ القاهرة ١٩٦٩ ص١٣٠.

(٣) مقالات في تاريخ النقد ص١٧٣.

هذا الفن الذي عيب على المحدثين استعماله بوضع أصوله، وإرجاعه إلى القدماء والأوائل الذين ملكوا الساحة الأدبية، وحكموا آراء النقاد والمتعصبين ضد الشعر المحدث.

إن دراسة تأليف كتاب البديع يجب ألا تنفصل عن شخصية ابن المعتز الشاعر، وعن مواقفه النقدية الأخرى، وتآليفه التي يُستنتَجُ منها موقف نقدي. إن المعتز من أنصار المحدثين، ونجد صحة هذا الرأي عند دراستنا لكتابه الآخر طبقات الشعراء، وهو ميال إلى استخدام البديع ميلاً، يجعل كتابه البديع صدى لشاعريته، وفنّه الشعري الذي اتسم بالتفنن في استخدام البديع والمحسنات اللفظية، وهو ميل عابه كثير من النقاد على شعراء زمانه، وأخذوا عليهم إفراطهم فيه، فرأى ابن المعتز أن يدافع عن الشعراء المحدثين بالتصدي للدفاع عن السمة التي عرفت بها أشعارهم وهي: (إيراد البديع والتفنن فيه)، ليقول لنا إن البديع ليس بمستحدث، ولا بمعيب، لأن القدماء قد عرفوه. وقد ورد أيضاً في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، فالكتاب إذن دفاع عن الشعر المحدث، وإبراز لأهم قضية شغلت بال النقاد، وحكّمت مواقفهم منه. كتب ابن المعتز في البديع لئلا يعد البديع عيباً على الشعر المحدث، وبيَّنَ أقسامه، ليحتذي الشعراء المحدثون حذو القدماء في الجيد من البديع، وهو في كثرة شواهده التي اختارها يدلنا على ذوقه الأدبي الرفيع من جهة، وعلى النزعة العربية الخالصة في التأليف النقدي من الجهة الأخرى، فكتاب البديع يدل على أصوله العربية التي لم تتأثر بعد بالثقافة الأجنبية، الأمر الذي سنجد خلافه في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، الذي مثّل تأثر النقاد العرب بالثقافة اليونانية.

وقد ذكر د. طه حسين قبل نشر كتاب البديع أن به (أثراً بيّنا للفصل الثالث من كتاب الخطابة لأرسطوا، أو بعبارة أدق للقسم الأول من الفصل الثالث،

وهو الذي يبحث في العبارة)[1]، والكتاب لا يؤيد هذا الظن، إذ كل ما فيه عربي خالص. وقد ألّفه ابن المعتز مقاومة لمن يلتمسون قواعد البلاغة في المصنفات اليونانية[2]. ونرى في هذا القول مبالغة مفرطة، فابن المعتز لم يؤلفه مقاومة لتيار الثقافة اليونانية، ولو كان قصده هذا لما أحجم عن ذكر ذلك والإشارة إليه، ولكنه صرح بما لا يقبل الشك بأنه ألفه، ليثبت أن القدماء عرفوا فنون البديع، ولو كان ابن المعتز مطّلعاً على قواعد البلاغة اليونانية، لأفاد منها متمثلاً، أو مناقشاً لآراء فلاسفتها، ولكنَّ كتابه ـ كما يبدو من مصادره ـ عربي في أصوله الثقافية، عربي في طريقة عرضه، ومعالجته لأنواع البديع، ويكفي أن نقارن بينه، وبين نقد الشعر لقدامة بن جعفر لنجد الفرق بين المنهجين.

وقد رفض د. علي الجندي أن يكون الكتاب متأثراً بالبيان اليوناني (ولو أن الجناس كان منقولاً عن اليونان، لعثرنا على أثر هذا النقل، ولو في مثال واحد)[3].

إن ميزة كتاب البديع أنه ينحو في دراسة ألوان البديع وفنونه نحواً تطبيقياً له أثره الكبير في تكوين الملكة والذوق، وهو مطبوع بالطابع الأدبي الخالص، فهو خلو من المصطلحات العلمية وتحديدات المنطقيين العميقة[4].

لقد خطا ابن المعتز في تأليفه لهذا الكتاب خطوة جديدة في قضية القديم والحديث من الشعر، فبعد أن وصل الشعر المحدث إلى مرحلة

---

(١) انظر مقدمة نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر.

(٢) البلاغة تطور ـ شوقي ضيف ص٧٠.

(٣) فن الجناس/ على الجندي ص١٧.

(٤) ابن المعتز/ خفاجي ص٦٠٤.

المطالبة بالمساواة مع القديم والدعوة إلى النظر بعين العدل والإنصاف عند الجاحظ وابن قتيبة، خطا على يد ابن المعتز خطوة جديدة ظهرت في التأليف بأهم قضية تخص الشعر المحدث، وهي ما لازم شعر الشعراء من اتجاه فني في استخدام الفنون البديعية، والتوسع في استعمال المفردات اللغوية على خلاف ما كان القدماء يستعملونه، فتصدى ابن المعتز للتأليف في البديع، ليقول إن هذه الظاهرة ليست من ابتكار المحدثين، وإنما سبقهم إليها القدماء، فلا داعي لتوجيه سهام النقد، والعيب عليهم، ونستطيع أن نجد مثل هذا التأليف فيما أورده أبو العلاء المعري فيما بعد في رسالة الغفران حين نقل لنا لقاءه الخيالي بعنترة بن شداد، واحتجاج الأخير على بيت شعر لأبي تمام، بأنه ليس على ما تعرفه قبائل العرب ويقصد بها، فيقول وهو ضاحك مستبشر: إنما انكرت. وقد جاءت العارية في أشعار كثير من المتقدمين، إلاّ أنها لا تجتمع كاجتماعها فيما نظمه حبيب بن أوس الطائي[1]، فدفاع المعري عن إيراد الاستعارة في شعر أبي تمام بورودها في أشعار القدماء هو دفاع ابن المعتز نفسه عن الشعر المحدث في كتاب البديع إنّه دفاع غير مباشر، إلا أنه مقنع، مفحم لأنصار القديم، موجه لأصحاب الشعر المحدث، والكتاب في الوقت نفسه صدى لأسلوب ابن المعتز الشعري. وبذا لا يمكن الفصل بين رغبة ابن المعتز في الأساليب البديعية الواردة في أشعاره، وتصديه للكتابة فيها.

وقد نبه أبو بكر الصولي في خبر نقله الحاتمي في باب أحسن ما قيل في بديع الاستعارة إلى موقف ابن المعتز الذي ينصر الشعر المحدث، ويدافع عن طريقة أصحابه، في تفننهم في البديع، وإيرادهم له حين قال:

---

(١) رسالة الغفران ص٢٣٧.

(اجتمعت مع جماعة من الشعراء عند أبي العباس عبد الله بن المعتز، وكان يتحقق بعلم البديع تحققاً ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته، فلم يبق مسلك من مسالك الشعراء إلاّ سلك بنا شعباً من شعابه، وأرانا أحسن ما قيل في معناه)[1].

وبعد أن ينقل لنا أخبار هذا المجلس، وما ورد فيه من أشعار القدماء والمحدثين، ورأي ابن المعتز فيها، يختم الصولي الخبر واصفاً علم ابن المعتز في الشعر بقوله (فما أحد انصرف من ذلك المجلس، إلاّ وقد غمره من بحر أبي العباس في علم الشعر، وحسن تصرفه فيه، والكلام عليه ما غاض معينه، ولم ينهض إلاّ بعد ما زوّدنا من بره، وملاطفته نهاية ما اتسعت حاله)[2].

وهكذا نجد أن لابن المعتز موقفاً نقدياً من البديع، والشعر المحدث لا يمكن أن يُفصَل فيه مؤلف من مؤلفاته عن الأخرى، فكلها صادرة عن هذا الموقف، مطبقة لآرائه في مناصرة الشعر المحدث، وتبنى منهج شعرائه في التفنن في الصنعة، والزخرف اللفظي، أو المعنوي مشيراً إلى إفراط المفرطين، كأبي تمام أو أخطاء الشعراء في إيرادهم لأنواع البديع المقيت.

منهج الكتاب:

قسم ابن المعتز أنواع البديع أول كتابه إلى خمسة أبواب هي: الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والباب الخامس هو المذهب الكلامي.

---

(١) حلية المحاضرة ١/ ١٣٥-١٣٨ تحقيق جعفر الكتاني.

(٢) نفسه.

وبعد أن أنهى الحديث وشواهده عن هذه الأبيات الخمسة أكمل كتابه بعبارة (انتهت أبواب البديع)، وأشار إلى أنه ألفه سنة أربع وسبعين ومائتين، وأول من نسخه منه هو علي بن هارون بن يحيى بن أبي منصور المنجم. وأشار أيضاً إلى أنه قد اقتصر بالبديع على الفنون الخمسة اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا بضيق في المعرفة (فمن أحب أن يقتدي بها، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة، فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع، ولم يأت غير رأينا، فله اختياره)[1].

وتوحي هذه العبارة بما لا يقبل الشك، أن ابن المعتز قد اقتصر في تأليفه على أبواب خمسة من البديع، وأن كتابه قد انتهى، ولكنك تفاجأ بعد هذه الخاتمة بسرد لأبواب جديدة في البديع، عددها ثلاثة عشر باباً هي: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذم وتجاهل العارف، والهزل يراد به الجد، وحسن التضمين، والتعريض والكناية، والإعراض في الصفة، وحسن التشبيه، ولزوم مالا يلزم، وأخيراً حسن الابتداء.

وتبدو هذه الأبواب وكأنها جزء ثان للكتاب، إلا أنها إذا قورنت بالأبواب الخمسة الأولى وجدت قصيرة عدا حسن التشبيه، مما يدل على أن ابن المعتز قد أنهى كتابه فعلاً بالأبواب الخمسة التي تمثل أوسع أبواب البديع وروداً في الشعر والنثر[2].

ويبدو في الكتاب منهج تبعه ابن المعتز، وإن ندّت عنه بعض الأبواب، يبدأ به بتعريف لضرب الفن البديعي الذي يعرض له، ثم يورد شواهده ابتداء

---

(١) البديع ص٦٨٩.

(٢) دراسات في الأدب/ طبانة ص٢٦١ فما بعدها.

من القرآن الكريم، فالأحاديث النبوية الشريفة، وكلام الصحابة. فالشعراء الجاهليين والإسلاميين والعباسيين، ثم يختم كل باب بالمعيب من الشواهد التي أساء فيها أصحابها استخدامهم لمحاسن الكلام. وهذه أيضاً يبدؤها بأقوال نثرية ثم شعرية.

فبعد أن عرف الاستعارة بدأ بذكر الايات الكريمة التي وردت فيها كقوله تعالى: ﴿ هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ مِنْهُ ءَايَٰتٌ مُّحْكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلْكِتَٰبِ﴾ [آل عمران: ٧].

وقال: ﴿ وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ﴾ [الإسراء: ٢٤].

وقال: ﴿ وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مريم: ٤].

وقال تعالى: ﴿ أَوْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيمٍ﴾ [الحج: ٥٥].

ثم أورد أقوال الرسول ﷺ التي وردت فيها استعارات، وقد نص قبل بدء هذا الباب على منهجه في إيراد الأحاديث النبوية، وأقوال الصحابة، وأنه قد تقصّد إسقاط أسانيدها عن رسولَ الله ﷺ، وعن أصحابه، لأن ذلك مدعاة للإطالة. ولكنه وعد ألاّ يذكر إلاّ الأحاديث المشهورة، وهكذا ذكر في باب الاستعارة قول الرسول ﷺ: (خير الناس رجلٌ ممسِكٌ بعنان فرسه في سبيل الله، كلما سمع هيعةً، طار إليها). وقوله ﷺ: (ضمُّوا ماشيتكم حتى تذهبَ فحمةُ العشاء)... ومن كلام الصحابة قول علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) في كتاب له إلى ابن عباس، وكان عامله على البصرة وفي بعض كلامه: (أرغِبْ راغبَهم. وأحلِلْ عَقَدِ الخوف عنهم)... ومن كلام أبي بكر الصديق (رضي الله عنه): (إن الملوك إذا ملك أحدُهم زهّده الله في مالِه ورغّبه في مال غيره، وأشرب قلبه الإشفاق، وهو يحسد على القليل، ويسخط الكثير، جذل الظاهر، حزين الباطن، فإذا وجبت

نفسه، ونضب عمره، وضحا ظله، حاسبه الله فأشدّ حسابه. وأقلّ غفره)[1].

وبعد إيراده كثيراً من النصوص النثرية المختلفة في الاستعارة بدأ بذكر شواهدها في الشعر مبتدأ بامرئ القيس بقوله:

وليلٍ كموجِ البحر أرخى سدولَه عليَّ بأنواع الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لما تمطّى بصُلْبهِ وأردفَ إعجازاً وناءَ بكلكلِ

معلقاً عليه بقوله: (هذا كله من الاستعارة، لأن الليل لا صُلب له ولا عجز، ثم يورد شواهد من شعر زهير بن أبي سلمى، فالنابغة، فالأعشى، فأوس بن حجر، فعنترة، ثم مهلهل... وغيرهم من شعراء الجاهلية. ويورد شواهد أخرى للنابغة الجعدي والحطيئة وأبي خراش الهذلي، ولبيد، ومزرد بن ضرار وكلهم من الإسلاميين، ثم يورد شواهد للأخطل وجرير والفرزدق دون أن يفصل بينهم، مكتفياً بترتيب الشواهد ومعرفة القارئ لعصورهم، مما يدل على أن في ذهن ابن المعتز منهجاً فنياً وتاريخياً في سرد الشواهد. منهج فني في إيراده الشواهد البديعية للاستعارة الواردة في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام أجلة الصحابة والتابعين، ولكها شواهد في النثر ، حتى إذ بدأ بسرد الشواهد الشعرية وضع منهجاً تاريخياً لتسلسلها، فالجاهلي ثم الإسلامي، فالأموي، وينتقل بعدها إلى النصوص الفنية التي وردت فيها الاستعارة عند المحدثين قائلاً:

(ومن البديع والاستعارة من كلام المحدثين وأشعارهم قول مالك بن دينار: (القلب إذا لم يكن فيه فكرة، خرب)[2]، ثم يورد خبراً عن المأمون،

---

(١) البديع ص٦٤١.

(٢) نفسه ص٦٢٨.

وإنه رأى في يد بعض ولده دفتراً، وسأله عنه، وجواب ابنه المتضمن استعارة جميلة . . . ثم يورد أقوالاً لكبار رجال العباسيين من القادة والكتاب والوزراء، أو من بعض رسائلهم وكتاباتهم، مورداً من الكتاب ما وردت فيه الاستعارة فقط.

وبعد إيراد أمثلة بديعة للاستعارة مما ورد في أقوال المحدثين أو كتاباتهم، يورد شاهداً لأعرابي يدلك على أنه من المحدثين، وإن لم يسمه، ثم يذكر شواهد من شعر أبي الشيص، وسليمان بن أبي الجنوب بن مروان بن أبي حفصة، ثم يعود إلى شعر أبي نؤاس، وأشجع السلمي، والعتابي، والنمري، وغيرهم من الشعراء المحدثين مبيناً في بعض الأحيان موطن الاستعارة، أو شارحاً البيت، لتوضيحها حتى إذا أورد قول العباس بن الأحنف:

ولي جفونٌ جفاها النومُ فاتصّلت أعجاز دمع بأعناق الدم السرب

أحسّ ابن المعتز أنه من الشواهد الرديئة، فانفتح له باب القول في كتابة خاتمة لباب الاستعارة وهي في المعيب مِن شواهدها، قائلاً بعد البيت المذكور أعلاه:

(وهذا وأمثاله من الاستعارة مما عيب من الشعر والكلام، وإنما نخبر بالقليل، ليعرف، فيتجنب)[1].

وعبارة ابن المعتز هذه تدل على فكر ناقد، فإذا كان شاهد العباس بن الأحنف من شواهد الاستعارة الرديئة، فإنه سيبدأ بفقرة يورد فيها أمثال هذا البيت، مما أساء فيه أصحابه إيراد الاستعارة، وتحويلها من محاسن الكلام إلى ما يمكن أن يعد مأخذاً، وعيباً عليهم، ولكنه ينبهنا إلى عدم إكثاره من الشواهد الرديئة لما له من أثر سيى في نفس المتعلم خلاف ما تتركه النماذج

(١) البديع ص٦٤٢.

الفنية العالية من تأثير في صقل الموهبة، وخلق الإحساس المدرك للجمال الفني، والصنعة المحببة، ولكننا نحس في الوقت نفسه أنه ما يزال ملتزماً بمنهجه الفني التاريخي في إيراد الشواهد، إذ أنه يلتزم بذكر النصوص النثرية من أقوال المحدثين ويتبعها بإساءات الشعراء المحدثين أيضاً.

أما الباب الثاني من البديع فهو التجنيس، وهو أن تجى الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها...

ثم حصر الجناس بنوعين:

١ ـ أن تكون الكلمة تجانس أخرى في تأليف حروفها ومعناها. ويشتق منها قول الشاعر:

(ويوم خلجت على الخليج نفوسهم)

٢ ـ أن يكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قول الشاعر:

(إنَّ لـــومَ العـــاشـــقِ اللُـــوم)

وبعد التعريف يورد شاهدين من القرآن الكريم وشواهد من شعر أشعار الأمويين[1].

وهكذا يستمر ابن المعتز مع الأبواب الأخرى بهذا المنهج، إلاّ بعض الاستثناءات الواجبة التي تستطيع أن تجد لها مسوغاً في عدم التزامه بمنهجه السابق. فالباب الخامس وهو المذهب الكلامي لم يتمثل فيه بشواهد من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف، وإنما اكتفى بذكر ثلاثة أمثلة: أحدها قول أبي الدرداء: (إن أخوفَ ما أخافُ عليكم أن يقال علمت، فماذا عملت). والثاني قول الفرزدق:

---

(١) البديع ص٦٤٦.

لكل امرىءٍ نفسانِ نفسٌ كريمةٌ وأخرى يعصّيها الفتى ويُطيعها

ونفسُك من نفسيك تشفَعُ للندى إذا قلّ من أحرارهن شفيعها

والثالث قول الخليفة الراشد عمر لعبد الله بن عباس: (من ترى أن نوليه حمص قال: رجلاً صحيحاً لك. قال: كن أنت ذلك الرجل، قال: لا ينتفع بي مع سوء ظني في سوء ظنك بي[1]. ثم يبدأ بعرض شواهد المحدثين في هذا الباب. ولنا أن نتساءل عن سبب قلة أمثلة هذا الباب عند المتقدمين، وسبب خلوه من شواهد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، ولمعرفة الإجابة على هذا التساؤل، نقرأ فاتحة الباب الذي يقول فيه: (وهو مذهب سماه أبو عمرو الجاحظ المذهب الكلامي، وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب إلى التكلف ـ تعالى الله من ذلك علواً كبيراً ـ)[2].

فكون هذا المذهب منسوباً إلى التكلف، مسوغ كاف، لتنزيه القرآن الكريم عن وجود أمثاله فيه، وكذا الحديث النبوي الشريف، وأقوال الصحابة ممن عرف بالسليقة الطيعة، والطبع الموهوب، وممن تنزه كلامهم غالباً عن التكليف الذي تجده أكثر وضوحاً عند المتأخرين.

وإذا تتبعنا الأبواب الثلاثة عشر التي ألحقها ابن المعتز بالأبواب الخمسة، وجدناه لا يلتزم فيها التزاماً تاماً بمنهجه الذي ارتضاه فيما سبق، من إيراده النصوص النثرية قبل الشعرية، أو إتباعه المنهج التاريخي في التمثل بشواهد

---

(١) البديع ص٦٨٥.

(٢) نفسه ص٦٨٤، وقد أشار د. أحمد إبراهيم موسى في كتابه الصبغ البديعي ص١٣٤ إلى أن المتأخرين قد ذكروا أمثلة عديدة من القرآن الكريم لهذا اللون منها قوله تعالى: ﴿لَوْ كَانَ فِيهِمَآ ءَالِهَةٌ إِلَّا ٱللَّهُ﴾ [الأنبياء: ٢٢].

البديع وفق عصور الشعراء. وسنحاول تتبع خطوات ابن المعتز في هذه الأبواب: فخلو كثير منها من شواهد القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف وأقوال كبار الصحابة والتابعين، واكتفاؤه بأقوال الشعراء المتقدمين أو المتأخرين فقط يمكن أن نطبق عليه المسوغ السابق نفسه الذي وجدناه في باب المذهب الكلامي، وهو تنزيه القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف عن بعض المظاهر المتكلفة، ولكن إذا صدق هذا المسوغ على جميع أبواب الكتاب الثلاثة عشر فإنه لا يصدق على باب حسن التشبيه، إذ لا يخفى ما في القرآن الكريم من أساليب التشبيه البديعة، التي شغف البلاغيون بإبراز وجوهاً، وبيان جمالها، أنه خلل في المنهج الذي سار عليه ابن المعتز، ونقص في شواهده النثرية، إذ لم يتمثل بالآيات الكريمة، والحديث النبوي وأقوال الصحابة في جميع الأبواب، عدا بابي الالتفات، وباب التعرض، والكناية[1].

ومثل هذه المخالفة في المنهج تجدها في الباب العاشر ، الإفراط في الصفة)، إذ خالف فيه الترتيب التاريخي لأشعار الشعراء، مقحماً قول كثّير عزّة بين شواهد من شعر المحدثين، ومقحماً أيضاً شواهد من النثر بين شواهده الشعرية. فبعد ذكره لثلاثة أبيات لأبي نؤاس في الإفراط في الصفة، نقل خبراً آخر وهو (سعدة بنت عبد الله بن سالم لقيت سكينة بنت الحسين صلوات الله عليه بين مكة والمدينة فقالت: قفي يا بنت عبد الله، ثم أسفرت عن وجه ابنتها، وإذا هي قد أثقلتها بالدر، وقالت مالبسّتها إياه إلا لتفضحه).

ثم يورد قولاً آخر عن امرأة حسناء كانت لا تظهر من بيتها إذا طلع القمر والشمس، فقيل لها في ذلك فقالت: أخاف أن تكسفاني[2]، ثم يعود إلى

---

(١) البديع ص٦٨٥.

(٢) نفسه ص٧٠١.

ذكر الشواهد الشعرية، مع عودة إلى شاعر أموي، مخضرم. وقل مثل هذا في شواهد باب حسن الخروج التي بدأها بشاهد بشار بن برد، الذي قدّمه على بيت شعر السموال بن عادياء، وزهير، وحسان، وشاهد بشار يقع في ثلاثة أبيات، يخلص فيها من مخاطبة إخلائه إلى وصف بخل مهجوه وصفاً شخّص في صورته أجمل تشخيص وهو قوله:

خليليّ من جُرْم أعينا أخاكما ... على دهره إن الكريمَ مُعينُ

ولا تبخلا بخلَ ابنِ قزعةَ إنه ... مخافةَ أن يرجى نداه حزينُ

إذا جئته في الحق أغلقَ بابَه ... فلم تلقَه إلا وأنتَ كَمينُ[1]

وهكذا نجد ابن المعتز غير ملتزم بالتسلسل التاريخي لترتيب الأبيات الشعرية، كما فعل في الأبواب الخمسة الأولى، وغير ملتزم بتقديم النثر على الشعر أيضاً، مما يدلنا على أنه ألف القسم الأول بتأن وروية، ملك فيهما زمام منهجه مع كثرة الشواهد والأمثلة. أما الأبواب الثلاثة عشر الأخيرة، فيبدو فيها متعجلاً من خلال مِخالفاته لمنهجه الأول، وقلة الشواهد الشعرية فيه، عدا باب حسن التشبيه. ولعل سبب ذلك عائد إلى رغبته في إظهار الحجة على من يعيب عليه كتابه، وليؤكد أنه غير جاهل لأبواب البديع الأخرى ـ التي حصرها أول تأليفه للكتاب بخمسة أنواع فقط، لذلك سرد أنواعاً أخرى ـ على عجل، تاركاً لمن يريد التعقيب أن يضيف إليها ما يشاء من فنون محاسن الكلام والصنعة.

وهناك ملاحظة أخرى تخص منهج كتاب البديع، وتفاوته بين القسمين المذكورين سابقاً، وهي إنه رتب الأبواب الخمسة الأولى مراعياً أهميتها من حيث كثرة دورانها على ألسنة الكتاب والشعراء، وكثرة شواهدها.

---

(١) المصدر السابق ص٦٩٢.

أما الأبواب الثلاثة عشر الأخيرة، فقد بدا فيها غير ملتزم بمنهجه الدقيق، سواء في ترتيب الأبواب حسب أهميتها، وكثرة ورودها، أو في طريقة إيراد الشواهد في كل باب، فأوسع الأبواب هو الباب التاسع (حسن التشبيه)، وحقه أن يكون في الترتيب الأول، لكثرة شيوعه، ولعدم خلو ديوان شعر منه، وهو أمر تنبه إليه النقاد والبلاغيون في إعطائه أهمية كبيرة في ما كتبوه عنه من تفصيلات وشواهد[١].

وإذا تتبعنا شواهد كتاب البديع، وجدنا ابن المعتز مكتفياً بإيرادها في مواضعها، إلا بعض التعليقات التي توضح رأيه النقدي في فنون البديع، أو توضح الوجه البياني الذي تمثل بالشاهد لأجله[٢]، وقد لا يكتفي برأيه في بيان وجه الاستعارة، فيستعين برأي أحد اللغويين في أصل دلالة الكلمة المستعارة[٣]، واكتفى ابن المعتز بشروحه البسيطة، وتعليقاته على بعض الشواهد، كقوله في باب حسن التشبيه:

(نبدأ بإمام الشعراء ـ قال امرؤ القيس:

ومسرودةِ السلكِ موضونةٍ تضاءلُ في الطين كالمِبردِ

تفيضُ على المرءِ أردانُها كفيضِ الأتي على الجدجد

وقال:

كأنّ قلوب الطيرِ رطباً ويابساً

لدى وَكرِها العنابُ والحشفُ البالي[٤]

---

(١) راجع في هذا مثلاً عيار الشعر لابن طباطيا وتفصيله الحديث عن تشبيهات العرب وكتاب نقد الشعر ص٥١، وعدّه التشبيه أحد أغراض الشعر.

(٢) انظر مثلاً البديع ص٦١٨.

(٣) نفسه ص٦١٩، وانظر ص٦٢٢-٦٢٣-٦٢٤-٦٦٧.

(٤) نفسه ص٧٠٣.

فقد جعله كما رأينا أمام الشعراء في هذا الباب، والواقع إن هذا ليس رأي ابن المعتز وحده، وإنما سبقه إليه معظم النقاد ممن فضل امرأ القيس، فقد قال الأصمعي في فحولة الشعراء: (أولهم في الجودة امرؤ القيس، له الحظوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه)[1].

ومثل تعليقه على شعر ابن مقبل في باب حسن التشبيه، وهو قوله (ومن التشبيهات العجيبة)[2] دون أن يوضح وجه الشبه الذي رآه من خلاله عجيباً، مكتفياً بفهم القارئ له.

ويقول أيضاً معلقاً على تشبيه ورد في شعر بشار:

(ومن حسن التشبيه...)[3]

فكل هذه التعليقات إنما هي أقوال نقدية سريعة لم يقف فيها ابن معتز محللاً أوجه الشبه، أو مقارناً مع أبيات مماثلة لها، وهذا شأنه في معظم تعليقاته الواردة في كتاب طبقات الشعراء، مما لا يمكن أن ندخله ضمن التحليل النقدي، أو الرأي الشخصي الأصيل.

أما الشواهد التي مثل بها ابن المعتز، فإنه لم يكن بحاجة إلى شرحها، أو بيان مواطن الاستشهاد فيها، إلا أنه علق تعليقات طفيفة كقوله:

(ومن غث الكلام وباردة)[4]

أو قوله:

(ومن عجيب الرداءة)[5]

---

(١) فحولة الشعراء للأصمعي.

(٢) البديع ص٧٠٥.

(٣) نفسه ص٧٠٢.

(٤) نفسه ص٦٧٥.

(٥) نفسه ص٦٧٣.

وقد يكتفي بعبارة (ومن المعيب)[1]، وقد يتمثل بشاهد يحس أنه من رديء الكلام، ولكنه يريد أن يقدم للقارى فوائد، أهمها: تنبيهه على فنون البديع الجميلة، ليحتذي حذوها، وينبه إلى المتكلف منها ليجتنبها.

وهكذا أورد بيت شعر في باب المعيب من المطابقة، منبهاً إلى كون الشاعر قد تكلف في إساءته جمع الطباق، والبديع، والاستعارة فيه، وهو قوله:

يتيمني برقُ المباسمِ بالحِمى ولا بارق إلاّ الكريم يتيمه

فيقول: (وهذا قد جمع على غثاثته بابين من بديع الكلام، وهما في هذا الباب، وباب الاستعارة)[2].

وكقول منصور بن الفرج:

زدناك شوقاً ولو أنّ النوى نشرتْ بُسطَ الملا بيننا بُعْداً لزرناك

(وهذا أيضاً قد جمع معنيين من البديع، وليس بشيء)[3]. وتمثل بالمعيب من الاستعارة بما كتبه بعض أهل زمانه قائلاً: (أطال الله بقاءك، منشئاً لك ريح عزّ لا يعدم هبوبها، ومطلعاً لنعمتك شمس نصر، يؤمن غروبها)، فقال بعد أن أكمل الرسالة: (وفي هذا الباب استعارة، وتعقيد أيضاً على بغضه كما ترى)[4].

وهناك ثلاثة مواطن لتعليقات أخرى لابن المعتز، قد يفهم منها رأيه النقدي في قضية السرقات. فقد علق في الموطن الأول على أخذ أبي تمام لمعنى ورد في الحديث النبوي بقوله: (وقد سرقه)؛ فدل على عدم استساغته أخذ الشاعر معناه من الحديث النبوي، لأن السرقة مقيتة.

---

(١) البديع ص٦٥٨.

(٢) نفسه ص٦٨٤.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ص٦٨٧.

أما في الموضعين الآخريين، فإنه لم يسمهما سرقة، بل سماهما أخذاً، وهذا يخرج الشاهدين من المعيب، كقول الكميت:

ونحن طمحنا لامرئ القيس بعدما رجا المُلْكَ بالطمّاح نَكْباً على نكبِ

وأخذه من قول امرى القيس:

لقد طمحَ الطّماحُ من بعد أرضِه لُيلبسَني من دائِه ما تلَّبسا

والطّماح في البيتين رجل من بني أسد، بعثه قيصر بحلة مسمومة إلى امرئ القيس[1]، والواقع أن ابن المعتز محق في عدم وصفه قول الكميت سرقة، لأنه أقرب إلى تضمين فكرة معلومة عن مهلك امرئ القيس، وقد أشار إليها الأخير نفسه، فهو مما لا يخفى حتى يلجأ الشاعر إلى سرقته.

ولا بد أن نتتبع تعليقات ابن المعتز في غير كتابه هذا، لنوضح موقفه من السرقة، وهو ما سيتبناه كثير من النقاد فيما بعد، حين يتسامحون في النظر إلى هذه المسألة، محاولين تخفيف حدة التهمة الموجهة إلى الشعراء، كما سنجد ذلك عند الآمدي، والقاضي الجرجاني وغيرهما.

فالأخذ يظهر في استفادة شاعر من معنى ورد عند غيره، فيأخذه ويجوّده ويجمّله، فإذا تجاوز الأخذ إلى سلب الشاعر ألفاظ فكرته، عدّه ابن المعتز سرقة.

فقول يحيى بن علي المنجم:

والشعرُ صوبُ العقولِ يظهرُ في الـ ـنـديّ أفنَ الإنسانِ أو حكمه

قد سرق في الشطر الأول منه تعبير صوب العقول من أبي تمام، وأساء في هذه السرقة، لأنه أتبعه بما هو ليس بسرقة، وإنما هو لفظ غث ثقيل،

---

(١) البديع ص٦٤٨، وانظر أيضاً ص٦٧٣.

كما قال ابن المعتز نفسه، أما قول أبي تمام الذي سرقه يحيى بن علي المنجم، فهو أجمل وأبدع، وهو قوله:

فلو كان يغنىٰ الشعرُ إفناءَ ما قرت حياضُك منه في العصورِ الذواهبِ
ولكنه صوبُ العقولِ إذا انجلَتْ سحائبُ منه أعقبتْ بسحائبِ

إن جمال الصورة الشعرية التي رسمها أبو تمام في بيته الثاني جعلت ابن المعتز لا يعدها سرقة حين نبه إلى أخذ أبي تمام معناه من قول أوس بن حجر الذي يقول فيه:

أقول بما صَبَّتْ عليّ غمامتي وجهدي في حبل العشيرة أحطب

نقول إنّ إجادة أبي تمام أخذ الفكرة، وإخراجها إخراجاً جميلاً شفع له عند ابن المعتز، فلم يعده سارقاً، وإنما سماه آخذاً، أما يحيى بن علي المنجم، فإنه لم يأخذ معنى ولم يستفد من صورة شعرية فقط، وإنما سرق لفظتي (صوب العقول)، وأوردها إيراداً سيئاً فعدّه سارقاً[1].

ومن الروايات النقدية التي نستطيع أن نتبين فيها رأي ابن المعتز في التمييز بين السرقة والأخذ، ما ذكر حول معنى ورد عند امرئ القيس يصف فيه لطف الدبيب، وأخذه الشعراء عنه، ولم يسم أخذهم سرقة ـ وذلك أنه روى بيت الأخطل:

تدبُّ دبيباً في العظامِ كأنَّها دبيبُ نِمالٍ في نقا يتهيَّلُ

وقول أبي الهندي في المعنى ذاته:

ولها دبيبٌ في العظامِ كأنَّهُ فيضُ النعاسِ وأَخذة في المفصل

---

(١) الورقة ص٣٦ من كتاب الأوراق للصولي في أخبار المقتدر. مخطوط في مكتبة الأزهر برقم ٧٦٣٦ أباظة، نقلاً عن رسائل ابن المعتز ص١٦-١٧، وانظر رأيه في أخذ أشجع السلمي من موسى شهوات في الأوراق للصولي (قسم أخبار الشعراء) الطبعة الأولى ص٨٣-٨٤ وانظر ابن المعتز/ خفاجي ص٥٢٦.

وروى ابن المعتز أيضاً أنه ذاكر بهذا أمير المؤمنين المعتضد بالله، فسأله: من أين أخذه أبو الهندي؟ فقال ابن المعتز:

ـ من منصور بن بحر في وصف سيف:

وكـأن مـوقعـه بجمجمـة الفتـى خـدرُ المُـدامةِ أو نعـاسُ الهـاجـعِ

فقال له: أحسنت، فمن أين أخذه الأخطل؟ فقال ابن المعتز: لا علم لي يا أمير المؤمنين.

فقال: أول الناس إحساناً في وصف لطف الدبيب امرؤ القيس:

سمـوتُ إليهـا بعـد مـا نـام أهلُهـا سموَّ حبابِ الماءِ حالاً على حال

فقال ابن المعتز: من ها هنا والله أخذ القوم أجمعون هذا المعنى، وأوردوه بألفاظ مختلفة[1].

أما النصوص النثرية التي تمثل بها في كتابه، فقد كانت حصة العباسيين فيها أكبر بكثير من حصة الأمويين التي تليها في الكثيرة، ثم أقوال الصحابة، فأحاديث الرسول ﷺ، فالآيات الكريمة، إلى أن نصل إلى أقوال الجاهليين التي لم تتجاوز الاثنين فقط، وكل هذا يدلنا على أن معظم شواهده الشعرية والنثرية هي من الأدب العباسي المحدث.

وهذا طبيعي، لأنه نص في البداية على أن المحدثين قد أكثروا من البديع، وبعضهم أفرط، حتى عرفوا به. ومن هنا نجده يكثر من التمثيل بأشعاره وأقواله هو بالذات[2]، في أبواب البديع، كقوله في باب الاستعارة:

اسقنـي الـراحَ فـي شبـابِ النهـارِ وانـفِ همّـي بـالخنـدريـسِ العقـارِ

---

(١) فصول التماثيل ٢-٢١ ط.

(٢) انظر مثلاً ص٦٤٠، ١٥٦، ٦٨٣، ٦٨٧.

فكـأنَّ الـربيـعَ يجلـو عـروسـاً وكـأنّـا مـن قطـره فـي نثـار[1]

ونقل في موضع آخر، نصاً من كتابه الفصول، في باب المطابقة: وقلت في الفصول القصار[2]: طلاق الدنيا مهر الجنة. غضب الجاهل في قولهِ، وغضب العاقل في فعله[3].

وإذا كان موقف ابن المعتز في كتاب البديع يمثل مرحلة نقدية مهمة، فإن تتبع آرائه فيه، يدلنا على فكر متذوق للأدب، عارف بمواطن الإجادة والإحسان.

ولما كان قصده تصنيف فنون البديع وإدراج شواهده الجميلة، فإنه لم يأخذه التعصب لهذه الظاهرة الفنية، فنبه إلى وجود شواهد لم يحسن أصحابها استخدام البديع. وهكذا نجده منذ البداية منبهاً إلى قضية عرفها خصوم أبي تمام وأنصاره، وهي إفراطه في الصنعة الفكرية واللفظية، مما عُدَّ خروجاً على عمود الشعر العربي، فيقول (ثم إن حبيب بن أوس الطائي من بعدهم يعني بشاراً. وأبا نؤاس ومسلماً شغف به حتى غلب عليه، وتفرغ فيه، وأكثر منه فأحسن في بعض ذلك وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف)[4].

ويبدو موقف ابن المعتز من أبي تمام موقف الوسط بين آراء المتعصبين له أو عليه، وهذا ما سنجده أيضاً في رسالة سمّاها ب (محاسن أبي تمام ومساوئه). ولكننا في الوقت نفسه إذا تتبعنا شواهد أبي تمام في كتاب البديع

---

(١) البديع ص٦٤٠.

(٢) نفسه ص٦٧٥.

(٣) نفسه ص٦١.

(٤) نفسه ص٦٧٦.

وجدنا ابن المعتز متمثلاً بالجيد منها أكثر من تمثله بالشواهد السيئة. فقد تمثل بخمسة وأربعين شاهداً لأبي تمام، لم يضع في المعيب منها إلا شاهداً واحداً هو قوله في باب المطابقة:

فيـــا ثلـــج الفـــؤادِ.... .....[1]

وقوله في باب المذهب الكلامي:

المجدُ لا يرضى بأنْ ترضى بأنْ يرضى المؤهّلُ منكَ إلاّ بالرضى

فهو لم يجعل هذا البيت ضمن المعيب من الشواهد الذي يختم بها كل باب من الأبواب الخمسة، وإنما اكتفى بنقل قول لإسحاق بن إبراهيم، إذ بلغه أنه قال لأبي تمام حين رآه ينشد هذا البيت وأمثاله عند الحسن بن وهب: يا هذا شددت على نفسك. أي أثقلت عليها. وكلفتها أكثر مما تطيق. أما قول أبي تمام الذي تمثل به في باب التجنيس:

جلا ظلماتُ الظلمِ عن وجهِ أمةٍ أضاءَ لها من كوكبِ الحقّ عاقلُه

فهو لم يذكره في باب المعيب، وإنما تمثل به لبيان التجنيس البسيط، وهو تجانس الكلمات في تأليف الحروف دون المعنى، كما أنه نبه على أن أبا تمام سرق معناه من قول النبي ﷺ (الظلم ظلمات)[2].

أما بقية شواهد أبي تمام، فيبدو من خلال تمثله بها أنه معجب بصنعته، مولع بتفننه، فهو يعلق على أحد أبياته التي تمثل بها في باب التجنيس وهو:

سعـدَتْ غـربـةُ النـوى بسعـادِ فهـي طـوعُ الاتهـامِ والإنجـادِ

(١) البديع ص٦٧٦.

(٢) نفسه ص٦٤٥.

قائلاً: (هذا من الأبيات الملاح)، وإن أبا تمام تلا هذا البيت بأبيات انتقل فيها إلى المديح مع إيراده الكلمات المتجانسة في كل بيت تقريباً.

فموقف ابن المعتز تجاه أبي تمام موقف الأديب المتذوق لمواطن الإبداع والجمال، العارف أوجه الابتكار التي أولع بها أبو تمام، ولكنه في الوقت نفسه عاش زمناً كثرت فيها آراء النقاد المختلفين تجاه هذا الشاعر المجدد، فتلمَّس أسبابَ الحملةِ التي شُنَّت ضده، فوجدها في إفراطه في البديع: (تلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف).

إن متابعة آراء ابن المعتز في أبي تمام، تدلنا على موقف الناقد الذي يحاول أن يكون موضوعياً، فلا يغلبه الهوى، ولا يسيّره التعصب الأعمى، فيحكم على الشاعر من خلال إساءات معينة يتتبعها، أو إحسان يبهره، فيصم أذنيه عن كل ما يخالفه. إن الناقد الموضوعي لا يحكم على الشاعر من خلال مآخذه أو مساوئه فقط، فذلك أمر لا يخلو منه شعر شاعر، وإنما ينظر إلى مجموع أشعاره، فإن كانت الكثرة الغالبة هي لصالح الشاعر حكم له بالإجادة والتفوق، وهكذا هو الحال مع أبي تمام الذي حاول أن يجدد في المعاني الشعرية، وأن يبتكر الصور والأخيلة، فعمد إلى الألفاظ، ليمنحها حياة جديدة، ودلالات ما عرفت بها من قبل، فأساء في بعضها وأجاد في الأخرى غاية الإجادة. وطريق الإبداع محفوف دائماً بالعثرات والمعوقات، فإذا كان أبو تمام قد أساء في بعض محاولاته الإبداعية، فإنه استطاع أن يشق طريقه فعلاً في طريق الإبداع الذي عرفه له معاصروه. ومن أتى بعده، ومن ثم فلا نستطيع أن نصف آراء ابن المعتز في أبي تمام بالتناقض، ولا يمكن أيضاً أن نوافق على أن يكون ابن المعتز قد غيّر رأيه في أبي تمام الذي أبداه في رسالة (محاسن أبي تمام ومساوئه)، وأنه غيّره في طبقات الشعراء بحجة أن

الأخير يمثل المرحلة المتطورة والمتأخرة في حياة ابن المعتز الفكرية، كما ذهب إلى هذا د. إحسان عباس[1].

لقد ألّف ابن المعتز كتاب البديع سنة (٢٧٤هـ) وألف طبقات الشعراء سنة (٢٨٠هـ) على رأي د. أحمد عبد الستار فراج، أو ما بين سنتي (٢٩٣-٢٩٦) على رأي المحققين اللذين سبقاه إلى تحقيقه، محمد إقبال، وعبد المنعم خفاجي. أما رسالته في محاسن أبي تمام ومساوئه، فلا نعرف زمن تأليفها، ولم يشر ابن المعتز نفسه إليها في كتابيه السابقين، ولكننا نحاول هنا أن نتتبع آراءه في هذا الشاعر من خلال مؤلفاته الثلاثة:

١ ـ إن كتاب البديع بما أورد فيه من شواهد لأبي تمام يدلّك على موقف المعجب بهذا الشاعر، الملتزم بمنهجه الفني في البديع وأساليبه، ولم يتمثل إلاّ بالشواهد الجيدة من أشعار أبي تمام. وأما المعيبُ، فهو قليل إذا قورن بما أعجب به، فهو إذن لا ينكر استعماله البديع، وإنما ينكر (إفراطه فيه). وقد ذكر هذا الرأي أيضاً في كتاب طبقات الشعراء، حيث قال معدداً الشعراء المحدثين الذين أولعوا بالبديع.

(مسلم بن الوليد أول من وسّع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شعره، ثم جاء أبو تمام، فأفرط فيه وتجاوز المقدار)[2].

وهذا يدلك على أن موقف ابن المعتز من أبي تمام واحد في الكتابين المذكورين، أما رسالته في محاسن أبي تمام ومساوئه فهي تمثل مرحلة مهمة في تاريخ النقد، كان سببها أشعار أبي تمام نفسها، انطلق فيها ابن المعتز من فكر موضوعي يدل على قدرته على الإحاطة بنتاج الشاعر كاملاً، وذكر

---

(١) تاريخ النقد ص١١٨.

(٢) رسائل ابن المعتز ص١٦.

مساوئه ومحاسنه دون أن يأخذه التعصب إلى ظاهرة دون أخرى، وإن بدا في بعض الأحيان منفعلاً في تعليقاته في بعض الشواهد السيئة.

هذه الرسالة لم تصل إلينا كاملة، وإنما تمثل بجزء منها المرزباني والتوحيدي، وكلاهما تمثل بالإساءات فقط. فأما المرزباني فطبيعة كتابه (الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء)، الذي أورد فيه جزءاً من رسالة ابن المعتز هذه، طبيعة موضوع هذا الكتاب تقتضي التمثل بالمعايب فقط، أما مواطن الإجادة فهي خارجة عن منهج الكتاب ومادته، ويبدو أن التوحيدي نقل عنه بعض هذه النصوص، ولو وصلت رسالة ابن المعتز كاملة، لأفادتنا فائدة كبيرة في معرفة الخطوط النقدية التي سار عليها في تتبع محاسن أبي تمام ومساوئه معاً، ولكن مقدمة هذه الرسالة وصلت إلينا، وهي كما أوردها المرزباني:

قال عبد الله بن المعتز في رسالة نبَّه فيها إلى محاسن شعر أبي تمام ومساوئه (ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائيَّ على غيره من الشعراء إفراطاً بيناً، فاعلمْ أنه أوكدُ أسبابِ تأخيرِ بعضِهم إياه عن منزلته في الشعر لما يدعوه إليه اللجاجُ)[1].

إن تحليل هذا النص يدلنا على أن ابن المعتز ما يزال على موقفه الذي بدا لنا في كتابه البديع، وهو موقف المعجب بمجموع شعر أبي تمام بما فيه من مساوئ وأخطاء لا تقلل من قيمة مجموع أشعاره الجيدة.

ونرى أن رأي ابن المعتز في هذه الرسالة هو رأيه نفسه الذي التزم به خلال ما كتبه عن هذا الشاعر، فأول فقرة في النص السابق تدلنا على أنه ينكر رفض تقديم أبي تمام على غيره من الشعراء. ويرى أن تقديمه ليس مبالغة أو إفراطاً.

---

(١) الموشح ص٢٧٧، البصائر والذخائر للتوحيدي ٢/ ٦٩٨.

(ربما رأيت في تقديم بعض أهل الأدب الطائي على غيره من الشعراء إفراطاً بيناً)[1]، مما يدلنا على أنه مع من قدَّم أبا تمام على غيره. والعبارة التي تليها يؤكد فيها ابن المعتز أن أهم أسباب معارضة أشعار أبي تمام أو رفضها هو التعصب واللجاج، مما يدل على أنه يرفض تأخير مرتبة هذا الشاعر، ويعد الطعن بشعره وشاعريته تعصباً ولجاجاً، وقد أوجز رأيه صراحة بقوله:

(فأمّا قولنا فيه، فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان، فكأنما شعره قوله:

إن كان وجهك لي تترى محاسنُهُ فإن فضلَكَ بي تترى مساويهِ

وهذا الحكم يشبه إلى حد ما رأي البحتري في أبي تمام الذي أعجب به ابن المعتز نفسه، وأورده في طبقات الشعراء وهو قوله:

وقد أنصف البحتري لما سئل عنه، وعن نفسه فقال: جيده خيرٌ من جيدي، ورديئي خيرٌ من رديئه. وذلك أن البحتري لا يكاد يغلظ لفظه، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن فهيهات بل يغرق في بحره)[2].

وإذا كانت المحاسن التي ذكرها ابن المعتز لم تصل إلينا ولم يقتبس منها أحد، فلا بدّ إذن أن نتتبع الشق الثاني من الرسالة المتعلق بالمساوئ، وفيه يجب التنبيه إلى أن ابن المعتز هنا ينقل معظم ما قاله خصوم أبي تمام، ورأيه غالباً مع هؤلاء الخصوم في هذه الأبيات التي لم يمنعه إعجابه بأبي تمام أن يقر بمساوئها، فقد بدأ يذكر الأشعار التي ذكرها خصوم أبي تمام وبينوا معايبها. وسنحاول

---

(١) طبقات الشعراء ٢٨٦ وقد نشر خفاجي بعض هذه الرسالة في رسائل ابن المتعز ص١٩، وانظر بعض ما تمثل به الآمدى في الموازنة في مواضع متعددة، ص١٩، ٢٥، ١١٣، ١١٨، ١٢٢-١٢٨.

(٢) طبقات الشعراء ص٢٨٦.

أن نصنف هذه المعايب باحثين عن تعليق ذاتي لابن المعتز، يمكن أن ينسجم مع منهجه النقدي الفني الذي التزم به في مؤلفاته الأخرى.

من ذلك تتبعه الأبيات التي أساء فيها أبو تمام الوصف مديحاً أو هجاء أو غزلاً، فمن المديح ما عابه النقاد على أبي تمام وهو قوله:

تكادُ عطاياهُ يجِنُّ جنونُها إذا لم يعوِّذْها بنغمةِ طالبِ

وابن المعتز ينكر أيضاً هذا القول الذي أراد به أبو تمام المديح، فأساء، فعطايا ممدوحه، تكاد تجُنُّ في انتظار طالب لها، ومثلما يعوَّذ المجانين بالرقىٰ والأحراز لتهدأ سورة جنونهم، فإن ممدوحه يعوّذ عطاياه بإسماعها نغمة طالب. وهنا يعلق ابن المعتز على البيت تعليقاً ساخراً:

(ولم يجُنُّ جنونُ عطاياه انتظاراً للطلب؟ يبتدي بالجود فيستريح)[1].

ومما عيب عليه من مدائحه قوله في مدح ابن الحميد بن جبريل، حين أراد أن يصف جوده ونخوته، وأنه عدّته في هذا الزمان، وملجؤه، ومعينه، فجعله طبيباً:

شكوتُ إلى الزمانِ نحولَ جسمي فأرشدني إلى عبدِ الحميدِ

ومن إساءته في المديح وصفه ممدوحه بالتنِّين:

ولّىٰ ولم يظلمْ وما ظلمُ امرئٍ حثَّ النجاءَ وخَلفَهُ التِنِّينُ

يريد بالتنين ممدوحه الأفشين، فعلق ابن المعتز على هذا الوصف تعليقاً يدل على حسن ذوقه، ورهافة حسه في اختيار الألفاظ:

(فلو كان أجهد نفسه في هجاء الأفشين، هل كان يزيد على أن يسميه تنّيناً!؟ وما سمعت أحداً من الشعراء شبه ممدوحه (بهذا) بشجاعة ولا غيرها)[2].

---

(١) الموشح ص٢٧٧.

(٢) المصدر السابق.

ومما ذكره من معايب هجاء أبي تمام ما يتعلق بالصور المبتذلة التي وردت في هجائه، وهي أقرب إلى هجاء العوام وشتائمهم، كقوله:

والله لو ألصقتَ نفسَك بالغَرى في كلبَ لاستيقنتُ إلاَّ تَلْصُقُ

قائلاً: فأي شيء هذا من هجاء الفحول[1]. وبعد أن أورد شواهد أخرى من إساءاته في الوصف، استطرد إلى مقارنتها بأبيات للأخطل، عدّها العلماء معايب عليه، وهي لا تقاس بشيء من إساءات أبي تمام فيقول:

(وقد كان الناس قبلنا ينكرون على الشاعر أقل من هذه المعايب، حتى هجّنوا شعر الأخطل، وقدموا عليه بثلاثة أبيات لم يصِب فيها، وهو شاعر زمانه، سابق ميدانه من ذلك قوله:

لقد أوقع الجحّافُ بالبشرِ وقعةً إلى الله منها المشتكى والمعوَّل

فأنكروا عليه في هذا البيت ما أظهر من الجزع، وعظم من فعل عدوه به وقوله:

بني أمية إني ناصح لكم فلا يبيتن فيكم آمناً زُفَرُ

فعظَّم قدرَ عدوه، وهو يهجوه حتى خوّف الخليفة منه، وبعد أن ذكر شاهداً ثالثاً للأخطل قال:

(فكيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل، وعلمهم بها مثل هذا الجنون)[2].

---

(١) الموشح ص٢٧٧.

(٢) نفسه ص٢٩٩.

ومن الشواهد التي تمثل بها ابن المعتز على ما عيب من غزل أبي تمام شواهد أخفق فيها أبو تمام فعلاً في اختيار معانيها، لعدم ملاءمتها معاني الغزل، وما يتطلبه من الرقة والإحساس المرهف كقوله:

بنفسي حبيبٌ سوف يثكلُني نفسي ويجعلُ جسمي تحفة اللّحدِ والرمسِ

فقال ابن المعتز: أراد أن يتدامث، فأزداد من البغض[1].

وعاب على أبي تمام صورة وردت في غزله لا تنسجم مع غزل حضري رقيق، وهي تشبيه نفسه بالكلب، وهو تشبيه غير لائق بالغزل، أو غيره حيث قال واصفاً هجر الحبيب:

ومَنْ قد شفَّني فصبرتُ حتى ظننتُ أنَّ نفسي نفسُ كلبِ[2]

وبعد أن يعدد شواهد أخرى من غزل أبي تمام الذي بعد فيه عن الرقة والدماثة، وما يتطلبه الغزل من اللين والرفق معلقاً عليها جميعاً بقوله:

(فهذا وأمثاله يفضح نفسه ويستغني عن وصفه)[3].

وهناك مطاعن أخرى يمكن أن يجمعها رابط واحد وهو ما عيب على أبي تمام من إفراطه في استخدام البديع، وطلبه الاستعارات الغريبة، مما أوقعه أحياناً في الثقيل البغيض منها، مع إبداعه في الكثير من قصائده وأشعاره، وقد مرت بنا إشارة ابن المعتز في كتاب البديع إلى إفراط أبي تمام في البديع، إلاّ أنه تتبع في هذه الرسالة بعض شواهد الشعر التي لم يوفق فيها أبو تمام في إيراد طباقها أو جناسها كقوله:

---

(١) الموشح ص٢٨٢.

(٢) نفسه ص٢٨٣.

(٣) نفسه ص٢٨٦.

سرتْ تستجيرُ الدمعَ خوفَ نوى غدٍ وعـادَ قتـاداً عنـدهـا كـلُّ مـرقـد

لعمـري لقـد حـرَّرتُ يـوم لقيتُـه لـو أن القضـاءَ وحـدَه لـم يبـرّدِ

فعلّق عليه بقوله: (فلم تخرج المطابقة ها هنا خروجاً حسناً، ولا تحسن في كل شيء)، يريد جمعه بين حررّت ويبرد، فهما وإن كانا طباقاً إلا أنّهما أساءا إلى المعنى العام ولم، يجملاه.

وقوله:

لو لم تدارِكَ سنُّ المجدِ من زمنٍ بالجودِ واليأسِ كان المجدُ قد خرقا

فقوله ـ سن المجد ـ من البديع المقيت.

أما قول أبي تمام في افتتاحية لإحدى قصائده وصفها بأنها من الإبتداءات المذمومة، وهي قوله (خشنت عليه أخت بني خشين)، وبين ابن المعتز أن هذا التجنيس غير لطيف وغير موفق، لرقة الغزل ونعومته، وإنما أوقعه في ذلك محبته للتجنيس، وهو بهجاء النساء أولى[1].

وشواهد ابن المعتز في معايب أبي تمام لا تختلف عن مواقفه في كتاب البديع، إلاّ أنه حين بين سبب عدم استحسانه لبعض صور البديع في هذه الرسالة بدا بعيداً عن الموضوعية، والدقة في الأحكام، حين علّق تعليقات قاسية فيها الشيء الكثير من السخرية والتحامل والانفعال الذي يبعده عن كونه ناقداً، رزيناً، غير متسرع بإصدار أحكامه النقدية، كقوله منكراً استعارة أبي تمام الشيب للفؤاد قي قوله:

شابَ رأسي وما رأيتُ مشيبَ الـ ـرأسِ إلاّ من فضلِ شيبِ الفؤادِ

(١) الموشح ص٢٧٩.

فيا سبحان الله: ما أقبح مشيب الفؤاد وما كان أجرأه على الإسماع في هذا وأمثاله)[1].

أما استعارة أبي تمام الأخدعين للزمن وغيره، فهي استعارة غير مقبولة في نظره، ووافق فيها معارضيه الذين سخروا من هذا الاستعمال الجديد للأخادع وعدّوه عيباً من عيوب الاستعارة أو استخدام الألفاظ في غير مواضعها ومدلولاتها، كقول أبي تمام:

وضربت الشتاء في أخدعَيْهِ ضربةً غادرتْهُ عوداً ركوبا

وقوله:

سأشكرُ فرجَة اللَّبَبِ الرَّخيّ ولينَ أخادع الزمن الأبيّ

وقوله:

ذلّت بهم عنق الخليطِ وربما كان الممنَّع أخدعا وصليفا

فيقول ابن المعتز بعد هذه الشواهد متمثلاً بآراء معاصريه (فأكثر من ذكر الأخادع. وقال بعض أصحاب الهزل: وقد أنشدته هذه الأبيات ما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخدعيه على هذا الشعر، وبلغني أن إسحاق بن إبراهيم المغني سمعه ينشد شعره فقال: يا هذا لقد شددت الشعر على نفسك[2].

تسعون ألفاً كآسادِ الثرى نضجِتْ أعمارُهمْ قبلَ نُضجِ التينِ والعنبِ

فقد وصفه بأنه من خسيس الكلام، والغريب أن يكون رأي ابن المعتز رفض هذه الاستعارة التي كنا نتوقع فهمه لها أكثر من فهم المعاصرين لها، لأنها تتعلق بقضية تمسُّ الخليفة نفسه، الذي قاد جيوش الأعداء في معركة عمورية، غير مصغٍ للدعاية التي حاول الأعداء بثها بين صفوف المسلمين،

---

(١) الموشح ص٢٨٢.

(٢) المصدر السابق.

وهي أن بلادهم لن تفتح قبل موسم نضج التين والعنب، وأبو تمام في استخدامه لهذه الاستعارة يحمل البيت هذا المدلول النفسي فيما يسمى بالدعاية المضادة لجيوش المسلمين، والتي أسكتها انتصاره على الأعداء، وعدم سماعه لخرافاتهم ودعاياتهم. وقد دافع الصولي عن هذا البيت وعدّه من محاسن شعر أبي تمام، فالتين والعنب ليسا من خسيس الكلام، لأنهما قد وردا في القرآن الكريم[1]، ويبدو أن ابن المعتز قد تابع آراء غيره في هذا البيت، لأنه قال قبل إيراده: (وقد سبق الناس إلى عيب هذا البيت قبلي).

وقد أشرنا من قبل إلى ميل ابن المعتز إلى التأني في اختيار الألفاظ، والتعابير، والتفنن في الصور والأخيلة، فلا عجب إذاً من إيراده الشواهد التي عيبت على أبي تمام، لكونها غريبة مستثقلة، أو وحشية بدوية غير موافقة للذوق الحضري الرقيق، كاستعمال أبي تمام للجفلى، والنقرى وهما من ألفاظ البدو فيقول:

(وهذا من الكلام البغيض والمستكره من البدوي، فكيف به إذا جاء من ابن قرية متأدب)[2].

وإذا كان هناك شعراء قد أوردوا ألفاظاً إعرابية غريبة في أشعارهم، فلأنهم مثلوا حياتهم الموغلة في البداوة واستعملوا مفرداتهم التي تصور حالهم وتنسجم مع موضوعاتهم، أما إذا أوردها أبو تمام فلا بد أن تغلب عليه فيقول ابن المعتز:

(ومن استعمال الغريب الذي كان يستبشع مثله من العجاج ورؤبة قبله، وهو يصف ظبية...). وابن المعتز يصرح بأنه لا يعيب استعمال هذه الألفاظ الغربية على جميع الشعراء، ولكنها تحسن إذا استعملها ابن بيئتها،

---

(١) الموشح ص٢٨٢.

(٢) أخبار أبي تمام ص٣٠ فما بعدها.

وقد تثقل حتى في استعمال الأخير إذا قرعت أسماع قوم ما عهدوها ولا ألفوها . ومن هنا علّق على قول لأبي تمام استعمل فيه لفظتي القاصعاء والنافقاء قائلاً :

(ولم نعِبْ من هذه الألفاظ شيئاً، غير أنها من الغريب المصدود عنه، وليس يحسن من المحدثين استعمالها، لأنها لا تجاور بأمثالها، ولا تتبع أشكالها، فإنها تشكو الغربة في كلامهم)[1] .

أما ما يتعلق بمعايب أبي تمام الشعرية التي سميت بالسرقات، فقد أوضحنا رأي ابن المعتز فيها من خلال كتاب البديع، وهو رأي يتلخص في سماحه أخذ الشاعر عن آخر إذا كان الأخذ في حدود الاقتباس للمعنى وتجويده، أما إذا أخذ اللفظ نفسه مع إساءة في إيراده، فذلك عيب وسرقة. ولا نريد أن نكرر الشواهد التي أوردها ابن المعتز، إلا أننا لا بدّ أن نقف عند رأي غريب وارد في هذه الرسالة، يتعلق بالسرقات، فبعد أن أشار إلى إساءة أبي تمام في بعض سرقاته وإحسانه الأخذ في الأخرى، بدا متعنتاً ومتهماً اتهاماً فيه شيء من التحامل الكبير على أبي تمام قائلاً :

(ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار، وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك، فطوى ذكره، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، ورجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها، ويقنعوا باختياره لها، فتغبى عليهم سرقاته، ولا يعذر الشاعر في سرقته، حتى يزيد في إضاءة المعنى، أو يأتي بأجزل من الكلام الأول، أو يسنح له بذلك معنى يفضح به ما تقدمه، ولا يفتضح به، وينظر إلى ما قصده نظر مستغن عنه لا فقير إليه)[2] .

---

(١) الموشح ص٢٨٤ .

(٢) المصدر السابق ص٢٨١ .

فالقسم الأول من هذه الفقرة يحمل الاتهام الباطل، لأن أبا تمام إذ كان قد تعمد إخفاء كثير من الأشعار التي سرق معانيها، فإن أمره لا بد أن يفتضح إذا اطلّع عليها عن طريق أخر، فما فائدة إبعادها من اختياراته، أو لم يطلع عليه ابن المعتز نفسه.

أما القسم الأخير من الفقرة، فيوضح فيه ابن المعتز رأيه في السرقات الذي لا يختلف عما أوردناه في رأيه فيها في كتاب البديع.

هذه هي نماذج لشواهد الإساءة في أشعار أبي تمام كما ذكرها ابن المعتز، وهي لا تمثل رأيه وحده، وربما كانت أقل ما عيب عليه أبي تمام لكثرة ما وجه إليه من نقد وطعن، ولعل ابن المعتز أراد جمعها في هذه الرسالة، لمقابلتها بإحسانه الذي وصفه أيضاً بأنه (بلغ غاية الإجادة والإحسان) من الحملة الموجهة إليه.

كما تخفف هذه المساوئ من مبالغة أنصاره، وإفراطهم في تقديمه على سائر الشعراء. فقد قال بعد أن أورد جملة من شواهد الإساءة:

(وقد أسقطنا من معايب شعره شيئاً كثيراً لم نثبته في رسالتنا، وقصدنا في ذلك ما يبهر الحجة، ويفلّ حد النصرة)[1].

ولو وصلت إلينا شواهد إحسان أبي تمام في هذه الرسالة بالذات، لعرفنا من خلال تعليقات ابن المعتز رأيه الإجمالي والأخير في هذا الشاعر، ومع ذلك تجد هذا الرأي في كتابه ـ طبقات الشعراء ـ الذي ترجم فيه لأبي تمام ولم يذكر له إلاّ المحاسن، فهو موقف لا ينفرد فيه ابن المعتز إزاء أبي تمام وحده، ليقال أنه غيّر موقفه منه[2]، بل هو موقف موحد إزاء جميع

---

(١) الموشح ص٢٨٤.

(٢) طبقات الشعراء ص٢٨٤-٢٨٥.

الشعراء، إذ بدا ابن المعتز مجاملاً لهم في تراجمهم التي أوردها في كتابه، لأنه نص منذ البداية بأن غايته من هذا الكتاب تقديم النصوص الجيدة من أشعار المحدثين، وبيان إبداعاتهم وابتكاراتهم، ولذا فلا مجال لذكر مساوئ أبي تمام وغيره، لأنه اختار منهجاً هو ذكر (ما وضعه الشعراء من الأشعار في مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بني العباس، ليكون مذكوراً عند الناس)[1].

وإذا كانت النظرة الموضوعية تقتضي النظر إلى مجموع شعر الشاعر، فإنّ حكم ابن المعتز يكون لصالح أبي تمام، لأنه نظر فعلاً إلى هذا المجموع في كتاب ـ طبقات الشعراء ـ وتمثل بأوائل بعض قصائده مبتدأ بقوله:

(ومما يستملح من شعره ـ وشعره كله حسن ـ داليته في المأمون التي أولها:

كُشِفَ الغطاءُ فأوقدي أو أخمدي

وهي أشهر من الفرس الأبلق، وكذلك كل ما نذكره من قصائده ها هنا، فإنا نقتصر على ذكر أوائلها كقوله...)[2].

إن النظرة إلى مجموع شعر الشاعر هو الذي دفع ابن المعتز في هذا الكتاب إلى قوله:

(ولو استقصينا ذكر أوائل قصائده الجياد، التي هي عيون شعره، لشغلنا قطعة من كتابنا هذا بذلك، وإن لم نذكر منها إلا مصراعاً، لأن الرجل كثير الشعر جداً، ويقال أن له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة).

---

(١) طبقات الشعراء/ ١٨.

(٢) المصدر السابق ص٢٨٦.

ولكي يمنع ابن المعتز ما يمكن أن يفهم منه موقف معارض لموقفه السابق في ذكر محاسن أبي تمام ومساوئه، نراه يقدم مسوغاً للحكم عليه بالإجادة من خلال الجيد الكثير الذي لا يقاس بالقليل الرديء الذي يؤخذ عليه فيقول:

(وأكثر ماله جيد، والرديء له إنما هو شيء يستغلق لفظه، فإما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة، والمحاسن والبدع الكثيرة فلا. وقد أنصف البحتري لما سئل عنه، وعن نفسه، فقال: جيّدُه خيرٌ من جيدي ورديئي خير من رديئه، وذلك أن البحتري لا يكاد يغلظ لفظه، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة، فأما أن يشق غبار الطائي في الحذق بالمعاني والمحاسن، فهيهات، بل يغرق في بحره)[1].

هذه هي أهم آراء ابن المعتز النقدية، وقد وجدناها منصبَّة غالباً على أهم قضية شغلت بال النقاد والشعراء المحدثين، وهي ما عرف عن الشعراء العباسيين من عنايتهم بلغتهم الشعرية، وتأنقهم في اختيار ألفاظهم، وإلباسها حلل البديع من جناس وطباق واستعارة وقد وجدنا أن كون ابن المعتز شاعراً له أثره الكبير في كونه ناقداً مهتماً بقضية فنية تبناها هو في أشعاره وأدركها بذوقه الرفيع في أشعار معاصريه، ومن سبقهم وتتبعها بالنظرة الفاحصة، وإطلاعه الواسع. وبذا ينفرد بحثه في البديع بميزة الذاتية والموضوعية اللتين استقاهما من كونه شاعراً متبنياً هذا الاتجاه الفني الحديث، محكماً ذوقه فيما يكتب ويختار من الشواهد، وفيما يصدر من أحكام وتعليقات عليها، عدا بعض الوقفات النقدية التي نبهنا فيها على غلوه أو مجاراته لآراء غيره، وهي شطحات لا يخلو منها أديب أو ناقد...

---

(١) طبقات الشعراء: ١٣٥ نشر عباس إقبال.

الفصل الثامن

ابن طباطبا وعملية الإبداع الشعري

- تعريف الشعر وأدواته.
- مهمة الشاعر.
- عملية الإبداع الشعري.
- تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر.
- تسلسل الأبيات وتلاحمها.
- إعادة النظر والتهذيب.
- الاحتراز من الأبيات المتكلفة النسخ.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل الثامن

ابن طباطبا وعملية الإبداع الشعري

يعد كتاب عيار الشعر من الكتب النقدية المهمة التي شقت طريقها في تاريخ النقد العربي، رسم فيه ابن طباطبا ملامح واضحة للنظرية النقدية المتعلقة بمفهوم الشعر، وقواعده وأصوله، مما يمكّن الشاعر والناقد معاً من الوصول إلى المستوى الجيد في معرفة الأشعار، ونظمها، معتمداً على ما استمده، واستخلصه من دراسات السابقين من علماء الشعر، وعلى خبرته الخاصة في هذا المجال. وهذا الجانب هو الأصيل الجدير بالتنبيه، لأن ابن طباطبا يسجل تجربة خاصة للشاعر الذي عانى من صنعة الشعر، فقيَّدَ كل ما مرّ به منذ اللحظات الأولى المتمثلة بكون القصيدة مجرد خواطر حتى تمامها واكتمالها[1]، (فهو كتاب معني بتحديد أصول الفن الشعري، مما يجعله يلتقي مع كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني، وذلك لأن هذه الكتب الثلاثة تشغل بقضية تأصيل الفن الشعري في ذاته، وتحاول أن تقدم تصورات نقدية متماسكة تحدد ماهية الفن الشعري، كما تحدد وظيفة له على الشعراء)[2].

وإذا كانت صيغة علم الشعر التي نجدها في كتاب ابن طباطبا وقدامة هي صيغة وصلت إلى درجة المصطلح المتميز، الذي يشير إلى تزاوج المعارف التقليدية المتصلة بعلوم العرب اللغوية والمعارف غير التقليدية

---

(١) تاريخ النقد العربي/ محمد زغلول سلام ص١٤٥.

(٢) مفهوم الشعر/ محمد جابر عصفور ص٢٥.

المتصلة بالفلسفة[1]، فإننا نرى كتاب عيار الشعر منفرداً عن كتاب قدامة في مقدرته على تفهم معارف عصره، والاستفادة منها في فهم الشعر وكتابة ما يتعلق بمعاييره، فهماً يبرز الروح العربية الخالصة، بعيداً عن مصطلحات الفلاسفة أو تأثيرات اليونان وثقافاتهم، ولولا بعض الملامح الذهنية في معالجاته لمهمة الشعر، لقلنا إن كتاب عيار الشعر يمثل الاتجاه العربي الخالص في فهم الشعر، ومحاولة كتابة معاييره المتعلقة بالعملية الإبداعية ذاتها، أو الوسائل المعينة عليها، الآخذة بيد الشاعر نحو الإجادة والإبداع.

وقد بين ابن طباطبا منذ البداية غايته الإرشادية التعليمية بقوله: (وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه تهذيب الطبع، يرتاض فيه من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهاج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرقوا أقوالهم فيها. واقتصرنا على ما أخذناه من غير نفي لما تركناه، بل لاستحسان له، خصصناه به دون ما سواه)[2].

ولم يصل إلينا كتاب (تهذيب الطبع)، ولكن أشارة ابن طباطبا هذه تفيد في فهم نظرته النقدية إزاء الموهبة الشعرية، ووجوب صقلها وتهذيبها وإعانتها بالرياضة الفكرية من خلال الاطلاع على النصوص الشعرية الجيدة التي كانت وراء تأليفه لهذا الكتاب... ومع ذلك وجدنا ابن طباطبا يطبق نظرته هذه في كتاب عيار الشعر أيضاً، من خلال الشواهد الشعرية الكثيرة التي اختارها لتوضيح مذهب العرب في التشبيهات، أو طرائقهم في التعبير عن المثل الأخلاقية، مدحاً، وذماً، ولم تخل فقرة من فقرات كتابه من مصاحبة

---

(١) تاريخ النقد.

(٢) عيار الشعر ص١٣.

تطبيقية في إيراد الشواهد الشعرية، التي بين فيها مدى إجادة أصحابها، أو إساءاتهم. فقد قال بعد أن أورد أمثلة من الشعر بأنها يمكن أن تمهد الطريق للشعراء للقياس عليها، واستنتاج المقاييس منها، وتهذيب ذوقهم، وطبعهم بها قائلاً:

(كل ما أودعناه هذا الكتاب، فأمثلة يقاس على أشكالها، وفيها مقنع لمن دقّ نظره، ولطف فهمه)[1].

تعريف الشعر وأدواته:

عرف ابن طباطبا الشعر بأنه: (كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم، الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق).

ولا نجد في هذا التعريف أي جدة، ولا هو مختلف عن تعريف معاصره قدامة بن جعفر الذي عرفه بأنه: (كلام موزون مقفى)[2]، إلا أن الملاحظ أن ابن طباطبا لم يخصه بالوزن والقافية، وإنما اختار لفظاً أكثر شمولاً، وهو النظم الذي يضمّ القوافي، والوزن، والموسيقى الداخلية للبيت في تفعيلاته المختلفة، وبذا جعل شرط توفر النظم أساساً في تعريف الشعر، لارتباطه بالذوق والأسماع، وما اعتادت العرب على تسميته شعراً في إطار الإبداع الأدبي الذي يشمل النثر والشعر.

ولم يفصّل ابن طباطبا في تحديد مصطلح النظم، لأنه معروف عند الشعراء وغيرهم، مقترن بالموهبة الشعرية، والذوق الذي يصقل الموهبة وينمّيها، ومن هنا نبه إلى مسألة مهمة هي معرفة الشاعر الموهوب بطبعه

---

(١) عيار الشعر/ ص٨٥.

(٢) نقد الشعر/ قدامة بن جعفر.

عروض الشعر وقوافيه، دون حاجة إلى التعلم، لأن سليقته السليمة تدله عليه. وإذا توفرت له الموهبة، فلن يضيره تعلم العروض، وحذق ميزان الشعر، أما العكس فغير وارد يعني به إذا افتقد القارى إلى الموهبة الشعرية وإلى الطبع السليم، فإن تعلم العروض وقوافي الشعر، لن يجديه شيئاً، ولن يخلق منه شاعراً مبدعاً:

(ونظمُه معلومٌ محدود، فمن صحَّ طبعه، وذوقه، لم يحتج إلى استعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق، لم يستغن عن تصحيحه، وتقويمه بمعرفة العروض، والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة، كالطبع الذي لا تكلف فيه)[1].

ويمكن أن نلمح تعريفاً آخر للشعر عند ابن طباطبا يتجاوز فيه تحديد المظهر الفني والبنائي للشعر، وارتباطه بالنظم، وهو كون الشعر صورة للنفس الإنسانية، اتخذت قوالب الشعر وسيلة للتعبير عن جوهر النفس، فإذا توفر هذا القالب النظم والقافية دون الشروط الفنية الأخرى، بدا متساوياً، لأن العرب لم يعرفوا آنذاك شعراً متحللاً من الوزن والقافية. ومن هنا نبه ابن طباطبا إلى تفاوت الأشعار لا من حيث الجودة والرداءة فحسب، بل من حيث تفاوت النفس الإنسانية، واختلاف الناس في مشاعرهم، وتفكيرهم وأحاسيسهم، ومدى تقبلهم لهذه الأشعار.)والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في اختلافهم في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم، وشمائلهم وأخلاقهم، فهم متفاضلون في هذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة

(١) عيار الشعر ص٩.

في الحسن على تساويها في الجنس، ومواقعها في اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم)[1].

ويلاحظ هنا أن ابن طباطبا استعمل مصطلح النظم، بدلاً من الوزن والقافية، وهو مصطلح له أبعاده المرتبطة بتفسير إعجاز القرآن، وبأرقى درجات البلاغة التي لا تنفصل عن الذوق، فمن اضطرب عليه الذوق إذن لم يستطع تصحيح الشعر، وتقويمه بمعرفة العروض أو الحذق به، إلا إذا تحولت المعرفة المستفادة إلى شيء كالطبع الذي لا تكلف معه[2]، كما أنه يظهر تجربته الشعرية في هذا التعريف الذي خرج به عن الإطار الشكلي الذي حدّ الشعر بالكلام الموزون المقفى، فخرج به عما عرفه قدامة حين خرج عن حقيقته إلى مظهره وشكله)[3].

أما أدوات الشعر فقد تحدث عنها ابن طباطبا حديث عارف بمعاناة الشاعر وما يحتاج إليه من أدوات تعين موهبته الشعرية وطبعه الصحيح:

(وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه، وتكلف نظمه، فمن تعصّت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما تكلفه منه، وبان الخلل في نظمه، ولحقته العيوب من كل جهة)[4].

وإذا بحثنا في الأدوات التي يعددها ابن طباطبا ويرى شرط توافرها للشاعر وجدناها متمثلة بما يمكن أن نسميه بثقافة الشاعر حيث تمثلت هذه الثقافة:

---

(١) عيار الشعر ص١٣.

(٢) مفهوم الشعر ص٣٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي ص١٤٨.

(٤) عيار الشعر ص١٠.

١ ـ التوسع في اللغة.

٢ ـ البراعة في فهم الأعراب.

٣ ـ الرواية لفنون الآداب.

٤ ـ المعرفة بأيام الناس، وأنسابهم، ومناقبهم، ومثالبهم.

هذه المعارف تشكل أهم مصادر الثقافة لجميع الشعراء والمتأدبين، إلا أن ابن طباطبا أضاف إليها معرفة استنباطها من تجربته الشعرية بالذات، وهي ما يتعلق بوجوب رواية فنون الآداب شعراً، ونثراً، والاطلاع على طرائق الأدباء في التعبير، وأساليبهم في الأوصاف، شعراً وقصصاً وأمثالاً ورسائل، لأن هذا الإطلاع يدل على مواطن الجمال في أذواق الناس والمتأدبين، ويدل على سبيل الارتقاء بالفن الشعري إلى ما يرضى الذوق العام. ومعرفة مذاهب العرب في القول، وطرائف التعبير يدلان الشاعر أيضاً على كيفية التصرف في المعاني واختيار الألفاظ الملائمة لها.

وينبه ابن طباطبا إلى أن ما ذكره من عناصر الثقافة الواجب توافرها للشاعر قد لا تكون وحدها كافية للأخذ به نحو طريق الإبداع والجمال، فيضيف إليها عنصراً مشاركاً هاماً تستطيع به أن تميز الأدوات السابقة، وتحدد مدى استفادتك منها ألا وهو العقل:

(وجماع هذه الأدوات العقل الذي به تتميز الأضداد). ولما كان العقل واعياً أو يمكن أن يكون واعياً لكل القيم الأخلاقية، خيرها، وشرها، فقد جعل ابن طباطبا شرط توخي العدل مع معرفة أدوات الشعر، فبالعقل ولزوم العدل يستطيع الشاعر أن يتبين إيثار الحسن، واجتناب القبيح، ووضع الأشياء مواضعها[1].

---

(١) عيار الشعر ص١١.

ومع تفصيل ابن طباطبا لأدوات الشعر التي يفترض توافرها لدى الشاعر نجده ما يزال يشعر بالحاجة إلى ما يصقل الموهبة الشعرية عن طريق ما يمكن أن نسميه مجازاً بالدروس التطبيقية للنصوص الشعرية الجيدة فالإطلاع على جيد ما قالته العرب، وجميل ما أبدعته من المعاني، يهذب الطبع، ويصقل الموهبة، ومن هنا نص ابن طباطبا على تأليفه كتاباً يمثل هذه الخطوة العملية في محاولة صقل الموهبة الشعرية، وهو كتاب تهذيب الطبع قال:

(وقد جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه تهذيب الطبع، يرتاض مَنْ تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المنهج الذي سلكه الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة، كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي طرقوا أقوالهم فيها)[1].

ويقول في موضع آخر مشيراً مرة أخرى إلى هذا الكتاب:ـ

(وليس يخلو ما أودعناه اختيارنا المسمى «تهذيب الطبع» من بناء إن لم يصلح، لأن تسكن الإفهام في ظله، لم يبطل أن ينتفع بنقضه، فبعض البناء يحتاج إليه)[2].

ويلح هذا المنهج التطبيقي على منهج ابن طباطبا، فنراه في عيار الشعر يعمد إلى الاختيارات التي تتجاوز الأبيات إلى المقطوعات، والقصائد، ليقدمها نماذج للمباحث التي يتحدث عنها. ففي المبحث الذي تحدث فيه عن الأبيات التي أغرق قائلوها فيها يتمثل بأبيات مفردة، ثم يورد قصائد

---

(١) عيار الشعر ص٥.

(٢) المصدر السابق ص١٤.

ومقطوعات لأشعار محكمة متقنة مستوفاة من أشعار القدماء، كشعر زهير بن أبي سلمى، وأبي ذؤيب الهذلي، وعنترة، وسلامة بن جندل، وغيرهم من شعراء العصر الجاهلي. ثم قصائد للمغيرة بن حبناء، والفرزدق، والراعي النميري، وأبي النجم العجلي، وغيرهم، مؤكداً أن أشعارهم وما شاكلها من أشعار القدماء والمحدثين أصحاب البدائع والمعاني اللطيفة الدقيقة يجب روايتها والتكثر من حفظها[١].

ويؤكد أيضاً أن كل ما أودعه في كتابه فأمثلة يقاس عليها أشكالها، وفيها مقنع لمن دق نظره، ولطف فهمه[٢].

مهمة الشاعر:

إن مهمة الشاعر في نظر ابن طباطبا تجدها موضحة في أفكار بثها في ثنايا كتابه، تفيد وجوب توخي الشاعر الصدق المرادف للحسن وتجنب القبيح المرادف للباطل، وتتجلى هذه المهمة فيما يستطيع الشاعر أن يقدمه للقارئ، أو السامع من إثارة للمتعة الفنية التي لا تتعلق بالألفاظ وحدها، ولا المعاني وحدها، وإنما يكون الشعر الجيد هو الذي (يلتذ الفهم الحسن بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه)[٣]. أما كيف يلتذ السمع والفهم بالمعاني والألفاظ؟ فذلك أمر يمكن أن يتضح لنا من خلال الآراء التي فصّل ابن طباطبا القول فيها. فكمال العقل ـ كما مرّ بنا ـ هو جماع الأدوات الشعرية، وهو الرابط الذي ترتكز عليه الموهبة والطبع في خلق شخصية الشاعر، مما يجعله، ويلزمه توخي العدل، والإنصاف فيما يقول. كل هذا يدلنا على مذهب أخلاقي حكّم آراء ابن طباطبا النقدية،

---

(١) عيار ص٦٧.

(٢) نفسه ص٨٥.

(٣) نفسه ص١٠.

وجعله يدير آراءه وفصوله في كتابه، فتكون المثل الأخلاقية، هي محور الموضوعات التي وقف عندها ابن طباطبا.

إن إعجاب ابن طباطبا بالشعر القديم، وجعله القدوة الحسنة فيما يقرأه الشاعر، ويحتذي حذوه، نفهم منه أيضاً الإعجاب بهذا الجانب الأخلاقي الذي تمثل بالقيم الخلقية الرفيعة التي أودعها الشعراء أشعارهم، وخلدوا فيها الحياة العربية بمثلها وأمجادها، فسجلوا محمود الأخلاق، ومذمومها، في رخائها وشدتها، ورضاها وغضبها، وفرحها وغمها، وأمنها وخوفها، وصحتها وسقمها، والحالات المتصرفة في خلقها، وإن شعراء العرب القدماء كانوا صادقين فيما سجلوه من هذه القيم المحمودة، والأخلاق العظيمة، وحتى أوصافهم وتشبيهاتهم أودعوها بما أحاطت به معرفتهم وأدركه عيانهم[1].

وإذا كان ابن طباطبا يجعل هذا الشعر قدوة، فلا بد أن تكون مهمة الشاعر هي حمل هذه القيم وبثها في أشعاره، شرط أن يكون صادقاً فيما يقول، وهو موضوع سنقف عنده في حديثنا عن محنة الشعراء المحدثين التي عالجها ابن طباطبا. وهذه المهمة هي التي جعلته يفرد فصلاً للمثل الأخلاقية عند العرب، وبناء المدح والهجاء عليها، وهي خلال مشهورة كثيرة منها في الخَلْق والجمال والبساطة، ومنها في الخُلُق والسخاء والشجاعة والحلم والعزم والوفاء، والعفاف والبر والعقل والأمانة... ثم ما يتفرع من هذه الخلال، من قرى الأضياف، وإعطاء العفاة، وحمل المغارم، وقمع الأعداء، وكظم الغيظ، وفهم الأمور، ورعاية العهد... وليؤكد ابن طباطبا أن هذه الخلال المحمودة لم تكن مجرد صفات جوفاء يطلقها الشعراء، وإنما هي

(١) عيار الشعر ص١٦.

واقع، خبرته الحياة العربية، وشهده الشعراء أنفسهم، فسجلوه في أشعارهم، ولذلك تفاوت الممدوحون والمهجوون وفق ظروفهم الاجتماعية، أو حالاتهم النفسية والبيئية التي كانوا عليها، وتفاوت صدقهم فيما يصورونه من هذه المثل والأخلاق، فتمايزوا في مدى تأثيرهم على نفوس السامعين. . . يقول:

(ولتلك الخصال المحمودة حالات تؤكدها، وتضاعف حسنها، وتزيد من جلالة التمسك بها، كما أن لأضدادها أيضاً حالات تزيد في الحط ممن وسم بشيء منها. ونسب إلى استشعار مذمومها، والتمسك بفضلها، كالجود في حال العسر، موقعه فوق موقعه في حال الجدة، وفي حال الصحو أحمد منه في حال السكر، كما أن البخل في الوافر القادر، أشنع منه من المضطر العاجز، والعفو في حال المقدرة، أجلّ موقعاً منه في حال العجز)[1].

وهكذا يفصّل ابن طباطبا في المثل الأخلاقية التي وجدها دائرة على ألسنة الشعراء، مفصلاً في الحالات التي تبرز هذه القيم مدحاً، أو هجاءً مصرحاً أولاً وأخيراً أن قصده من تبيانها أن تكون مناراً للشاعر يهتدي بهداه، لأن مهمته هي توخي العدل، والإنصاف، وتسجيل مثل الخير، وما الشواهد التي جمعها إلاّ وسيلة لتعلم إحسان أداء هذه المهمة (فتسلك في ذلك منهاجهم، وتحتذي على مثالهم إن شاء الله)[2]. وهذا اتجاه فني عُرف قبل عصر ابن طباطبا، ووجدناه منذ فجر الدعوة الإسلامية، وشق طريقه مع الآراء النقدية الأخرى، ليكوّن مذهباً نقدياً قوامه تأكيد (الجانب الأخلاقي المباشر في الشعر، ويقرن جودة صياغة هذا الجانب بأعلى درجات الحسن والجمال)[3].

---

(١) عيار الشعر ص١٩.

(٢) نفسه.

(٣) مفهوم الشعر ص٦٢.

فإذا توافر للشاعر صدق القول، وملازمة الحق والصواب، وإيجاد صياغة المعنى الذي أراده، فإنه أدى مهمته وبلغ الرسالة، وكأن ابن طباطبا يضع مفهوم الشعر ومهمة الشاعر التي وردت في بعض أحاديث الرسول ﷺ نبراساً له[1]، يقول ابن طباطبا (فإذا ورد عليك الشعر، اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى دبيباً من الرقى، وأشد إطراباً من الغناء، فسلّ السخائم وحلّ العقد، وسخّى الشحيح، وشجّع الجبان، وكان كالخمر في لطف دبيبه وإلهائه، وهزه، وإثارته، وقد قال النبي ﷺ إن من البيان لسحرا)[2].

وهناك مهمة أخرى وضّحها ابن طباطبا في آخر كتابه، تتمثل في قدرة الشاعر في التعبير عن هواجس النفوس، وكوامن العقول، فيحسن العبارة عنها، وإظهار ما يكمن في الضمائر منها، فيبتهج السامع لما يرد عليه، مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه، فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز ما كان مكنوناً، فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، وقد يستطيع الشاعر التعبير عن تجربة ذاتية تصدق أن تكون نموذجاً لتجارب الآخرين أو تخيل لهم أن ما نجح الشاعر في تصويره، إنما هو تعبير عن معاناتهم ومشاعرهم. ويدخل ضمن هذا الشعر المعبر عن التجارب الإنسانية بشكل عام، أو الحكمة التي يصل إليها الإنسان إثر حدث معين هي خلاصة التجارب الإنسانية بشكل عام أيضاً.

---

(١) مثل قوله (ص) «الشعر بمنزلة الكلام حسنة كحسن الكلام وقبيحه كقبيح الكلام». الأدب المفرد ص١٢٥، أو قوله (ص) (الشعر كلام من كلام العرب جزل تتكلم به في بو اديها وتسل به الضغائن من بينها) العمدة ١/ ٢٨، وانظر اتلأمالي في الأدب الإسلامي طبعة.

(٢) عيار الشعر ص٢٢.

عملية الإبداع الشعري:

تجد في عيار الشعر أول مرة ناقداً وباحثاً يتناول عملية الإبداع الفني للقصيدة العربية، بتتبع المراحل التي يخطوها الشاعر، ابتداء من وضعه الفكرة التي تستدعي قول الشعر، حتى استوائها قصيدة شعرية متكاملة. وقد ذهب عز الدين إسماعيل إلى القول بأنه لم يجد من وصف العملية الشعرية وصفاً مفصلاً، كابن طباطبا[1].

لقد أشار النقاد ومؤرخو الأدب إشارات عابرة بشأن الظروف المعينة على قول الشعر. وتحدث ابن قتيبة عن الدواعي والبواعث التي تحث البطيء، وتبعث المتكلف على قول الشعر، كالطمع، والشوق، والشراب، والطرب... الخ[2]، كما تحدث عما أسماه بتارات الشعر، أي أوقاته، التي قد يبعد فيها قريبه ويستصعب فيها ريضه، وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والأجوبة، فقد يتعذر على الكاتب الأديب وعلى البليغ الخطيب ولا يعرف لذلك سبباً، إلا أن يكون من عارض على الغريزة من سوء غذاء، أو خاطر غم[3]. وأشار إلى الأوقات التي يجود فيها الشعر و (يسرع فيها أَتيه ويسمح فيها أبيه، منها أوائل الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغذاء، ومنها يوم شرب الدواء، ومنها الخلوة في الحبس والمسير)[4] ووردت على ألسنة بعض الشعراء عبارات وأوصاف، يصفون فيها بعض حالاتهم في نظمهم الأشعار، ومعاناتهم من حالات ركود ذهني أو تمرد نفسي، يستعصي فيها عليهم قول الأشعار حتى ذكر عن الفرزدق أنه قال: (لتمرُّ على الساعة، وقلع الضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من

---

(١) الأسس الجمالية في النقد العربي ص٢١٨.

(٢) الشعر والشعراء، دار المعارف ـ مصر ١/ ٨٤.

(٣) نفسه وانظر دراسات في النقد الأدبي ـ أحمد كمال زكي، ص١٨.

(٤) الشعر والشعراء ١/ ٨١ وانظر الفصل الخاص بابن قتيبة من هذا الكتاب.

الشعر)[1]، وأنه قد يستعين على هذه الحالات بالخروج منفرداً راكباً ناقته طائفاً الأودية لينقاد له ما استعصى من الإلهام الشعري الذي جمح عنه، وشرد.

وذكر عن شاعر آخر أنه وصف بعض حالات معاناته من نظم الشعر، فشبهه بقضم الحجر: (قول الشعر أشدُّ من قضم الحجر على من يعلمه)[2].

كل هذه الأقوال والإشارات تخص حالات ما قبل عملية الإبداع الشعري، وتصف معاناة الشاعر ومحاولاته التغلب عليها، إلا أن ابن طباطبا ينقل لنا فيما يبدو ـ تجرتبه الشعرية في بناء القصيدة وعملية إبداعها، وهي تجربة مهمة سواء مثلت تجربته، وتجربة طائفة من أمثاله، أو شملت التجارب معظم الشعراء الآخرين.

فالشعر عند ابن طباطبا نتاج فكري، هو والنثر يدوران في إطار الموهبة الواحدة والإبداع الفني الصادر عن وعي عقلي وإرادة متمكنة. ونستطيع أن نقسم مراحل نظم القصيدة في رأي ابن طباطبا إلى ما يأتي:

١ ـ مرحلة كونها فكرة مجردة (نثراً).

٢ ـ تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر، وألفاظه وقوافيه وأوزانه.

٣ ـ التسلسل في الأبيات وتلاحمها.

٤ ـ التهذيب وإعادة النظر في القصيدة.

٥ ـ الفكرة نثراً: يرى ابن طباطبا أن أول مراحل إبداع القصيدة هو كونها فكرة تجول في خاطر الشاعر نثراً (فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً)[3].

---

(١) العمدة ص١٣٠.

(٢) المصون في الأدب العسكري ـ ص١٠٣.

(٣) عيار الشعر ص١١.

وتبقى الوحدة الفنية الجامعة بين الشعر والنثر مالكة عقل ابن طباطبا حتى بعد أن تنتظم هذه الفكرة بشكل قصيدة، ويحاول الشاعر ربط أبياتها ربطاً وثيقاً، كما يفعل المترسل، والكاتب البليغ في رسائله ومخاطباته[1].

إن الخطوة الأولى من عملية إبداع القصيدة تعيدنا مرة أخرى إلى رأي ابن طباطبا، من أن العقل هو جماع الأدوات الشعرية، لأنه يبدأ مع العملية الشعرية منذ الخطوة الأولى، ويصاحبها حتى استوائها قصيدة مكتملة، فيكون الشاعر واعياً لكمال عقله، حين يخطو الخطوة الأولى في التفكير بالمعنى الذي يريد إقامة القصيدة عليه. فنظم القصيدة لا يرد عفو الخاطر، ولا في لحظة إلهام لا صلة للوعي بها أو لا سيطرة للعقل عليها، وإنما يكون العقل مالكاً لزمام الأمر منذ الخطوة الأولى في عملية الإبداع الشعري وهذا يذكرنا بإجابة الشاعر الإسلامي عبد الله بن رواحة شاعر الرسول ﷺ حين دعاه الرسول ﷺ يوماً، وسأله سؤالاً يستشير فيه همته للرد على المشركين، كيف تقول الشعر إذا قلته؟ فيجيب عبد الله: أفكر فيه ثم أقول[2]... وكان جواب عبد الله هو ما أراده الرسول ﷺ، التفكير في أمر المشركين ثم الرد عليهم بالوسيلة التي تؤثر فيهم... وبذا يأخذ الشاعر مكانه في النظر إلى أهمية ما يقوله، والرسالة التي يجب أن يحملها بكامل وعيه ويعبر عنها.

لكن هذه النظرة قد تثير تساؤلاً معيناً، هل يكون العقل حقاً في حالة وعي كامل في المرحلة الأولى من مراحل إبداع القصيدة، أو هل يصاحب العقل الواعي عملية الإبداع الشعري؟ أم أن الشعراء ملهمون مبدعون يكونون

---

(١) عيار الشعر ص١٢.

(٢) ينظر الأمالي في الأدب الإسلامي.

في لحظة الإلهام في حالة شبه غيبوبة عن الوعي والعقل والإرادة. لقد ذهب كثير من الشعراء والأدباء هذا المذهب في تفسير الإبداع الشعري وكونه نابعاً عن الإلهام أو اللاشعور، وأن لا دخل فيه للعقل إلاّ في المرحلة اللاحقة، وهي مرحلة إعادة النظر والتهذيب، وبذلك فسر العرب في الجاهلية مسألة الإلهام وربطوها بما سموه بشياطين الشعراء[1].

لقد شغلت قصيدة الإلهام والتفكير بلحظات الإبداع بال النقاد القدماء والمحدثين العرب والأوربيين، فأفلاطون مثلاً يرى أن الشاعر لا يمكن أن يكتب شعراً إلاّ إذا فقد صوابه وعقله: (وإذا ظل الإنسان محتفظا بعقله، فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر، أو يتنبأ بالغيب، لذلك يفقدهم الإله صوابهم)[2].

وقد ذكر إن دراسة لـس. م بورا لموضوع الإلهام عند الشعراء يتضح فيها أن الأشعار الملهمة قصيرة النفس، وإن الإلهام قد ينقطع بعد السطور الأولى من القصيدة. وفي كل حال، لأن عقل الشاعر لا يمكن أن يسخر لنقد نتاجه الملهم فحسب، بل يكون وسيلة فعلية للنظم والتأليف، فيتحرك عقله بالسرعة نفسها التي تتحرك بها حاستا النظر والسمع عنده[3]. وينقل عن كولدرج قوله في شأن تحكم العقل في الإبداع الشعري (علمت من أستاذي أن للشعر منطقاً خاصاً به، لا يقل صراحة عن منطق العلم، بل قد يفوقه صعوبة، لأنه أدق منه وأكثر تعقداً، ولأنه يرتكز على عوامل سريعة الانزلاق[4]، وقد نقل

---

(١) الحيوان ٦/ ٢١١، رسالة الغفران شرح كامل كيلاني ص٤٧٨، وانظر دراسة عبد الرزاق حميدة الموسومة بـ(شياطين الشعراء).

(٢) المدخل إلى النقد الأدبي الحديث/ محمد غنيمي هلال ـ مطبعة الرسالة ـ القاهرة ـ ١٩٥٨.

(٣) نقلاً عن روز غريب ـ تمهيد في النقد الأدبي ص٨٤.

(٤) تمهيد في النقد الأدبي ص٨٥.

عن كولدرج أيضاً قوله مبيناً أهمية الوعي في صنعة الشعر: (إن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها دون الصنعة والجهد الواعي)[1].

وهكذا تكون لابن طباطبا ريادة في هذا الرأي، الذي كان وليد تجربته الشعرية غالباً، والتي قد يشاركه فيها غيره من الشعراء، أو قد يختلفون عنه اختلافهم في طباعهم وقدراتهم الشعرية، ولحظات إبداعهم ودوافعها... المهم إنّ ابن طباطبا من أوائل من تنبه إلى هذا الضرب من التأليف الشعري، الذي يدّعي أصحابه أن العقل مواكب له، مسيطر على مراحله، بدءاً من المرحلة الأولى، إلى مرحلة التفكير في المعاني، أو مقاصد الشعر. وقد ربط الثعالبي وهو متأخر عن ابن طباطبا بين الشعر والنثر، وكون الأول وليد الفكرة نثراً، ثم يحوله الشاعر إلى شعر حين عمد في أحد كتبه إلى حل النظم ونثر معانيه بأسلوب جميل، ليدل على أن جمال الأبيات الشعرية لا يفتقد إذا كتب بنثر جميل، والعكس صحيح أيضاً[2].

٢ ـ تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر:

أما المرحلة الثانية لعملية الإبداع الشعري، فهي أن ينظم الشاعر ما جال في ذهنه نثراً، فينظمه بألفاظ ملائمة للمعاني، يسلكها كلها بقالب الأبيات الشعرية على أن يفكر بالوزن الذي يختاره، والقافية التي يجب أن تكون ملائمة للمعنى، وهو هنا لا يفترض تكوين القصيدة مرة واحدة، أو في مراحل متعددة تنثال فيها المعاني انثيالاً مما يجعل أبياتها متسلسلة بوحي من اللحظات

---

(١) كولدرج، مصطفى بدوي ص٩٤ وينظر الفصل القيم الذي كتبه يوسف حسين بكار ص٧٧ من كتابه (بناء القصيدة في النقد العربي القديم) بشأن خلق القصيدة ومراحلها حيث جمع آراء النقاد القدماء والمحدثين من الشعراء العرب والأوربيين بشأن خلق القصيدة وما يتعلق بها.

(٢) اسم كتاب الثعالبي (نثر النظم وحل العقد) وقد طبع ببيروت ـ دار صعب.

الشعرية التي يعيشها الشاعر، إنما يفترض أن يكون الشاعر واعياً كل الوعي، مسيطراً سيطرة تامة على أفكاره التي ينظمها شعراً، دون أن يقيد ذهنه بشكل القصيدة أو وحدتها الموضوعية، وكل ما عليه أن ينظم الفكرة ببيت من الشعر يشغل به أحدى القوافي، وكأنه يضع للقصيدة قوالب مقسمة إلى أبيات لا ينتظم فيها إلاّ القافية، ويحاول الشاعر نظم هذه القوالب من غير تنسيق للمعاني أو تفكير بترابط الأبيات، حتى إذا ملأ الحيز الذي وضعه لقوافي القصيدة كيفما اتفق انتقل إلى الخطوة الثالثة في العملية الإبداعية:

(فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه، أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين قبله)[1].

ولا نظن أن ابن طباطبا يدعو هنا إلى كون الشعر كلاماً مألوفاً أو نثراً مألوفاً في ذهن الشاعر في المرحلة الإبداعية الأولى، وإنما يريد إقامته نثراً فنياً بما يحويه النثر من تصوير جميل للمعنى، وليس مجرد فكرة أي فكرة، وقد كرر ابن طباطبا فكرة ارتباط الشعر بالنثر في أكثر من موضوع، نفهم منه نظرته الموحدة إلى الفن الأدبي شعراً كان أم نثراً. وبدا تكون المرحلة الأولى في نظم القصيدة، وهي مخض المعنى نثراً، مرحلة فنية أيضاً، لأن النثر الجيد في نظر ابن طباطبا لا يقل مكانة عن الشعر الجيد، وقد رأى أيضاً أن الأشعار الجيدة المحكمة المتقنة إذا نقضت، وجعلت نثراً لم تبطل جودة

---

(١) عيار الشعر ص١١.

معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها... وقد تابع أبو هلال العسكري ابن طباطبا في هذه الخطوة من عملية الإبداع الشعري مفصلاً رأي ابن طباطبا من أن بعض المعاني ما يتمكن الشاعر من نظمه في قافية، ولا يتمكن منه في أخرى: (وإذا أردت أن تعمل شعراً، فأحضِرْ المعاني التي تريد نظمَها فكرك وأخطرْها على قلبك، وأطلبْ لها وزناً يتأتى فيه إيرادها، وقافيةً يحتملها فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون في هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة)[1].

٣ ـ تسلسل الأبيات وتلاحمها:

في هذه المرحلة يخطو الشاعر بقصيدته خطوة أخرى، حيث استطاع أن ينظم المعنى الذي دار في ذهنه شعراً، ووضعه في قالب القصيدة الذي اختاره، فانتظم في أبيات متفرقة، يجمعها وزن واحد وقافية واحدة، ولكنها تفتقد الترتيب والتنظيم، فهي أبيات كثيرة، ولكنها غير مترابطة، نظم الشاعر فيها كل ما أراده من معان، فيعمد إلى إعادة ترتيبها، فيضع البيت بعد البيت ويقدم واحداً على آخر، وقد يحتاج في هذه المرحلة إلى نظم أبيات أخرى ليست لها علاقة مباشرة بالمعنى الذي قامت عليه القصيدة، ولكنها ضرورية لربط معاني أبيات القصيدة الرئيسة بعضها ببعض، لتكون أخيراً وحدة موضوعية للقصيدة، تترابط فيها أبياتها ترابطاً وثيقاً. يقول ابن طباطبا (فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وفّق بينها بأبيات، تكون نظاماً لها، ومسلكاً جامعاً لما تشتت منها).

إن عملية إعادة تنظيم أبيات القصيدة وترتيبها هي المرحلة الأولى في التهذيب الشعري بعد أن يفرغ الشاعر من نظم المعاني في أبيات منفردة

---

(١) الصناعتين ص١٤١.

متفرقة، يسمي أحد الباحثين هذه المرحلة بمرحلة التأليف والتنسيق، وإنها لا تتضح إلا عند ابن طباطبا، ويشير إليها حازم القرطاجني إشارة عابرة[1].

والمهم فيها أن الشاعر في نظر ابن طباطبا يلجأ في هذه المرحلة إلى تلبية شرط الإجادة في القصيدة العربية، وهو جعلها مترابطة الأبيات، قوية يحسن الشاعر فيها التخلص من معنى إلى آخر، ومن غرض إلى غيره، فيحتاج الشاعر أن يصل كلامه على تصرف فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح ومن المديح، إلى الشكوى، إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي، وبلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله، بل يكون متصلاً به وممتزجاً به معه[2].

ويقول أيضاً مطبقاً هذه الخطوة على أشعار الشعراء السابقين له، باحثاً عن شواهد نموذجية تؤكد رأيه هذا، وتبين ضرورة الاهتمام بهذه الخطوة، وتوفير شرط تلاحم الأبيات بمعانيها وألفاظها، يقول:

(ينبغي للشاعر أن يتأمل شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فيُنسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها[3].

وبهذا يوفر الشاعر لقصيدته بعض شروط الإجادة التي سماها النقاد فيما بعد بتلاحم أجزاء القصيدة، والتي يريدون بها أن تكون القصيدة متسلسلة

---

(١) بناء القصيدة في النقد العربي ص٩٧.

(٢) عيار الشعر ص١٢.

(٣) نفسه ص١٢٩.

الأبيات، لا يحس القارى بفجوة أو انقطاع بين أبياتها حين ينتقل من معنى إلى آخر، ومن غرض إلى غيره، فيحسن التخلص في معانيها، ويجيد ترابط أبياتها ومعانيها، ترابطاً يوفر لها وحدة موضوعية متكاملة.

ويعد الجاحظ من أوائل من سجل هذه الملاحظة المتعلقة بتلاحم أجزاء القصيدة من خلال أخبار نقلها عن الشعراء في مجال المفاخرة أو المحاورة، فيعلق الجاحظ على بيت أحد الشعراء القائل:

ويعض قريض القوم أولادُ علةٍ يكدُّ لسانَ الناطقِ المتحفظِ

فيعلق عليه بقوله: (وأجود الشعر ما رأيته متلاحمَ الأجزاء، سهلَ المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحداً، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان[1]، ونقل رواية أخرى عن الشاعر عمر ابن لجأ يفخر فيها على آخر بقوله (أنا أشعر منك قال: وبم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه، وأنت تقول البيت وابن عمه)[2]، يريد بهذا فخره بوجود الصلة الوثيقة المترابطة بين أبيات قصيدته.

وتطورت هذه الفكرة فيما بعد، وعدت مقياساً من مقاييس عمود الشعر العربي، وفصل المرزوقي القول فيه، وجعل عياره الطبع واللسان:

(فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا ملال ولا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيد فيه كالبيت والبيت، كالكلمة تسالماً لأجزائه وتقارناً)[3].

---

(١) البيان والتبيين ١/ ٦٦/ ٦٧.

(٢) نفسه ١/ ٢٠٦.

(٣) شرح ديوان الحماسة/ المرزوقي ١/ ١٠- وانظر دراسات بلاغية ونقدية/ أحمد مطلوب ص٤٤٥.

٤ ـ إعادة النظر والتهذيب:

بعد أن تتخذ القصيدة شكلها الأول يقف الشاعر عندها وقفة طويلة، يظهر فيها خبرته، وثقافته العامة، وحصيلته اللغوية والشعرية، حيث يعمد إلى إعادة النظر فيها، متأملاً ألفاظها وقوافيها، فيلجأ إلى تغيير اللفظة المستكرهة الثقيلة، ويبدلها باللفظة السهلة النقية، فليست هناك شروط خاصة باللفظ منفرداً ـ كما يفهم أول وهلة ـ وإنما ما يستكره في هذا الموضع من الألفاظ قد يستحسن في موضع آخر حسب الذي يتحدث عنه الشاعر، والظرف النفسي والاجتماعي الذي ينظم فيه أبياته للمعاني (ألفاظ تشاكلها، فتحسن فيها، وتقبح في غيرها)[١]، وهو رأي سبق للجاحظ أن فصل فيه القول[٢]، وصار فيما بعد شرطاً من شروط عمود الشعر العربي[٣].

أما القوافي فإن إعادة النظر فيها واجب أيضاً، لتكون موافقة لمعاني الشاعر، وهنا ينبهنا ابن طباطبا إلى أن القوافي ليست قوالب شكلية فحسب، بل هي صدى موسيقي، لا بدّ أن ينسجم مع المعنى الذي يريده الشاعر، وهو إذا أعاد النظر في قصيدته، فعليه أيضاً أن يعاود النظر في القوافي أيضاً، فإذا اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن. وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله[٤].

---

(١) عيار الشعر/ ١٤.

(٢) انظر مثلاً الحيوان ٣/ ٣١٦-٣٦٨، البيان والتبيين ١/ ١٤٤.

(٣) شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ١/ ١٦-١٨.

(٤) عيار الشعر/ ١١.

ويطبق أهمية هذه المرحلة على شواهد الشعر القديم في آخر كتابه في الفصل الذي كتبه عن (تأليف الشعر) داعياً الشاعر إلى تفقد قوافيه ومصراع بيته هل يشاكل ما قبله، وهل يصلح مصراع أجود مكانه (وربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره، ولطف فهمه)[1]، ثم يعزو بعض الخلل الذي أحسه في اتفاق مصراعين مع أفضلية أحدهما على الآخر، ويعزوه إلى الرواة، والناقلين له، حين يسمعون على جهة ويؤدون البيت على جهة المصراع الآخر سهواً أو نسياناً، ويضرب لذلك مثلاً قول امرئ القيس:

كـأنّـيَ لـم أركـبْ جَـواداً للـذةٍ ولـم أتبطَّـنْ كـاعبـاً ذاتَ خلحـالِ
ولـم أسبأْ الزِقَّ الرويَّ ولم أقلْ لخيلـيَ كُـرّي كـرةً بعـد إجفـالِ

فيقول: (هكذا الرواية وهما بيتان حسنان، ولو وضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر، كان أشكل، وأدخل في استواء النسيج كأن يروىٰ:

كأنيَ لم أركبْ جواداً ولم أقُلْ لخيلـيَ كُـرّي كـرة بعـد اجفـال
ولـم أسبـأ الـزِقَّ الـرويَّ للـذةٍ ولم أتبطَّنْ كاعباً ذاتَ خلخال[2]

إن عملية التهذيب التي يجب أن تمر بها القصيدة في رأي ابن طباطبا تعكس تجربته الشخصية بالذات، وإن لم يصرح بها، وقد سبق للنقاد الذين سبقوه أن نبهوا إلى ما هو معروف عند بعض الشعراء من ميل إلى الصنعة والتهذيب، حيث ذكروا زهيراً على أنه صاحب الحوليات، وما أصحاب الحوليات إلا أولئك الشعراء الذين أولعوا بتهذيب أشعارهم، وإدامة النظر فيها، فلا يخرجونها إلا بعد أن يهذبوها وينقحوا ألفاظها ومعانيها، فلا

(١) المصدر نفسه ص١٢٩.
(٢) عيار الشعر ص١٣٠.

تخرج للناس إلاّ مهذبةً خالية من المعايب اللفظية والمعنوية، ويبدو ابن طباطبا نفسه ليس من أنصار مدرسة الصنعة والتهذيب فحسب، وإنما مقرٌّ بوجوب إخضاع القصيدة الشعرية إلى هذه المرحلة من إعادة النظر، وتهذيب الألفاظ، والقوافي حتى تستوي جميع أبياتها جودة، وجمالاً فنياً، وهذا يذكرنا بتعبير بعض النقاد الذين سبقوا ابن طباطبا، فوصفوا الشعر بالصناعة، والعملية الشعرية بالمهنة التي يتفاوت فيها أصحابها بمقدار تفننهم وإبداعهم فيها كصناعة النسيج والرسم والصياغة[1]، فيقول ابن طباطبا (ويكون كالنسّاج الحاذقِ الذي يفوِّفُ وشيَهُ بأحسن التفويفِ ويسَّديه وينيره، ولا يهلهل شيئاً منه، فيشينه، وكالنقاش الرفيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كلَّ صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها، والثمين الرائق، ولا يشين عقوده، بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها)[2].

وللقارئ أن يتساءل: إذا كان على الشاعر أن يخضع قصيدته في مرحلتها الأخيرة إلى التهذيب والصقل، فلا بدَّ أن تكون في ذهنه أسس معينة، وخطوط نقدية عامة يميز بها بين الألفاظ والقوافي، حتى يستطيع أن يهذب قصيدته وفقها بعد أن اشترط عليه منذ البداية أن يكون شاعراً بطبعه، ومهذباً لهذا الطبع قبل ممارسته لنظم الأشعار.

وإذا بحثنا عن آراء ابن طباطبا النقدية المتعلقة بالأسس التي يجب توافرها في النص الجيد وجدناه يجعلها مقترنة بشروط اللفظ الجيد،

---

(١) يراجع في هذا قول ابن سلام في طبقات فحول الشعر، تحقيق محمود محمد شاكر دار المعارف. مصر، والجاحظ في قوله الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)، الحيوان ٢/ ١٣٠ ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ القاهرة.

(٢) عيار الشعر ص١١.

وموافقته للمعنى الذي يطرحه، والظرف الذي يتحدث فيه، وهو في هذه الشروط لا يخرج عما وضعه مَنْ قبله من النقاد والأدباء، من وجوب تجنب الألفاظ الغريبة الوحشية أو الثقيلة المستكرهة، إلا أنه أضاف إليها خبرته في النظر إلى القصيدة متكاملة موحدة، فلا يجوز للشاعر إذا كان قد اختار لشعره أسلوباً بدوياً أن يخلطه بألفاظ الحاضرة. كما لا يجوز له إن كان أسلوبه حضرياً مولداً إقحام ألفاظ بدوية في أشعاره، فابن طباطبا يشترط وحدة الأسلوب في القصيدة الواحدة بقوله: (الشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح، لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظه غريبة أتعبها أخواتها، وكذلك إذا سهّل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة)[1].

وقد تابع بعض الأدباء والشعراء ابن طباطبا في محاولته الشعرية هذه، لتحليل خطوات خلق القصيدة ونظمها، مما يدل على أن الالتفات إلى هذا الجانب من أسرار الإبداع الشعري أمر شغل بال الشعراء الذين عانوا فعلاً خلال عملية الخلق الشعري، وقد سجلها ابن طباطبا، وجعلها مقياساً لضرب من الإبداع الشعري القائم على التنقيح والتهذيب، وتحكيم الفكر والعقل الواعيين.

وقد تابعه في هذا الرأي أبو هلال العسكري، وهو ناقد وشاعر أيضاً بقوله:

(وإذا أردت أن تعمل شعراً، فاحضرْ المعاني التي تريد نظمها في فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلبْ لها وزناً، يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها. فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية، ولا تتمكن منه في أخرى، وتكون

---

(١) عيار الشعر ص١٢.

هذه أقرب طريقاً، وأيسر كلفة منه من ذلك، ولأن تعلو الكلام، فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا حلاوة ورونق خير من أن يعلوك، فيجيء ركزاً فجّا، ومتجعداً جلفاً، فإذا عملتَ القصيدة فهذّبْها ونقّحْها بإلقاء ما غث من أبياتها ورثَّ ورذل، والاقتصارُ على ما حسَنَ وفخُمَ بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع عواديها وإعجازها)[1].

أما ابن رشيق فقد خالف ابن طباطبا والعسكري في أمر واحد وهو أنه ينظم البيت في القصيدة دون أن يسبقه باختيار القافية مصرحاً بأن الرأي هو أن لا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته غير أنه لا يجد ذلك في طبعه وهو حين ينظم الأشعار فيقول (بل اصنع القسم الأول على ما أريده، ثم التمس في نفسي ما يليق به من القوافي بعد ذلك، فابني عليه القسم الثاني، أفعل ذلك كما يفعل من يبني البيت على القافية، ولم أر ذلك بمخل علي، ولا يزيحني عن مرادي، ولا يغيرُ عليَّ شيئاً من لفظ القسم الأول، إلاّ في الندرة التي لا يعتدّ بها، أو على جهة التنقيح المفرط)[2]. ويقول أسامة بن منقذ ملخصاً تجربته الشعرية داعياً الشعراء إلى احتذائها: (واعملْ الأبيات متفرقة على ما يجود به الخاطر ثم، أنظمْه في الآخر، وحلْ المبدأ أو المقطع، والخروج فهو أصعب ما في القصيدة، وميز في فكرك محط الرياسة ومصبَّ القصيدة، فإنه أسهل عليك، وأشعرها أولاً وهذبها أخيراً)[3].

وقد تبنى حازم القرطاجني هذا المذهب أيضاً في عرضه لكيفية نظم القصيدة، والمراحل التي تمر بها في ذهن الشاعر[4].

---

(١) الصناعتين ص١٣٩.

(٢) العمدة ١/ ٢١٠.

(٣) البديع في نقد الشعر ص٢٩٥، وانظر بناء القصيدة ص٧٥.

(٤) انظر بناء القصيدة ص٩٤-٩٦.

على أن هناك مآخذ أخذت على ابن طباطبا في مسايرته لعملية خلق القصيدة. وهي أنه يمثل اتجاهاً فنياً واحداً في الخلق الشعري، مهملاً الاتجاه الآخر ـ اتجاه الطبع ـ، إن ابن طباطبا يمثل اتجاه الصنعة والتهذيب الذين امتدت جذورهما إلى العصر الجاهلي متمثلاً بأوس بن حجر، وزهير بن أبي سلمى، وابنه كعب، والحطيئة الذين كانوا يعنون بإعادة النظر في أشعارهم بغية تهذيبها، وتقويمها. وإن هناك ضرباً كبيراً من الشعراء الذين ينظمون أشعارهم على الطبع والسجية، دون أن يكلّفوا أنفسهم إعادة النظر فيها، أو تهذيبها، مدعيين أن قصائدهم تظهر متكاملة مطبوعة ليست بحاجة إلى صنعة وتهذيب، وقد تنبه ابن قتيبة من قبل إلى هذين الضربين أو الاتجاهين في نظم الأشعار قائلاً:

(ومن الشعراء المتكلف والمطبوع، فالمتكلف هو الذي قوَّم شعره بالثقافة، ونقّحه بطول التفتيش، وأعاد النظر بعد النظر كزهير والحطيئة. وكان الأصمعي يقول زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر، لأنهم نقّحوه، ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين، وكان الحطيئة يقول: خير الشعر الحولي المنقح المحكك، وكان زهير يسمي كبرى قصائده الحوليات[1]، والمتكلف من الشعر في نظر ابن قتيبة، فإنه يخفى على ذوي العلم لتبينهم فيه، وأنزل بصاحبه من طول التفكر وشدة العناء ورشح الجبين[2].

وحين تبنى أبو هلال العسكري هذا الرأي ضرب مثلاً له جماعة من حذّاق الشعراء، من المحدثين والقدماء، منهم زهير، وكان يعمل القصيدة في ستة أشهر، ويهذبها في ستة أشهر، ثم يظهرها، فتسمى قصائده الحوليات، وكان أبو نؤاس يعمل القصيدة ويتركها ليلة، ثم ينظر فيها، فيلقي أكثرها، ويقصر على العيون منها، فلهذا قصرت أكثر قصائده وكان

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٧٨.

(٢) نفسه ١/ ٨٨.

البحتري يلقي من كل قصيدة يعملها جميع ما يرتاب به، فخرج شعره مهذباً، وكان أبو تمام لا يفعل هذا، وكان يرضى بأول خاطر، فنعي عليه عيب كثير[1].

وابن طباطبا نقل لنا تجربته الشعرية التي تمثل هذا الاتجاه الفني لدى بعض الشعراء الميّالين إلى الصنعة، مهملاً أولئك المطبوعين الذين يصدرون في أشعارهم عن سليقة قويمة، وطبع أصيل، متخطين في نظم قصائدهم كل المراحل التي أشار إليها ابن طباطبا أو أكّدها. والقصيدة لديهم تبدو متكاملة، وتخلق عفو خواطرهم، دون تحكيم لعقولهم، أو إرادتهم، وقد أبان عبد القاهر الجرجاني هذا المذهب في النظم، وهو عدم الحاجة إلى بذل الجهد الفكري في ترتيب الألفاظ فإذا وفق الشاعر في اختيار المعاني ستنثال عليه انثيالاً، وتسيل في فكره الأبيات طواعية، فيقول: (إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك، لم تحتج إلى أن تستأنف فكرك في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقه بها. وإن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها)[2].

ولعله في هذا ينقل تجربة عدد من الشعراء الذين لا يميلون إلى الصنعة، ويصدرون في أشعارهم عن طبع وسليقة، وليسوا هم بحاجة إلى تأمل، وتفكّر، وتعمد في اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني، أو تهذيبها.

وهناك مأخذ آخر يوجه إلى ابن طباطبا ومبحثه في خلق القصيدة، وهو أنه لا يعترف بالإلهام أو ما يشير إلى معناه ومفهومه: (وأي قاري عادي لهذه

---

(١) الصناعتين ص١٤١.

(٢) دلائل الإعجاز ص٣٨، وانظر في هذا كتاب حسين بكار (بناء القصيدة العربية) ص٩٢ وفصله القيم في مقارنة مذاهب القدماء والمحدثين في هذه المسألة ونقله لأقوال الشعراء المعاصرين وتجاربهم الشعرية في خلق القصيدة بتحكيم الفكر في كل مرحلة من مراحلها وانسيابها تلقائياً وطوعاً.

العبارات يدرك لأول وهلة، إن عملية الخلق الفني هذه التي يتحدث عنها ابن طباطبا، إنما هي علمية خلق صناعي، وربما كان لفظ الخلق مبالغاً فيه بالنسبة لما تضمنه من تلفيق وترقيع المعاني والألفاظ والقوافي، كما أن ابن طباطبا لا يعترف بأي شيء اسمه الإلهام، فهو يريد من الشاعر أن يمخض المعنى في فكرة نثراً. والشاعر الحق لا يفكر نثراً قط)[1].

وإذا كان في هذا الرأي جانب كبير من الصحة، فإننا يجب أن لا نسلم تماماً بأن ابن طباطبا قد أهمل فكرة الألهام أو الموهبة، لأنه قد تحدث عنها بشكل أو بآخر في تعريفه للشعر، وحديثه عن أدواته، أما في عملية خلق القصيدة، فإنه يمثل حديثاً لتجربة شاعر لم يكن من الشعراء المطبوعين الذين يكتفون بقول الشعر على الطبع والسجية دون إعادة النظر ممثلاً لشعراء الصنعة الذين كثروا في العصر العباسي، ومثلوا اتجاهاً فنياً غالباً بين الشعراء[2].

إن هذا النموذج للشعراء الذين يعانون خلال عملية الإبداع الشعري ويحاولون إعادة النظر في إشعارهم، ليس وليد العصر العباسي فحسب، بل إننا إذا بحثنا في نماذج كثيرة قبل هذه الفترة، فإننا نجد شواهد تدلنا على ذلك النمط من الشعراء الذين يفكرون فيما ينظمون ويجهدون أنفسهم في الوصول إلى الأجمل والأجود من الأشعار والقصائد. والفرزدق وهو فحل مضر في زمانه كان يقول (تمر علي الساعة وقلع الضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر)[3]. وإنه كان يضطر أحياناً في ساعة تملك

---

(١) مقالات في النقد الأدبي/ هداره/ ١٧٤ عن حسين بكار في بناء القصيدة ص٧٨.

(٢) انظر آراء النقاد الشعراء المحدثين الذين يرون العملية العشرية ابداعاً وصنعاً والاتجاه الآخر بشأن البديهة والارتجال والعقوبة في نظم الأشعار في بناء القصيدة ص٨٢-٨٦.

(٣) العمدة ص١٣٦.

الرغبة إلى قول الشعر إلى ركوب ناقته والطواف في الأودية منفرداً[1]، ووراء كل هذه الشواهد أدلة قوية على أن بعض الشعراء كانوا يعينون موهبتهم بخلق الجو النفسي الذي يحفزها ويقويها، حتى إذا واتاه طبعه أعادة بقدرته على التهذيب، وإعادة النظر فيما نظم لتقديم ماند وتهذيب ما قبح، (ولا شك في أن مجرد النظر في حياة هؤلاء الرجال وفي الإمكانيات الفنية التي أتيحت لهم، وفي طريق تقديرهم للقصيدة، وفي اعتبارهم الشعراء أداة منتجة يقدر عليها صاحب الاستعداد الواقع إن ذلك كله يدفعنا لأول وهلة إلى أن نعتبر الشاعر رجلاً عادياً وليس هذا النبي العجيب[2].

هذا الرجل العادي الذي يمتلك موهبة الشعر بحاجة إلى من يقوم موهبته ويعينه على صقلها وتهذيبها وإكمال الأداة الشعرية التي تقر به نحو الفن الشعري الجميل، هذا الرجل هو ابن طباطبا نفسه والذي يحاول أن يرسم الطريق الشعري ويمهده لنفسه ولأمثاله من الشعراء الذين هم بحاجة إلى الصقل وإلى الاستفادة من تجارب الاخرين الشعرية.

محنة الشعراء المحدثين وعملية الإبداع الفني:

لقد شغلت عملية الإبداع الفني وصنع القصيدة الجيدة فكر ابن طباطبا، وألف كتابه لتيسير سبل إنجاح هذه العملية جاعلاً العقل الواعي، هو الماسك لزمام الأمر في مراحل تكوين القصيدة. كل هذا شغل بال ابن طباطبا، ولكنه ما يزال يشعر أن ما قدمه لا يحل أزمة الشعر المعاصر في زمانه، لأنه نفسه كان شاعراً ومعاناته بحثاً عن الجيد والبديع من الشعر، هي التي جسدت له قضية الشعر المحدث أكثر مما تجسدت لغيره، وحتى خيل

---

(١) المصدر نفسه.

(٢) دراسات في النقد الأدبي ـ أحمد كمال زكي ص١١٨.

إليه أن ما يعانيه شعراء عصره، هو محنة كبيرة، لا بدّ أن تُبحث، وأن يفكر بها لإيجاد مخرج وحلّ.

وأساس محنة الشعراء قائم على المثل الشعري الأعلى ـ الشعر القديم ـ فقد أخذ هذا المثل هالة كبيرة في أذهان الناس، فكل ما يأتي به الشاعر المحدث، لا بد أن يقارن بتلك الهالة الكبيرة، وسرعان ما يتلاشى ضوء المحدث إزاء بريق الشعر القديم، وجمال معانيه وأساليبه فكيف يتسنىٰ للشاعر المحدث.

أن يأتي بالجيد الجديد الذي يضاهي القديم جمالاً وإبداعاً ولا يكون عالة عليه؟؟؟.

لقد تحولت مسيرة النقد العربي في قضية الشعر المحدث عند ابن طباطبا تحولاً كبيراً، فبعد أن طالب الجاحظ وابن قتيبة من بعده بالنظر إلى الشعر المحدث نظرة إنصاف وعدل، والحكم للجيد منه دون التأثر بقدم العهد أو حداثته. تسنى لهذه الفكرة أن تثبت صحتها في الجيد الجميل الذي أبدعه الشعراء المحدثون، وصار أمر الاعتراف بهم لا يثير خلافاً كبيراً منذ أن احتلت قائمة المؤلفات في الشعراء المحدثين واجهة من واجهات التأليف في القرن الثالث.

لقد اتضحت معالم هذا الشعر وتنبه المؤلفون والنقاد إليه، وألفت فيه مؤلفات ترصد ظواهره الفنية، وأغراضه الشعرية، ولكن المسألة عند ابن طباطبا قد تجاوزت رصد الشعر المحدث أو إثبات وجوده، فتلك مسألتان لم يعد بحاجة إليهما، وإنما نُظِر إلى حالة هذا الشعر، وما يعانيه من أزمة الإبداع الفني باحثاً وسط ضباب الركام الشعري القديم والحديث عن قبس يأخذ بيد الشاعر ويخرجه من أزمته، فما أسباب هذه الأزمة، وما السبيل إلى الخروج منها؟. هنا تبدو خطوط ما سماه بالمحنة التي يعاني منها شعراء زمانه، باحثاً عن سبل تأخذ بأيديهم للخروج منها، أو لتخفيف الأزمات التي

يمرون بها وهم يسلكون طريق الشعر، والإبداع الفني، ونستطيع أن نجد مجمل آرائه في أسباب المحنة متمثلة بما يأتي:

١ ـ أول هذه الأسباب إحساس ابن طباطبا ـ الذي يمثل إحساس الشعراء المحدثين ـ أن الشعراء القدماء قد استوفوا تصوير المعاني وتداولوا الأفكار التي يمكن أن تخطر ببال الشاعر بصور وأخيلة جميلة لم تترك مجالاً للشاعر المحدث لأن يضيف، أو يبدع أكثر مما أبدعوه. . . وهذه الفكرة ليست جديدة بحد ذاتها، فمنذ العصر الجاهلي سمعنا أصواتاً مبدعة أصيلة تشكو من الفقر إلى المعاني، أو الإحساس، بأن ما يمكن أن يقولوه سبقوا إليه، فأمرؤ القيس الذي عرف بأنه سبق الشعراء إلى أشياء ومعان احتذوا حذوه فيها، يعلن في إحدى لحظات القول الشعري حيرته بأن ما يقوله ليس إلا تكراراً لما قاله السابقون:

ما أرانا نقول إلا معاراً أو معاداً من قولنا مكروا

وعنترة بن شداد يعلن في مطلع قصيدته بأن الشعراء لم يتركوا له مجالاً للقول:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

ومع ذلك فقد صار هذان الشاعران جزءاً من المثال الشعري الأصيل، والرصيد الفني الذي لا يطال، وصارا مع حصيلة الشعر العربي القديم سبباً من أسباب محنة الشعراء المحدثين التي عرض لها ابن طباطبا.

إن البحث عن الجديد الجيد هو شغل الشاعر في كل زمان ومكان، فإذا كانت هناك نماذج فنية عالية اقتنع الشاعر بجودتها، واحتذى حذوها، فإن مشكلته ستكون أكبر مما لو طلب الجيد الجديد دون مقارنته بما سبق، وهنا تبدو ملامح المحنة الشعرية قاسية صعبة في نظر ابن طباطبا بسبب سيطرة المثل الشعري القديم على ذهنه، وإعجابه به إلى درجة ضيقت عليه أنفاسه،

وجعلته يفكر فيها لا على أنها مشكلته هو، وإنما هي مشكلة كل الشعراء المعاصرين له.

(والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح وحلة لطيفة وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها، لم يتلق بالقبول)[1]، وتبدو النماذج الشعرية التي اختارها في كتابه دليلاً على سيطرة الشعر القديم على ذوقه الفني مع رغبته في إبراز الحسن الجيد من الشعر المحدث.

وقبل أن يبحث ابن طباطبا عن الحلول التي تخرج الشاعر المحدث من الأزمة، يدعوه إلى التريث في الحكم على الشعر، فإذا اتفق له في أشعار العرب التي يحتج بها تشبيه لا يتلقاه بالقبول أو حكاية يستغربها، فليبحث عنه، ولينقر عن معناه، فإنه لا يعدم أن يجد خبيئة إذا أثيرت عرف فضل القوم بها، وعلم أنهم (أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته، وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلُها إلاّ سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه، لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك)[2]، وكل هذا يدل على ولع ابن طباطبا بالشعر القديم، ناظراً إليه نظرة إعجاب وتقدير، ولكنه في الوقت نفسه يحاول أن يبحث عن طريق يفلت فيه من طوق هذا الجيد الأصيل الذي طغى على أذواق الشعراء والنقاد معاً.

---

(١) عيار الشعر ص١٥.

(٢) المصدر السابق ص١٧.

٢ ـ أما ثاني أسباب المحنة، فيظهر في نظرة ابن طباطبا إلى دوافع الشعر ومقارنته بين القديم والحديث فيها، وإجلاله للشعر القديم جعله يصدر حكماً عاماً بشأن دوافع القول لدى الشعراء، حيث خيل إليه أنهم كانوا أكثر صدقاً من الشعراء المحدثين، وأن دوافعهم على القول كانت منبعثة من صدق مواقفهم، وأحاسيسهم معاً، وأنهم كانوا يؤسسون أشعارهم (في المعاني على القصد للصدق فيها، مديحاً، أو هجاء، وافتخاراً، ووصفاً، وترغيباً، وترهيباً)[١]. ويستثنى من ذلك الأوصاف والأخيلة والتشبيهات التي تحتمل الكذب، والتي يلجأ فيها الشعراء إلى أخيلتهم قصد الإغراق في الوصف والتشبيه، ولكن حكمه يبقى عاماً في دوافع الشعر لدى الشعراء القدماء، وأنها كانت قائمة على الصدق.

أما الشعراء المحدثون فقد افتقدوا دوافع القول الصادق. والممدوحون هم أيضاً يعرفون هذا، ويثيبون الشعراء على ما يستحسنونه من لطيف أشعارهم، وبديع معانيهم، وأنيق قولهم (فإذا كان المديح ناقصاً عن الصفة التي ذكرنا، كان سبباً لحرمان قائله، أو المتوسل به، وإذا كان الهجاء كذلك أيضاً كان سبباً لاستهانة المهجوين، وأمنه من سيره، ورواية الناس له)[٢].

إن هذا السبب من أسباب المحنة يرجع (إلى الوظيفة الاجتماعية للشاعر وما فرضته من قيود على نظم الأغراض المتصلة بالسلطة التي يتوجه إليها الشاعر بشعره، سواء كان مادحاً لها، أو هاجياً لأعدائها، أو راثياً من مات ممن يمثلها. إن العلاقة بين الشعر القديم قبل الإسلام وفي صدر الإسلام كانت علاقة متميزة، يباح للشاعر فيها أن يصدر في مدحه وهجائه عن قناعته

---

(١) عيار الشعر ص١٥.

(٢) المصدر السابق.

الخاصة، ولكن هذه العلاقة بين الشاعر القديم، والسلطة الحاكمة، قد تغيرت في عصر ابن طباطبا، فمن ناحية لم يعد ممثلو السلطة يقبلون من الشاعر إلاّ ما يوافق قناعتهم هم، لا قناعة الشاعر. وبالتالي ما يوافق مصالحهم الخاصة لا تصورات الشاعر، ومن ناحية أخرى لم يعد الشاعر قادراً ـ لعوامل متعددة ـ على أن يكون صادقاً في نظمه الذي يتوجه إليهم بشكل يقارب الصدق القديم)[1].

ويبدو في هذه النظرة شيء من القصور لتحديدها مهمة الشاعر بعلاقته بالسلطة الحاكمة فقط راثياً أو مادحاً أو هاجياً أعداءها. أليس هناك في عصر ابن طباطبا من خرج عن هذا الطوق، ومن فر من أسر السلطة الحاكمة؟ إن ابن طباطبا لم يكن أسير السلطة، ودائراً في فلكها، وما وصل من أشعاره يدل على شخصية الشاعر القرشي الذي ربأ بنفسه عن أماديح متزلفة، أو قصائد مزيفة المشاعر، ولعل قوله في هذا حكم عام أصدره على الكثرة الكثيرة من الأشعار التي قرأها ورصد دوافع القول لدى أصحابها، وليس من منطلق تجربته الشخصية فحسب.

٣ ـ وثالث أسباب المحنة يظهر ـ في رأي ابن طباطبا ـ في بعد الشعراء عن الأصالة العربية، وكون أشعارهم صادرة عن تكلف ومعاناة، بخلاف الشعر القديم الذي صدر فيه أصحابه عن طبع عربي صحيح، ولغة قويمة (كأشعار العرب التي سبيلهم في منظومها، سبيلهم في منثور كلامهم الذي لا مشقة فيه).

وبعد أن بين ابن طباطبا أسباب معاناة الشاعر المحدث في نظمه الأشعار، حاول أن يرسم خطوطاً عامة تخرجه من هذه الأزمة، وأول خط ينبغي السير

---

(١) مفهوم الشعر ص٣٤.

عليه هو التريث في إعلان القصيدة وإظهارها، والدعوة إلى تجويدها وإعادة النظر فيها حتى يتأكد من سلامتها من العيوب التي نبه وأمر بالتحرز منها. وقد مر بنا من قبل أن ابن طباطبا يخضع القصيدة في مرحلتها الأخيرة من عملية الإبداع إلى التنقيح والتهذيب، ودعوته هذه منصبة على رغبته في الإتيان بالجديد الذي لا يعاب إذا قورن بالقديم، ولا يستسقط إذا وضع جنب الأشعار الجيدة المقبولة، ولكن سيطرة الشعر القديم ما تزال مالكة ذوق ابن طباطبا، وعقله، فهو حين يدعو إلى تهذيب القصيدة، وعدم إبرازها للناس إلاّ بعد التأكد من سلامتها، وخلوها من العيوب، ما تزال الأشعار القديمة مقياسه في المثال الفني الذي يريده، إلاّ أنه ينبه إلى شيء مهم جداً هو الدعوة إلى الاحتذاء حذو الجيد من الشعر القديم. فإذا وجد الشاعر في شعره مأخذاً أو عيباً سبق لشاعر قديم أن وقع فيه، فلا يجوز اتخاذه مسوغاً للخطأ: (فينبغي للشاعر في عصرنا، أن لا يظهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته، وحسنه، وسلامته من العيوب، التي نُبِّهِ عليها، وأُمر بالتحرز منها... ونُهي عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء وإنما الإقتداء بالمحسن)[1].

ومن هنا كانت دعوة ابن طباطبا إلى إدامة النظر في الشعر القديم، وتفحص معانيه، وفهم موارده دون أن يحوله هذا الفهم إلى مجرد ناسخ، أو مقلد، بل لتكون بين يديه، وفي ذهنه مواد جيدة أصيلة، يغرف منها متى شاء نظم قصيدة، أو معنى، شرط أن تكون هذه الموارد مواتية لطبع أصيل، وموهبة شعرية، تختلط مع ثقافته، لتكون له فيما بعد شخصية مستقلة تمتد فيها جذور

(١) عيار الشعر ص١٦.

الماضي دون أن يمسخ شخصيته، وتبرز في أشعاره روح المعاصرة، دون أن تكون مقطوعة عن أوجه الإبداع الشعري القديم، ويصور ابن طباطبا بذكاء مهمة الثقافة الشعرية القديمة، وعدم سيطرة ملامحها على شخصية الشاعر بقوله:

(فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدّته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطِيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه)[1]، ولتوضيح كيفية إنماء الشخصية المتفردة البعيدة عن التقليد، يضرب ابن طباطبا مثالاً تاريخياً لرجل عرف بالبلاغة وإجادة الخطابة، حكى تجربته الثقافية التي عمد فيها أبوه إلى تحفيظه ألف خطبة، ثم قال له: تناسها، فتناسيتها فلم أرد بعد ذلك شيئاً من الكلام إلا سهل عليّ[2] يريد بهذا أن ما حفظه هذا الخطيب من خطب القدماء الجيدة كان معيناً له على القول، ورياضة لفهمه، وتهذيباً لطبعه، وتلقيحاً لذهنه، ومادة لفصاحته، وسبباً لبلاغته ولسنه وخطابته.

فإذا تثقف الشاعر ثقافة أصيلة، ونهل مَن ينبوع الشعر الجيد، مع طبع وموهبة شعرية، فإنه يستطيع أن يخطو خطوة ثانية في سبيل الخروج من المحنة الشعرية، وهي الاستفادة من المعاني التي أدارها الشعراء القدماء في أشعارهم استفادة لا يهتم فيها بالسرقة أو التقليد، ولا يبتعد فيها عن الأصالة والابتكار: (فلا يُغير على معاني الشعراء، فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقته أو يوجب له فضيلة)[3]، ويذكرنا رأيه هذا

---

(١) عيار الشعر ص١٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

برأي ابن المعتز الذي لم يسم فيه أخذ الشاعر معاني من سبقه سرقة إلاّ إذا لجأ إلى أخذ المعنى بألفاظه، وتعابيره، وأساء إيراده. وهذا يعني أن التفات هذين الشاعرين الناقدين إلى مسألة السرقات، والتسامح فيها، والتمييز بين الاستفادة من المعنى، أو الإغارة على بيت شاعر، مردّه تيار وجد في هذا العصر، سببه الإحساس بمشكلة الشاعر المحدث، ومعاناته وفي مطالبته بالابتكار شأنه شأن الشاعر القديم. وما محاولة ابن طباطبا هنا إلاّ في توسيع نطاق القول للشاعر، ومنحه حرية إخراج المعنى القديم إخراجاً جديداً شرط أن يكون مجيداً في أخذه له، حتى يبدو وكأنه يورد أول مرة، فالاطلاع على الجيد من الأشعار القديمة والاحتذاء حذوها دون تقليد متعمد، أو مسخ لشخصية الشاعر وأصالته، كل هذه خطوات تأخذه نحو حل أسباب محنة الشعراء المحدثين، أما كيف يصل الشاعر إلى هذا المستوى من الاستفادة فإن ابن طباطبا، يدعو الشاعر إلى تطبيق أكثر من محاولة، أو وجه، للاستفادة من معاني الأقدمين نستطيع توزيعها كما يأتي:

١ ـ إذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها، فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه، كقول أبي نؤاس:

وإن جرت الألفاظُ منا بمدحةٍ لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني

أخذه من الأحوص حيث قال:

متى ما أقلْ في آخرِ الدهرِ مدحةً فما هي إلاّ لابن ليلى المكرّمِ

ثم يعقب بعد إيراده عدداً من الشواهد:

ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني، واستعارتها، وتلبيسها، حتى تخفىٰ على نقادها، والبصراء بها، وينفرد بشهرتها، كأنه غير مسبوق إليها.

٢ ـ استعمال معاني الشعراء الأقدمين في غير الغرض الذي أوردوها فيه، فإذا وجد الشاعر معنى لطيفاً في تشبيب، أو غزل، استعمله في المديح، وإن وجده في المديح استعمله في الهجاء.

٣ ـ استبدال الصورة التي ورد فيها المعنى بصورة أخرى تظهره بمظهر جديد، يموه الأخذ والسرقة، فإن وجد الشاعر معنى (في وصف ناقة أو فرس، استعمله في وصف الإنسان، وإن وجده في وصف الإنسان، استعمله في وصف بهيمة، فإن عكس المعاني على اختلاف وجوهها غير متعذر على من أحسن عكسها، واستعمالها في الأبواب التي يحتاج إليها فيها.

٤ ـ أخذ معاني النثر اللطيفة ونظمها في الأشعار.

(وإن وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، أو في الخطب والرسائل، فتناوله، وجعله شعراً كان أخفى وأحسن).

وما يزال المثال الذي ضربه النقاد من قبل في ذهن ابن طباطبا وهو تشبيه الشعر بالصناعة، والشاعر بالصائغ، أو الصبّاغ، أو النسّاج المتفنن، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصبّاغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ، وفي المصبوغ على رأيهما، فكذلك المعاني وأخذها واستعمالها على اختلاف فنون القول فيها[1].

ويؤكد ابن طباطبا نصيحته بأخذ معاني النثر الواردة في الخطب والأقوال البليغة وإيرادها في الأشعار، ويقارن بين النثر والشعر، فيجدهما متماثلين في التفنن في المعاني، وينقل خبراً عن العتابي سئل فيه عن سبب بلاغته. فقال: بحلّ معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا

(١) عيار الشعر ص٨١.

فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، أما تناسباً قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء وخطب البلغاء وفقر الحكماء.

ثم يختار نصوصاً نثرية أخذ الشعراء معانيها، فيوردها على سبيل التطبيق والمران، فعطاء بن أبي صيفي الثقفي قال حين دخل على يزيد بن معاوية معزّياً ومهنئاً، وهو أول من عزّى وهنّأ في مقام واحد: أصبحت رُزيت خليفة الله، وأُعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه، فيغفر الله ذنبه، ووليت الرياسة وكنت أحق بالسياسة، فأشكر الله على عظيم العطية، واحتسب عند الله جليل الرزية.. فأخذه أبو دلامة، فقال يرثي المنصور ويهني المهدي:

عينانِ واحدْة تُرى مسرورةً ... بأمامِها جَذْلى وأخرى تذرِفُ
تبكي وتضحكُ تارةً ويسؤُها ... ما أنكرتْ ويسرُّها ما تعرفُ
فيسوؤها موتُ الخليفةِ أولاً ... ويسرّها إنْ قام هذا إلا الأرأف
ما أن سَمِعتُ ولا رأيتُ كما أرى ... شَعْراً أُرجّلُه وآخرَ أنتِفُ

٥ ـ عكس المعنى وتكراره في شعر الشاعر الواحد بعبارات مختلفة، وإذا انقلبت الحالة التي يصف فيها ما يصف قلب ذلك المعنى، ولم يخرج عن حدّ الإصابة فيه، كقول علي بن الجهم:

قالوا حبست ليس فقلت: بضائري ... حبسٌ وأيّ مهند لا يُغمَدُ
أو ما رأيت الليثَ يألفُ غِيلَه ... كِبَراً وأوباش السباع تَردَّدُ

فلما نُصِب للناس وعُرِيَ قال:

نصبوا بحمد الله ملءَ عيونِهم ... حسناً وملءَ صدورِهم تبجيلا
ما عابَهُ أن بُزَّ عنه ثيابُهُ ... فالسيفُ أهولُ ما يُرى مسلولاً[1]

(١) عيار الشعر ص٨٤.

فشبه في حال حبسه بالسيف مغمدا، وفي حال تعريته بالسيف مسلولا، وبالليث إلفاً لغِيله، ومفارقاً لغيله تارة.

وبهذه المعالجات يكون ابن طباطبا قد خطا خطوة تطبيقية نحو معالجة أزمة الشاعر المحدث، وقدَّم حلولاً، وشواهد لمعالجة السبب الأول لهذه الأزمة، والمتمثل بشعور الشاعر أن القدماء لم يتركوا له مجالاً للقول حين ظن أنهم استوفوا المعاني الجميلة وأتوا بالجيد الذي لا يطال.

أما معالجة السبب الثاني من أسباب المحنة، وهو ما يتعلق بدوافع القول التي خُيل إليه أنّ المحدثين يفتقدون فيها الصدق، بخلاف الشعراء القدماء، فقد شغلت بال ابن طباطبا أيضاً، وكررها في أكثر من موطن من كتابه محاولاً دفع الشاعر المحدث إلى الصدق في التعبير، فمفهوم الصدق عنده ليس الصدق الأخلاقي بمعناه المخالف للكذب، وإنما هو صدق الواقع المراد تصويره، لأن النفس تألف المألوف الممكن الوقوع، وتنفر من الغريب المستغلق أو المحال المجهول (والفهم يأنس من الكلام بالعدل الصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوّف إليه، ويتجلى له. ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل، والمُحال المجهول المنكر، وينفر منه ويصدأ له)[1].

فصدق الشاعر هنا قرب ما يصوره من النفس الإنسانية، وما ألفته من مشاهد ومشاعر، فيكون ما ينقله الشاعر تعبيراً لما يحسه القارى أو السامع، وبذا يتسع مفهوم الصدق لدى ابن طباطبا، ولا يجعله خلاف الكذب الأخلاقي فحسب، وإنما هو ما وافق الطبيعة الإنسانية، وأجاد في التعبير عنها وتصويرها، وتمثل بقول الرسول ﷺ ما خرج من القلب (وقع)[2] القلب، وما

(١) نفسه ص٢٠.

(٢) في الأصل: وقع القلب.

خرج من اللسان لم يتعد الأذان، فإذا صدق وورد القول نثراً ونظماً أثلج صدره. وقال بعض الفلاسفة: «إن للنفس كلمات روحانية من جنس ذاتها» وجعل ذلك برهاناً على نفع الرقي ونجعِها فيما تستعمل له[1].

ويكون صدق الشاعر بتصويره ما ألفته النفس الإنسانية في الموقف الذي يحسن فيه المعنى الذي أراده، وهو ما سماه بموافقة للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة، وحضور من يكبت بإنشاده من الأعداء، ومن يسر به من الأولياء، وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والمراثي في حال جزع المصاب، وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه، وكالغزل والتشبيب عند شكوى العاشق، واهتياج شوقه، وحنينه إلى من يهواه[2].

ففي هذه الحال يلقي ما يقوله الشاعر صدى وهوى في نفس السامع، لأن المعاني تكون موافقة للحال التي يكون عليها، والمشاعر التي تمتلكه، وما اهتزاز الناس بالأشعار الجيدة، إلاّ لشعورهم أنها تصور معاناتهم وتكشف عما يختلج في نفوسهم من مشاعر وانفعالات. يقول ابن طباطبا:

(فإذا وافقت هذه الحالات تضاعف حسن موقعها عند مستمعها، لاسيما إذا أيدت بما يجذب القلوب من الصدق عن ذات النفس، بكشف المعاني المختلجة فيه والتصريح بما كان يكتم منها، والاعتراف بالحق في جميعها)[3].

وقد فصّل ابن طباطبا الحديث عن التشبيه، لكثرة وروده عند الشعراء الأقدمين، ولإحساس الشعراء المحدثين أن جودة تشبيهات القدماء قد تكون حائلاً بينهم وبين ما يريدونه من الإجادة والجديد من المعاني. وهنا يأتي

---

(١) عيار الشعر ٢٢-٢٣.

(٢) نفسه: ٢٢.

(٣) نفسه.

اقتراح ابن طباطبا المتمم لحل مشكلة الشعر المحدث، بأن يمعن الشاعر النظر في تشبيهات الأقدمين، ويعرف سر جمالها، وأوجه الشبه في صورها، لأن العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانها ومرت به تجاربها، فتضمنت أشعارها من التشبيهات ما أدركه من ذلك عيانها وحسها.

ويقترح ابن طباطبا مقياساً يعرف به صدق التشبيه، أو مقاربته للصدق الذي يعني به تصوير الواقع أو ما يماثله ويمكن حدوثه، بأن يقول الشاعر أو القارى في الوصف الذي يرد فيه التشبيه الصادق (كأن). وما قارب الصدق يقول فيه تراه، أو تخاله، أو يكاد . . . ثم يقدم شواهد شعرية تؤكد قوله وتوضحه، وبذا تحل أزمة التشبيهات ـ إن وجدت حقاً ـ من خلال تمعن النظر في التشبيهات الجيدة، ومحاولة الاستفادة منها والاحتذاء في صدق التصوير وجمال التعبير لا التقليد والتكرار الممل.

أما حكاية الشاعر لحدث أو واقعة معيّنة، فهي بحاجة أيضاً إلى جمال تعبير يلازم صدق الشاعر في تصوير هذا الحدث، بحيث يبني شعره على وزن يحتمل زيادة أو نقصاناً بما يقتضيه التعبير الفني في الشعر، فتكون الألفاظ المزيدة في الخبر المحكي وسيلة لإضفاء الجمال الفني عليه ويورد قصيدة للسموأل يحكي فيها قصته المشهورة في محافظته على الأمانة التي اؤتمن عليها، معلقاً على القصيدة بما يمكن أن نفهم منه شروطا لحكاية الحدث الواقعي بقوله: (فانظر إلى استواء الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كل كلمة موقعها الذي أريدت من غير حشد مجتلب، ولا خلل شائن). لأن الشاعر هنا عمد إلى اختصار القصة وإيجاز الكلام ليوفّي أبياته الشعرية حقها من جمال التعبير وحسن التأليف.

أما السبب الثالث من أسباب المحنة وهو ما ظنه ابن طباطبا من كون المحدثين صادرين في أشعارهم عن تكلف، بخلاف الشعراء القدماء الذين يُصدرون أشعارهم عن طبع وسليقة شعرية أصيلة، فإن ابن طباطبا أقام معظم فصول الكتاب لمعالجة هذا الإشكال، والأخذ بالشاعر المحدث نحو الطبع الجيد وصقل الموهبة وإعانتها بالمران والثقافة الموسعة، لتقارب أشعاره من أشعار القدماء في سلامة اللغة وحسن التعبير وصدق المشاعر.

فإذا كان الإطلاع على الشعر الجيد معيناً للشاعر على صقل موهبته وتهذيبها، فإن معرفة العيوب التي عيبت على الشعراء معينة أيضاً لتجنب الرديء من الأشعار، (فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلاّ بعد ثقته بجودته، وحسنه، وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها)[1].

فما العيوب التي يجب أن يحترز منها الشاعر، لقد عقد ابن طباطبا فصولاً لذكر معايب الشعر، ويقابلها بأضدادها من الأشعار الجيدة، ليتجنب نماذج الأولى، ويحتذي حذو الثانية. ومما يحترز منه مثلاً ما سمّاه بـ(الأبيات المتفاوتة النسج). وقد ذكر لها نماذج في فصل خصه لها، ذكر فيه أبياتاً مستكرهة الألفاظ، متفاوتة النسج، قبيحه متصنعة، وإن يقدم الشاعر لفظاً أو يؤخره، محملاً المعنى غموضاً، والأسلوب ثقلاً وتصنعاً، كالذي عيب عليه:

وما مثله في الناس إلا مملَّكاً ... أبو أمِّه حيٌّ أبوه يقاربه

وكقول أبي حية النميري:

كما خُطّ الكتابَ بكفٍّ يوماً ... يهوديٌّ يقاربُ أو يُزيلُ

يريد كما خط الكتاب يوماً يكف يهودي، يقارب، أو يزيل.

---

(١) عيار الشعر ص١٥.

أما إذا تصور الشاعر بأنه ليس في حاجة إلى فن في اختيار الألفاظ المعبرة عن المعنى، لأنه في موقع الحكاية لخبر ما، أو حادث ما يقتضي منه النقل الحرفي، فإن ابن طباطبا يستثنيه من هذا الاحتراز الموجب تجنب التعقيد، أو الأسلوب الثقيل، لأنه يستطيع ـ إذا كان بارعاً ـ أن يتفنن في أسلوبه الشعري، فيلجأ إلى الزيادة، أو النقصان، أو الحذف مما يزيد الخبر رونقاً وحسناً، ويخرجه من إطار الحكاية التقريرية إلى التصوير الفني الجميل، ويضرب بهذا مثلاً قصيدة الأعشى فيما اختصر وأشار غيه إلى خبر السّموأل المشهور، متمثلاً بسبعة عشر بيتاً منها:

كن كالسمؤالِ إذا طافَ الهُمامُ به ... في جحفل كرهاء الليل جرّارِ

معلقاً عليه بقوله (فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه، وتمام معانيه، وصدق الحكاية فيه، ووقوع كلّ كلمة موقعها الذي أريدت له من غير حشد مجتلب، ولا خلل شائن، وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره في قوله:

أأقتلُ ابنَك صبراً أو تجيءَ بها ... طوعاً فأُنكَر هذا أيّ إنكار

فأضمر ضمير الهاء في قوله (واختار أدرعه أن لا يسب بها) فتلافىٰ ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استماع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله بأوجز كلام، وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف، وألطف إيماءة[1].

وبذا نستطيع أن نفهم مراد ابن طباطبا من توجيه الشاعر في حكاية الخبر، أو الحدث المعين. فهو لم يضربه في سياق الصدق وأنواعه، كما ذهب بعض الباحثين وإنما تمثل به في باب الاحتراز من الأبيات المتفاوتة النسج، ليقول أن لا حجة للشاعر في اللجوء إلى الأسلوب التقريري في

(١) عيار الشعر ص٤٩.

الحدث والحكاية عن خبر ما، وإنما يجب أن يجتنب الأخطاء الفنية المتعلقة بسوء اختيار الألفاظ، أو ثقل الأسلوب بسبب اللجوء إلى السرد التقريري، أو بحجة الحفاظ على صحة الخبر، وصدقه. فهاتان مسألتان لا تعيقان الشاعر عن الإبداع الفني إذا كان متمكناً من أداته الشعرية.

حدث هذا كما اقترح العسكري أخرجت مثل هذه الحكايات للأحداث عن الأشعار إلى الخبر السري والحكاية المروية، لأنه يقول: (وإذا دعت الضرورة إلى سوق خبر، واقتصاص كلام، فتحتاج إلى أن تتوخى فيه الصدق، وتتحرى الحق، فإن الكلام حينئذ يملكك، ويحوجك إلى إتباعه والانقياد له)[1].

٢ ـ الاحتراز من الإغراق في المعاني:

ويذكر ابن طباطبا نماذج للإغراق في المعاني، ولكنه يقف منها موقفاً متبايناً، فبعض الشواهد يكتفي بذكرها، وكأنه يؤكد إغراق أصحابها في معانيها، ومبالغتهم المفرطة فيها، والبعض الآخر من الشواهد يعلق عليه تعليقاً، يدل على إعجابه بمبالغة الشاعر كقول النابغة:

وإنَّكَ كالليلِ الذي هو مدركي ... وإنْ خِلْتَ أنّ المنتأى عنك واسعُ

خطاطيف حجنٍ في حبالٍ متينةٍ ... تمـدُّ بهـا أيـدٍ إليـك نـوازعُ

وحلل ابن طباطبا تركيب البيت الأول وصورته الوصفية بقوله: (وإنما قال كالليل الذي هو مدركي، ولم يقل كالصبح، لأنه وصفه في حال سخطه، فشبهه بالليل وهوله فهي كلمة جامعة لمعان كثيرة).

وكقول الفرزدق:

لقد خفت حتى لو رأى[2] الموت مقبلاً ... ليأخذني والمـوت يكـره زائره

---

(١) الصناعتين ص١٤٧.

(٢) كذا في الكتاب، وصوابها (أرى).

لكـان مـن الحجـاج أهـون روعـة إذا هـو أغفـى وهـو سـامٍ نـواظـره

(فأنظر إلى لطفه في قوله إذا هو أغفى، ليكون أشد مبالغة في الوصف، إذا وصفه عند إغفاله بالموت، فما ظنك به ناظراً متأملاً يقظاً، ثم نزّهه عن الإغفاء، فقال (وهو سام نواظره).

فإذا عدنا إلى الشواهد الشعرية التي ختم بها هذا الفصل (الإغراق في المعاني) وجدنا الشعراء قد بالغوا فيها، وأفرطوا إفراطاً، خرج بالمعاني إلى حد الشاعر إلى الخبر والحكاية التي يحكيها لا أن يطوعهما لأداته الشعرية ولو وقد خالف العسكري ـ فيما بعد دعوة ابن طباطبا هذه حين اشترط أن المستحيل أو ما سماه قدامة بن جعفر الممتنع الوقوع كقول النابغة الجعدي:

بلغنـا السمـاء نجـدة وتكـرمـاً وإنا لنرجو فوق ذلك مظهراً[1]

وكقول الطرماح:

لو كان يخفي على الرحمٰن خافيةٌ من خلقه خَفِيتْ عنه بنو أسدِ[2]

ويكثر من الشواهد الشعرية القديمة والمحدثة، ليضع أمام القارئ شواهد للأشعار المحكمة المستوفاة للمعاني الحسنة الوصف، السلسة الألفاظ، التي قد تخرج خروج النثر سهولة وانتظاماً، فلا استكراه في قوافيها ولا تكلف في معانيها.

٣ ـ الاحتراز من الأبيات المتكلفة النسج:

ويذكر ابن طباطبا فيها شواهد للأشعار الغثّة الألفاظ، الباردة المعاني، المتكلفة النسج، القلقة القوافي. والغريب في هذا الفصل أن ابن طباطبا

---

(١) وقد مر بنا كيف وجه الشاعر معنى هذا البيت أمام الرسول ﷺ فحول فخره إلى فخر إسلامي مقبول (انظر الفصل الثاني).

(٢) راجع عيار الشعر ص٥١.

يتمثل بقصيدة للأعشى تقع في ستة وسبعين بيتاً، ويعدها نموذجاً للأشعار الغثة الألفاظ المتكلفة النسج، وأنه لا تسلم منها إلاّ خمسة أبيات، ذكرها ليقف القارئ على التكلف الظاهر فيها، ويتبعها بذكر قصيدة أخرى للأعشى أيضاً، وبعدها يذكر نموذجاً للتكلف وبشاعة القول، ويرى أن مثل هذه الأشعار مما يصدئ الفهم ويورث الغمّ، ويقارنها بأبيات لشاعر محدث، هو أحمد بن أبي ظاهر[1]، فيعدها مما يجلو الهم، ويشحذ الفهم، وأنّها من الصفو الذي لا كدر فيه . . . وكأن ابن طباطبا أراد في هذا الفصل أن ينصف الشعر المحدث حين بين ما أخذ على قصيدتين طويلتين لشاعر جاهلي، بينما قابلها بأشعار جيدة لمحدثين، ليقول أن أكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإلاّ فالشعر الذي تمثل به (وهو لمحدث) أولى بالاستحسان والاستجادة من كل شعر تقدمه. ونجد الموقف نفسه في الفصل الذي عقده (للتخلص)، ويقصد به الأبيات التي تخلص بها قائلوها إلى المعاني التي أرادوها من مديح، أو هجاء، أو افتخار، أو غير ذلك، ولطفوا في صلة ما بعدها بها، فصارت غير منقطعة عنها، فيرى أن المحدثين أيضاً قد أبدعوا فيه، وفاقوا من تقدمهم، وهو وإن ذكر شواهد الجاهليين في هذا الفصل، إلاّ أنه اتبعها بشواهد كثيرة للشعراء العباسيين، ليؤيد ما ذهب إليه أول الفصل.

٤ ـ وينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات المغلقة، والإيماء المشكل، ويستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها.

٥ ـ ومما يجب الاحتراز منه وجوب احتراز الشاعر في مفتتح أقواله مما يتطير منه، أو يستجفي من الكلام والمخاطبات، كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار، وتشتت الألاف، ونعي الشباب، وذم الزمان، لاسيما في

---

(١) عيار الشعر ص٧٦-٧٧.

قصائد المدائح أو التهاني، وتستعمل هذه المعاني في المراثي ووصف الخطوب الحادثة[1].

٦ ـ وجوب الاحتراز من ذكر الأسماء التي توافق أسماء بعض نساء الممدوح من أمة أو قرابة أو غيرها، وكذلك ما يتصل به سببه. من ذلك أن أرطأة ابن سهية الشاعر دخل على عبد الملك بن مروان فقال له: ما بقي من شعرك؟ فقال: ما أطرب ولا أحزن يا أمير المؤمنين، وإنما يقال الشعر لأحدهما، ولكني قد قلت:

رأيت الدهرَ يأكلُ كلَّ حي ... كأكل الأرضِ ساقطةَ الحديد

وما تبغي المنيةُ حين تغدو ... سوى نفسِ ابنِ آدمَ من مزيدِ

وأحسب أنها ستكرُّ يوماً ... توفّي نذرَها بأبي الوليد

قال له عبد الملك: ما تقول ثكلتك أمك؟ فقال: أنا أبو الوليد يا أمير المؤمنين. وكان عبد الملك يكنى أبا الوليد أيضاً.

٧ ـ إن يحترز الشاعر من مخاطبة من يوجه إليه شعره في المعاني التي يستبشع ذكرها، أو يتطير منها، ويعدل عن المخاطبة بالكاف إلى ياء الإضافة إلى نفسه فيحترز مما قد يوقع نفسه فيه من ذكر ما يكره ذكره المخاطب أو ما يذم من المعاني. ويتطير، كقول الشاعر:

ولا تحسبن الحزن يبقى فإنه ... شهابُ حريقٍ واقدٍ ثم يخمَدُ

سألف فقدانَ الذي قد قفدتَه ... كألفِك وجدانَ الذي أنت واجدُ

---

(١) عيار الشعر ص١٢٦، وانظر في هذا ما كتبه العسكري في الصناعتين ص٤٣٢ والفصل الذي كتبه ابن رشيق عن افتتاح القصائد وعن الشعراء الذين لم يجيدوا الابتداء، العمدة ١/ ٢٣٢.

وإنما أراد الشاعر ستألف فقدان الذي قد فقدته كإلفك وجدان الذي قد وجدته أي، يجب أن تتعزى عن مصيبتك بالسلّو، فلطف الشاعر في إضافة ذكر المفقود الذي يتطير منه إلى نفسه[1]، بتعبير (سآلف)، وما يتفاعل به نسبه إلى المخاطب (كإلفكَ).

وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها، أو قبحه، فيلائم بينها، لتنتظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه، فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنىٰ الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها[2].

فإذا أضفنا إلى هذه الفصول التي نبه ابن طباطبا فيها إلى أمور يجب الاحتراز منها، ليخلص شعره من المعايب، وإذا أضفنا إليها فصوله التي فصّل فيها القول عن العملية الشعرية، وإبداع القصيدة، وجدنا أن كتاب عيار الشعر قد نجح فيه مؤلفه، في إقامة فصوله، وأبوابه حول قضية واحدة شغلت فكره، وعانى منها نفسه، إلا وهي قضية الإبداع الشعري، والوصول بالقصيدة الشعرية عند الشاعر المحدث إلى المستوى الجيد الذي يخرجها من الأزمة التي عانى منها ابن طباطبا بسبب إعجابه بالشعر العربي القديم، وخوفه من موازنته وتحكيمه في النظر إلى الشعر المحدث، فأقام كتابه حول هذه المسألة، متتبعاً الأسلوب التطبيقي في اختيار الشواهد، ونقدها، وبيان عيوبها، أو مساوئها.

* * *

(١) عيار الشعر ص١٢٧.

(٢) نفسه ص١٢٩.

الفصل التاسع

قدامة بن جعفر والأثر اليوناني

- لماذا ألف نقد الشعر.
- المعاني في الشعر.
- أغراض الشعر.
- نعوت المفردات وعيوبها.
- المدح والفضائل النفسية.
- الاستحالة والتناقض.

د. ناصر حلاّوي

الفصل التاسع

قدامة بن جعفر والأثر اليوناني

لقدامة بن جعفر في تاريخ النقد العربي مكانة لا يمكن إغفالها، ويعود السبب في هذا إلى أمرين اثنين:

١ ـ إن كتاب (نقد الشعر) أول محاولة منهجية لدراسة الشعر على أساس نظري واضح ومتكامل.

٢ ـ إن قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين تأثروا بشكل أو بآخر بالأفكار الأرسطية في الشعر.

ومن المعتقد أن لثقافة قدامة الفلسفية والمنطقية أثراً واضحاً في نظرته الشاملة إلى الشعر بصفته علماً أو صناعة كما يقول، وقد أبعدته هذه النظرة الشاملة عن النزعة التجزيئية الذوقية التي ميزت بعض الإتجاهات النقدية السابقة عليه.

ولا يمكن ـ بالطبع ـ تجاهل هذه الثقافة التي فتحت الباب أمام التأثير اليوناني بعامة، والتأثير الأرسطي بخاصة. ويرى د. إحسان عباس أن للمنطق أثراً كبيراً في تأليف الكتاب وتبويبه وتقسيمه وتفريعاته، وفي أساليب حصر المعاني وتحديد معنى الشعر[١].

وكان ابن النديم قد وصفه بالقول إنه كان «أحد البلغاء الفصحاء والفلاسفة الفضلاء، وممن يشار إليه في علم المنطق»[٢]، ويقول ياقوت عنه

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٨٩، ٢٠٤.

(٢) الفهرست ص١٩٤ مطبعة الاستقامة.

«إن قدامة قرأ صدراً صالحاً من المنطق، وإنه لائح على ديباجة تصانيفه مثل كتابة نقد الشعر»[1].

إن هذه الثقافة مكنته من دراسة القواعد العامة للنقد، علماً «وأطلقته من أسار التشيع للقديم ليعالجه بروح فلسفية»، كما يقول د. شكري عياد[2]. إلاّ أنها في الوقت نفسه ـ أبعدته عن دراسة الشعر بصفته فناً لا يخضع للتقنين الشديد والحصر المنطقي العنيف[3]، وجعلت كتابه أشبه ما يكون بالهيكل المنطقي[4].

لماذا ألف نقد الشعر؟

لاحظ قدامة أن العلم بالشعر أقسام خمسة:

١ ـ علم ينسب إلى وزنه وعروضه.

٢ ـ علم ينسب إلى قوافيه ومقاطعه.

٣ ـ علم ينسب إلى غريبه ولغته.

٤ ـ علم ينسب إلى معانيه والمقصد منه.

٥ ـ علم ينسب إلى جيده ورديئه.

وقد عنى الناس قبله بوضع الكتب في الأقسام الأربعة الأولى، ولم يجد «أحداً وضع في نقد الشعر، وتخليص جيده من رديئه كتاباً، وكان الكلام عندي في هذا القسم أولى بالشعر من سائر الأقسام المحدودة»[5]، ويقول «فأما علم جيد الشعر من رديئه فإن الناس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم. فقليلاً ما يصيبون، ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٩٠ وما بعدها.

(٢) كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص٢٨٧.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٣٦.

(٤) النقد المنهجي عند العرب ص٦٤.

(٥) نقد الشعر. تحقيق كمال مصطفى ص٩.

في هذا الأمر أخص بالشعر من سائر الأسباب الأخرى، وأن الناس قد قصروا في وضع كتابه فيه، رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع»[1].

مهمة نقد الشعر عند قدامة لا صلة لها بعروضه أو أوزانه أو لغته، فهذه ليست من جوهر الشعر في شيء، ولا تساعد على الكشف عن الشعر بصفته شعراً. فالحديث في اللغة والغريب والمعاني محتاج إليه في الشعر كما في النثر، وليس أحدهما أولى من الآخر. وأما علم العروض والقافية، فمع أنها مما يخص الشعر دون النثر، إلا أن معرفتها والعلم بها ليس ضرورياً. فقد كان الشعراء يقولون الشعر قبل أن يعرف علم العروض والقافية. وكان مدار الأمر عندهم على الذوق والأذن المرهفة التي تستطيع أن تدرك الزحاف والعلل من دون معرفة سابقة بها، وكأني بقدامة يرد في هذا الذي قاله على ما كان يجري عليه النقد في عصره أو قبله. إذ لاحظ أن النقد اتجه إلى اللغة، يزنها بميزان الخطأ والصواب، وإلى المعاني يقومها على نحو جزئي، لا يرتبط بما قبله وما بعده. وصار ـ عند هؤلاء ـ الحكم على اللفظة أو العبارة أو المعنى حكماً على الشعر، وليس ذلك بشيء. فالنقد ـ عند قدامة ـ تمييز الجيد من الرديء. ومعرفة هذا يحتاج إلى علم دقيق بطبيعة الشعر أولاً، وقد رأى الناس يخبطون فيه.

بدأ بتحديد الشعر، فقال «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[2]، فالشعر بصفته (قولاً) يميزه من الذي ليس بقول. وكونه (موزوناً). يفصله

---

(١) فقد الشعر ص١٠.

(٢) نفسه ص١١. يعد بعض الدارسين تعريف قدامة هذا أوضح تعريف، ولعله أقدمها، وقد نقل هذا التعريف عنه بالحرف الواحد كثيرون. منهم على سبيل المثال الحاتمي (ت٣٨٨هـ)، وأحمد بن فارس (ت٣٩٥هـ)، والمرزوقي (٤٢١هـ)، وابن رشيق (ت٤٥٦هـ)، وأسامة ابن منقذ (ت٥٨٤هـ) ابن الأثير (٦٣٧هـ) انظر د. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب ص١٩٨ وما بعدها.

عما ليس بموزون، وقوله (مقفى) يميزه من الأقوال الموزونة غير المقفاة. وقوله (يدل على معنى) يميز القول الموزون المقفى ذا المعنى من مثيله، مما لا يدل على معنى.

وهذا تعريف جامع مانع كما يقول المناطقة، فقد بدأ بالجنس (العام) وهو القول، ثم بدأ بخصه بالوزن (الفصل)، فأخرج من الأقاويل ما ليس موزوناً، ثم خصه بالقافية، فأخرج من الكلام الموزون ما ليس مقفى، ثم خصه بدلالة المعنى، فأخرج من الكلام الموزون المقفى من مثيله الذي لا معنى له، ومع ذلك فالتعريف يخلو من أية إشارة إلى الخيال والصورة، وهما مما لا يخلو شعر منهما، فالتعريف الذي ارتضاه قدامة لنفسه ينصرف إلى النظم أكثر مما ينصرف إلى الشعر. وفرق كبير بين النظم الذي هو رصف للكلمات على وزن واحد وروى واحد كما هو حال المنظومات العلمية، وبين الشعر الذي هو تعبير عن الوجدان وتصوير للمشاعر.

ويقول د. مصطفى الجوزو بهذا الصدد، إن قدامة لم يكن يقصد بتعريفه هذا المنظومات العملية، لأنها لم تكن شائعة في عصره من ناحية، ولأنه حدد معاني الشعر ما جاء على المدح والهجاء والمراثي وغيرها، والشعر لا يكون إلاّ بهذه من ناحية أخرى[1].

وميزة قدامة ـ على حال ـ أنه صرف اهتمام النقد من الشاعر ـ كما كان الحال عند ابن سلام ـ إلى الشعر[2]، وهذا هو عين الصواب. وقد بدأ اتجاهه هذا منذ أن عرف الشعر، ومنذ أن ربط الشعر بالصناعة، أي المهارة التي قد تصل بالشيء إلى أقصى مراتب الجودة، أو قد تنزل به إلى أدنى مراتب

---

(١) نظريات الشعر عند العرب ص١٩٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٨.

الرداءة. . . وبينهما حالات وسطى. ويقول قدامة: «إذا كان الشعر جارياً على سبيل سائر الصناعات مقصوداً فيه، وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد. وكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء، إنما هو عند من ضعفت صناعته»[١].

المعاني في الشعر:

لعل أبرز ما يلاحظ على قدامة في حديثه عن المعنى، محاولته حصر المعاني الشعرية في أغراض، وتحديد هذه الأغراض على نحو يشي بتأثير يوناني.

فالدكتور بدوي طبانة يرى أن قدامة أول من حصر أغراض الشعر، وتتبع معانيه، وهو في هذا متأثر بأرسطو[٢]، في حين يرى الدكتور محمد غنيمي هلال أن لقدامة فضل الريادة في دراسة الأجناس الشعرية، من حيث الموقف والبواعث النفسية، وما يترتب على ذلك من تخير للمعاني، وطرق للصياغة[٣].

والواقع أن قدامة كان يدرك صعوبة حصر المعاني، فهو يقول «ولما كانت أقسام المعاني التي يحتاج فيها إلى أن تكون على هذه الصفة (مواجهاً للغرض المقصود)، مما لا نهاية لعدده، ولم يمكن أن يؤتى على تعديد جميع ذلك، ولا أن يبلغ آخره. رأيت أن أذكر منه صدراً ينبئ عن نفسه ويكون مثالاً لغيره، وعبرة لما لم أذكره. وأن أجعل ذلك في الإعلام من أغراض الشعراء، وما هم عليه أكثر حوماً. وعليه أشد روماً. وهو المديح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه»[٤].

---

(١) نقد الشعر ص١٢.

(٢) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي (القاهرة ١٩٥٨) ص٣١٣.

(٣) النقد الأدبي الحديث (القاهرة ١٩٦٩) ص١٧٦.

(٤) نقد الشعر ص٥١.

فحصر المعاني إذن في هذه الأغراض الستة بسبب أن الشعراء ـ أو معظمهم ـ يدورون في إطارها، ولا يخرجون عنها إلاّ فيما ندر، وليس في الأمر حصر شامل للمعاني على نحو ما يشير إليه الدارسون المعاصرون. وأظن أننا يجب أن نميز بين حصر للأغراض الشعرية... وحصر للمعاني الشعرية. فأما الأغراض الشعرية فقد حصرها قدامة فعلاً في الأغراض الستة المشار إليها سابقاً، وهو في هذا غير خارج عن المنهج العربي في تحديد أغراض الشعر، وأما المعاني الشعرية، فلعل المقصود بها المعاني الجزئية التي يجعلها الشاعر مدار حديثه، عندما يمدح أو يرثي أو يهجو. وقدامة في هذا الشأن حصر ـ مثلاً ـ معاني المديح بالفضائل النفسية الأربع، كما سنرى. وكان متأثراً بأرسطو إلى حد ما[1].

والناظر لأغراض الشعر الستة يراها تتوزع على أمرين اثنين:

١ ـ الإنسان ـ في المديح والهجاء والرثاء والنسيب.

٢ ـ الطبيعة ـ في التشبيه والوصف.

كما ينبغي لنا الإشارة إلى أن التشبيه والوصف ليسا غرضين شعريين. فهما أسلوبان وطريقان في الوصف ورسم الأشياء، وهما موجودان في أغراض الشعر كلها. فمن النادر أن نجد قصيدة في غرض شعري معين يخلو من وصف أو تشبيه. وإذن فالإنسان ـ كما يبدو ـ هو أساس المعاني الشعرية، وقد يكون هذا ما أراده قدامة عندما قال: «إذ كان غرض الشعراء إنما هو مدحهم... (الرجال)»[2].

---

(١) يعتقد د. بدون طبانة أن تأثر قدامة بأرسطو لم يكن في مادة الحصر، وإنما في المنهج... انظر قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص٣١٤.

(٢) نقد الشعر ص٥٨.

أغراض الشعر:

وبناء على ذلك، فقد قدم الحديث في المدح على سائر الأغراض الأخرى. وهي ـ في واقع الحال ـ صور أو مظاهر لحقيقة المدح أو جوهره.. فالغزل ـ مثلاً ـ صورة من صور مدح المرأة، والرثاء صورة من صور مدح الميت[1]. أما الهجاء فهو نقيض المدح. فإذا كان المدح يقوم على إضفاء الصفات الإيجابية على الممدوح، فالهجاء هو سلب لهذه الصفات.

أساس الشعر وجوهره المدح. ويقوم على الفضائل النفسية الأربع، يقول قدامة: «لما كانت فضائل الناس من حيث أنهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان. على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك، إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة، كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً والمادح بغيرها خطأ»[2].

ومن الدارسين من يتصور أن نظرة قدامة بصفته مدحاً وهجاء انعكاس لتأثر أرسطي. فهذا الأخير يرى أن أصل المعاني الشعرية يقوم على المأساة والملهاة، ولك أن تسأل ما علاقة المأساة والملهاة اليونانيتين بالمدح والهجاء العربيين، فنقول لك أن العرب ـ والمترجمين بخاصة ـ عندما نقلوا (فن الشعر) لأرسطو إلى العربية لم يستطيعوا أن يتصوروا تماماً ما المقصود بالمأساة والملهاة، لأنهم ـ بكل بساطة ـ لا يعرفون التمثيل أو المسرح. فقربوا ـ أو لعلهم تصوروا ـ المأساة إلى مفهوم المديح في العربية، لأن خصائص بطل المأساة أقرب ما تكون إلى خصائص الممدوح. وعدوا الملهاة هجاء للسبب نفسه... فبطل الملهاة شخص مهزوز وهو إلى عامة الناس

---

(١) والفكرة تعود إلى يونس بن حبيب. إذ قال: التأبين مدح البيت. والمدح للحي، وكذلك فعل ابن سلام في الطبقات.. ص٥٠.

(٢) نقد الشعر ص٥٩ وفي ص١٠٢ يذكر ابن سلام: (الحلم) بدلاً من (العدل) فضيلة رابعة.

أقرب. كما أنه مصدر سخرية الجمهور واستهزائهم، وهكذا ترجموا المأساة بشعر المدح والملهاة بشعر الهجاء.

يقول أرسطو في كتابه (فن الشعر):

(ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء.. فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وأعمال الفضلاء ذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء، فأنشأوا الأهاجي.. بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح[1]، ويقول في موضع آخر (والملهاة هي محاكاة الأراذل من الناس في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح)[2]... وكان أبو بشر متى بن يونس يفهم أن الشعر الملهاة والمأساة... إنما هو مدح وهجاء ... ويتحدث في ترجمته لنص أرسطو بهذا المعنى[3]، ووقع قدامة فيما وقع فيه المترجمون علماً أن القول بتأثر قدامة بتقسيم أرسطو للمعاني الشعرية إلى مأساة (مدح) وملهاة (هجاء) لا يقوم على دليل واضح متين، إذ لم لا يكون قدامة في تقسيمه للمعاني الشعرية متأثراً بالواقع الشعري العربي؟ فالشعر العربي يقوم أساساً على المدح والهجاء، وهما الغرضان الأساسيان. وقد عكس النقد العربي هذه الحقيقة، فجعل الإبداع في المدح معياراً للشاعر الناجح يليه الهجاء، فالتشبيه ثم الفخر[4].

وبالطبع إنّ أول ما يتبادر إلى الذهن ... ما عوامل الجودة أو ما الذي ينبغي أن يتوافر في الشعر لكي يبلغ مرتبة الجودة والكمال. وبمقدار خلو الشعر من تلك الخصائص التي تجعل منه شعراً جيداً يقترب من مرتبة الوسط أو يتدنى إلى مرتبة الرداءة.

---

(١) ترجمة الدكتور عبد الرحمٰن بدوي ص١٣.

(٢) نفسه ص١٦.

(٣) نفسه ص٩٣ ومواضع أخرى.

(٤) انظر الموشح ص٢٧٣.

لو عدنا إلى تعريف قدامة لوجدنا أنه يتكون من أربعة أركان:

١ ـ اللفظ.

٢ ـ المعنى.

٣ ـ الوزن.

٤ ـ القافية.

ومع أن قدامة جعل (القافية) ركناً رابعاً... عاد فحطَّ من قيمتها قياساً إلى الأركان الثلاثة السابقة، قال عنها: (إنما هي لفظة مثل لفظ سائر البيت من الشعر، ولها دلالة على معنى لذلك اللفظ أيضاً، والوزن شيء واقع على جميع لفظ الشعر الدال على المعنى[١]. ولذلك فقد جعل أحد الدارسين أركان الشعر عند قدامة ثلاثة وليست أربعة[٢]، لأن «اللفظ والمعنى والوزن تأتلف، فيحدث من ائتلاف بعضها مع بعض معان يتكلم فيها»، وليس ذلك للقافية «ولم أجد للقافية مع واحد من سائر الأسباب الأخرى ائتلافاً»[٣].

ولكل عنصر ـ أو ركن ـ من العناصر الأربعة مفردة نعوت (صفات)، ولها نعوت أخر تلحق بها عندما يأتلف كل عنصر مع غيره، تنشأ عن ذلك مركبات أربعة أخر على الوجه الآتي:

ائتلاف اللفظ مع المعنى.

ائتلاف اللفظ مع الوزن.

ائتلاف المعنى مع الوزن.

ائتلاف القافية مع المعنى.

---

(١) الموشح ص١٩.

(٢) نظريات الشعر عند العرب ص١٩٨.

(٣) نقد الشعر ص١٩.

«وصارت أجناس الشعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط التي يدل عليها وحده، والأربعة المؤلفات منه»[1].

فإذا توافرت في النص الشعري نعوت (صفات الجودة) المفردات والمركبات جميعاً، كان ذلك منتهى الجودة. وإذا سلب النص الشعري هذه النعوت بما يناقضها، كان النص في منتهى الرداءة. وبين الجودة والرادءة حالات وسطى تتحدد بمقدار قرب النص أو بعده عن عناصر الجودة.

نعوت المفردات وعيوبها:

نعت اللفظ أن يكون سمحاً سهل المخارج . . . عليه رونق الفصاحة مع الخلو من البشاعة[2].

أما عيوبه، فهي أن يكون «جارياً» على غير سبيل الإعراب واللغة.

ويرى قدامة أن اللغويين قد استقصوا هذا الباب، ومنه الحوشي والغريب، ورأى أن من الأعراب من جاء ذلك في شعره، لا عن تكلف، وإنما لعادته وسجيته، وبعض أصحاب التكلف يأتون من الغريب ما ينفر منه الطبع، وينبو عنه السمع.

ومن عيوب اللفظ أيضاً (المعاظلة)، أي مداخلة الشيء في الشيء. يقال تعاظلت الجرادتان إذا ركبت أحدهما الأخرى، وليس ذلك عنده غير الاستعارة الفاحشة[3].

ونعت الوزن أن يكون سهل العروض. ومن ملامح هذا أن يكون فيه الترصيع، غير أن الترصيع لا يحسن في كل موضع، فقد يدل على تكلف[4].

---

(١) نقد الشعر ص٢٠.
(٢) نفسه ص٢١.
(٣) نفسه ص١٧٤.
(٤) نفسه ص٢٨-٣٢.

أما عيوب الوزن فهي الخروج عن العروض، ومنها (التخليع)، وهو (أن يكون قبيح الوزن، قد أفرط في تزحيفه)[1].

ونعت القوافي أن تكون عذبة الحرف، سلسة المخرج، ومن محاسنها التصريع (وربما صرعوا أبياتاً أخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره)[2].

وأظن أن قدامة قد عدّ الصريع نوعاً من السجع داخل البيت، إذ قال (بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالاً عليه كان أدخل له في باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر)[3].

وللقوافي عيوب كثيرة منها (التجميع) و (الإقواء) و (السناد) و(الايطاء)، ومع أن قدامة يرى أن الحديث في هذه العيوب مكرر، ولذلك لم يفصل القول فيها. لا نرى بأساً من الإشارة إلى تعريف قدامة لها[4].

١ ـ **التجميع**: وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهيئ لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه.

٢ ـ **الإقواء**: وهو أن يختلف إعراب القوافي، فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة، وهذا في شعر الأعراب كثير جداً، وقد ارتكب بعض فحول الشعراء الإقواء.

٣ ـ **الإيطاء**: وهو أن تتفق القافيتان في قصيدة، فإن زادت على اثنين فهو أسمج، فإن اتفق اللفظ واختلف المعنى كان جائزاً.

---

(١) المصدر السابق ص١٧٨.

(٢) المصدر السابق ص٤٢.

(٣) المصدر السابق ص٥١.

(٤) المصدر السابق ص١٨١.

٤ ـ **السناد**: وهو أن يختلف تصريف القافيتين، والسناد من قولهم خروج بنوفلان برأسين متساندين، أي كل فريق منهم على حياله. وهو مثال ما قالوا: كانت قريش يوم الفخار متساندين، أي لا يقودهم رجل واحد.

المدح والفضائل النفسية:

وتنظم معاني المدح بوجه عام فكرتان أساسيتان: الأولى أن المدح لا يكون إلاّ بالفضائل النفسية، وهي أربع .... العقل والشجاعة والعدل والعفة. الثانية : إن معيار هذه الفضائل النفسية المبدأ القائل أن الفضيلة وسط بين رذيلتين، يقول قدامة (لما كانت فضائل الناس من حيث أنهم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان ... إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة. كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً)[1].

وقد يبدو للدارس أن حصر معاني المدح بهذه الفضائل إنما هو تقييد شديد لا مسوغ له، كما أنه توسيع لنطاق هذه الفضائل عن طريق (الاشتقاق) و(التركيب)، فقد اشتق من العفة فضيلة القناعة وقلة الشره وطهارة الإزار، ومن الشجاعة فضيلة الحماية والدفاع، والأخذ بالثأر والنكاية بالأعداء والمهابة وقتل الأقران والسير في المهامه.

واشتق من العدل السماحة والتبرع وإجابة السائل وقرى الأضياف.

واشتق من العدل ثقابة المعرفة، والحياء، والبيان، والسياسة، والكفاية والصدع بالحجة، والعلم، والحلم عن سفاهة الجهلة[2].

---

(١) نقد الشعر ص٥٩.

(٢) نفسه ص٦١.

ويتولد عن طريق الجمع بين العقل والشجاعة فضيلة الصبر على الملمات والوفاء بالإيعاد. وينتج عن تركيب العقل والسخاء فضيلة إنجاز الوعد وما أشبه، وينتج عن التركيب بين العقل والعفّة فضيلة الرغبة عن مسألة الاقتصاد على أدنى معيشة. ويتولد عن تركيب الشجاعة مع السخاء الإتلاف والإخلاف، ويتولد عن الجمع بين الشجاعة والعفة إنكار الفواحش، وعن الجمع بين السخاء والعفة الإسعاف بالقوت، والإيثار على النفس، وما شاكل ذلك، «وجميع هذه التراكيب قد ذكرها الشعراء في أشعارهم»[1].

ومع أن قدامة ـ كما يبدو واضحاً ـ أجهد نفسه في حصر معاني المدح أولاً بالفضائل الأربع... فقد أجهدها أكثر بفكرة الاشتقاق أو الأقسام والتركيب. ومع ذلك وجد من يرى أن قدامة لم يضطرب في علاج موضوعه قدر اضطرابه في بحث معاني المديح، «وسبب هذا الاضطراب أنه حدد في أول كلامه الأساس الذي ينبغي أن يبنى عليه المديح، وهو الفضائل الأربع، وحين رأى أن من المجيدين من لم يستوعبها جوّز له المديح ببعضها، إذا غالى واستوعب صفات هذا البعض. وإذا وجد فيهم من لم يعرض لها سوّغ له ما فعل بالميل إلى الإجمال والرغبة عن الإطالة. ثم يعود بعد ذلك، فيقرر أن لكل مقام مقالاً، وإن لكل جنس من الممدوحين معاني خاصة به، فلا يمدح جنس بما يكون لغيره»[2].

وهذه ملاحظة صحيحة، لأن قدامة قسم معاني المديح «بحسب الممدوحين من أصناف الناس في الارتفاع، والاتضاع، وضروب الصناعات، والتبدي والتحضر»[3]، وهذا يقتضي أن تكون بعض معاني المدح التي

---

(١) نقد الشعر ص٦١-٦٢.

(٢) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص٣٢٨.

(٣) المصدر السابق ص٧٨.

ألمحنا إليها سابقاً مناسبة لبعض الناس بحسب مراكزهم الاجتماعية، فالناس ـ كما يرى قدامة ـ مراتب، ويأتي الملوك في المقدمة، يليهم ذوو الصناعات كالوزراء والكتاب والقواد، ثم السوقة (من البدو والحضر) وهم قسمان:

المتعيشون بأصناف الحرف، وضروب المكاسب ... والصعاليك والمتلصصة ومن جرى مجراهم[1].

ولكل من هؤلاء معان يختص بها، فمدح الملوك ـ على سبيل المثال ـ يكون بالشجاعة والسخاء.. ومدح الوزير والكاتب بالروية، والفكر، وحسن التدبير، والسياسة، ويمدح الكسبة من الناس «بما يضاهي الفضائل النفسانية التي قدمنا ذكرها خالياً من مُثُل مدح الملوك، ومن قدمنا ذكره من الوزراء والكتاب والقواد»[2]، مثل التواد والتعاون والترابط بين الأفراد والخلق الحسن والحزم والصبر، ويمدح الصعاليك والمتلصصة بالإقدام والفتك والجد.. الخ.

وكل هذه الصفات، لو تأملناها فضائل إنسانية، بمعنى أنها تصف الإنسان كإنسان، وهي ـ كذلك ـ فضائل معنوية أو نفسية بمعنى أنها لا تصف الإنسان بما فيه من خصال جسمية مثلاً، كالجمال، وهي أخيراً صفات شخصية بمعنى أنها صفات نابعة من سلوك الشخص الممدوح نفسه.

وليست موروثة من نسب أو حسب، ولذلك فالإنسان مسؤول عنها ومثاب عليها إن خيراً فخيراً، وإن شراً فشراً[3].

---

(١) نقد الشعر ص٧٨ وما بعدها.

(٢) نفسه ص٨٤.

(٣) د. جابر عصفور الشعر ص٩٤ وما بعدها.

والدارسون يربطون بين حديث قدامة عن الفضائل النفسية وبين الأثر الأرسطي عنده، يقول الأستاذ طه أحمد إبراهيم «أظهر أثر لكتاب أرسطو (الخطابة) هو في حديث قدامة عن الفضائل النفسية»[١].

ويبدو د. إبراهيم سلامة أكثر وضوحاً ودقة بقوله «إن قدامة لا بد أن يكون قد قرأ الفصل السادس من الكتاب الأول من الخطابة، وهو بعنوان (في الخير والشريف والنافع) . . . وفي الفقرة التاسعة يعود أرسطو، فيذكر أمهات الفضائل التي ذكرها قدامة فيقول: العدالة، والشجاعة، والعفة، والسخاء والعظمة، وغيرها من الاستعدادات الخليقية التي من طبيعتها، فضائل نفسية، لها ما للسعادة من الأثر النفسي»[٢].

ويقول «وتكلم أرسطو بعد ذلك عن الصحة والجمال وغيرهما من الفضائل الجسمية الناشئة عنهما، فيترك قدامة هذه الفضائل . . . ولا يعني بها، وإنما يشير إليها إشارة عابرة»[٣].

ويقول د. إحسان عباس «وجد (قدامة) إن أفلاطون يجعل الفضائل الكبرى أربعا. العقل والشجاعة والعدل والعفة . . . الخ»[٤].

ويبدو من النصوص التي اقتبسها د. سلامة أن أرسطو لم يذكر العقل ضمن الفضائل النفسية، والسبب ـ كما يرى ـ أن العقل مفروض ابتداء. . لأن من تصدر عنه هذه الأمهات من الفضائل هو متصف بالعقل طبعاً)[٥].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٣٦ وانظر أيضاً قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص٣١٨ وما بعدها.

(٢) بلاغة أرسطو بين العرب واليونان ص١٦٤ و ما بعدها.

(٣) نفسه ص١٦٥.

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٩٦.

(٥) بلاغة أرسطو ص١٦٥.

ولا نظن أن المدح بالفضائل النفسية تقف وحدها شاهداً وبرهاناً على تأثر قدامة بأرسطو، فالشعر العربي يمدح الرجال بالسخاء والشجاعة والعفة وغيرها من الفضائل النفسية الأخرى، الأمر الذي يدل على أن العربي يميل إلى التحلي بهذه الصفات دون الصفات الجسمية. وكان قدامة ـ بلا شك ـ يستقري الشعر العربي، ويستنبط منه القواعد التي تحكم شعر المدح وغيره من أغراض، زد على ذلك أن المدح بالفضائل النفسية قريب الصلة بالمفهوم الإسلامي للفضيلة، والموقف من الإنسان بصفته مسؤولاً عن نفسه، وما يصدر عنها.

فإذا كان قدامة متأثراً في هذه النقطة بأرسطو، فلماذا انصرف عن الإشارة إلى إمكانية المدح بالمحاسن الجسمية، وقد أشار إليها أرسطو نفسه؟

وقد ارتبط حديث قدامة عن الفضائل النفسية بمبدأ أرسطو طاليس الذي يرى في الفضيلة وسطاً بين رذيلتين[1]، وهو مبدأ اعتمده قدامة بن جعفر صراحة[2]، فالشجاعة عنده وسط بين التهور والجبن، والكرم وسط بين الإسراف، ورذيلة التقتير، وقس على ذلك.

وجرياً على هذا المبدأ كان لزاماً أن نرى الشعراء يميلون إلى الاقتصار على الطرف الوسط، أي الاعتدال في المعاني لا المبالغة فيها، ويظهر واقع الحال مخالفاً لهذا، فالمعاني أقرب إلى الغلو والمبالغة، وهنا يبدو قدامة على خلاف ما يضعه من مبادى في نظم الشعر بما لا يتفق مع القواعد التي حاول أن يحصر فيها المعاني، ولذلك اضطر إلى التسويغ تارة وإلى نقض

---

(١) بلاغة أرسطو ص١٦٢ وانظر د. إحسان عباس تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٩٨.

(٢) نقد الشعر ص٦٢.

القاعدة أو توسيع نطاقها تارة أخرى، وقد مر بنا كيف أن معاني المدح لا يمكن حصرها بأربع فضائل، الأمر الذي اضطره إلى أن يركب ويشتق.

وكان قدامة قد جعل المبالغة من نعوت المعاني[1]، ورآها أفضل من الاقتصار على الحد الوسط «إن الغلو عندي أجود المذهبين (المذهب الثاني هو الحد الوسط)، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، ويضيف قائلاً لأنهم (فلاسفة اليونان) وغيرهم ـ ممن ذهب إلى الغلو ـ إنما أرادوا به المبالغة والغلو بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنما يريد به المثل، وبلوغ النهاية في النعت. وهذا أحسن من المذهب الآخر»[2].

ولقدامة تعريفان للغلو، ففي موضع من كتابه يعرفه بأنه الوصف الذي يخرج عن الموجود، ويدخل في باب المعدوم. وفي موضع آخر يقول إنه «تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجاً عن طباعه، إلى ما لا يجوز أن يقع»[3].

وقد يبدو أن في هذين التعريفين ما يشي بالتناقض. فمن الغلو ـ كما يتضح من التعريف الأول ـ ما لا يمكن أن يقع أبداً، مثل قول الشاعر:

يـــا أميـــن الله عِـــشْ أبـــداً دُمْ علـــي الأيـــام والـــزمـــنِ

لأن (العيش أبداً) مستحيل. ومن الغلو أيضاً ـ الإفراط في الصفة، أو ـ تجاوز حدود المعقول، لكنه لا يخرج به إلى المعدوم ـ قول الشاعر:

تظـلُ تحفـرُ عنـه إن ضـربـتَ بـه بعد الذراعينِ والساقينِ والهادي

---

(١) نقد الشعر ص١٣٩.

(٢) نفسه ص٦٤، ٥٥، ٥٦.

(٣) نفسه ص٥٦.

إذ ليس خارجاً عن طباع السيف أن يقطع الذراعين والساقين والعنق، وإن يغوص بعد ذلك في الأرض.

ومثله قول الشاعر:

فلولا الريحُ أسمعَ من بحجرٍ صليلُ البيضِ تُقرعُ بالذكورِ

إذ ليس يخرج من طباع أهل حجر أن يسمعوا الأصوات من بعيد، وليس خارجاً أيضاً «عن طباع البيض أن تصل، ويشتد طنينها بقرع السيوف إياها... الخ»[1].

والمعيار في مثل هذه المعاني: أنّ ما هو ممكن، ولكن متجاوز في الصفة أن يقبل دخول (كاد) عليه. فتقول مثلاً كاد السيف يحفر الأرض لقوته، أو كاد أهل حجر أن يسمعوا صليل السيوف لشدتها، ولكنه يمتنع في حالة أبي نؤاس، إذ لا نستطيع أن نقول كاد أمين الله أن يعيش أبداً[2].

ويعلق د. إحسان عباس على هذا بالقول «هذه قضية تتطلب توضيحاً، فقد أقر قدامة أن الغلو يخرج عن باب الموجود، ويدخل في باب المعدوم، وأجاز ذلك على سبيل المثل، وبلوغ النهاية، إلا أنه وإن كان معدوماً، فإن وقوعه أمر ممكن، أما الممتنع فإن وقوعه أمر غير ممكن»[3].

ولعل في تفسير قدامة لمثل هذه المعاني من أنها تخرج مخرج المثل، ولا يراد بها المعنى الحقيقي ما يقنع، ينطبق هذا على المعنى الذي يخرج إلى حد المعدوم، أو المعنى الذي يرتفع إلى أقصى غاية.

---

(١) نقد الشعر ص٢٠٩.

(٢) نفسه.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٠.

أيكون موقفه هذا من الغلو مناسباً لطبيعة الشعر بوصفه كلاماً مخيلاً، لا يقصد به عرض الحقائق الصحيحة، وإنما يراد به التأثير في العواطف؟[1] يجوز. ومع ذلك لم يذكر قدامة الخيال والتخييل، وكل ماله صلة بالشعر وطبيعته التخييلية على الرغم من أن هذه الفكرة تقع في صميم الفكرة الأرسطية عن الشعر، وعلى الرغم من أن الذين تأثروا بأرسطو التفتوا إلى هذا، وأشاروا إليه مثل حازم القرطاجني كما سنرى.

وكان قدامة ـ كما يرى د. إحسان عباس ـ يستوحي فكرة وردت عند أرسطو مفادها أن ما «يتصل بالصدق الشعري فإن المستحيل المحتمل مفضّل على شيء غير محتمل إلاّ أنه ممكن»، وإذا أخذنا بقانون الاحتمال الأرسطي وجدنا أن بعض أنواع الغلو غير محتملة، لكنها ممكنة، وهي مما يؤثر أرسطو أبعادها عن الشعر، وإن بعض ما سماه قدامة (الممتنع) يقع تحت اسم المستحيل، وإن أرسطو يفضله على النوع السابق، ويضيف د. إحسان «هل نقول هنا أن قدامة لم يستطع أن يفهم ما عناه الفيلسوف»[2].

الاستحالة والتناقض:

وإذا كان قدامة قد عدّ الغلو نعوت (محاسن) الشعر، فقد جعل (الاستحالة والتناقض) من عيوب المعاني في الشعر، والتناقض أن يذكر في الشعر شيء ويجمع معه ما يقابله (أي ما يناقضه)... وينشأ هذا..

١ ـ عن طريق الإضافة كالأب والابن، والعبد والمولى.

٢ ـ عن طريق التضاد كالشر والخير، والأسود والأبيض، والحار والبارد...

---

(١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص٢٣٨-٢٣٩.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٠-٢٠١.

٣ ـ عن طريق الوجود[١] والعدم كالعمى والبصر.

٤ ـ عن طريق النفي والإثبات كقولنا زيد جالس. . . وزيد ليس بجالس[٢].

ويبدو قدامة هنا متابعاً أرسطو الذي يرى في كتاب (المقولات) أن الأشياء تتقابل على أربع جهات[٣].

إن الجمع بين هذين في معنى واحد أو شيء واحد غير مقبول، فلا يجوز مثلاً أن نصف أحداً بأنه أعمى وبصير في وقت واحد، (أو كما يقول من جهة واحدة)، غير أنه يجوز أن نقول عن الشيء نفسه أنه بارد بالقياس إلى ما هو حار وأنه حار بالقياس إلى ما هو بارد (أي أن يوصف بهذين المعنيين من جهتين).

وقد جاء في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه، لأنه جمع بين المتضادات من جهة واحدة، فالتناقض الذي جاء عن طريق (من جهة) الوجود والعدم قول ابن هرمة.

تـراه إذا مـا أبصـرَ الضيـفَ مقبـلاً يكلِّمُـه مـن حبّـهِ وهـو أعجـم

فالشاعر منح الكلب ملكة الكلام في قوله (يكلّمه)، ثم أعدمه إياها في قوله: (وهو أعجم)[٤]، وأضاف قدامة محللاً اعتراضه «. . . من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما إجراه على طريق الاستعارة»[٥]،

---

(١) يستخدم قدامة كلمة (قنية) السريانية وتعني (ملكة في النفس) وهي هنا بمعنى الوجود مقابلاً للعدم.

(٢) نقد الشعر ص١٩٩ وما بعدها.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٢ وانظر أيضاً مقدمة بوينبا بكر في تحقيقه لكتاب نقد الشعر ص٤١.

(٤) نقد الشعر ص٢٠٤-٢٠٥.

(٥) نفسه ص٢٠٥.

وهذا تعليل غير مقبول. ولو كان قدامة قد أدرك أن الشاعر لم يرد بقوله: «يكلمه من حبه» المعنى الحقيقي، بل المجازي، لما بدا له تناقض في الصورة. ومن الغريب أن نلاحظ أن قدامة لم يعط المجاز حقه في التحليل، فإن الشعر عنده خلو منه، فهو لم يتعرض لصور المجاز إلاّ فيما أسماه المعاظلة، التي أعدها من عيوب اللفظ، والمعاضلة عنده هي الاستعارة الفاحشة[1].

والقبيحة كما في قول الشاعر:

وذات هِـدْمٍ عـارٍ نـواشـرُهـا تصمـتُ بـالمـاءِ تَـوْلبـاً جـدعـاً

فسمى الصبي (تولبا) وهو ولد الحمار. وقول آخر:

ومـا رقـد الـولـدانُ حتـى رأيتَـه على البكِرِ يمريه بساق وحافر

فسمى رجل الإنسان حافراً وهو للحيوان[2].

ويقول قدامة «وقد استعمل كثير من الشعراء الفحول المجيدين أشياء من الاستعارة، ليس فيها شفاعة كهذه، وفيها لهم معاذير إذا كان مخرجها مخرج التشبيه»[3].

ورأيه مردود من أكثر من وجه، فالاستعارة في البيتين ليست في زعمنا فاحشتين، فقد استخدم الشاعر الأول كلمة (تولب) استثارة لعطف السامع على هذا الصبي الفقير واستخدام الشاعر الثاني (حافر) في موضع الهجاء والتحقير والسخرية، كما فعل المتنبي في هجاء كافور.

وأسـودُ مشفَـرُه نِصفُـه يقـال لـه أنـت بـدرُ الـدّجـى

---

(١) نفسه ص١٧٤. والمعاظلة في الكلام: تعقيدة وتركيب بعضه فوق بعض، وهو من تعاظلت الجرادتان إذا ركبت إحداهما الأخرى. والمعاظلة أيضاً: مصطلح عروضي يعني أن يعلق الشاعر قافية بيت بما بعده على وجه لا يستقل بالإفادة.

(٢) نفسه ص١٧٤-١٧٥.

(٣) نفسه.

فشبه شفة المهجو بمشفر البعير، لكبر حجمها، ورسم بذلك صورة ساخرة. . . ، من جهة أخرى فإن الاستعارات جميعها تخرج مخرج التشبيه، تستوي في ذلك الاستعارات الرديئة والجيدة، ومهما يكن من شيء، فإن ما يثير الدهشة حقاً أن يكون قدامة متأثراً بأرسطو لا يحفل بالتخييل ـ الاستعارة تخييل ـ احتفال أرسطو به.

وقد لاحظ د. إحسان عباس مثل هذا عندما قال «إن قدامة يهوّن من شأن الاستعارة»[1]، ولعل تفسير ذلك يكمن في أن قدامة جعل الشعر ـ كما فعل أرسطو ـ قسماً من أقسام المنطق. ويقول د. إحسان عباس «إن الاهتمام بالاستعارة يعني في بعض جوانبه الاهتمام بقوة الخلق عند الشاعر ولن نجد ناقداً مثل قدامة قصر حديثه كله على الشعر نفسه دون أن يلتفت إلى الشاعر أو المتلقي»[2].

ولا ينبغي أن نقلل من قيمة هذه الملاحظة، إذ تترتب على ذلك مسألتان لا بد من الإشارة إليهما:

أولهما: الفصل بين الشعر من جهة، والأخلاق والاعتقاد من جهة أخرى.

يقول قدامة: «وليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر، كما لا يعيب جودة النجار في الخشب مثلاً رداءته في ذاته»[3].

ويقول أيضاً: «ووصف الشاعر هو الذي يستجاد لا اعتقاده، إذ كان الشعر إنما هو قول، فإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد»[4].

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٢٠٨.

(٢) نفسه.

(٣) نقد الشعر ص١٤ لا بد من الإشارة إلى أن الأصمعي سبقه في الفصل بين الشعر والأخلاق.

(٤) نفسه ص١٢٩.

وثانيهما: جواز التناقض في معاني الشاعر الواحد، يقول قدامة «ومما يجب تقديمه أيضاً أن مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً، ثم يذمه بعد ذلك، عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتدار عليها»[1].

نستنتج من ذلك أن ما يجعل الشعر شعراً في رأي قدامة هو الشكل والصياغة، وليس المعنى، يقول «ومما يجب تقدمته وتوطيده قبل ما أريد أن أتكلم فيه أن المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم فيها في ما أحب وآثر من غير أن يحضر عليه معنىٰ يروم الكلام فيه إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة. والشعر فيها كالصور كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة»[2].

وهذه النقول تنطلق من كون الصياغة أو الشكل تحتلان الموقع الأول في معايير الحكم على الشعر بالجودة أو بالرداءة. وعلى هذا فليس السبق في المعاني مما يعطي الشاعر فضلاً على غيره، أو سبقاً يفخر به، يقول قدامة: «وقد يوضح الناس في باب أوصاف المعاني الاستغراب والطرافة، أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه، وليس عندي أن هذا داخل في الأوصاف، لأن المعنى المستجاد، إذا كان في ذاته جيداً، فإما أن يقال له جيد، إذا قاله الشاعر من غير أن يكون تقدمه من قال مثله، فهذا غير مستقيم بل يقال لما جرى هذا المجرى طريف وغريب. إذا كان فرداً قليلاً، فإذا كثر

---

(١) نقد الشعر ص١٣-١٤.

(٢) نفسه ص١٣.

لم يسم بذلك، وغريب وطريف هما شيء آخر غير حسن أو جيد[1]، ويعقب على مثل من يرى هذا الرأي ـ وهو شائع بين النقاد العرب ـ بالقول «إن الوصف فيه (أي الوصف بالسبق) لاحق بالشاعر المبتدئ بالمعنى الذي لم يسبق إليه، إلاّ إلى الشعر»[2]، بمعنى أن الاهتمام بأسبقية المعاني مسألة ذات صلة بالشاعر لا بالشعر. ونحن نعلم أن قدامة فصل بين الشعر والشاعر ووجه عنايته التامة إلى الشعر، طبيعته وأجناسه، ولم يعن بالشاعر على نحو ما فعله قبله مثلاً... كابن سلام وابن قتيبة.

وينبني على هذا الموقف ـ السبق إلى المعاني ـ إن قدامة لم يتحدث أبداً عن السرقات، على الرغم من أن الموضوع شغل بال النقاد والبلاغيين العرب جميعاً.

وقد علل قدامة سر اهتمام النقاد قبله بقضية السبق إلى المعاني، بأنه اهتمام بالشاعر لا بالشعر. «واحسب أنه اختلط على كثير من الناس وصف الشعر بوصف الشاعر، وإذا تأملوا هذا الأمر علموا أن الشاعر موصوف بالسبق إلى المعاني، واستخراج ما لم يتقدمه أحد إلى استخراجه، إلاّ الشعر».

وعلى الرغم من احتفاء قدامة الشديد بالمعاني[3]، فهي عنده بمنزلة المادة التي يعمل عليها الشاعر لا أكثر، والمعاني مباحة للشعراء، والذي يميز شاعراً من آخر هو صياغته. لأن الشعر ـ كما يقول ـ صناعة شأنها في ذلك شأن أي صناعة أخرى، تصل إلى مرتبة الجودة والكمال، إذا كان العلم

---

(١) نقد الشعر ص١٤٧.

(٢) نفسه ص١٤٨.

(٣) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٩٥.

بأجزائها سليماً، وقد تتدنى أن لم يكن الشاعر على علم حسن بصناعته. وإلى مثل هذا يذهب الأستاذ طه أحمد إبراهيم إذ يقول: إن قدامة لم يكن يرى في الشعر غير الشكل[1].

ويقف د. بدوي طبانة موقفاً وسطاً، يقول: «وقد عالج قدامة عناصر الشعر جميعاً بجدية تامة، لا تلمح فيها أثراً لتفضيله عنصراً فيها على غيره، بل إنه نظر إليها جميعاً على أنها عناصر أساسية لا يقوم الشعر إلاّ باستيفاء كل منها»[2].

والحقيقة أن ليس في موقف قدامة ما يشي بأولوية المعنى على الصورة (الشكل) أو الصور على المعنى، فقد كان همه أن يطرح تصوراً عن الشعر بوصفه مادة (معنى) تقع عليها صورة (أو شكل)، فالمادة مشتركة. والصورة هي الصناعة الشعرية.

يقول قدامة «إن بنية الشعر هو التسجيع والقافية، وكلما كان الشعر أكثر استعمالاً كان أدخل في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر»[3]، وليس من شك في أن الوزن والقافية تميز الشعر من النثر، لكنها لا تميز شاعراً من آخر (لأن الوزن واقع على جميع لفظ الشعر)[4]، ولأن قدامة لم يكن يكتب في أوزان الشعر وقوافيه، وإنما في صناعة النقد، وتمييز الشعر الجيد من غيره، كان لا بد له من البحث عن الصورة التي تجعل الشعر جيداً من غير الوزن والقافية.

---

(١) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٤٠.

(٢) قدامة بن جعفر والنقد الأدبي ص٢١٠.

(٣) نقد الشعر ص٥١.

(٤) نفسه ص١٩.

ونظن أن المركبات التي تنتج عن ائتلاف عناصر الشعر الأربعة (اللفظ والمعنى والوزن والقافية) مع بعضها البعض هي ما يكون البيت الشعري أو القصيدة، على الرغم أن قدامة لم ينص على هذا صراحة، لكن الباحث لا يمكن إلاّ أن يتصور أن بعض الأنماط، والأشكال التي تنتج عن ائتلاف هذه العناصر تمثل الصورة التي يستطيع الشاعر أن يقدم بواسطتها، وعن طريقها المعنى الذي يريد، فما ينتج عن ائتلاف اللفظ والمعنى:

١ ـ المساواة.

٢ ـ الإشارة.

٣ ـ الإرداف.

٤ ـ التمثيل.

٥ ـ المطابق والمجانس.

وما ينتج عن ائتلاف القافية مع المعنى:

١ ـ التوشيح.

٢ ـ الإيغال.

أما ائتلاف اللفظ مع الوزن فلم يذكر قدامة أشكالاً محددة له، كل ما في الأمر أنه أشار إلى أن يراعي الشاعر «أن لا يكون الوزن قد اضطرب إلى إدخال معنى ليس الغرض في الشعر محتاجاً إليه... ولم آت في هذا الباب بأمثلة، لأن كل شعر سليم مما ذكرت مثال لذلك»[١].

وكذلك حال ائتلاف المعنى مع الوزن، فهو «أن تكون المعاني تامة مستوفاة، لم تضطر باقامة الوزن إلى نقضها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه»[٢]. وقد كان جديراً بقدامة أن يشير إلى ما هو أبعد من ذلك،

---

(١) نقد الشعر ص١٦٤-١٦٥.

(٢) نفسه ص١٦٥.

فيسأل إن كان ثمة علاقة بين الوزن والمعنى، على نحو ما فعل بعده حازم القرطاجني.

ولا بد من الإشارة إلى دلالات هذه المصطلحات عند قدامة، لأن بعضاً من مصطلحاته يختلف بدلالاته عن غيره من البلاغيين. . . .

ولن نشير إلى المصطلحات ذوات الدلالة الواحدة عنده وعند غيره. . . إنما سنشير إلى المصطلح الذي يرد عنده بدلالة أخرى.

فالإشارة عنده هو الإيجاز عند غيره[1].

والإرداف عنده هو الكتابة عند آخرين[2].

والتوشيح عنده قريب الصلة بما يسميه البلاغيون رد العجز على الصدر.

وقد ينبغي أن نضيف إلى أن من الشكل ما جعله قدامة في باب (نعوت المعاني) التي تعم (جميع المعاني (الأغراض) الشعرية)، وهي (صحة التقسيم) و (المقابلة)، وهي أقرب ما تكون إلى المطابقة في بعض شواهدها، ثم (التكافؤ).

هذه الأنماط من التعبير «تشير إلى أن التوصيل الشعري يعرض المعنى بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى متميزة، ولكنها يمكن أن ترتبط بالمعنى بشكل أو آخر، أما عن طريق التبعية أو الإرداف، أو عن طريق الدلالة الضمنية، أو التمثيل، أي أن التوصيل الشعري. . . صياغة مجازية، وذلك عن طريق تمثيل العام بالخاص».

---

(١) نقد الشعر ص١٥١.

(٢) نفسه ص١٥٤.

ومن خصائص الشكل الشعري ـ وإن لم يكن ضرورياً ولازماً في كل نص ـ التسجيع داخل البيت، أو ما يسميه قدامة (الترصيع) «وهو أن يتوخى فيه (الشاعر) تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع، أو شبيه به، أو جنس واحد في التصريف»[1]، إن الأمثلة التي يقدمها قدامة على أنها من نماذج الترصيع أقرب ما تكون إلى التقسيم بمعناه العام، أي التقطيع إلى أجزاء أو وحدات صوتية يحسن الوقوف عند كل وحدة.

* * *

(١) نقد الشعر ص٣٢.

الفصل العاشر

الآمدي ومنهج الموازنة

- تطبيقات الموازنة قبل الآمدي.
- منهج الموازنة عند الآمدي.
- منهج الموازنة في التطبيق.
- تقويم المحدثين لموازنة الآمدي.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل العاشر

الآمدي ومنهج الموازنة

عرفت الموازنة بين الشعراء وسيلة للمفاضلة بينهم، وتقويم أشعارهم، وإصدار حكم على أفضلية شاعر على آخر، ولكنها مرت ببدايات بسيطة على شكل موازنات فردية ترد عرضاً في مجلس من المجالس، أو تخطر في بال الشاعر، أو الناقد، من خلال عرض معنى معين ورد عند شاعرين، مما يقتضي الموازنة بينهما، ومعرفة من أجاد منهما. ونجد هذا المسلك في روايات كثيرة ابتداء من عصر ما قبل الإسلام، ووقوفاً في العصر الإسلامي الذي كثرت فيه الموازنات بين الشعراء، حين زخرت المجالس العامة بالآراء النقدية، والتعليقات التقويمية والنقدية.

إن ما يستفاد من رواية أم جندب في عصر ما قبل الإسلام بغض النظر عما قيل فيها، هو كونها تمثل نوعاً من الموازنة البسيطة[1]. فهي على بساطتها موازنة بين شاعرين اشتركا في المكان والزمان حين فاضلت بين امرئ القيس، وعلقمة بن عبيدة من خلال وصفهما للفرس في بائيتيهما المشهورة.

إلا أن فكرة الموازنة الساذجة هذه تتضح بشكل رأي نقدي موضوعي في الرواية التي سبق ذكرها عن سؤال الإمام علي رضي الله عنه عن أشعر الشعراء، وإجابته التي يفهم منها أن الموازنة بين الشعراء لمعرفة أفضلهم تقتضي توافر شروط أهمها: انتماؤهم إلى مكان واحد وزمان واحد،

---

(١) انظر الفصل الأول، دراسات في نقد الأدب العربي ص٦٢.

ومذهب واحد في القول (كل شعرائكم محسن، ولو جمعهم زمان واحد وغاية واحدة، ومذهب واحد في القول، لعلمنا أيهم أسبق إلى ذلك[1]، فبغير توافر هذه الشروط تصبح الموازنة غير موضوعية، لعدم وجود نقاط تبيحها، ونجد في رواية أخرى شرطاً آخر يضعه الإمام علي رضي الله عنه للموازنة بين الشعراء وهو القول في غرض واحد مع اجتماعهما في الزمن والمكان الواحد (لو رفعت للقوم غاية فجروا إليها معاً، علمنا مَنْ السابق منهما)[2].

تطبيقات الموازنة قبل الآمدي:

ولكن هذه القاعدة النقدية تبقىٰ نظرية حتى نجد تطبيقاتها مفردة في المجالس الأدبية في العصر الأموي، وإذا أردنا توزيع الروايات الكثيرة التي تبرز لنا من هذا العصر أمكننا إدراجها فيما يأتي:

١ ـ الموازنة بين شاعرين أو أكثر من خلال الإجادة في معنى معين، كمفاضلة كثير عزة والأحوص وعمر بن أبي ربيعة ونصيب في أبيات غزل قالوها لإظهار مودتهم لمن يحبون[3]، وموازنة جميل بثينة بين شعره وشعر عمر بن أبي ربيعة من خلال معنى معين. إن المجالس التي ضمت شعراء الغزل في العصر الأموي، حفظت لنا محاورات طريفة بينهم، وعكست لنا صورة للنضج الأدبي، والفكري في هذا العصر، وتفتّح شخصية الشاعر الناقد الذي لا يجد ضيراً في الاعتراف بأبيات ينشدها في مجلس شاعر آخر، فيفضلها على شعره، فكانت أحكامهم (بعيدة عن روح التعصب للذات، فهي أحكام فنية، يزينها الذوق ويحلّيها الاعتراف والإعجاب بالقول الجميل)[4].

---

(١) انظر ص من كتابنا.

(٢) شرح نهج البلاغة ٢٠/ ١٥٣، الأغاني ١٦/ ٣٧٦-٣٧٧، طبعة دار الثقافة.

(٣) الشعر ونقد الشعراء ص٩.

(٤) الأغاني ٨/ ٣٠٧، دار الثقافة.

الموازنة بين شاعرين أو أكثر متعاصرين من خلال إجادتهما في غرض معين، فالفرزدق يفضل على الأخطل في المدح وهذا يوافق رأي جرير[١] الذي يفضله لأنه انعتهم للخمر، وأمدحهم للملوك.

أما الأخطل فقد نظر إلى الإجادة في غرض معين من خلال تفضيله لنفسه على صاحبيه في الفخر، والخمر، وتفضيله لجرير في الغزل[٢].

والأصمعي يقدم جريراً لإجادته الهجاء، فقد رد ثلاثة وأربعين شاعراً وراء ظهره ورمي بهم واحداً واحداً وثبت له الفرزدق والأخطل[٣].

٢ ـ الموازنة بين شاعرين أو أكثر من خلال النظر إلى مجموع الأغراض التي قالوا فيها لتفضيل من أجاد في أكثر من غرض واحد.

(لقد أجمع نقاد الأغراض في القرن الأول والثاني على أن الشاعر الذي ينظم في أغراض مختلفة يكون أقدر من الشاعر الذي لا ينظم إلاّ في غرض واحد)[٤]، وهذا الذي أخر ذا الرمة في رأي معاصريه، وفي رأي النقاد اللغويين والرواة. وقد فضل جرير نفسه على سائر الشعراء لإجادته القول في فنون الشعر المختلفة[٥]. وكان تعليل بشار بن برد في تفضيله لشعر جرير بان له ضروباً من الشعر لا يحسنها الفرزدق، ولقد ماتت النوار فقاموا ينوحون عليها بشعر جرير[٦].

---

(١) الأغاني ٨/ ٣٧١، دار الثقافة.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٤٦٧.

(٣) الأغاني ٨/ ١٧٣، دار الكتب.

(٤) مقالات في تاريخ النقد ص٩٠.

(٥) الأغاني ٧/ ٣١٨ الموشح ص٢٧٧.

(٦) انظر الشعراء ونقد الشعر ص٨٥، النقد عند اللغويين/ سنيه أحمد ص١٤٧.

٣ ـ الموازنة بين الشعراء من خلال النظر إلى دوافع القول عندهم، والمجيد في نظر بعضهم مَنْ صدر عن دافع نفسي صادق، ومثل هذه الموازنة نجدها في روايات قليلة جداً كالرواية التي فضل فيها الخليفة عمر بن الخطاب رضي الله عنه زهير بن أبي سلمى، لأنه لا يمدح الرجل إلاّ بما فيه، وكتفضيل الإمام علي رضي الله عنه لشعر امرئ القيس، لأنه لم يقل رغبة ولا رهبة ، ونجد في العصر الأموي رواية يلمح فيها لمحة نقدية تدلل بالقول بالصدق الواقعي، والكذب الفني في الشعر في تفضيل الأخطل لعمران بن حطان على سائر الشعراء، لأنه قال وهو صادق، فكيف لو كذب كما يكذبون[١].

٤ ـ مشابهة شعر الأقدمين، ويكاد هذا النوع من المفاضلة يكون أهم المقاييس التي تحكم النقاد في أحكامهم الفردية بين الشعراء، لأن المقاييس السابقة تدخل تحته، فتتعدد الأغراض والإجادة فيها، أو الإبداع والتفوق في معنى من المعاني.

كل هذه اللمحات ينظر إليها من خلال كونها متدرجة تحت مقاييس القصيدة العربية القديمة ومشابهتها لها، وكلما كان الشاعر أقرب نفساً وروحاً إلى أشعار القدماء، كان شعره مفضلاً على شعر أصحابه، فالأخطل مقدم على شعراء عصره، لأنه أشبههم بالجاهلية[٢]، والأصمعي يقدم ابن مقبل على الراعي النميري، لأنه أشبه شعراً بالقديم وبالأول[٣]. ونجد نظرة علماء اللغة والرواية إلى الشعراء الإسلاميين تنطلق من عقد موازنة بين

---

(١) انظر الفصل الثاني.

(٢) الأغاني ٨/ ٢٩٢.

(٣) الموشح ٨/ ١٥٢.

أشعارهم وأشعار الجاهليين، فيشبهون شعر كل شاعر إسلامي بآخر جاهلي، وإن لم يوضّحوا موازناتهم ومفاضلاتهم، ولكننا نلمحها من خلال أحكامهم العامة العابرة، فأبو عبيدة يشبه جريراً بالأعشى، والفرزدق بجرير، والأخطل بالنابغة[1].

هذه هي بعض أسس المفاضلات التي كانت تقام بين الشعراء، وفي مجالس الأدباء والنقاد والعلماء عند موازنتهم بين شاعر وآخر، إلا أنها بدت قبل الآمدي ملاحظات عابرة، وأحكاماً فيها شيء من الدقة أحياناً، والعمومية أحياناً أخرى، فقد يكون تقديم شاعر على آخر وجيهاً مقنعاً لدى ناقد أو شاعر، وقد يبدو غير مقنع بسبب اعتمادهم غالباً على الأحكام المفتقرة إلى التعليل، وهم إن ذكروا التعليل، ذكروه عاماً دون عقد مقارنة تفصيلية تطبيقية لتكون دليلاً على ما يقولون، فتشبيه الأخطل بشعر النابغة ـ كما مرّ بنا ـ لم نجده مدعماً بشواهد شعرية تبين السمات المشتركة بينهما، كما أن تفضيل شاعر على آخر في غرض معين أو معنى خاص نجده متفاوتاً عند النقاد والأدباء. وهكذا حشدت لنا روايات وأحكام لا نقول عنها متناقضة، وإنما هي أحكام غير متفقة، لذا تتعدد أسماء الشعراء حين يوازن بينهم في أغراض معينة أو معان خاصة، لأن تعليل الحكم يبقى في ذهن الناقد غالباً، ويكتفي بإصدار حكمه المجرد، أما الموازنة بين الشعراء بكونها منهجاً نقدياً، فإنها لا تذكر حقاً إلاّ وذكر معها الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري).

منهج الموازنة عند الآمدي:

لقد اتخذ الآمدي الموازنة منهجاً نقدياً، رسم معالمه، ووضح خطواته منذ الصفحة الأولى من كتابه، وتابع سيره في ثنايا فصوله ومباحثه، حتى صار

---

(١) معاهد التخصيص ١/ ٢٢٨ وانظر النقد عند اللغويين في القرن الثاني ص١٧١.

رائداً في اختياره هذا المنهج، والتزامه به، وتطبيقه له، حتى حق له أن يصفه محقق كتابه سيد صقر[1]، بأنه أعظم نقاد الأدب العربي، وإمامهم الذي لا يصارع ولا يجاري، وإنه في تاريخ النقد امة واحدة في دقة منهجه، وأصالة رأيه، وعمق فكره، وحسن عرضه، ونصاعة أسلوبه).

وتبدو الموازنة التي اختارها الآمدي له في كتابه جامعاً لأنواع الموازات المتناثرة التي عرفها نقد الأدب العربي في مجالس الأدباء، ومحاولات الشعراء. جمع الآمدي كل أنواع الموازنات التي بدت عابرة بسيطة، ليكون منها منهجاً يطبقه في نقده لشعر شاعرين متعاصرين هما أبو تمام والبحتري. وقد جمعهما النسب الواحد والعصر الواحد، والأهم من هذا كونهما متفقين في صفتين مهمتين هما: غزارة شعريهما وكثرة جيديهما وبدائعهما. وقد بين الآمدي أن سبب تأليفه الكتاب هو كثرة ما شاهده ورآه من رواة أشعار المتأخرين ممن (يزعمون أن الشعر عند أبي تمام حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، ورديئه مطرَّح مرذول، فلهذا كان مختلفاً لا يتشابه، وإن الشعر عند الوليد بن عبيد الله البحتري صحيح السبك حسن الديباجة، وليس فيه سفساف ولا رديء، ولا مطروح، ولهذا صار مستوياً يشبه بعضه بعضاً)[2].

ومع ذكره لصفات هذين الشاعرين الفنية في وجهتي نظر فريقين مختلفين أراد الآمدي منذ البداية أن يبين أن الاختلاف في تفضيل أحدهما على الآخر طبيعي، لكثرة جيدهما وبدائعهما. فهما إذن متقاربان في الإجادة والإبداع، واختلاف الناس في أشعارهما مردود إلى اختلاف أذواقهم

---

(١) مقدمة كتاب الموازنة بتحقيق سيد صقر ص١٤.

(٢) الموازنة ١/ ٥.

ومذاهبهم الأدبية، فمن (فضَّل البحتري ونسبه إلى حلاوة النفس، وحسن التخلص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المتأتىٰ، وانكشاف المعاني. وهم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون، وأهل البلاغة ومثل من فضل أبا تمام ونسبه إلى غموض المعاني، ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط، وشرح واستخراج هؤلاء أهل المعاني، والشعراء أصحاب الصنعة ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام)[1].

هناك اختلاف إذاً في طريقتي أبي تمام والبحتري الفنية، وهذا الاختلاف هو الذي سبب تباين مواقف الناس إزاء شعريهما، وقد نقل الآمدي رواية عن البحتري نفسه يبين فيها منهجه الفني المختلف عن منهج صاحبه أبي تمام يقول فيها (كان أغوص على المعاني مني وأنا أقوم بعمود الشعر منه)[2]. ويعقب على هذا الخبر بقوله: (وهذا الخبر هو الذي يعرفه الشاميون دون غيرهم، وكأنه يشير إلى تقصد إشاعة الشاميين له تعصباً لصاحبهم البحتري، ومع ذلك فهو ينبهنا منذ البداية إلى مقياس وجد سابقاً قبل هذين الشاعرين، وهو النظر إلى شعر الشاعر من خلال معرفة مدى مشابهة أشعاره بأشعار القدماء، تلك المشابهة التي اصطلحوا عليها بمصطلح عمود الشعر، وما يريدون بها إلاّ النهج الفني الذي استقيت مقاييسه من القصيدة العربية التقليدية، أو طريقة الشعراء الأعراب. والآمدي بهذا يضع البحتري في كفة الشعراء المطبوعين السائرين على نهج الشعراء الأعراب، ويضع أبا تمام في الكفة الأخرى للشعراء الخارجين على عمود الشعر العربي، المستنبطين للمعاني بحثاً عن الغامض منها دون أن يرجح كفة أبي تمام أو البحتري.

---

(١) الموازنة ١/٦.

(٢) نفسه ص١٢.

وهناك مسألة أخرى وضّحها الآمدي قبل البدء بالموازنة، وهي إن الاختلاف في المواقف إزاء شاعرين كبيرين مقدّمين أو أكثر، أمر طبيعي في تاريخنا الأدبي، (لأن الناس لم يتفقوا على أي الشعراء أشعر؟ في امرئ القيس، والنابغة، وزهير، والأعشى، ولا في جرير، والفرزدق، والأخطل، ولا في بشار، ومروان، والسيد، ولا في أبي نؤاس، وأبي العتاهية، ومسلم، والعباس بن الأحنف، لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه)[1].

ووفق هذه الفكرة الموضوعية المتزنة إزاء اختلاف أهواء الناس ومذاهبهم الفنية التي تحكم آراءهم النقدية، ومنهجيهما الفني معاً، تاركاً الحكم للقارئ في اتخاذ الرأي الذي يوافق مذهبه الفني، وذوقه الأدبي.

(فإما أنا، فلست أفصح لتفضيل أحدهما على الاخر، ولكني أقارن بين قصيدة، وقصيدة من شعرهما، إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى، ثم أحكم أنت حينئذ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء)[2].

حجج الفريقين:

وقبل أن يبدأ الآمدي موازنته شرع في بيان حجج الفريقين المتعصبين لأبي تمام أو البحتري، وحجته في ذلك أنه يريد أن يجعل القارئ على بينة من آراء كل فريق، ليزداد بصيرة وقوة، وليكون رأيه في أي واحد منهما عن معرفة ووعي، لا عن تقليد وتعصب. ونجد في آراء الفريقين معا خلاصة للحركة النقدية التي ازدهرت حول الشاعرين، وسبب الخلاف في أشعار أبي تمام

---

(١) الموازنة ص٧.

(٢) المصدر السابق ص٥٤.

خاصة، فأورد الآمدي آراء نقدية يقولها أصحاب أبي تمام، ثم ما يتوقعه من احتجاج أصحاب البحتري عليها، وكلها تشكل معاً فكرة واضحة عن أسباب الإعجاب بشعر أبي تمام، أو أسباب تأخيره عند بعضهم، ومن أمثلة هذه الآراء واحتجاجاتها ما يأتي:

١ ـ احتج أصحاب أبي تمام، أن صاحبهم أشعر من البحتري، لأن الأخير قد تتلمذ عليه، وأخذ منه، واستقى من معانيه، حتى قيل الطائي الكبير أبو تمام والطائي الصغير البحتري، أمّا ردّ أصحاب البحتري، فيتلخص في رفضهم كون البحتري تتلمذ علي أبي تمام. فهم يوردون خبراً يؤكدون فيه لقاء البحتري بأبي تمام، وهو شاعر قد استوى عوده، حين أنشده البحتري في مجلس قصيدة من عيون شعره، وفاخر كلامه، ومع ذلك يعترف هؤلاء، بأنهم لا ينكرون أن يكون البحتري استعار من معاني أبي تمام لقرب البلدين، وكثرة ما يطرق سمع البحتري من شعر أبي تمام، فيعلق شيئاً من معانيه، متعمداً للأخذ أو غير متعمد، ومع ذلك لا تكون استعارته مانعة من تفضيله على أبي تمام[١].

ومن الواضح إنّ هذا الاحتجاج يشكل رأياً نقدياً مهماً. سنتناوله بالتفصيل في دراستنا للسرقات الشعرية في فصل قادم.

٢ ـ احتج أصحاب أبي تمام، بأن البحتري نفسه، قد اعترف بأن جيده خير من جيده، على كثرة جيد أبي تمام، فهو بهذه الخصال حري أن يكون أشعر من البحتري. أما أصحاب البحتري فيقولون إنّ قول البحتري (جيده خير من جيدي، ورديئي خير من رديئه) ـ إن صح ـ فهو للبحتري لا، عليه، لأن قوله هذا يدل على أن شعر أبي تمام شديد الاختلاف، وشعره شديد الاستواء. والمستوي الشعر أولى بالتقدم من المختلف)[٢].

---

(١) الموازنة ص١٠.

(٢) المصدر السابق ص١٢.

إن هذا الرأي والرد عليه يمثلان معاً موقفاً نقدياً مهماً، خلاصته الإجابة على التساؤل: هل يكفي النظر إلى الجزئيات أو السلبيات الموجودة في شعر الشاعر؟ أم أن الحكم على شعره يجب أن يكون من خلال النظر إلى مجموعه، وما فيه من إبداع وجمال كلي؟ إن الآمدي افتتح منهجاً نقدياً هياً الطريق فيه لناقد آخر سيتلوه، وهو القاضي الجرجاني في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، إذ سنجد في هذا الكتاب منهجاً تطبيقياً يدعو فيه مؤلفه إلى مجموع شعر الشاعر، وعدم الاكتفاء بالوقوف على أخطاء معينة لا تقلل من قيمة المجموع الشعري.

٣ ـ قال صاحب أبي تمام (فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشهر به، حتى قيل: هذا مذهب أبي تمام، وطريقة أبي تمام، وسلك الناس منهجه، واقتفوا أثره، وهذه فضيلة عرى عن مثلها البحتري)[1].

إن هذا الاحتجاج لأبي تمام هو أساسِ الحركة الفنية التي قامت حول شعره، إذ مردها غالباً إلى مذهبه الفني الذي حاول فيه ابتداع المعاني، واللجوء إلى المبتكر من الأخيلة والصور، التي أثارت خلافاً بين النقاد، لأن بعضهم رأى فيها مخالفة لما اعتادوا وجوده عند الشعراء الأقدمين.

إن الابتداع والإجادة في تصوير المعاني التقليدية بأخيلة مبتكرة، هو أساس عبقرية أبي تمام التي تجلت في استعاراته وتشبيهاته الجديدة، ومع ذلك يحتج أصحاب البحتري لصاحبهم، ويحاولون طمس هذه الميزة حين يورد الآمدي على لسانهم أن الأمر (ليس في اختراعه لهذا المذهب على ما وصفتم، ولا هو بأول فيه، ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم

(١) المصدر السابق ص١٤.

واحتذى حذوه، وأفرط، وأسرف، وزال عن النهج المعروف، والسنن المألوفة)[1]. ثم أورد أصحاب هذا الاحتجاج شواهد من الاستعارة والطباق والتجنيس مما أورد في القرآن الكريم والشعر العربي لينفوا سمة الإبداع التي يريد أصحاب أبي تمام إبرازها في صاحبهم.

٤ ـ إن السمة الفكرية التي صحبت السمات الفنية الموجودة في شعر أبي تمام من خلال إيراده المعاني الذهنية في أخيلة، واستعارات جديدة مبتكرة. وهذه السمة جعلت أصحاب أبي تمام يقولون دفاعاً عنه (إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يكن يفهمه لدقة معانيه وقصور علمه، وفهمه العلماء وأهل النقاد في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضله، لم يضره طعن من طعن بعدها عليه)[2].

أما رد أصحاب البحتري الذي يورده الآمدي فيتلخص بمحاولة عرضهم لآراء عدد من العلماء الذين أنكروا مذهب أبي تمام، موردين في ذلك رأي ابن الأعرابي، وأحمد بن عيسى الشيباني، وغيرهما، ويتلخص رأيهم بمقولة ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام: (إن كان هذا شعراً: فكلام العرب باطل)[3].

أما الإعجاب ببديع أبي تمام فمردود برأيهم لوجود البديع في شعر البحتري أيضاً، يضاف إليه فضل معروف وهو كثير في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة وانفراد بحسن العبارة، وحلاوة الألفاظ، وصحة المعاني.

وحين عدد المحتجون للبحتري أخطاء أبي تمام، أورد الآمدي رأياً مدافعاً عنه على لسان أصحابه، بعد الاعتراف فعلاً بما قد تجده في أشعاره من بعض

---

(١) الموازنة ١٤/ ١٥.

(٢) نفسه ص١٩.

(٣) نفسه ص١٩.

الخلل أو الخطأ المعيب، قال: (فلسنا ندفع أن يكون صاحبنا قد وهم في بعض شعره وعدل عن الوجه الأوضح في كثير من معانيه وغير منكر لفكر نتج من المحاسن ما نتج وولد من البدائع مثل ما ولد أن يلحقه الكلام في الأوقات والزلل في الأحيان بل من الواجب لمن أحسن إحسانه أن يسامح في سهره ويتجاوز له عن زلله، فما رأينا أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام سلم من الطعن ولا من أخذ الرواة عليه الغلط والعيب)[1]، ثم يورد شواهد كثيرة لمآخذ أخذت على شعراء كبار، ولم تحط هذه المآخذ من مكانتهم الشعرية.

٥ ـ قال صاحب البحتري (قد علمتم، وسمعتم الرواة كثيراً من العلماء بالشعر يقولون (جيد أبي تمام لا يتعلق به جيد أمثاله، وإذا كان كل جيد دون جيده، لم يضره ما يؤثر من رديئه)[2].

أما ردّ صاحب البحتري، فهو إنّ جيد أبي تمام صار موصوفاً (لأنه يأتي في تضاعيف الرديء الساقط، فيجيء رائعاً لشدة مباينته ما يليه، فيظهر لفظه بالإضافة. والمطبوع الذي هو مستوي الشعر، قليل السقط، لا يبين جيده من سائر الشعر بينونة شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً)[3].

هذه هي أهم القضايا التي عرضها أصحاب البحتري وأصحاب أبي تمام، وهي تشكل أهم الاراء النقدية التي أثيرت حول الشاعرين، وقد عرضها الآمدي بتفصيلاتها وشواهدها الشعرية، ليجعل القارى على بينة من طريقة الشاعرين أولاً، وعلى بينة أيضاً من آراء المعجبين بشعر الشاعرين.

---

(١) المصدر السابق ص٣٦.

(٢) المصدر السابق ص٥١.

(٣) المصدر السابق.

ثم يبدأ بعدها بفقرة سّماها منهج الكتاب منطلقاً فيما يبدو من موضوعات الفقرات السابقة، فيذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته، وغلطه وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم يوازن بين شعريهما قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنها تظهر في تضاعيف ذلك، وتنكشف)[1].

منهج الموازنة في التطبيق:

إنّ ما وعد به الآمدي، ولم يفِ به، إذ أنه حين سرد ما جاء من أخطاء أبي تمام، وأخطاء البحتري، وما ذكر من سرقاتهما وما جاء من فضل كل واحد منهما، وبلغ إلى الموازنة بين قصيدة، عدل عن رأيه في هذه الفقرة، ورأى من الأفضل أن يوازن بين البيتين أو القطعتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ولكن هذا لا يكاد يتفق مع اتفاق المعاني التي إليها المقصد، وهي المرمى والغرض[2]. ويبدو أنه كان محقاً في عدوله عن هذا النوع من الموازنة، لأن الاتفاق في الوزن والقافية والمعنى لا يمكن أن يحصل عند شاعرين متعاصرين، إلاّ إذا كانت قصيدتاهما نقيضتين، ففي النقائض وحدها، نجد هذا الاتفاق في الوزن والقافية والمعنى، هي أن ينقص الشاعر قصيدة شاعر آخر. أما الموازنة بين البيتين أو القطعتين المتفقتين في المعنى فذلك ما يمكن أن يجده في شعر أبي تمام والبحتري، وهو ما سيقوم به في المقارنة بينهما، ومع ذلك يبقى الآمدي ناقداً متثبتاً متحرجاً عن إصدار الحكم، بعيداً عن فرض رأيه على الآخرين، فالمفاضلة بين شاعرين جيدين منوطة بالذوق والفطنة والتمييز فيقول:

---

(١) الموازنة ص٥٤.

(٢) نفسه ص٤٠٥.

(وأنا أذكر بأذن الله في هذا الجزء أنواع المعاني التي يتفق فيها الطائيان وأوازن بين معنى ومعنى، وأقول أيهما أشعر في ذلك المعنى بعينه، فلا تطلبن أن أتعدّى هذا إلى أن أفصح لك بأيهما أشعر عندي على الإطلاق، فإني غير فاعل ذلك، لأنك إن قلدتني بشيء لم تحصل لك الفائدة بالتقليد، وإن طالبت بالعلل والأسباب التي أوجبت التفضيل، فقد أخبرتك فيما تقدم بما أحاط به علمي من نعت مذهبيهما، وذكر مساويهما، وأكِلُك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقتضي عليه مظنتك وتمييزك، فينبغي أن تنعم النظر فيما يرد عليك، ولن ينتفع بالنظر إلاّ من يحسن أن يتأمل، ومن إذا تأمل علم، ومن إذا علم أنصف)[1].

وإذا تابعنا موازنات الآمدي بين شعري الشاعرين، فإننا سنجد مقدرة كبيرة على تفهم المعاني، وتحليلها، وموازنتها بأشعار الشعراء الآخرين، بغض النظر عما قيل عنه من ميله إلى البحتري أو إلى الشعر المطبوع عامة، لأن هذا الميل لم يجعله متعصباً أو متجنياً، وإنما حكّم ذوقه الفني في الموازنة بين الشاعرين من خلال ما رسخ في ذهنه من مواصفات الشعر الجيد المتمثلة في الشعر المطبوع غير المتكلف، البعيد عن الغموض، أو التعقيد، وسنلمح هذه المواصفات من خلال موازنة بين أبياتهما ومعانيهما.

لقد وازن الآمدي بين بيتين لأبي منصور النمري وأبي تمام، فأما بيت أبي منصور فهو قوله:

وعينٍ محيط بالبرية طَرْفُها ... سواء عليه قربُها وبعيدُها

---

(١) الموازنة ص٣٨٨، وانظر في هذا كتاب النقد المنهجي عند العرب/ مندور ص٤٠٦، النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري/ محمد علي أبو حمدة ص٧١.

ويريد به أن يمدح الخليفة بكونه راعياً لأمور الرعية، فعينه محيط بقريبهم وبعيدهم، وقد أخذ أبو تمام المعنى حين قال:

أطلَّ على كل الأفاقِ حتى كأنَّ الأرضَ في عينيهِ دارُ

والكلي: جمع كلية، وقد استعارها أبو تمام للآفاق، لأن من اطلّع على كلِية الشيء، فقد خبر أمره، إذ كانت الكلية لا تكون إلاّ في الباطن، وقد أحسّ الآمدي أن الشطر الأول من بيت أبي تمام يحتاج إلى التوضيح والشرح، وإن كان معناه هو معنى النمري نفسه، ولهذا قال في الحكم بينهما: (عجز هذا البيت حسن جداً، وبيت النمري أحب إلي، لأن معناه أشرح)[1].

وذكر قول أبي تمام الذي عدّه من خطئه.

بيومٍ كطولِ الدهرِ في عُرْضِ مثلِه ووجدَي من هذا وهٰذاك أطول

فجعل للدهر وهو الزمان عرضاً، وذلك محض الخيال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجته، لأنه قد استوفى المعنى بقوله كطول الدهر، فأتى على العرض من المبالغة[2].

وهنا يتابع الآمدي عددا من الأبيات التي وردت فيها استعارات للفظ (العرض)، للدلالة على السعة، إذا جاء مفرداً نحو قولهم فلان في نعمة عريضة، وله جاه عريض. وكما قال تعالى ﴿ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ ﴾ [آل عمران: ١٣٣]، ثم يأتي بشواهد أخرى يدل فيها على أنه المألوف في استعمال لفظي الطول والعرض على الحقيقة هو المستحسن الجميل. أما استعارتهما للدلالة على معان مجازية، فذلك ما لم يألفه العرب، وما لم

---

(١) الموازنة ص٦٤، وانظر ص٦٥/ ٨٤.

(٢) نفسه ص١٨٧.

يستسغه الآمدي، ولهذا قال: (وإذا عدلت به عن هذه الطريقة، وهي الألفاظ المألوفة إلى ما يشبه الحقائق، أو ما يقاربها، كنت مخطئاً، لأنك إذا قلت معنى: (هو) لنا في الخفض والدعة دهر طويل، وكأن طوله كعرضه، لم يجز ذلك، لأن هذا على الترتيب، كأنه وصف للأشياء المجسمة، كما قال الطائي (بيوم كطول الدهر في عرض مثله)، فكان بهذا اللفظ كأنه يذرع ثوباً أو يمسح أرضاً أو يصف بالاجتماع والتدوير رجلاً)[1].

ونستطيع أن نتابع الأخطاء التي ذكرها الآمدي في كتابه، فنجد أنها تندرج غالباً في ضمن الاعتراض على استعاراته التي وجد فيها النقاد غرابة، وخروجاً على المألوف، انطلاقاً من شروطهم النقدية في وجوب كون الاستعارة سائر ة على طريقة العرب الأوائل، مما نجده مكرراً في تحليلاته، كقوله: (فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب)، وقوله: (وحدود الاستعارة معلومة[2]. وقد حلل الآمدي استعارات أبي تمام ووازنها، ما قاربها أو جاء منها عند الشعراء العرب السابقين، فكانت تعليقاته انعكاساً لذوقه العام المنبثق عما هو معهود في طريقة الشعراء الأعراب، أو الأوائل في الاستعارات، مع اعترافه أحياناً بجمال استعارات أبي تمام، وحسن إبداعه. فهو علّق على قول أبي تمام:

تَحَمَّلتُ ما لو حُمّل الدهرُ شطرَه لفكَّر دهراً أي عبأيه أثقل

(فجعل للدهر عقلاً، وجعله مفكراً في أي العبأين أثقل، وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه لا والأليف بهذا المعنى لما قال: (تحملت ما لو حمل الدهر شطره)، أن يقول لتضعضع، أو لأنهدّ،

---

(١) الموازنة ص١٩٠.

(٢) نفسه ص٢٥٣، ٢٦٠.

ويريد به أن يمدح الخليفة بكونه راعياً لأمور الرعية، فعينه محيط بقريبهم وبعيدهم، وقد أخذ أبو تمام المعنى حين قال:

أطـلَّ علـى كـل الأفـاقِ حتـى كـأنَّ الأرضَ فـي عينيـهِ دارُ

والكلي: جمع كلية، وقد استعارها أبو تمام للآفاق، لأن من اطلّع على كلِية الشيء، فقد خبر أمره، إذ كانت الكلية لا تكون إلاّ في الباطن، وقد أحسّ الآمدي أن الشطر الأول من بيت أبي تمام يحتاج إلى التوضيح والشرح، وإن كان معناه هو معنى النمري نفسه، ولهذا قال في الحكم بينهما: (عجز هذا البيت حسن جداً، وبيت النمري أحب إلي، لأن معناه أشرح)[1].

وذكر قول أبي تمام الذي عدّه من خطئه.

بيومٍ كطولِ الدهرِ في عُرْضِ مثلِه ووجـدَي مـن هـذا وهٰـذاك أطـول

فجعل للدهر وهو الزمان عرضاً، وذلك محض الخيال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجته، لأنه قد استوفى المعنى بقوله كطول الدهر، فأتى على العرض من المبالغة[2].

وهنا يتابع الآمدي عددا من الأبيات التي وردت فيها استعارات للفظ (العرض)، للدلالة على السعة، إذا جاء مفرداً نحو قولهم فلان في نعمة عريضة، وله جاه عريض. وكما قال تعالى ﴿ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلْأَرْضُ ﴾ [آل عمران: ١٣٣]، ثم يأتي بشواهد أخرى يدل فيها على أنه المألوف في استعمال لفظي الطول والعرض على الحقيقة هو المستحسن الجميل. أما استعارتهما للدلالة على معان مجازية، فذلك ما لم يألفه العرب، وما لم

(١) الموازنة ص٦٤، وانظر ص٦٥/ ٨٤.

(٢) نفسه ص١٨٧.

يستسغه الآمدي، ولهذا قال: (وإذا عدلت به عن هذه الطريقة، وهي الألفاظ المألوفة إلى ما يشبه الحقائق، أو ما يقاربها، كنت مخطئاً، لأنك إذا قلت معنى: (هو) لنا في الخفض والدعة دهر طويل، وكأن طوله كعرضه، لم يجز ذلك، لأن هذا على الترتيب، كأنه وصف للأشياء المجسمة، كما قال الطائي (بيوم كطول الدهر في عرض مثله)، فكان بهذا اللفظ كأنه يذرع ثوباً أو يمسح أرضاً أو يصف بالاجتماع والتدوير رجلاً)[1].

ونستطيع أن نتابع الأخطاء التي ذكرها الآمدي في كتابه، فنجد أنها تندرج غالباً في ضمن الاعتراض على استعاراته التي وجد فيها النقاد غرابة، وخروجاً على المألوف، انطلاقاً من شروطهم النقدية في وجوب كون الاستعارة سائر ة على طريقة العرب الأوائل، مما نجده مكرراً في تحليلاته، كقوله: (فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب)، وقوله: (وحدود الاستعارة معلومة[2]. وقد حلل الآمدي استعارات أبي تمام ووازنها، ما قاربها أو جاء منها عند الشعراء العرب السابقين، فكانت تعليقاته انعكاساً لذوقه العام المنبثق عما هو معهود في طريقة الشعراء الأعراب، أو الأوائل في الاستعارات، مع اعترافه أحياناً بجمال استعارات أبي تمام، وحسن إبداعه. فهو علّق على قول أبي تمام:

تَحَمَّلتُ ما لو حُمّل الدهرُ شطرَه لفكَّر دهراً أي عبأيه أثقل

(فجعل للدهر عقلاً، وجعله مفكراً في أي العبأين أثقل، وما شيء هو أبعد من الصواب من هذه الاستعارة، وكان الأشبه لا والأليف بهذا المعنى لما قال: (تحملت ما لو حمل الدهر شطره)، أن يقول لتضعضع، أو لأنهدّ،

---

(١) الموازنة ص١٩٠.

(٢) نفسه ص٢٥٣، ٢٦٠.

أو لأمن الناس صروفه ونوازله، ونحو هذا ما يعتمده أهل المعاني من البلاغة والإفراط)، ثم يحاول أن يجد سبباً لإغراب أبي تمام، فيقول: (وإنما رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء ـ كما عرّفتك ـ لا تنتهي في البعد إلى هذه المنزلة فاحتذاها... بإيراد أمثالها، فاحتطب واستكثر منها)[1].

لا تسقني ماءَ الملام فإنني صبٌّ قد استعذبت ماء بكائي

فقد عاب بعض النقاد استعارة الماء للملام، وسخر بعض الشعراء من أبي تمام حين قدم عليه، وسأله إن يسقيه كأساً من ماء الملام، فكان جواب أبي تمام الذكي المشهور: (أعطني ريشة من جناح الذل، أسقيك كأساً من ماء الملام)[2]. أما الامدي فوقف من قول أبي تمام:

رقيقُ حواشي الحِلْمِ لو أنَّ حِلمَه بكفيك ما ماريتَ في أنه بُردُ

ونقل رأي أحد العلماء في إنكاره استعارة أبي تمام هذه بقوله: (هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت)[3]، ولكنه بين أن صاحب هذا الرأي لم يزد شيئاً، وكأنه يريد أن يقول إنه اكتفى بالسخرية من استعارة أبي تمام، دون تحليلها، وذكر سبب قبحها. أما الآمدي، فإنه يرى أن الخطأ بيّن من خلال مقارنة هذه الاستعارة بأوصاف الأقدمين الذين رآهم يصفون الحلم بالعِظَم والرجحان والثقل والرزانة كما قال النابغة:

---

(١) الموازنة ص٢٥٦.

(٢) انظر ديوان أبي تمام بشرح التبريزي ١/ ٢٥، أخبار أبي تمام للصولي ص٣٣-٣٧، سر الفصاحة للخفاجي ص١٣٢.

(٣) الموازنة ص١٣٨، وانظر شرح ديوان أبي تمام للتبريزي ٢/ ٨٨ لمعرفة ما قيل في هذا البيت من نقد.

وأعظمُ أحلاماً وأكثرُ سيّداً وأفضلُ مشفوعاً إليه وشافعاً

وكقول الفرزدق:

أحلامُنا تَزِنُ الجبالَ رزانةً وتخالُنا جِنّاً إذا ما نجهل

وقوله أيضاً:

أنا لتوزَنُ بالجبالِ حلومُنا ويزيدُ جاهلُنا على الجُهّال

ومثل هذا كثير في أشعارهم، ألا تراهم إذا ذمّوا الحلم كيف يصفونه بالخفة، فيقولون خفيف الحلم، وقد خفَّ حلمه. ثم يأتي بشواهد تدلك على أن وصف الحلم بالرقة استعمل عند العرب ذماً وهجاء، ويعجب من متابعة البحتري أبا تمام مع شدة تجنبه الأشياء المنكرة عليه حيث يقول:

وليالٍ كُسِينَ من رقة الصيـ ـفِ فخيّلْنَ أنهن برودُ

وكيف لم يجد شيئاً يجعله مثلاً في الرقة غير البرد؟، ولكن الآمدي بعد هذا يذكر بيتاً للبحتري يراه جيداً، لأنه تابع فيه وصف الأقدمين الحلم بالرزانة وهو قوله:

فلو وُزِنتْ أركانُ رضوى ويذبل وقيس بها في الحلم خفّ ثقيلها

وبعد هذه الموازنة الدقيقة، يستدرك الآمدي قوله مذكراً بحقيقة لا بد أن تخطر في بال القارئ، وهي وجوب معرفة أبي تمام طريقة العرب في وصف الحلم بالثقل، وهو الذي ألّف أكثر من اختيار في أشعار الشعراء القدماء، وحفظ الكثير من أشعارهم، كما هو معروف، فأستدرك الآمدي بقوله: (وأبو تمام لا يجهل هذا في أوصاف الحلم، ويعلم أن الشعراء إليه يقصدون وإياه يعتمدون، ولعله قد أورد مثله، ولكنه يريد أن يبتدع، فيقع في الخطأ).[1]

---

(١) الموازنة ص١٤٢.

أما موازنة الآمدي بين المعنى الوارد عند الشاعرين، فإننا نراه يتابعهما متابعة دقيقة من خلال المقياس الذي ذكرناه سابقاً، وهو مدى مسايرتهما لشعر الأقدمين أو ما عرف فيما بعد بعمود الشعر العربي. لقد وازن الآمدي بين الشاعرين فيما ابتدآه بذكر الوقوف على الديار، فوجدناه يساوي بينهما بتعليقات على أبياتهما: (وهذا ابتداء صالح)، (وهذان ابتداءان صالحان)، (وهذان ابتداءان في غاية الجودة)[1]. (وهذه طريقة القوم في الوقوف على الديار)، (وطريقة الطائيين ما عدلا عنها، ولا خرجا إلى غيرها)[2]، وبعد أن يوازن في الباب القصير الذي ذكره، يقول: وليس لأبي تمام مثله[3].

أما في معنى التسليم على الديار فقد ذكر الآمدي قول أبي تمام:

دِمَنٌ ألَمَّ بها فقال سلامُ كمْ حلَّ عقدةَ صبرِه الإلمامُ

وقوله:

سَلّمْ على الربعِ من سلمى بذى سَلَمِ عليه واسلم من الأيام والقدم

وأعجب بالبيت، ورأى أن مصراعه في غاية الجودة، والبراعة والحسن والصحة، والحلاوة، وعجز البيت أيضاً جيد بالغ أما البيت الثاني فهو غير جيد في نظر الآمدي، لأنه جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ، ثم أورد أربعة أبيات للبحتري منها:

هذي المعاهد من سعاد فسلّمِ واسألْ وإن وجمتْ فلم تتكلم

وقوله:

أمحلتَيْ سلمى بكاظمةَ أسلما وتعلَّما أن الهوى ما هِجْتما

(١) المصدر السابق ص٤٠٦/٤٠٨.
(٢) المصدر السابق ص٤١١.
(٣) المصدر السابق ص٤١٦.

رأى أنها ابتداءان صالحان، ثم أورد بيت البحتري:

ميلوا إلى الدار من ليلى نُحييها نَعَمْ ونسألها عن بعض أهليها

ورأى أنه بيت رديء لقوله (نعم) وليس بالمعنى إليها حاجة، فجاء بها حشوا، ثم أخذ يوازن بينه وبين استعمال (نعم) في شعر الشاعر البحتري وكثيّر، منتهياً إلى حكم مفاده أن كل أبيات كُثيّر أجود من بيت البحتري، ليصل أخيراً إلى رأيه الأخير في الشاعرين إذ يقول: «فهذا ما وجدته من تسليمهما على الديار وأبو تمام عندي في قوله (دمن ألمّ بها فقال سلام) أشعر من البحتري في سائر أبياته»[1].

وهكذا يستمر الآمدي في موازنته بين معاني الشاعرين، دون أن يصدر حكماً بأفضلية أحدهما على الآخر، مكتفياً ببيان رأيه في الموازنات الجزئية، فيحكم بالمساواة بينهما أو بتفاوتهما وفق أسس يوضحها كما مر بنا، وقد بدا الآمدي في كل هذه الموازنات كاتباً موضوعياً، بعيداً عن التعصب الذي نبهْنا إليه في أول كتابه، حين دعا الله مخلصاً، أن يجنبه الهوى، ويمنحه السلامة في اعتماد الحق[2].

تقويم المحدثين لموازنة الآمدي:

أثار منهج الآمدي هذا بعض الخلاف بين الباحثين قدماء ومحدثين، فأتهمه بعضهم بالتعصب للبحتري، والتقصد للحطّ من شأن أبي تمام، وقد فصل محمد علي أبو حمدة[3] هذه التهمة، فذكر رأي الشريف المرتضى (المتوفى سنة ٤٢٦هـ)، الذي اتهمه بالتعصب للبحتري، وإنه كان يلتمس

---

(١) الموازنة ٤١٨-٤٢٠.

(٢) نفسه ص٥.

(٣) في كتابه (النقد الأدبي حول أبي تمام والبحتري).

الدفاع عن مساوى البحتري، كما أشار إلى تهمة ياقوت الحموي الذي وصف كتاب الموازنة بأنه (كتاب حسن، وإن كان قد عيب عليه في مواضع منه، ونسب إلى الميل مع البحتري فيما أورده والتعصب لأبي تمام)[1].

أما المحدثون فقد وجد فيهم أيضاً من ساير تهمة تعصب الآمدي للبحتري، وقد ناقش أبو حمدة هذه التهمة من خلال أمرين مهمين هما: الذوق الأدبي وأثره في النقد، وصحة المبدأ النقدي وصلاحيته، (أما الذوق الأدبي عند الآمدي، فهو وإن كان الميل إلى البحتري، وطريقته الشعرية فذلك أمر خارج عن النقد ذاته، وهو ما يقره النقد الأدبي الحديث ويسلم بوجوده، وتبقى العبرة في روح الاحتراس العلمي، وتحري العدل والإنصاف، وهو ما لم يدفعه عن الآمدي حتى أصحاب فكرة تحيزه للبحتري)[2].

أما أحمد أمين، فيرى الآمدي عادلاً في نقده لعيوب أبي تمام والبحتري، وأنه كان عفيفاً في النقد، حتى لا يكاد يجرح أحداً منهما، وأنه كان رجلاً متديناً يرى الحكم على أحدهما كحكم القاضي في نزاع على مسألة ما وهي مهمة مَن يقدّر مسؤولية الحكم، ويخشى الله ويرجوه. وأما النقد الأدبي فهو قد وازن بين الطائيين على أساس معايير عمود الشعر، فحرم نفسه تذوق الكثير من العناصر المتألقة في شعر أبي تمام الذي كان أكثر تعبيراً عن ذوق العصر الحضاري في القرن الثالث الهجري من شعر البحتري. ويضيف الباحث أيضاً أنه يرى الآمدي محسناً في تذوق شعر أبي تمام، مما رافق مقاييس عمود الشعر، ولكنه حرم نفسه تذوق جيد شعره، مما يفلت من هذه المقاييس[3].

---

(١) طيف الخيال ص٢٠ معجم الأدباء ٨/ ١٠١.

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية/ جرجي زيدان ٢/ ١٦١.

(٣) النقد الأدبي حول أبي تمام ص٩٢، وانظر رأي أحمد أمين في كتابه النقد الأدبي ص٤٤٧.

وخلاصة القول إن الآمدي اتهم بالتعصب للبحتري، وإن ميله إلى الشعر المطبوع السائر في إطار الشعر العربي التقليدي، جعله إلى جانب الشعر الذي توافرت فيه المقاييس الفنية التي ارتضاها النقاد، واستقوها من مجموع الشعر العربي، ولكننا نستطيع القول مطمئنين أن ميل الآمدي هذا لم يفلت منه زمام النقد الجاد في تحليل النص الشعري، وفهم أبيات الشاعرين، وليس عيبه أن يكون قد طبق مقاييس ارتضاها. المهم أنه بيّن هذه المقاييس، ووازن بين الشاعرين وأظهر حجة كل واحد منهما. وإذا كان البحتري فضل في كثير من موازنات المعاني والأبيات، فإنه انصف أبا تمام أنصافاً بيَّن فيه سبب أخطائه أحياناً، وأشار إلى ما تميز به هذا الشاعر من ابتكار وإبداع يرفعه في عيون المعجبين بشعره. وسنحاول أن نقف وقفة أخيره عند آراء الآمدي التي أنصف فيها أبا تمام أو دافع عنه، ونذكر أمثلة منها:

١ ـ ذكر الآمدي رأي ابن المعتز في إفراط أبي تمام، ثم تبعه برأي محمد بن داود عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه، الذي يقول فيه أن أبا تمام تبعه، فسلك في البديع مذهبه، فتحيَّر فيه، وشرح الآمدي هذا الرأي أولاً، ثم حاول أن يحلل التهمةَ، وأن يرد عليها قائلاً (كأنهم يريدون إغراقه في طول الطباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها). والآمدي يقر بهذه الظاهرة، ولكنه يبدي إعجابه بما جاء من استعاراته وإبداعه، وهي وحدها كافية لتقديمه عند أهل العلم والشعر على أكثر الشعراء المتأخرين فيقول: (ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة، وتفسيرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره، وهو بجماعه غير متعب، ولا مكدود، وأورد من الاستعارات فقرَّب، واقتصر من القول على ما كان محذواً عل حذو الشعراء المحسنين، ليسلم من

هذه الأشياء التي تهجن الشعر، وتذهب بمائه، لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره، لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الألفاظ)[1].

٢ ـ ذكر الآمدي في فصل أبي تمام رأياً طريفاً هو: خلاصة لآراء النقاد المنصفين في شعر هذا الشاعر الذي نظروا إلى مجموع شعره، ومقدار ما فيه من إجادة لطيفة، وإبداع جميل، ومعنى نادر، وإن هذا المجموع النادر لا يقلل من قيمته وجود بعض المآخذ في الألفاظ والمعاني، فيقول:

(وجدت أهل النَصَفة من أصحاب البحتري، ومن يقدّم مطبوع الشعر دون متكلّفه لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها، والاستنباط لها، ويقولون إنه وإن كان اختل في بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد في السخيف المسترذل). ويختم الآمدي الفقرة بإعجابه بهذا الإنصاف قائلاً: (وهذا من أعدل ما سمعته من القول فيه)، ثم يؤكد الآمدي هذه الفكرة من خلال نظرته الإجمالية إلى الشعر العربي، وإلى أساس تفضيل الشعراء، فامرؤ القيس مثلاً إنما فضّل على سائر الشعراء بابتداعه المعاني المبتكرة التي لم ترد عند غيره (ولولا لطيف المعاني، واجتهاد امرئ القيس فيها، وإقباله عليها، لما تقدم على غيره، ولكان كسائر الشعراء من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم)[2].

---

(١) الموازنة ص١٣٥.

(٢) نفسه ص٣٩٨.

ويكتفي الآمدي بذكر ثلاثة أبيات من شعر أبي تمام، ليجعلها شواهد كافية لإحسانه وتقديمه، فهي وحدها تشهد له بالإبداع والفضل، فكيف إذا ذكرت بدائعه المشهورة، ومحاسنه المتداولة، والأبيات هي:

وإذا أراد اللهُ نشـــرَ فضيلـــةٍ طُـوِيـتْ أتـاح لهـا لسـانَ حسـودِ
لولا اشتعالُ النارِ فيما جاورتْ ما كان يعرفُ طيبُ عرفِ العودِ

وقوله:

هـي البـدرُ يغنيهـا تـودُّدُ وجهِهـا إلى كل من لاقت وإن لم تُودَّدِ

فلو أن أبا تمام حين يخلو من كل لفظ جيد البنية، ولو أنه قال بالفارسية أو الهندية، وما أشبه هذا من بدائعه، حتى يفسر لنا ذلك مفسر بكلام عربي منثوراً، أما كان هذا شاعراً محسناً يثابر شعراء زمانه من أهل اللغة العربية على طلب شعره وتفسيره واستعارة معانيه، فكيف وبدائعه مشهورة، ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلاّ بأبلغ لفظ، وأحسن سبك)[1].

٣ ـ يرى الآمدي أن سبب الحملة على أبي تمام هو التعصب، لأن (المتعصبين له أفرطوا في تفضيله، وقدّموه على من هو فوقه من أجل جيده، وسامحوه في رديئه، وتجاوزوا عن أخطائه، وقابل المنحرفون عنه إفراطاً، فبخسوه حقه، واطرحوا إحسانه، ونعوا سيئاته، وقدّموا عليه من هو دونه، وتجاوز ذلك بعضهم إلى القدح في الجيد من شعره، وطعن فيما لا يطعن عليه)[2].

٤ ـ ذكر الآمدي شواهد ممن ألّف متعصباً ضد أبي تمام، فكان ممن ذكره أبو العباس أحمد بن عبيد الله القطربلي الذي ألف كتاباً، ولكنه يعلن أن هذا المؤلف ما وضع يده على أغلاط لأبي تمام إلاّ على أبيات

---

(١) الموازنة ٣٨٨/ ٣٩٩.

(٢) المصدر السابق.

يسيرة، وأنه لم يقم على ذلك الحجة، ولم يهتد لشرح العلة، وقد ردّ عليه آراءه المتجنية هذه.

٥ ـ رد الآمدي على ابن المعتز فيما خطأ به أبا تمام في قوله:

هاديه جذع من الاراك وما تحت الصلا منه صخرةٌ جلسُ

إذ قال ابن المعتز: إن هذا البيت من بعيد أخطائه أن شبه عنق الفرس بالجذع، بينما رأى الآمدي قول ابن المعتز هو الخطأ، لأن أبا تمام لم يتجاوز في تشبيهه هذا عادة العرب، وهو في أشعارهم أكثر من أن يحصى)[١].

٦ ـ حين عالج الآمدي وصف أبي تمام للحلم بالرقة، ـ كما مر من قبل ـ وبين مخالفته لطريقة العرب المعهودة في وصف الحلم بالرزانة، وأتى بالشواهد الشعرية على سبيل الموازنة والتحليل، أنهى الآمدي حديثه بإيجاد العذر لأبي تمام، بأنه لا يمكن أن يقال أنه يجهل طريقة العرب في وصف الحلم، ولكنه أراد أن يبتدع، فوقع في الخطأ[٢]، وهذا رأي كرره الآمدي في أكثر من موضع.

٧ ـ أما ما اتهم به أبو تمام بشأن السرقات، فدفاع الآمدي عنه رائع يشكل رأياً مهماً في هذه القضية النقدية، فهو ينكر أن تكون السرقة عيباً إذ لم يخل شاعر قديم أو محدث من هذه التهمة، ولكنه وضع حدوداً للسرقة كلها محاولاً تفنيدها، وتخفيف حكمها، وكأنه قاض يمارس مهنة القضاء في عدّ المتهم بريئاً حتى تثبت جريمته، ولن نقف عند الحدود التي فصلها الآمدي، لأننا سنقف عند تفصيلاتها في قضية السرقات...

* * *

(١) الموازنة ص١٣٧ ـ هادية عنقه والعرب تشبه هوادي الخيل بجذوع النخل والصلا.
(٢) نفسه ـ وانظر ص٢١١، ١٤٢، ١٤٣.

الفصل الحادي عشر

القاضي الجرجاني وقضية السرقات

- مدخل.
- كتاب الوساطة.
- السرقات الشعرية قبل الجرجاني.
- التفاضل في المعنىٰ المتداول.
- السرقة الممدوحة.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل الحادي عشر

القاضي الجرجاني وقضية السرقات

مدخل:

لقد مرّ بنا ما أثاره أبو تمام من حركة نقدية بين معاصريه الذين أتوا بعده، بسبب ولوعه بالبديع، وإغراقه فيه، مما عدّ فيه خارجاً على عمود الشعر العربي. فنشطت الحركة النقدية، لتثبيت قواعد عمود الشعر، ولتوازن بين أشعار هذا الشاعر وأشعار معاصره البحتري، فتشكل أشعارهما موازنة بين الشعر المطبوع السائر على طريقة الأوائل، والشعر الذي يميل إلى التجديد والابتكار اللذين عدّا خروجاً على النهج الشعري المعروف[1].

ويبرز المتنبي في القرن الرابع شاعراً شامخاً بشعره، وشخصيته المتفردة، وكبريائه المعروف، فتثير أشعاره حركة نقدية أوسع من حركة سالفه أبي تمام، وتشغل الناس؛ خصومه والمعجبين به، ويلتف حوله في زمانه شعراء، وأدباء يعجبون به أمثال أبي الفرج الببغاء، وابن نباتة، وعلي ابن دينار، والعالم اللغوي ابن جني. ويذكر الثعالبي أن هؤلاء كانوا يقرأون أشعاره، ويتدارسونها معه، ويناوؤه شعراء آخرون. فينظرون إليه بحقد لما احتلته أشعاره من مكانة كبيرة في مجالس سيف الدولة خاصة، ويبرز في مقدمة مناوئيه أبو فراس الحمداني الأمير الشاعر الذي عزَّ إليه إعجاب سيف الدولة بالمتنبي من جهة، وترفع الآخر عن مديحه، وهو الأمير من جهة

---

(١) يتيمة الدهر ١/١٠٨، ٣٣٠، ٢٣٦.

أخرى، ويجمع أبو فراس حوله عصبة من الأمراء حاولوا البحث عن مساوئ شعر المتنبي[1].

وحين ينتقل المتنبي من حلب إلى مصر، وبغداد، وغيرهما من المدن العربية، تتجدد الحركة النقدية حوله، فمن معجبين به إلى آخرين أثارتهم شخصية المتنبي، فتمنوا أن يكونوا من ممدوحيه، فلما واجههم المتنبي بترفعه عن مدح من هم دون الملوك راحوا يوجهون إليه التهم والمطاعن، ويبحثون عن المساوى في أشعاره. ويبرز في مقدمة هؤلاء الوزير المهلبي في العراق الذي جمع حوله الشعراء والأدباء، ليحصوا على المتنبي عيوبه، ويدفع المهلبي أديباً معاصراً له ليؤلف كتاباً يتحامل فيه على المتنبي، وهو الحاتمي. إلا أن كتابه الذي سماه بالرسالة الحاتمية فيها تحامل على المتنبي من خلال ما سمّاه بسرقاته.

وينتقل المتنبي في أرجاء العالم الإسلامي، ويتجدد محبوه وخصومه، فيطمع الصاحب بن عباد في أن يكون من ممدوحيه، فيكتب إليه يلاطفه ويستدعيه، ويضمن له مشاطرته جميع ماله، فلم يقم له المتنبي وزناً، ولم يجبه عن كتابه، فيتصدى الصاحب له ويؤلف بنفسه كتاباً سماه (الكشف عن مساوئ المتنبي).

كتاب الوساطة:

ويذكر الثعالبي أن القاضي الجرجاني عمل كتابه الوساطة بين المتنبي وخصومه بعد أن وضع الصاحب بن عباد رسالته في إظهار مساوى المتنبي[2].

---

(١) اليتيمة ١/ ٩٥.

(٢) نفسه ٤/ ٤.

وهكذا يبرز كتاب الوساطة من عنوانه الذي اختاره له مؤلفه، ليكون حكماً وسيطاً بين المعجبين بالمتنبي، والطاعنين عليه، وقد دفعه إلى تأليف هذا الكتاب ما رآه من تعصب الفريقين وابتعادهما عن الصواب، فالمعجبون به يلهجون بذكره. ويشيعون محاسنه، فإن رأوا في شعره ما يعيب، راحوا يبحثون عما ينتصر له، ويحسّن خطأه وزلله، وأما الطاعنون عليه فهم يجتهدون في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه لإبعاده عن مكانته التي يراها الناس له، وكلا الفريقين كما يقول القاضي الجرجاني (أما ظالم له أو للأدب فيه)، فرأي القاضي الجرجاني إذن لا يكون منذ البداية مع واحد من الفريقين، ليبعد عن نفسه تهمة التعصب، وليصل بنا إلى الحكم المتأني، والقناعة المطلقة بعد استيفاء جميع الأدلة والتهم.

لقد حاول القاضي الجرجاني منذ البداية أن يبسيط التهم، ويوضحها بالأدلة والشواهد لكلا الفريقين، فيبدو لنا فعلاً قاضياً عدلاً ـ كما مارس القضاء في حياته اليومية ـ فأما الدفاع عن الأخطاء، ومحاولة تسويغها فخطأ كبير وظلم، لأنه يخالف الطبيعة البشرية، فإن وجدت في أشعار المتنبي مآخذ وأخطاء، فذلك أمر طبيعي، لأن من حق المتنبي ألاّ يطالب بالكمال (وليس يطالب بما ليس من طبع البشر، ولا يلتمس عند الآمدي إلا ما كان في طبيعة ولد آدم)[1].

وأما محاولة الفريق المتعصب ضد المتنبي والجامع لأخطائه وعيوبه، فظلم أيضاً، لأن شواهد أشعار المتنبي الجيدة الرائعة، شامخة معلومة (وللفضل آثار ظاهرة، وللتقدم شواهد صادقة، فمتى وجدت تلك الاثار، وشوهدت هذه الشواهد، فصاحبها فاضل متقدم)[2].

---

(١) الوساطة ص٤.

(٢) نفسه.

من هنا يبدأ القاضي الجرجاني بعرض التهم الموجهة لأشعار المتنبي، معتمداً على المقايسة، والمقارنة، موسعاً صدره لسماع المطاعن الموجهة إلى المتنبي، فيرسخ لنا من خلال ذلك دراسة قضية نقدية مهمة، هي ظاهرة التفاوت الموجودة في أشعار الشعراء، ويعني بها أنه لا يمكن أن نجد شعر الشاعر على نمط واحد من الإجادة والإبداع سواء في قصائده المتفرقة أو في القصيدة الواحدة، وهذا يوصل القارى إلى قناعة تجعله إلى جانب المتنبي فعلاً، إذ أن الشعراء المجيدين المشهورين لم يسلموا من المآخذ التي أخذها العلماء عليهم، فيعرض القاضي الجرجاني بعض أشعار القدماء، ويحللها، ليؤكد حقيقة تفاوت أشعار المجيدين منهم كأبي نؤاس وأبي تمام من المحدثين مثلاً، إذ يذكر شواهد من إساءتهما، وما أخذ عليهما، ليعلن أخيراً أن قصده ليس الحطّ من شأن هذين الشاعرين، وإنما قصده تقرير المبدأ الذي عرضه، وهو وجوب الاعتراف بوجود التفاوت في شعر الشاعر الواحد: (إذ البغية فيه الاعتذار لأبي الطيب لا النعي على أبي تمام، وإنما خصصت أبا نؤاس وأبا تمام، لأجمع لك بين سيدي المطبوعين، وأمامي أهل الصنعة، وأريك أن فضلهما لم يحمهما من زلل، واحسانهما لم يصف من كدر، فإن أنصفت فلك فيهما عبرة ومقنع، وإن لججت فما تغني الآيات والنذر عن قوم لا يؤمنون)[1].

وإذا كان الأمر كذلك، فيكون من حق المتنبي أو القاضي الناظر في أشعاره ألاّ يوافق على آراء المتعصبين ضده، لمجرد أنهم أحصوا عليه بعض المعايب والأخطاء، فمن غير المعقول أن يطالب المتنبي ما لم يطالب به غيره، فيسقط ديوانه ويعاب، لوجود بعض الغلط فيه، وهو أمر لم يسلم منه شاعر قديماً كان أو حديثاً.

---

(١) الوساطة ص٨٢.

ويورد الجرجاني بعد هذا جملة من شواهد شعر المتنبي الرائعة، ومقطوعات من عيون قصائده، ليؤكد ما ذكره من أن وجود بعض التعقيد والألفاظ غير المستحبة، أو الشواهد المعيبة الشاذة لا يمكن أن تمحو الكثرة الوافرة من جيد أشعاره.

وإذا استوفى شرطه في وجوب العدل في النظر إلى مجموع شعر الشاعر، وأبرز أمامنا حقيقة كون مجموع شعر المتنبي لا يخرج عن إطار الجميل الرائع النادر، عاد إلى تهمة أخرى يوجهها خصوم المتنبي إلى أشعاره، فوقف عندها وقفة طويلة، محللاً، ومفصلاً، ومستوفياً آراء من سبقه ألا وهي تهمة السرقة التي وقف عندها النقاد طويلاً...

السرقات الشعرية قبل الجرجاني:

لقد أشار الشعراء إلى السرقات الشعرية في معرض الفخر أو الهجاء، فهذا حسان بن ثابت يفخر بأشعاره، ويدّعي لنفسه الابتكار، فهو لا يسرق معاني من سبقه ولا يتكل على مقولة بعضهم في موافقة معانيهم لمعاني من سبقهم:

لا أسرقُ الشعراءَ ما نطقُوا به بل لا يوافقُ شعرُهم شعري

وقد تبادل الشاعران جرير والفرزدق تهمة السرقة، فيقول الفرزدق:

إنَّ استراقَك يا جريرُ قصائدي مثلُ ادّعاء سوى ابيك تنقَّلُ[1]

ويقول جرير:

سيعلم من يكون أبوه قينا ومن عرفت قصائده اجتلابا

ولم يول الأدباء والنقاد القضية اهتماماً كبيراً أول الأمر، وعدّوها من الأمور التي لا تستحق الوقفة الطويلة، فالجاحظ مثلاً لا يقف عندها، وإنما نفهم رأيه من مقولته المشهورة عن المعاني، وأنها مطروحة في الطريق تخطر

(١) ديوان الفرزدق ١/ ٧٢٢.

ببال الناس جميعاً، وإنما الفضل والشأن لمن يحسن التعبير عنها صياغة وأسلوباً، لغة وروحاً[1]، وعلى هذا يكون رأي الجاحظ ميالاً إلى التساهل في هذا الأمر.

أما ابن طباطبا فإنه نظر إلى السرقات من منظار آخر، فمعاناة الشعراء في زمانه بحثاً عن الجيد من المعاني والأشعار، جعلت ابن طباطبا ينظر إلى الاستفادة من معاني الشعراء الأقدمين وسيلة لانتشال الشاعر من محنته، فدعا إلى إدامة النظر في أشعار القدماء، لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها. لكنه في الوقت نفسه دعا الشاعر أيضاً إلى عدم احتذاء تلك المعاني حذو لسانه لها، ولكنه أراد أن تكون له حصيلة ثقافيه تمدّه بما يحتاج إليه من معان وأخيلة، وتشبيهات، (فكانت تلك النتيجة، كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركَّب من أخلاط من الطيب، فيستغرب عيانه، ويغمض مستنبطه)[2].

ويرى د. قليقلة[3] أن القاضي الجرجاني في حديثه عن الدربة، وأثرها في العمل الأدبي قد اعتمد على رأي ابن طباطبا هذا.

والواقع الذي نلمحه في تاريخ النقد عند العرب، أن الحديث عن السرقات يزداد عمقاً وجدية حين يظهر شاعر مبدع خلاق يثير خلافاً بين النقاد والأدباء، فيحتاجون فيه إلى التحليل والموازنة، والتعليل، وحين تشتد الخصومة الفنية بين شاعرين، أو أكثر من جيل واحد، يقف النقاد فريقين:

---

(١) ينظر النص في الحيوان ص٣، ١٣١، وقد سبق تحليله في الفصل الخامس.

(٢) عيار الشعر ص١٠.

(٣) القاضي الجرجاني ص١٦٧.

فريق يبحث عن المعاني المتشابهة، ليطعن في شاعرية الشاعر، وآخر يبحث عن مسوغات تبعد صاحبه عن هذه التهمة، فيلجأ إلى تحليل النصوص، والنظر إلى جزئيات المعاني، ليجد إضافة أو جمالاً فنياً عند صاحبه، فيسمه بالإبداع والتجديد، ويبعده عن تهمة السرقة وعيبها، وهكذا برزت لنا روايات بسيطة بشأن شعراء النقائض، جرير، والفرزدق، والأخطل في المفاضلة بينهم، فكان من بين أسس المفاضلة ادّعاء السرق، أو الابتداع عندهم[1].

وحين برز أبو نؤاس في العصر العباسي وجد من اتهمه بالسرقة أيضاً، فكان كتاب يموت بن المزرع عن سرقات أبي نؤاس وهو كتاب مطبوع.

وحين واجه ابن المعتز القضية التي أثيرت حول أشعار أبي تمام تحدث عن السرقات أيضاً، إلا أنه بدا مع الفريق الذي يميل إلى عدم الاعتراف بها، أو التمييز بينها وبين الأخذ المشروع، فقد عد كثيراً من أبيات أبي تمام التي استقى معانيها من غيرها أخذاً، ولم يسمها سرقة. هذا رأيه في كتاب البديع، ولكننا نعرف أن له كتاباً في السرقات ضاع ولم يصل إلينا[2]، ولو وصل، لوجدنا آراء، ربما سبق فيها غيره من النقاد في معالجة قضية السرقة.

أما الصّولي فإنه لم يحكم على الشاعر بالسرقة، لمجرد تشابه معانيه مع معاني غيره، ولعله في هذا يساير رأيه النقدي في الدفاع عن أبي تمام، فتسويغ السرقة جزء من الدفاع عن هذا الشاعر، وآراؤه سابقة لآراء الآمدي والقاضي الجرجاني من بعد، فهو يدعو إلى إدامة النظر في معاني الشاعر، ومعاني من أخذ عنه، وفي ذلك نجد ثلاثة محاور تبين مفهوم السرقة عنده:

---

(١) يراجع في هذا كتاب الموشح للمرزباني.

(٢) يراجع في هذا مبحث ابن المعتز في هذا الكتاب.

١ ـ المعنى المشترك بين شاعرين في زمانين مختلفين، فإذا وجد شاعران قد تعاورا معنى ولفظاً، أو جمعهما، فإنه يدعو إلى جعل السبق لأقدمهما سناً، ومع ذلك فإنه لا يسمي المتأخر سارقاً، وإنما يسميه آخذاً، وفي ذلك تحرج من إطلاق الحكم على سرقة الشاعر.

٢ ـ المعنى المشترك بين شاعرين في عصر واحد، وهنا يدعو الصولي إلى دراسة شعريهما، ليلحق المعنى المتنازع عليه باشبههما به كلاماً، فإذا لم يستطع الناقد بعد هذا التحليل الوصول إلى من هو أحق من غيره بنسبة المعنى إليه، فإنه يدعوه إلى جعل المعنى مشتركاً بين الشاعرين، دون اتهام أحدهما بالسرقة.

٣ ـ إذا أخذ الشاعر معنى من آخر، وأضاف إليه زيادة جمّلته، فإنه أحق من الأول[١].

وحين نصل إلى الآمدي نجد موقفه متسامحاً من السرقات، ويبحث عن المسوغات التي تبعد الشاعر عن الشبهة والنقد المتحامل، وهو يعلن بأن رأيه ليس بدعاً بين آراء النقاد، لأن من أدركه من أهل العلم بالشعر، لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوى الشعراء وخاصة المتأخرين منهم، إذ كان هذا باباً ما تعرّى منه متقدم، ولا متأخر[٢].

لقد أضاف الآمدي إلى آراء من سبقه آراء أخرى، وحلّل فيها أبيات الشعر التي أتهم أصحابها بالسرقة، وبذا رسخ هذا المفهوم، وبيّن حدوده وأصوله، فعقد فصلاً طويلاً عن سرقات أبي تمام، وأخرى عن سرقات البحتري، وذكر أنه كان ينبغي له ألا يذكر السرقات، ولا يعدها من مساوى

---

(١) أخبار أبي تمام/ الصولي ص٥٣ فما بعدها.
(٢) الموازنة ١/ ٢٩٠.

الشاعرين، ولكنه اضطر إلى ذكرها، لأنها ذكرت ضمن التهم التي تبادلها فريقا أبي تمام والبحتري. ورأيه أساساً يتجلى في عدم عدّه السرقات باباً من عيوب الشعر، ولا هي قضية تستحق الوقوف عندها. وهكذا نجد الآمدي يخرج كثيراً مما سمي سرقة، بل يضيف إليه فضلاً آخر، وهو فضل الإجادة، وذلك في الحالات الاتية، وهي ليست من السرقة في شيء:

١ ـ إذا أخذ الشاعر معنى من غيره، وألطف فيه، واحسن اللفظ[١].

٢ ـ إذا أخذ الشاعر معنى من غيره، وزاده وضوحاً، وبياناً، وأحسن وأجاد[٢].

٣ ـ إذا أخذ الشاعر معنى من غيره، وأضاف إليه زيادة جمّلته وتممته[٣].

٤ ـ إذا أخذ الشاعر معنى وعكسه، فبدا وكأنه معنى جديد، فإنه لا يعد سارقاً، بل هو مجيد[٤]، وكذلك إذا حوّل المعنى، وأجاد فيه[٥].

٥ ـ ولا يعد سرقة كل معنى مشترك بين الناس، وكذا الألفاظ المتداولة المشتركة التي لا يحق لأحد حقّ الادعاء بابتكارها، وقد ردّ الآمدي على ابن أبي طاهر، لأنه خلط بين الخاص من المعاني، بالمشترك بين الناس[٦].

أما الحالة التي تعد عيباً على الشاعر فهي أخذ معنى من غيره[٧]، وإفساده، أو أخذه المعنى بلفظه ونصه[٨].

---

(١) الموازنة ١/ ٦٧.

(٢) نفسه ص٨٠.

(٣) نفسه ص٨١.

(٤) نفسه ص١/ ٨٩.

(٥) نفسه ص٩٠-٩٩.

(٦) نفسه ص١٢٠، ١٢١، ١١٠.

(٧) نفسه ص٧٠، ٥٥، ٦٥.

(٨) نفسه ص٩١، ٩٤.

وهكذا عالج الآمدي قضية السرقة التي اتهم بها كل من البحتري وأبي تمام، وميز بين أنواعها، فألغى كثيراً مما عدّ عيباً وسرقة.

موقف الجرجاني من السرقات:

وأخيراً يأتي القاضي الجرجاني، فيقف وقفته الطويلة عند السرقات الشعرية، لأنها كما قلنا مما آثاره خصوم المتنبي، وعدّوها عيباً عليه، فكان لا بدّ له من الاستماع إلى أدلة هذه التهمة، ثم تحليلها وتفنيدها.

فرأى أولاً: أنه لا يحق لأي شخص الحديث عن السرقة الشعرية، لأنه باب لا ينهض به إلاّ الناقد البصير، العالم المبرز، وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كلّ من أدركه استوفاه، وهو يرى أن هناك مصطلحات، ومسميات تخصّ السرقة، ولكل منها مدلولها الخاص الذي لا يفهمه إلاّ الناقد العالم، ونجد القاضي الجرجاني مستفيداً من آراء من سبقه وآراء الآمدي خاصة في تحليله للشواهد الشعرية، أو تفصيله لتلك الآراء، وإعطاء الأمثلة والشواهد عليها، فالمعاني المشتركة التي ذكرها الآمدي وقف عندها القاضي الجرجاني مبيناً أنواعها وذاكراً شواهدها وهي كما يأتي:

١ ـ المعاني المشتركة المستفيضة بين الناس، ولا يمكن لأحد أن يدّعي حق ابتكارها كتشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والبليد البطيء بالحجر والحمار، والشجاع بالسيف والنار، والصب المستهام بالمخبول في حيرته، والسليم في سهره، والسقيم في أنينه وتألمه. وسبب اشتراك الناس في هذه المعاني أنها من الأمور المتقررة في النفوس، المتصورة في العقول، يشترك فيها الناطق والأبكم والفصيح والأعجم[1]، وهي بهذا لا تعدّ سرقة. إن هذا القول يذكرنا بمقولة الجاحظ، فلا يخفى تأثر القاضي الجرجاني بقوله عن المعاني المطروحة في الطريق.

---

(١) الوساطة ١٨٠.

٢ ـ ما كان من المعاني في الأصل مبتدعاً ومخترعاً، ثم شاع استعماله بين الناس، فصار كالمشترك المستفيض، ولا يحق في هذه الحالة أن يسمى من استعمل مثل هذا المعنى سارقاً، ويريد بهذه المعاني التي أكثر الشعراء من ذكرها وترديدها خاصة ما يتعلق بالتشبيهات المتداولة كتشبيه الطلل المحيل بالخط الدارس، والفتاة بالغزال في جيدها، وعينيها. والمهاة في حسنها وصفائها، وتلحق بهذه التشبيهات معان متداولة كالتشاؤم من الغراب، والصرد، والسائح، والبارح، وسؤال المنزل عن أهله، والتفجع لمن استبدل بعد ساكنه، ولوم النفس على بكاء الدار[١]. أما إذا استعمل شاعر معنى من المعاني المشتركة، ومنحه سمة جمالية خاصة، سواء بتعبير جميل، أو لفظة مستعذبة، فإن ابتداعه هذا يجعله صاحب حق في المعنى المشترك ويصبح، وكأنه معنى خاص، فإذا أخذه من شاعر آخر عُدّ سارقاً.

وقد يتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم في العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب، أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى إليها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع والمخترع[٢].

وتلحق بالمعاني المشتركة الألفاظ المشتركة التي هي أساساً أسماء الأماكن والألفاظ المشهورة المبتذلة، وتدخل ضمنها أيضاً الألفاظ الحضارية التي تشيع في بلد ما، أو في عصر ما، وإيراد هذه الألفاظ لا يعد سرقة إلاّ إذا وردت بتعبير خاص عند شاعر معين، فتصبح كالمعنى الخاص، وفي هذه الحالة فقط يعد الآخذ سارقاً.

---

(١) الوساطة ص١٨١.

(٢) المصدر السابق ص١٨٤.

أما المعاني الخاصة المبتدعة التي يحق لصاحبها إدعاء ابتكاره لها، ويحق للناقد اتهام من أخذها بالسرقة، فهي المعاني غير المشتركة التي ابتدعها شاعر معين، فبقيت مقرونة به، تذكر مع اسمه، ومع الصورة التي ورد فيها معناه، فإذا أخذها متأخر فضح سرقته، إلاّ إذا حاول إخراج المعنى الخاص إخراجاً جديداً، كأن يضفي عليه شيئاً في التحوير والتغيير أو زيادة تضيف إليه حسناً وجمالاً (وإنما يصح في هذا الأخذ إذا أضيفت إليه صنعة لفظ، أو وصل بزيادة لفظ)[1]. إن هذه الزيادة التي تجمّل تعطي لصاحبها الحق في امتلاك المعنى، فإذا أخذها شاعر يمكن أن يعد سارقاً.

وقد عدد القاضي الجرجاني أنواعاً من الأخذ عدها من السرقات المحمودة الحسنة، وهو في هذا يستفيد من آراء الآمدي، إلاّ أنه يزيد عليه وضوحاً بإيراد الشواهد، وتحليلها، ومقارنتها، بما سبق وما أخذ منها، فهو يدخل ضمن السرقة المحمودة ما يأتي:

١ ـ أخذ المعنى وإيجازه يكون محموداً جميلاً.

٢ ـ إضافة زيادة إلى المعنى تجوده وتجمله.

٣ ـ تحسين المعنى المأخوذ وتجميله وتوكيده.

٤ ـ إيراد المعنى القديم إيراداً جديداً كاستعمال معنى خاص في الرثاء وتحويله إلى المديح والفخر.. وغير ذلك.

أنواع السرقات ومصطلحاتها:

لقد حاول بعض الباحثين استقصاء أنواع السرقات التي ذكرها القاضي الجرجاني، ومحاولة وضع حد لكل منها[2]، وهي:

---

(١) الوساطة ص٣٥٤.

(٢) هو د. عبده قلقلة في كتابه، القاضي الجرجاني والنقد الأدبي ص٢٣١.

١ ـ التوادر ـ توارد الخواطر: وهو اتفاق شاعرين متعاصرين في المعاني دون قصد، ودون أن يدّعي أحدهما حق المعنى، أو يتهم الآخر بالسرقة. وقد ذكر الجرجاني ثلاثة وأربعمائة شاهد من الشواهد التي ادعى فيها على أبي الطيب المتنبي السرقة، وهي ليست بسرقة أصلاً.

٢ ـ السرقة: وهي لا تحتاج إلى تعريف بعد أن وضح القاضي الجرجاني حدودها، وبيّن ما يمكن أن ينطبق عليها وما لا يمكن.

٣ ـ الإغارة: وهو وضع اليد على شعر الغير وأخذه منه قهراً دون مبالاة.

٤ ـ الغصب: وهو أخذ المعنى، ونقله إلى غرض جديد مع العدول به عن وزنه ونظمه وعن رويه وقافيته، ويبدو أن الاختلاس عند الجرجاني ليس سرقة، لأنه ليس مفضوحاً، وإنما يدركه الفطِن الذكي فقط.

٦ ـ الإلمام: وهو أخذ المعنى، وبعض اللفظ في شيء غير قليل من الخفاء.

٧ ـ الملاحظة: هي أخذ المعنى مع التقليد والمحاكاة، وبذا تكون أكثر من الإلمام بقربها من السرقة، وأقل إبداعاً منها.

٨ ـ التناسب: هو أخذ المعنى وبعض اللفظ مع شيء من المساواة بينهما تبعد الآخذ عن التقاليد والمحاكاة.

٩ ـ احتذاء المثال: وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في التفكير، أو التعبير.

١٠ ـ القلب: وقد عدّه القاضي الجرجاني من لطيف السرقة، لأن الشاعر فيه يعكس المعنى الذي يأخذه ويجمّله.

١١ ـ تغيير المناهج والترتيب: ويريد بها تغيير المعنى المأخوذ لفظاً أو تغييره بإضافة ما.

وإذا كانت هذه المصطلحات قد استقيت من كتاب الوساطة، فإن محاولة الوقوف على شواهد القاضي الجرجاني نفسه أكثر فائدة، لأنها تطلعنا على تطبيقاته النقدية، ونظرته الثاقبة إلى معاني الأشعار، والتنبيه على ما تشابه منها مع ذوق رفيع في التمييز بينها.

التفاضل في المعنى المتداول:

من أمثلة تطبيقاته على المعاني المتداولة بين الناس، وتفاضل الشعراء في إيرادها قوله ذاكراً معنى متداولاً معروفاً بين الخاصة والعامة، وهو تشبيه الورد بالخدود، والخدود بالورد نثراً ونظماً، فقد قال الشعراء فيه كثيراً، بحيث لا يمكن إدعاء السرقة فيه إلاّ بزيادة تضم إلى المعنى السابق، كقول علي بن الجهم:

عَشِيـةَ حيّـانـي بـوردٍ كـأنّـه خدودٌ أُضيفَتْ بعضُهنَّ إلى بعضِ

فأضاف (بعضهن إلى بعض)، وإن أُخِذ، فمنه أخذ، وإليه ينسب.

السرقة الممدوحة:

ومثالها قول أبي دهبل الجمحي:

وكيف أنساكَ لا أيديك واحدةٌ عندي ولا بالذي أوليتَ من قدمِ

فقد أخذه من النابغة الذبياني قي قوله:

أبىٰ غفلتي إنّي إذا ما ذكرتُه تقطّعَ حزنٌ في حشى الجوفِ داخلُ
وإن تلادي إن نظرت وشِكتي ومهري وما ضُمَّتْ إلى الأناملُ
حباؤك والعيسُ العتاقُ كأنّها هجانُ المها تردى عليها الرحائل

ويقول القاضي الجرجاني معلقاً على أخذ أبي دهبل المعاني من أبيات النابغة، فإذا أُنصف أبا دهبل عرفت فضله، وشهدت له بالإحسان، لأنه

جمع هذا الكلام الطويل في (ولا أيديك واحدة عندي)، ثم أضاف إليه (ولا بالذي أوليت من قدم) فتم المعنى، وأكده، وأحسن تأكيده، لأن الأمور قد تنسى إذا طال أمدها، وتقادم عهدها، فنفى عنه وجوه النسيان كلها[1].

القلب:

ومن لطيف السرقة ما جاء به على وجه القلب، وقصد به النقص كقول المتنبي:

أأحبه وأحبُّ فيه ملامةً ... إنَّ الملامةَ فيه من أعدائِه

إنما نقض قول أبي الشيص:

أجدُ الملامةَ في هواكَ لذيذةً ... حبّاً لذكركِ فلْيلُمني اللُوَّمُ

وأصله لأبي نؤاس:

إذا غاديتني بصبوح عَذْلٍ ... وممزوج بتسمية الحبيب

فإني لا أعدُّ اللومَ فيه ... عليكَ إذا فعلتَ من الذنوب

وقوله أبي الطيب:

غرّبته العلا على كثرةِ الأهل ... فأضحىٰ في الأقربين جنيباً

فليطُلْ عمرُه فلو مات في مر ... ومقيماً بها لمات غريباً

ومن شواهد تطبيقاته أيضاً قوله:

قال أبو تمام:

وهكذا كنت في أهلي وفي وطني ... إنَّ النفيسَ غريبٌ حيثما كانا

---

(١) الوساطة ص٢٠٧.

وبيت أبي الطيب أجود وأسلم، وقد أساء أبو تمام بذكر الموت في المديح، فلا حاجة به إليه، والمعنى لا يختل بفقده، ومن مات في بلده غريباً فهو في حياته أيضاً غريب، فأي فائدة في استقبال الممدوح بما يتطير منه[1].

وهكذا قارن القاضي الجرجاني بين المعاني، وميز اختلافها في دقائق التعبيرات، وفطن إلى ما خفي من السرقات، وقد أعانه على هذا اطلاعه الواسع على الشعر العربي ورغبته الصادقة في دحض حجج خصوم المتنبي في اتهامهم له بالسرقة، فكان يأتي بالشاهد والبيت الذي أخذ منه المعنى، ويبرز الفرق بينهما، ليصل بنا إلى قناعة تدعو إلى عدم عدّ السرقة عيباً، وأنها إن وجدت حقاً، فهي من شواهد الإساءة أو من الأخذ غير المخفي، لفظاً ومعنى. أما ما سوى ذلك فهو داخل في إطار السرقة المحمودة.

* * *

(١) الوساطة ص٢١٩.

الفصل الثاني عشر

المرزوقي وعمود الشعر

- الآمدي وعمود الشعر.
- الجرجاني وعمود الشعر.
- الاستعارة في نظرية عمود الشعر.
- أركان عمود الشعر.

أ. د. ناصر حلاّوي

الفصل الثاني عشر

المرزوقي وعمود الشعر

للفظة (عمود) في المعجمات معان كثيراً، أبرزها ما يقوم عليه البيت وغيره، وترد اللفظة أيضاً مضافة، فيقال (عمود البطن) بمعنى الظهر، و(عمود الميزان) بمعنى القضيب المعدني الذي تعلق بطرفيه كفتا الميزان، وعمود الصبح، أي ضوؤه.

وقد ورد مصطلح (عمود الشعر) في كتاب (الموازنة) للآمدي (ت ٣٧٠هـ) ثلاث مرات[١]... ومع أنه لم يقدم لنا تعريفاً محدداً لهذا المصطلح النقدي المهم، إلا أننا نستطيع أن نستنتج من موازنته بين البحتري وأبي تمام أنه يريد به خصائص القصيدة العربية كما عرفها شعر البحتري وشعراء العربية السابقين، ولم يختلف فهم القاضي الجرجاني (ت ٣٩١هـ) كثيراً عن فهم الآمدي له.

وقد استقرت دلالته تماماً وعلى نحو مفصل عند المرزوقي (ت ٤٢١هـ) في القرن الخامس (فكانت صياغته لعمود الشعر هي خلاصة الآراء النقدية في القرن الرابع على نحو لم يسبق إليه، ولا تجاوز أحد من بعده، فلو لم يكن عمود الشعر هو الصيغة التي اختارها شعراء العربية لكان على أقل تقدير هو الصورة التي اتفق عليها النقاد)[٢].

---

(١) ١/٦، ١٢، ١٨.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٠٥.

وقد يبدو أن المصطلح كان موجوداً قبل عصر الآمدي بدليل أنه جاء على لسان البحتري في قوله (كان أبو تمام أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه)[1].

ومعلوم أن البحتري توفي عام (٢٨٤هـ) أي قبل الآمدي بنحو قرن من الزمن، غير أنه لم يكن شائعاً في أوساط الشعراء أو النقاد، لأننا لا نجده فيما بين أيدينا من مصادر أخرى على نحو ما نجد غيره من المصطلحات النقدية الأخرى... ومع أننا لا نستطيع أن نقطع بأن المصطلح أساساً من ابتكار البحتري نفسه... إلا أننا قد نستطيع القول أن (عمود الشعر) نشأ مع بدء الصراع بين الشعر القديم ممثلاً في البحتري والشعر الجديد ممثلاً بأبي تمام، وارتبط وجوده باسم هذين الشاعرين، ولذلك قيل عن البحتري أنه التزم بالعمود وأن أبا تمام خرج عنه... ولم نسمع أو نقرأ أن شاعراً آخر غير هذين وصف بهذه الصفة أو تلك.

الآمدي وعمود الشعر:

ولقد بلور الآمدي ملامح الصراع بين القديم والجديد بالموازنة التي عقدها بين هذين الشاعرين، وحيث أنه عد البحتري متمسكاً بالعمود... وقد لا نكون مغالين إذا قلنا أن ملامح شعر البحتري تمثل خصائص عمود الشعر... وإن كل ما كان خلاف تلك الخصائص يعد خارجاً عنه... وهو ما يلاحظ على شعر أبي تمام، ومع أن الآمدي أميل إلى البحتري فإنه في موازنته كان يعكس ويصور ما كان سائداً في عصره وقبله بشأن هذين الشاعرين اللذين يمثلان تيارين متميزين في الشعر العربي... آية ذلك أن لهذين التيارين أنصاراً ومؤيدين بحيث أن المفاضلة بين الشاعرين لم تستقر

---

(١) الموازنة ١/ ١٢.

على أيهم الأفضل، فهما إذن يمثلان ذوقين سائدين، فمن كان ذوقه قائماً على حلاوة اللفظ وحسن التخلص ووضع الكلام في مواضعه وقرب المأتىٰ وانكشاف المعاني فضّل البحتري، وهؤلاء هم (المطبوعون) و (الأعراب) و(أهل البلاغة والكتاب). ومن كان ذوقه قائماً على الغموض والغوص عن المعاني وفلسفي الكلام، فضّل أبا تمام، وهؤلاء هم (أهل المعاني) و(أصحاب الصنعة)[1].

لقد كان لا بد من أجل تقويم شعر أبي تمام، والشعر الجديد أن يحال هذا الشعر إلى مرجع يفترض فيه أن يكون النموذج الذي يقاس عليه، أي شعر، فإما أن يكون متطابقاً معه، أو خارجاً عليه، ولذلك فقد أقام الآمدي موازنته بين الطائيين على أساس الالتزام بعمود الشعر، وحدّد ملامح هذا العمود على نحو واضح ودقيق، وأعيدت صياغة هذه الأفكار لاحقاً عند المرزوقي فيما أصبح يعرف بأركان عمود الشعر، غير أن الآمدي لميله المعروف إلى البحتري، والشعر القديم لم يتساءل عن مشروعية خصائص شعر العمود الذي يفترض أن تلتزم به القصيدة الجيدة، مع أن اخضاع الشعر الجديد ـ المتمثل بمدرسة البديع ـ للنقد في ضوء نظرية عمود الشعر تجاوز على المرحلة التاريخية التي نشأ فيها هذا الشعر. والواقع أن الموازنة بين الشعر القديم والشعر الجديد كانت قد بدأت بابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، غير أن الموازنة اقتصرت على التدليل على أن ما ادّعاه الشعر الجديد، وهو البديع ليس جديداً، ولا هو من ابداعه . . . فقد وجد في الشعر القديم وكلام العرب، وقد قادته موازنته إلى أن مذهب الأوائل هو الاقتصاد في البديع، أما المحدثون فقد أفرطوا[2]، أما عند الآمدي فقد اتسعت دائرة

---

(١) الموازنة ١/ ٦.

(٢) البديع ص١.

الموازنة فشملت بالاضافة إلى البديع الصياغة واللفظ والمعنى، فمن ملامح الاتجاه الأول: الإلمام بالمعاني، وصحة العبارة، وقرب المأتىٰ. . . ومن ملامح الاتجاه الثاني الغوص عن المعاني والتدقيق فيها والاسراف في البديع ـ الطباق والجناس والاستعارة[1] ـ.

ويمكن التأمل في هذين الاتجاهين واختزالهما إلى مبدأ واحد، هو الوضوح الذي يمثله عمود الشعر، والغموض الذي يمثله البديع. . وقد عُدّ أبو تمام خارجاً عن عمود الشعر، لأنه عدل عن الوضوح إلى الغموض.

وفي هذا خروج عن مذاهب العرب، وليست الاستعارات البعيدة واستكراه الالفاظ، والاصالة غير أوجه متعددة لظاهرة واحدة.

ومثلما كان عمود الشعر عند الآمدي معياراً لفرز الشعر الواضح من الغامض، أو شعر الأوائل وشعر المحدثين، كان العمود عند المرزوقي معياراً (لتمييز تليد الصنعة من الطريف) و(قديم نظام القريض من الحديث) و(ليعلم فرق ما بين المصنوع والمطبوع) (وفضيلة الآتي السمح على الابي الصعب)[2].

ويلاحظ على نص المرزوقي أنه جعل (عمود الشعر) الأصل الذي يقاس عليه الجديد. . . وأنه قرن (الأتيّ السمح) بالطبع (والأبيّ الصَعْب) بالصنعة، بمعنى آخر اختزل الخلاف بين التيارين الشعريين في مبدأ واحد (الغموض) و(الوضوح) أو (المصنوع) و(المطبوع).

الجرجاني وعمود الشعر:

وعلى طريق الآمدي سار القاضي الجرجاني، فقرن الشعر المطبوع بالبحتري[3]، وحدّد في فقرة مهمة له، معايير العرب في المفاضلة بين

---

(١) الموازنة ١/٦.

(٢) مقدمة شرح الحماسة ١/٨-٩.

(٣) الوساطة ص٢٥.

الشعراء.. فقال: (وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق لمن وصف، فأصاب وشبّه فقارب، وسدّد فأغزر، ولِمَن كثُرتْ سوائرُ أمثالِه، وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض)[1].

وفي هذا النص حدد ـ على نحو واضح لا لبس فيه ـ أركان عمود الشعر الآتي:

١ ـ شرف المعنى وصحته.

٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته.

٣ ـ الإصابة في الوصف.

٤ ـ المقاربة في التشبيه.

وقد نفى القاضي الجرجاني أن يكون ـ الطباق والجناس والاستعارة من خصائص عمود الشعر... الأمر الذي يدعونا إلى تصور أن يكون وجود هذا هو الفاصل بين القديم والحديث، لذلك يقول د. إحسان عباس أن البديع هو الفارق بين ما يسمى عمود الشعر وما هو خارج عنه... أما عند الآمدي فقد كان الفرق بينهما أكبر من ذلك بكثير[2].

وواقع نص الجرجاني لا يوحي بغياب عنصر البديع في الشعر القديم. فقوله إن العرب لم تكن تعبأ بالتجنيس، والمطابقة، ولا تحفل بالاستعارة، لا يعني أنهم لم يعرفوها وإنما لم يكونوا يقصدون هذا البديع قصداً في شعرهم، بعكس المحدثين الذين صار الأمر عندهم لجاجة وإسرافاً، كما يذهب إلى ذلك ابن المعتز وتابعه المرزوقي، إذ يقول:

---

(١) المصدر السابق ص٣٣-٣٤.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٣٢٣.

(وقد كان يتفق من أبيات قصائدهم من غير قصد منهم إليه اليسير النزر، فلما انتهى قرض الشعر إلى المحدثين ورأوا استغراب الناس بالبديع على افتنانهم فيه، أولعوا بإيراده إظهاراً للاقتدار وذهاباً إلى الأغراب. . .)[1].

وقد تابع المرزوقي الجرجاني أيضاً في الأخذ بالأركان الأربعة بصفتها عناصر أساسية لعمود الشعر، غير أنه أضاف إليها ثلاثة أخرى وهي:

١ ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن.

٢ ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له.

٣ ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينها[2].

أما الأمثال السائرة، والأبيات الشاذة، فهي متولدة عن اجتماع الأسباب (الأركان) الثلاثة الأولى (المعنى واللفظ والوصف)[3]، وهي عناصر ذات صلة بالمبدع. ويرى باحث أن الركنين الأول والثاني (المعنى واللفظ) من عمود الشعر، عناصر تكوينية لا يكون الشعر شعراً إلاّ بهما. . . أما الثالث والرابع (الوصف والتشبيه) فهما عناصر جمالية[4]. وقد يمكن أن نضيف إليهما الركن السادس (الاستعارة). أما الالتحام والمشاكلة فمسألة مرتبطة أوثق ارتباط ببناء النص الشعري، وتماسك عناصره جميعاً، ولم تغفل هذه الأركان عنصراً يمكن أن يدخل في إنتاج النص الشعري المتميز، فهناك اللفظ والمعنى، (الركن الأول والثاني) والوصف (الركن الثالث) والصورة الشعرية (الركن الرابع والسادس) والبناء العام للنص (الركن الخامس

---

(١) مقدمة شرح الحماسة ص١٣.

(٢) المصدر السابق ص٩.

(٣) المصدر السابق.

(٤) محيي الدين صبحي كتاب الوساطة (مختارات وتعليقات) دمشق ص٣٨٨-٣٨٩.

والسابع)، ولذلك ليس من الحق في شيء أن نذهب مع من يرى أن الأصول في عمود الشعر هي اللفظ والمعنى والوصف. . . وما تلاها فروع[1].

وليس عبثاً أن يستكمل المرزوقي ما كان قد نقص عند القاضي الجرجاني وما أضافه ليس بالهيّن، فتماسك النص، وتلاحمه أساس كان ابن طباطبا كما مرّ بنا قد ألح عليه إلحاحاً شديداً، ولا تقل الاستعارة أهمية في ذلك في أي نص شعري.

الاستعارة في نظرية عمود الشعر:

والمتتبع لموقف النقاد العرب من الاستعارة لا يستطيع إلا أن يلاحظ إهمالاً لهذا العنصر الجوهري، ومردّ ذلك فيما نعتقد أن القصيدة العربية القديمة لم تكن تعول كثيراً على الاستعارة من جهة، ولارتباط الاستعارة بالبديع عند المحدثين من جهة ثانية جعلها في نظر الناقدين عنصراً زخرفياً أكثر من كونها عنصراً جوهرياً لا يخلو شعر منه.

وقد رأينا أن الآمدي أنكر على أبي تمام استعاراته وغلطه فيها، وعدّها في معظمها خروجاً على طريقة العرب الأوائل.

ويتمثل هذا الخروج في أمرين: الأول إسراف أبي تمام في الاعتماد على الاستعارة دون التشبيه. . .، والثاني إغرابه فيها. إن تطور الشعر العربي يدلنا على أن الاستعارة لم تكن صورة سائدة في القصيدة العربية في عصر أبي تمام، فقد كان التشبيه هو الصورة الغالبة، آية ذلك أن ابن طباطبا، وهو يحاول أن يدل الشاعر الحديث على طريق للخروج من محنته، بنى القصيدة العربية على غرار القصيدة التقليدية، من حيث المعاني والتشبيه. وقد فصل

---

(١) تاريخ النقد العربي ٢/ ١٠٢.

القول في التشبيه وأنواعه وأدواته وما في التشبيهات من حسن وقبح، وعلى نحو لافت للنظر حقاً[1].

وقد أغفل الاستعارة، الأمر الذي يدل على أن ابن طباطبا يرى أن يبقى التشبيه أسلوب التعبير البياني كما هو الحال عند القدماء. . . غير أن سيادة الصورة الاستعارية أو على الأقل وقوفها جنباً إلى جنب مع الصورة التشبيهية، تمثل نقلة مهمة في تطور الشعر العربي، فحيث تعتمد الصورة التشبيهية على الموازنة بين الأشياء، وإبقاء الحدود الفاصلة بينهما، تقوم الاستعارة على تداخل الأشياء والتكثيف والإيحاء والحدس.

إنه تحول وانتقال من ملكة الحس والخيال القريب المتصل به إلى ملكة الفكر المجرد[2]، إننا نجد في موقف القاضي الجرجاني من الاستعارة تطوراً قياساً إلى موقف الآمدي، فعنده (الاستعارة أحد أعمدة الكلام، وعليها المعول في التوسع والتصرف)[3]، وهو أقرب إلى ابن المعتز في الذي يقوله عن الاستعارة من الآمدي.

فالاستعارة عنده من البديع[4]، (وقد كانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو تمام وتبعه أكثر المحدثين)[5]، وما عيب على أبي تمام ليس الإفراط في الاستعارة فقط، وإنما الإغراب أيضاً، وهو أمر يقود إلى الغموض الذي لا يستسيغه الذوق العربي بوجه

---

(١) عيار الشعر ص١٠، ١٧-٢٧.

(٢) تطور بناء القصيدة بين امرئ القيس وأبي تمام، مجلة الفكر العربي (العدد الأول) ١٩٦٨، ص٤٢.

(٣) الوساطة ص٣٤.

(٤) نفسه.

(٥) نفسه ص٤٢٩.

عام، ومرد إغراب أبي تمام في الاستعارة أنه يقيم علاقات بعيدة بين المستعار منه والمستعار له، وهو خلاف ما يراه الجمهور. إذ أن ملاك الاستعارة عندهم (تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزاج اللفظ بالمعنى، حتى لا يوجد بينهما منافرة، ولا يتبين من أحداهما إعراض عن الآخر)[1].

وعندما نرى أن موقف الجرجاني يمثل تطوراً من الاستعارة ومن العمود، فلأنه أولى الاستعارة اهتماماً لم يولها الآمدي، على الرغم من أنه لم يعدها من أركان عمود الشعر، غير أن مجرد إشارته إليها وحديثه عنها يدلنا على أن النظرة إليها اختلفت بعض الشيء عن نظرة القدماء لها، ولم يكن بمستطاع المرزوقي بعد أبي تمام ورسوخ الصورة الاستعارية، ومذهب البديع أن يغفل هذا الركن في القصيدة على نحو ما فعل الآمدي، وإلى حد ما القاضي الجرجاني، لذلك فقد أضافها إلى أركان عمود الشعر، وهي إضافة استكملت ما كان قد نقص في نظرية عمود الشعر.

إن صياغة المرزوقي لعمود الشعر على نحو ما رأيناه، تمثل محاولة لوصل ما انقطع من التصور القديم، لما ينبغي أن تكون عليه القصيدة العربية، والتطور الجديد الذي أصابها، وهو أمر جدير بالاعتبار... ذلك أنه يعد موقفاً صريحاً في الانتصار لمذهب أبي تمام[2]، ومع أنه أمر مهم أن يكون موقف المرزوقي كذلك، غير أن الأهم أن نشير إلى أن عمود الشعر عنده لم يعد الصورة النموذجية الوحيدة الذي تقاس عليه أية قصيدة جديدة كما كان الحال عند الآمدي... لقد كان موقف الآمدي من العمود سبباً في إخراج

---

(١) الوساطة ص٤١.

(٢) ظاهر الأخضر، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر (تونس ١٩٨٤) ص١٩١.

أبي تمام منه، أما عند المرزوقي فلم يعد أبو تمام خارجاً عليه، وإنما منضو تحته. . . شأنه شأن البحتري، غير أن هذا لا يعني أن ليس بينهما اختلاف، أو أنهما لا يمثلان تيارين متميزين، أنهما حقاً كذلك، ولكن في دائرة الشعر العربي، علي حين أنهما كانا عند الآمدي يمثلان تيارين منفصلين، أحدهما داخل الدائرة والآخر خارج عليها.

أركان عمود الشعر ومعاييره:

مرّ بنا أن أركان الشعر كما استقر عليه المصطلح عند المرزوقي سبعة، وقد جعل لكل منها معياراً، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

١ ـ شرف المعنى وصحته: والمراد بذلك أن لا يكون في المعنى اصطراب أو سوء ترتيب، أو انتقاص من بعضه لبعض[١]، وعيار هذا العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا ما وجد المعنى قبولاً لدى العقل ولذة وانعطافاً نحوه، كان المعنى شريفاً صحيحاً، ويستكره العقل المعاني التي فيها معاظلة وانغلاق. والجدير بالذكر أن ابن طباطبا جعل عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب فما قبله، واصطفاه؛ فهو واف وما مجّه، ونفاه فهو ناقص[٢].

٢ ـ جزالة اللفظ واستقامته: ويراد بالجزالة هنا اللفظ القوي الشديد، وهو خلاف الركيك وظاهر أن مرجع هذا إلى المعنى المركب، أو المفرد، لا إلى مبناه وصورته.

فليست الجزالة تنافر الحروف ولا تنافر الكلمات وغرابة الكلمة، فابن رشيق ذكر الجزالة وعطفها على الفخامة[٣].

---

(١) محمد الطاهر بن عاشور، شرح المقدمة الأدبية (بيروت ١٩٥٨) ص٥٩، ٨٠.
(٢) عيار الشعر ص١٤.
(٣) شرح المقدمة الأدبية ص٦٣.

وعيار اللفظ كما يقول المرزوقي ثلاثة، الطبع والرواية والاستعمال[1].

أما الطبع فملكة في المنشى تثقفها المدارسة، والرواية والاستعمال معيار يقاس به الحوشي والمأنوس.

٣ ـ الإصابة في الوصف: والمقصود أن يصور الشاعر ما يريد التعبير عنه تصويراً مطابقاً لواقع الشيء، والموصوف في الخارج[2]، وعيار هذا حسن التمييز والذكاء[3].

٤ ـ المقاربة في التشبيه: بمعنى أن تكون العلاقة بين طرفي التشبيه قريبة واضحة يسهل إدراكها، فتفهم بذلك المقصود من التشبيه، ويلتبس التشبيه على السامع إذا كانت العلاقات بعيدة، ولذلك، فأحسن التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليستبين وجه الشبه بلا كلفة[4]، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، ومعيار ذلك الفطنة وحسن التقدير[5].

٥ ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ويريد بذلك أن تكون أبيات القصيدة متلاحمة، حتى تكون القصيدة كلها كالبيت، والبيت كالكلمة (تسالماً لأجزائه وتقارناً)[6]، وكذلك أثره في النفس،

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص٩.
(٢) شرح المقدمة الأدبية ص٦٧.
(٣) نفسه.
(٤) نفسه.
(٥) نفسه.
(٦) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص١٠.

فالفهم يرتاح، ويطرب، لصواب تركيب القصيدة واعتدال نظمها كما يرتاح الطبع لإيقاع النص، وصفائه، وخلوه من كل ما يشين وزنه من الزحافات والعلل، أو أي خلل عروضي آخر. ولذلك فالطبع واللسان معياران لهذا الركن، فلا يتعثر الطبع في بناء القصيدة المكتملة المتماسكة، كما لا ينحبس اللسان في وزنه وعروضه[1].

٦ ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له: ويريد بهذا قوة المشابهة بين طرفي الاستعارة اللذين هما في الأصل طرفا التشبيه، وما ينطبق على التشبيه من معايير، وما يستحسن فيه من خصائص صالحة أيضاً على الاستعارة. فالمقاربة في التشبيه هي المناسبة في الاستعارة، وعيار ذلك كله الذهن والفطنة[2].

٧ ـ مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما، والمشاكلة هي المماثلة والمرافقة، ويريد بالمعنى هنا «الغرض المفاد بألفاظ التراكيب، لا المعنى الموضوع له اللفظ، لأن المعنى الموضوع له لا يتصور في اشتراط مشاكلة بينه وبين اللفظ الدال عليه، فالمراد أن الغرض الشريف تناسبه الألفاظ الموضوعة لمعان حميدة، وأن الغرض الخسيس تناسبه الألفاظ الموضوعة للمعاني الخسيسة»[3].

ثم أن المقصود بهذا الركن أن يكون غرض الشاعر من البيت وألفاظه يستدعيان الكلمة التي تقع قافية له، فتكون المناسبة قوية بين بناء البيت ومعناه من جهة، وقافيته من جهة أخرى، فلا تكون متكلفة ولا متنافرة،

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص١٠.

(٢) المصدر السابق ص١١.

(٣) شرح المقدمة الأدبية ص٧٥.

وعيار هذا الدربة والممارسة اللذان يمكنان الشاعر من أن يختار الأخص للأخص، والأخس للأخس، لأن الألفاظ مقسومة على رتب المعاني كما يقول[1].

ولعلنا نستذكر في هذا المقام آراء الجاحظ بهذا الشأن، وقد مر بنا ذلك.

وقد تمثل المرزوقي في معاييره هذه آراء الآمدي، وقدامة، والجرجاني وابن طباطبا، وخاصة ما جاء عند الجرجاني من العناصر الأربعة اللازمة للشاعر، وهي الطبع والرواية والدربة والذكاء، وما ورد عن ابن طباطبا حول قبول الفهم للشعر وحسنه، وإنه العدل والصواب[2].

ولا ريب في أن العقل والفهم والذكاء والفطنة تعبير عن حقيقة واحدة، كما أن الاستعمال وطول الدربة شيء واحد، وإذن فإن معايير المرزوقي هي الطبع والذكاء والرواية والدربة، وهي ليست شيئاً سوى ما جاء به الجرجاني، إلا أن هذا افتراض وجود هذه العناصر في الشاعر... أما المرزوقي فإنه تحدث عن توفرها في الملتقي أو المتذوق أو الناقد[3].

لقد أقام الجرجاني الشعر على الطبع أولاً، ثم الدربة ثانياً، مثلما أقام حاجة الناقد على (صحة الطبع وإدمان الرياضة)[4]، فجعل الطبع سابقاً على المران والمدارسة، ويضيف قائلاً: فهذان أمران ما اجتمعا في شخص، فقصر في إيصال حاجتها عن غايته[5].

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص١١.

(٢) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص٤٠٥، ٤٠٨.

(٣) المصدر السابق ص٤٠٨.

(٤) الوساطة ص٤١٣.

(٥) نفسه.

تقويم عام:

نظرية عمود الشعر عند المرزوقي تستغرق الشعر العربي كله، لا يخرج عنها شاعر، وإذا كان هناك تفاوت أو اختلاف أو رفعة أو انحدار، فإنها لا تخرج عن نطاق العمود بأي حال من الأحوال، طالما أن لكل شيء وسائط وإطرافاً، فمن التزم بالخصال التي حددها العمود بحق وبنى شعره عليها، فهو الشاعر المفلق، وإلا فبمقدار سهمته من هذه الخصال يكون فيه من التقدم والإحسان[1]، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن[2]. ويعني هذا أن الاختلاف في أساليب الشعراء وخصائصهم لا يلغي انتسابهم إلى عمود الشعر، ومردّ هذا الاختلاف أمران:

١ ـ الالتزام الكامل بخصائص العمود أو ببعضها.

٢ ـ بلوغ الغاية أو دونها في واحدة من هذه الخصائص أو أكثر.

فالالتزام بهذه الخصائص، ثم الوقوف على الوسائط أو الأطراف عاملان أساسيان في تحديد ملامح الشاعر، وفي التطبيق العملي لهذا المبدأ، نجد أن موقف الشاعر من الركن الأول مثلاً، شرف المعنى وصحته قد يقوده إلى التزام الصدق الواقعي أو الغلو والمبالغة، فمن آمن بالمبدأ الأول قال: (أحسن الشعر أصدقه) ومن آمن بالمبدأ الثاني قال: (أحسن الشعر أكذبه)[3]. وهذان بالطبع موقفان متطرفان، والوسط بينهما أن يتصرف الشاعر في الوصف، ولا بأس أن يكون معناه قائماً على «المبالغة والتمثيل لا المصادقة والتحقيق»، لأن على الشاعر أن يبالغ فيما يصير به القول شعراً فقط[4].

---

(١) مقدمة شرح ديوان الحماسة ص١١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ص١١-١٢.

الفصل الثالث عشر

الجرجاني ونظرية النظم

- الإعجاز القرآني.
- نظم الحروف، ونظم الكلمات.
- أنواع العلاقات في الخبر.
- النظم ومستويات الكلام.
- السرقات الشعرية.

أ.د. ناصر حلاوي

الفصل الثالث عشر

الجرجاني ونظرية النظم

شغلت قضية الإعجاز القرآني الفكر البلاغي والنقدي العربي منذ القرن الأول للهجرة، ولم يكن عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١هـ) أول من تكلم فيها ولا آخرهم. ومع ذلك (دلائل الاعجاز) يحتل مركزاً مرموقاً ضمن المؤلفات التي وضعت، للتدليل على إعجاز القرآن الكريم، والسبب هو أن مؤلفه نظر إلى الإعجاز من زاوية لم تألفها معظم الدراسات السابقة واللاحقة، حتى ليصح القول أنه يمثل حلقة متميزة في سلسلة الدراسات التي عالجت الإعجاز القرآني على مرّ القرون. فالجرجاني وقد بهره الإعجاز القرآني لم ير في دراسات السابقين ما يمكن أن يكون مقنعاً ليفسر إعجازه، فبعضها نظر إلى الإعجاز من زاوية خارجة عن النص القرآني كالإخبار بالغيب أو الصرقة مثلاً، وبعضها الآخر نظر إليه من زاوية ضيقة جداً من شأنها أن تفسر الإعجاز على آيات معدودات. أما الجرجاني فيرى أن الإعجاز إنما يكمن في النص القرآني نفسه وفيما يسميه (النظم) على وجه التحديد.

وفكرة النظم التي يفصّل فيها الجرجاني القول كثيراً، ليست جديدة تماماً، فجذورها قائمة في بعض كتابات الجاحظ (ت ٢٥٥هـ)، والرماني (ت ٣٨٦هـ)، والخطابي (ت ٣٨٨هـ)، والباقلاني (ت ٤٥٣هـ)، والقاضي عبد الجبار (ت ٤١٥هـ)، وقد دفع هذا بعضهم إلى القول بتأثر الجرجاني بهؤلاء جميعاً أو ببعض منهم[1].

---

(١) انظر د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي ٢/ ٢١٤.

ليس من شك في أن الجرجاني استوعب كل الأفكار التي سبقته في هذا الموضوع، وحاول أن يخرج بنظرية لا تفسر الإعجاز القرآني حسب، وإنما النص الكلامي الرفيع شعراً كان أم نثراً، وفي ضوء هذا أجمع الدارسون على أن الجرجاني جاء بنظرية تطابق أحدث ما وصلت إليه النظريات الحديثة في علم اللغة، فالدكتور محمد مندور وهو من أوائل من ألتفت إلى أهمية الجرجاني في تاريخ النقد العربي، يقول إن (منهج الجرجاني يستند إلى نظرية في اللغة، تماشي ما وصل إليه علم اللسان الحديث حين يقرر المؤلف ما يقرره علماء اليوم من أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات)[1].

وتحاول بعض الدراسات أن تربط تفكير الجرجاني في (النظم) بالنظريات الأسلوبية المعاصرة[2] وبصرف النظر إن كانت نظرية الجرجاني تقترب من ذلك فإنها ـ بلا شك ـ تستند إلى نظرة للنحو مخالفة للتصور السائد الذي لا يرى في النحو أكثر من الحركات الإعرابية التي تلتصق بأواخر الكلمات، وهو يعرض ما يمكن أن نسميه (نحو المعاني)، زد على هذا أن نظرية الجرجاني تعالج مستويات الكلام الذي يبدأ بالعادي وينتهي بالمعجز الذي هو القرآن الكريم.

يشكل كتاب الدلائل حجر الأساس في نظرية النظم على الرغم من أن (أسرار البلاغة معني هو الآخر بهذه الفكرة، ولكن على نحو أقل، لأن اهتمام الجرجاني في (أسرار البلاغة) موجه إلى الكشف عن الجانب

---

(١) في الميزان الجديد ص١٤٢.

(٢) انظر مقال (مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني) لنصر أبو زيد ومقال (النحو بين عبد القاهر وتشومسكي) لمحمد عبد المطلب في مجلة (فصول) عدد ديسمبر ١٩٨٤.

النفسي في النص الأدبي من جهة ودور الصور البيانية في ذلك من جهة أخرى[1].

بكلمة أخرى يهتم الجرجاني هنا بـ (معنى المعنى)، أي المعنى الذي يكمن وراء المعنى الظاهري للعبارة، ويريد بذلك المعاني المجازية، أما في (دلائل الإعجاز) فهو معني بمعنى النظم، وكونه تابعاً للمعاني التي يراد التعبير عنها.

لم يشرح الجرجاني نظرية (النظم) في الدلائل على نحو منهجي منظم. فالدلائل مجموعة أفكار يعوزها شيء من الانتظام، فهو يشرح الفكرة الواحدة في أكثر من موضوع. . . هذا إلى جانب أن اهتمام المؤلف بالنواحي التطبيقية ونعني بها علمية تحليل النصوص، ولاسيما الشعرية أكبر من اهتمامه بالجوانب النظرية، وقد لاحظ ذلك د. مندور فقال: (ليس لنظرية الجرجاني من القيمة ما لتطبيقاته)[2]. ومع أن منهجه في تحليل النصوص قائم على فكرة النظم، إلا أنه لا يخلو من أثر الذوق الشخصي كما يؤكد مندور.

ثم يمضي إلى القول: ابتدأ الجرجاني بنظرية فلسفية في اللغة، وانتهى إلى الذوق الشخصي الذي هو مرجعنا في دراسة الأدب[3]، لأن العمدة في إدراك البلاغة (النظم) الذوق والإحساس الروحاني، وهو أمر لا يدركه إلاّ الحدس، وليس بالمستطاع تخيله، ووصفه تماماً، لأنه كما يقال: أمر تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة.

---

(١) د. عبد القادر حسين أثر النحاة في البحث البلاغي (القاهرة) ص٢٦٩. وقد كتب الأستاذ محمد أحمد خلف الله فصلا رائدا في هذا الصدد في كتابه (من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده).

(٢) في الميزان الجديد ص١٥٥.

(٣) نفسه.

الإعجاز القرآني:

ينكر الجرجاني، كما أشرنا أن يكون الإعجاز في ألفاظ القرآن وحدها أو في معاني الكلمات مفردة، كما يرفض أن يكون في ترتيب الحركات والسكنات أو في الفواصل، ولا يمكن أيضاً أن نجعل الاستعارة أصلاً في الإعجاز، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آيات محددة في مواضع من السور الطوال المخصوصة كما يقول[1]، فإذا امتنع ذلك لم يبق إلا أن يكون الإعجاز في النظم والتأليف وإنكار النظم إنكار للإعجاز[2].

وكان الجرجاني معنياً بالرد على من يرى أن بلاغة الكلام في ألفاظه أو في معانيه أو في الاثنين معاً، وقد عرض في نظرية النظم تصوراً جديداً يلغي ثنائية اللفظ والمعنى التي سادت الفكر البلاغي والنقدي العربي، فالنظم عنده محصلة العلاقة القائمة بين الألفاظ والمعاني، وينتج عن ذلك ما يسميه الجرجاني (الصورة التي تبدو كما لو كانت عنصراً ثالثاً مزيجاً من اللفظ والمعنى).

يقول أن معظم الغلط الذي وقع فيه الناس جهلهم شأن الصورة، وتصوروا أن ليس هناك غير اللفظ والمعنى، وإنه إذا كان كذلك وجب إذا كان لأحد الكلاميين فضيلة ألاّ تكون للآخر، ثم كان الغرض من أحدهما هو الغرض من صاحبه، أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة وأن لا يكون لها مرجع إلاّ المعنى، من حيث أن ذلك زعموا يؤدي إلى التناقض[3].

---

(١) دلائل الإعجاز ص٣٨٦، ٣٨٧، ٣٩١.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ص ص٤٨١-٢٨٢.

وقد تشير القراءة العجلة للدلائل إلى أن الجرجاني ميال إلى المعنى دون اللفظ. فهو دائم التكرار في أن الألفاظ أدلة على المعاني[1]، وهذا حق طالما أن الألفاظ وحدها لا تعبر عن معنى دون الدخول في علاقات... وليس للألفاظ قيمة إلا في ضوء موقعها من التركيب والتأليف والنظم، فليس هناك تفاضل في الألفاظ من حيث كونها وحشية أو غريبة، مألوفة أو مأنوسة[2]، وقد غاب عن ذهن كثير من الناس كما يرى أن قولنا (لفظة فصيحة) أو (متمكنة) أو (مقبولة)، وفي خلاف ذلك (قلقة منابية ومستكرهة)، هو تعبير عن حسن الاتفاق أو سوء التلاؤم بين الألفاظ[3].

هذه كلها صفات للفظة، وهي في موقعها في الكلام، وليست خارجة عنه، والدليل على ذلك أن لفظة ما، تحسن في موضع وتقبح في آخر، فالألفاظ على هذا لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلمة مفردة[4].

وفي ضوء هذا يقدم الجرجاني مفهوماً للفصاحة، مخالفاً لما يراه جمهرة البلاغيين، عندما جعلوها صفة للفظ، في حين أنها عنده مزية خاصة بالمتكلم، دون واضع اللغة.

فالمتكلم لا يستطيع أن يصنع بالألفاظ شيئاً، ولا يحدث فيها وضعاً جديداً[5]، فإن استطاع المتكلم إقامة نوع من التلاؤم بين الألفاظ، فهو الفصيح، وهذه هي الفصاحة، وبها يتفاوت المتكلمون وتختلف الأساليب،

---

(١) نفسه ص٤٨٣.

(٢) نفسه ص٤٤.

(٣) نفسه ص٤٥.

(٤) نفسه ص٤٦.

(٥) نفسه ص٥٧.

ولكون الألفاظ أوعية للمعاني، فهي تابعة لها[1]، ولا تتحقق المعاني على نحو ما يريده المتكلم، إلا بأن يضع الألفاظ على نسق مخصوص، ويبدو أن الجرجاني ـ هنا يتجاوب مع الجاحظ وقوله «إنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»، على أن يُفهم من لفظة «التصوير» هنا ـ كما يرى الجرجاني ـ الأسلوب والنظم والتركيب الذي يميز نصاً من آخر، لم يرد الجاحظ في مقالته هذه غير الشكل الذي يعرض فيه الكلام، ومن أجل أن ينفي الجرجاني عن نفسه تهمة سوء فهم قول الجاحظ، وربما كان يعرض تفسيراً آخر لمقولته.

يقول الجرجاني في نص مهم له ما معناه أن البينونة (أي الفرق) بين أحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، ونحن نميز إنساناً من آخر أو فرساً من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا ولا تكون في صورة ذاك، ويطبق الجرجاني هذا على الشعر فيقول: (ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر، بينونة في عقولنا، وفرقاً، عبّرنا عن ذلك الفرق، وتلك البينونة بأن قلنا «للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك»، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتكرنا، فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور من كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير[2].

نظم الحروف ونظم الكلمات:

ويكرر الجرجاني دائماً أنه إذا تغير النظم، فلا بدّ حينئذ أن يتغير المعنى[3]. إن المعنى المطلوب تجسيده نابع من فكر المتكلم، ويتحقق بإرادته، فالنظم عملية إرادية واعية، وهو يختلف عن نظم الحروف في

---

(١) دلائل الإعجاز ص٥٢.

(٢) الدلائل ص٥٠٨ هذا خلاف ما يراه معظم الدارسين من أن لفظة (التصوير) في عبارة الجاحظ تشير إلى الصورة بدلالتها المعاصرة. وهذا وهم وقع فيه الكثيرون.

(٣) المصدر السابق ص٢٦٥.

كلمات، فهذا نظم اعتباطي لا إرادة للمتكلم فيه. يقول: «وذلك أن نظم الحروف هو تواليها في النطق، وليس نظمها بمقتض عن معنى، ولا الناظم لها بمقتض في ذلك رسماً من العقل اقتضى أن يتحرى نظمه لها لما تحرّاه. فلو أن واضع اللغة كان قد قال: (ربض) مكان (ضرب) لما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد. وأما نظم الكلمة فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النص، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض حتى يكون لوضع كل حيث وضع علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصح»[1].

وعلى هذا لا قيمة للألفاظ مفردة، لأن ليس للمتكلم أن يتصرف في معناها أو في نظم حروفها، ودور المتكلم يكمن في اختيار اللفظ، وتوزيعها على وفق نسق معين، يقتضيه، ويوجبه المعنى المطلوب التعبير عنه، فإذا قلنا مثلاً (ضرب زيد)، فالذي يعود إلى المتكلم هو إثبات الضرب لزيد أولاً، ثم إثبات هذا الضرب في زمن مضى وليس إثبات دلالة، الضرب على لفظة (ضرب) أو وصف حروفها على نحو ما هي عليه[2].

والجرجاني على حق بمقدار ما يتعلق الأمر بإرادة المتكلم التي تنظم الكلمات على وفق المعنى، وهو لا يريد غير تأكيد أن النظم ملكة إنسانية، وليست الموازنة بين الطبيعة الاعتباطية (الألفاظ)، والطبيعة الإرادية (للنظم)

---

(١) الدلائل ص٤٩.

(٢) الإسرار ص٣٧٦/ ٣٧٨ (رتز) عن نظرية اللغة ص١١٤.

مما يدعو إلى أن نغمط حق اللفظة مفردة، فالنظم لا يقوم إلاّ بالألفاظ، كما لا يقوم المدماك إلاّ بالحجارة، إن نظم الكلام كما يرى علم اللغة المعاصر لا يقوم إلا على مبدأي (الاختيار) و(التوزيع)، فالمتكلم يختار من مجموعة ألفاظ اللغة ما يناسب المقام ثم يوزع هذه الألفاظ على وفق ما يقتضيه المعنى، ومن هنا يبدو أن (مبدأ الاختيار ينصب على الألفاظ، أما مبدأ التوزيع فعلى النظم).

وقد يبدو أن الجرجاني يرى أن الفكر الإنساني لا يتم إلاّ في إطار العلاقات السياقية بين الألفاظ، إذ لا يمكن أن يتعلق الفكر الإنساني بمعنى اللفظة مجردة عن معاني النحو، أي (العلاقات) فهل يتصور أن يفكر إنسان بمعنى (فعل) من غير أن يريد أعماله في اسم أو أن يفكر في اسم من غير أعمال فعل فيه[1]. فالإنسان في ضوء هذا التصور لا يفكر إلا بجمل أو لا يفكر إلا نظماً.

ولسنا نسوق القول جزافاً، فالجرجاني نفسه يرى أن معاني الكلام كلها، لا يمكن أن نتصورها إلاّ بين شيئين، وأساس هذه العلاقة بينهما، والأصل هو الخبر[2]، ومن الثابت والمعقول أنه لا يكون خبر حتى يكون مخبر عنه ومخبر به، وهذا الخبر ينقسم إلى إثبات ونفي، والإثبات يقتضي مثبتاً ومثبت له... والنفي يقتضي منفياً ومنفياً عنه... ولو حاولت أن تتصور إثبات معنى، أو نفيه من غير أن يكون هناك مثبت له، ومنفي عنه، حاولت ما لا يصح في عقل، ولا يقع في وهم[3].

---

(١) الدلائل ص٤١٠، ٤١٢.

(٢) المقصود بالخبر عند الجرجاني، كما يبدو الإسناد المعروف عند النحويين وليس المقصود به الخبر عند البلاغيين. والمراد به الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب، أو الكلام الذي له نسبة في الخارج تصدقه أو لا تصدقه وبخلافه الانشاء.

(٣) الدلائل ص٥٤١.

أنواع العلاقات في الخبر:

وقد فصل الجرجاني في الخبر وكونه أصل المعاني، وإنه لا يقوم إلاّ بين شيئين، فقال: «ومعلوم أن الفكر من الإنسان يكون في أن يخبر عن شيء بشيء أو أن يصف شيئاً بشيء، أو أن يضيف شيئاً إلى شيء، أو أن يشرك شيئاً في حكم شيء، أو أن يخرج شيئاً من حكم شيء، أو أن يجعل وجود شيء شرطاً في وجود شيء آخر». وهذه كلها أمور معقولة زائدة عن اللفظ[1]، وتأمل قوله «زائد عن اللفظ»، لأن مثل هذه المعاني الأخبار والشرط والنفي والاستثناء... الخ، لا تحصل باللفظ وحده، وإنما بشيء زائد عن اللفظ، وهذه الزيادة ليست أكثر من العلاقات التي يقيمها المتكلم بين الألفاظ، والمعنى الذي ينشأ من ذلك، إذ لا تقوم إضافة، أو وصف، أو إشراك إلاّ إذا أقمت صلة بين لفظ وثان.

والإشراك بين هذين اللفظين هو ما يسمى بالإسناد الذي هو أصل المعاني وعماد الكلام، ولأنه أصل وعماد أخذ الرفع علاقة له، لأنها أرفع مراتب الإعراب[2].

ولا يستثنى الجرجاني المجاز من فكرة العلاقات، فاللفظة لا تكون مجازاً بنفسها عندما تنقل من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي، فالمعنى المجازي الجديد، لا يكون إلاّ في سياق، يقول «إن في الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم والوقف على حقيقته»[3]، وليس الأمر في قوله تعالى: ﴿وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا﴾ [مريم: ٤].

---

(١) الدلائل ص٤١٦.

(٢) د. عبد الستار الجواري، نحو المعاني ص٢٧.

(٣) نفسه ص٢٠٠.

إن الاستعارة في (اشتعل) التي نقلت من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي[1]، وقد ترتب على هذا معنى لم يكن للفظة اشتعل سابقاً. وعلى هذا فالمجاز وإن كان ظاهرة قائمة في اللفظ إلاّ أنه في الحقيقة في المعنى، الذي هو النظم. يقول: «والحكم من الاستعارة هي وإن كانت في ظاهر المعاملة من صفة اللفظ، فإن الأمر إلى أن القصد بها إلى المعنى[2]، وكذلك الأمر في صور البديع»[3].

النظم ومستويات الكلام:

النظم الذي يدور عليه فكر الجرجاني النحوي والبلاغي والنقدي عرفه بالقول «أعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه، وأصوله، وتعرف مناهجه»[4].

ويقول أيضاً في موضع سابق «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض»[5].

وبهذا ربط عبد القاهر كما يبدو فكرة النظم بالنحو، فكان النحو عنده ليس كما يرى الجمهور، علم أواخر الكلمات، وإنما علم تعليق الكلم بعضها ببعض، وقد دفع هذا بعض الباحثين المعاصرين إلى تلمس مفهوم الجرجاني، أهو العلم الذي يبحث كما أشرنا قبل قليل ـ في أواخر الكلمات ـ

---

(١) دلائل الإعجاز ص٤١٦.

(٢) نفسه.

(٣) أثر النحاة في البحث البلاغي ص٣٩١ وما بعدها. وانظر في تحليل الآية الكريمة د. عبد الله درويش (نظرية النظم عند عبد القاهر) القاهرة، ص٦٣.

(٤) الدلائل ص٨١.

(٥) نفسه ص٥٥.

وفي مسألة الخطأ والصواب، أم أنه العلم الذي يبحث في طرق التعبير عن المعنى عبر شبكة العلاقات التي يسعى إلى إقامتها المتكلم ويسمونه (نحو المعاني)[١].

ويشير الجرجاني مرة إلى أصول النحو[٢]، ومرة إلى علم النحو[٣]، ويعتقد باحث معاصر إلى أن المراد بأصول النحو قواعد اللغة الأساسية التي بموجبها يثبت الصواب للغة والكلام، وبعلم النحو النظم نفسه، أو الخصائص التي تجعل من الكلام نصاً أدبياً رفيعاً[٤]، وعلى هذا فالجرجاني يميز بين النص على مستوى الخطأ والصواب، والنص على المستوى الأدبي، ومضى المعاصرون إلى القول أن عبد القاهر كان على وعي تام بالفوارق بين (اللغة) و(الكلام)، ذلك الفرق الذي أشار إليه أول مرة العالم السويسري فردناند دي سوسير وطوره الدارسون اللاحقون عليه، وأطلقوا عليه مرة مصطلح (الكفاءة) و(الإنجاز) ومرة (النظام) و(النص)، أو (القاعدة) و(الرسالة)[٥]، ويريدون بالمصطلح الأول (اللغة أو الكفاءة أو النظام أو القواعد) قواعد اللغة التي يلتزم بها المنشؤون والكاتبون بقواعد اللغة العربية مثلاً، ويريدون بالثاني (القول أو الإنجاز أو النص أو الرسالة)، أي نص أدبي متحقق على وفق قواعد اللغة التي يكتب فيها المنشى قصيدة لأبي تمام أو للمتنبي أو نصته لطه حسين على سبيل المثال، فالجرجاني على وفق هذا التصور كان يدرك أن (أصول النحو معينة بالقواعد الأساسية، أما علم النحو فهو النظم

---

(١) الدلائل ص٤.

(٢) نفسه ص٣.

(٣) نفسه.

(٤) مفهوم النظرية عند عبد القاهر، مجلة فصول ديسمبر ١٩٨٤، ص١٥.

(٥) المصدر السابق وانظر د. عبد السلام المسدى (الأسلوبية والأسلوب) ص٣٩.

نفسه ولذلك قال: «وليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو)[1]، فكأن النظم هو التحقق الفعلي للغة، فأصول النحو هي النظم بالقوة، أما علم النحو فهو النظم بالفعل، كما يقول المناطقة».

ويختلف في هذا باحث ثان، إذ يرى عبد القاهر ينظر إلى عملية الإبداع على أنها تمر بمرحلتين، تتمثل المرحلة الأولى في مرحلة الخطأ والصواب، والأخرى تتعدى هذه المرحلة التي مناط الفضيلة والمزية[2].

ويمضي الباحث إلى القول إن الجرجاني بهذا المفهوم يتعامل مع النحو على المستوى السطحي والمستوى العميق، وهو منهج من ينتمون إلى نظرية النحو التوليدي التي ترى أن للغة مستويين، سطحي وعميق، فالبنية اللغوية العميقة هي الصورة المثالية الكاملة للجملة، كما ترسمها قواعد النحو، وهي صورة افتراضية، أما البنية الظاهرة، فهي الشكل الواقعي الملموس للتركيب، وهي بلا شك مستمدة من البنية العميقة التي يسميها عبد القاهر (أوضاع اللغة) أو أصول النحو، كما مرّ بنا. وهي مرحلة تخلو من البراعة الفنية التي لا تتحقق إلاّ في المستوى الظاهري للتركيب، وهو مستوى التأليف والعلاقات، أي يكلمه أخرى مستوى النظم[3].

نظرية النظم في ضوء هذا التصور، هي نظرية في تحليل العلاقات القائمة في الأسلوب الأدبي المتميز، وقد لاحظنا أن (المزية والفضل في أي أسلوب نابع من طريقة التركيب أو التأليف)[4]، أي من العلاقات التي يقيمها

---

(١) الدلائل ص٨١.

(٢) د. محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية ص٤٩.

(٣) المصدر السابق ص٤٩-٥٠.

(٤) الحو بين عبد وتشومسكي (مجلة فصول ديسمبر ١٩٨٤) ص٣١.

الكاتب بين ألفاظه، وما ينجم عن هذا التأليف من تقديم أو تأخير أو فصل أو وصل أو قصر أو اختصاص أو توكيد. . . الخ.

وهذه الامكانات ذات طبيعة اختيارية، ولذلك يتميز كاتب من آخر بأسلوبه وطريقة نظمه، فيرتفع أسلوب ويسف آخر، فمن الواضح أن الكاتب لا يستطيع أن يتصرف في قواعد اللغة، لأن طبيعتها إلزامية، أما قواعد التركيب والنظم، فحرية التصرف للكاتب لا متناهية، والنظم والتركيب يخضعان لبراعة الكاتب وفنه، إذ للمبدع أن يقدم فنه بطرق مختلفة من الوضوح والغموض أو الزيادة أو النقصان، وهذه أمور تتجسد على مستوى الصياغة الملموسة بالتقديم أو التأخير أو الحذف والذكر أو التعريف أو التنكير، وهذه الفوارق المختلفة في تقديم المعنى يسميها الجرجاني (الأسلوب)، فهو «الضرب من النظم والطريقة فيه»[1]، وفي هذا يكمن تفرد الأسلوب، يقول (اعلم أنّا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلام إلى قائله، لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة، ولكن من حيث توخي النظم فيها[2]، لأن الإضافة اختصاص، وإضافة الشيء لصاحبه اختصاص به ولا يكون للشاعر أو الأديب اختصاص بالألفاظ وحدها أو بأوضاع اللغة، إنما بالعلاقات التي يختارها لينظم الألفاظ، فكما أن الحلي لا تختص بالصائغ من حيث كونها ذهباً أو فضة، ولكن من جهة العمل والصنعة، كذلك الشاعر)[3].

والعلاقات التي يصنعها الكاتب لا تكون حتى يكون هناك قصد إلى صورة معينة إن لم يقدم فيها ما قدم أو يؤخر فيها ما أخر لم تحصل تلك

---

(١) الدلائل ص٤٦٨.

(٢) نفسه ص٣٦٢.

(٣) نفسه.

الصورة[1]. هناك إذن هدف، وهناك طريق يوصل إليه، وبكلمات أخرى هناك (قصد)، وهناك (نظم) يحقق ذلك القصد، والقصد الذي يريده الجرجاني لا يستهدف الإيصال فقط، فهذه مهمة الكلام الاعتيادي الغفل عن المزية والفضل اللذين لا نجدهما إلاّ في الكلام الأدبي. ولذلك سعى الجرجاني إلى تحليل الكثير من الآيات القرآنية والنصوص الشعرية لبيان ما فيها من مزية وفضل. وطرق تحقيق ذلك الأمر الذي قاده إلى الحديث عن جملة أساليب العربية في الكلام كالتقديم والتأخير، الذي هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف إليك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب ما راقك ولطف عندك أن قُدّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان[2]، ذلك أن معرفة (الحذف والتكرار) و(الإظهار والإضمار) و(الفصل والوصل) مهمة لمعرفة أساليب البلاغة، فإذا كانت هذه أموراً هينة، وكان المدى فيها قريباً والجد يسيراً، من أين كان نظم أشرف من نظم؟ وبم عظم التفاوت، وأشتد التباين، وترقى الأمر إلى الإعجاز[3].

السرقات الشعرية:

لقد أتاحت نظرية النظم على نحو ما شرحناه للجرجاني أن يعطي فهماً لموضوع السرقات، وقد مر بك طرف مما كان النقاد العرب يرونه في هذا، ونعتقد أن للجرجاني تصوراً مختلفاً وجديراً بالتأمل.

---

(١) نفسه ص٣٦٤.

(٢) نفسه ص١٠٦.

(٣) نفسه ص١٠٩.

إن اختلاف (صورة) الكلام، أو أسلوبه، أو نظمه، لا بدّ أن يقود إلى اختلاف في المعنى، مثل اختلاف الناس بعضهم عن بعض بسبب أشكالهم، وصورهم.

إن النتيجة المنطقية لمفهوم (النظم) لا بدّ أن تقود إلى التصور الآتي: (اختلاف الصورة يكون سبباً في اختلاف المعنى والعكس صحيح أيضاً). ولقد طبق الجرجاني هذا التصور على السرقات وتجنب قول العلماء الذين يتحدثون عن (الأخذ) و(السرقة) أو يتحدثون عن «أخذ معنى عارياً فكساه لفظاً من عنده كان أحق به)، وما إلى ذلك، ثم لا يتساءلون من أين يتصور أن يكون ههنا معنى عار من لفظ يدل عليه. ويمضي الجرجاني إلى القول... كيف لنا أن نتصور أن واحداً أحق بالمعنى من آخر إذا لم يحدث في الكلام أو المعنى صفة أو فضيلة؟ فإذا صح هذا، فليس معنى قولهم كساه لفظاً من عنده، غير أنه أحدث في المعنى صورة جديدة تغير المعنى[1]، ويشير في موضوع آخر إلى أنه لا يتصور أن تكون صورة المعنى في أحد الكلاميين أو البيتين مثل صورته في الآخر البتة، اللهم إلا أن يعمد عامد إلى بيت فيضع مكان كل لفظة منه معناه، ولا يعرض لنظمه وتأليفه مثل أن يقول في بيت الحطيئة:

دعِ المكـارمَ لا تـرحـلْ لبغيتِهـا واقعدْ فإنّكَ أنتَ الطاعمِ الكاسي

ذرِ المفـاخـرَ لا تـذهـبْ لمطلبِهـا واجلسْ فإنك أنت الآكل اللابس

ذاك لأن بيت الحطيئة لم يكن كلاماً وشعراً من أجل معاني الألفاظ المفردة التي تراها فيه مجردة معرّاة من معاني النظم والتأليف، فالذي يجيء فلا يغير شيئاً من هذا الذي كان كلاماً وشعراً، لا يكون قد أتى بكلام ثان

(١) دلائل الإعجاز ص٤٨٣-٤٨٤.

وعبارة ثانية، بل يكون قد قال من عند نفسه شيئاً البتة)[1]، وهذا يعني أن الشعر يكون ذلك بسبب نظمه، وتأليفه لا بسبب ألفاظه، وإلاّ لكان البيت الثاني الذي لا يختلف عن الأول في النظم والتأليف كلاماً ثانياً، وهو ليس كذلك. ويستنتج من ذلك، أنه إذا غير النظم والتأليف فقد تغير المعنى، وليس ثمة سرقة أو أخذ بل إن مجرد قول النقاد عن تماثل المعاني: (إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد)، وقولهم: (إنه أساء وقصر) دليل على أن المعنى لم يأت هو نفسه، وإلاّ لم يكن لقوليهما معنى أبداً، فإن (أحسن) و(أجاد) و (قصر) لا يعني غير أن الثاني جاء بالمعنى في صورة مختلفة. وفي قول النقاد في شاعر ما (أنه أخذ المعنى فظهر أخذه)، وفي آخر: (أنه أخذه فأخفى أخذه)، دليل آخر على اختلاف النظم والصورة والتأليف، ولو كان المعنى هو نفسه معاداً على صورته وهيئته، وكان الآخذ له لا يصنع شيئاً غير أن يبدل لفظاً مكان لفظ، لكان الإخفاء محالاً لأن اللفظ لا يخفي المعنى، وإنما يخفيه إخراجه في صورة غير التي كان عليها[2].

ويأخذ الجرجاني في تطبيق مهمة هذه السرقات على نصوص شعرية محاولاً أن يبين اختلاف المعاني بسبب اختلاف الصياغة[3].

* * *

(١) دلائل الإعجاز ص٤٨٧-٤٨٨.

(٢) نفسه ص٥٠٩.

(٣) نفسه ص٥٠٢ وما بعدها.

الفصل الرابع عشر

ابن رشيق والنظرة المتكاملة إلى الشعر

- دفاع عن الشعر.
- القدماء والمحدثون.
- حدّ الشعر ودوافعه.
- دوافعه.
- الشاعر والمديح.
- الشاعر والخوف.
- الشاعر والفقر والغنى.
- شحذ القريحة.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل الرابع عشر

ابن رشيق القيرواني والنظرة المتكاملة إلى الشعر

يبدو كتاب العمدة أثراً مهماً من آثار المكتبة النقدية، وقد نال خطوة وشهرة كبيرتين، وتداوله الأدباء والنقاد، وعد من الكتب التي لا غنى عنها لطالب العلم والأدب.

لقد نال هذا الكتاب شهرة كبيرة بين الأدباء والنقاد القدماء والمحدثين واثنوا عليه ثناء حسناً، فقد أطلع الصفدي على مؤلفات ابن رشيق فرأى أنها تدل على تبحره في الأدب، وإطلاعه على كلام الناس، ونقله لمواد هذا الفن وتبحره في النقد[1]. ويبرز كتاب العمدة من بين هذه الكتب التي وصفها الصفدي والتي تدل على تضلعه في الأدب والنقد.

ويقول فيه القفطي: إنه أشتمل على ما لم يشتمل عليه تصنيف من نوعه، وأحسن فيه غاية الإحسان[2].

أما المحدثون فقد اختلفوا في أهمية الآراء النقدية الواردة في هذا الكتاب. فيرى إحسان عباس أن حظ ابن رشيق في الأصالة النقدية ضئيل، لكنه مع ذلك ناقد قدير لم تضع شخصية بين آراء عبد الكريم ـ أستاذه ـ وابن سلام الجمحي، وابن وكيع، والرماني، ودعبل، والجرجاني، والمرزوقي. ولعل ابن رشيق أبرز مثل على الناقد الذي يملك الإعجاب عن طريق الجدة

---

(١) الوافي بالوفيات/ الصفدي ٢/ ٢٥٢.

(٢) انباء الرواة ١/ ٣٣.

في الرأي، وفضلاً عن ذلك يمتاز كتابه من بين كتب النقد الأدبي، بأنه احتوى أكثر ما يريده المتأدب من حديث عن الشعر، ومن حديث في الشعر نفسه[1].

ويرى د. داود سلوم أن شخصية الكاتب تكاد تختفي خلف النصوص الكثيرة المقتبسة، والأقوال القديمة المكرورة، وما قد يعتبره الناقد القيرواني من بنات أفكاره، إن هو إلا حصيلة ثقافته العامة من أفكار الآخرين، والتي شكلت وجهة نظره في الموضوع النقدي[2].

وهناك من اتخذ الموقف الوسط من آراء ابن رشيق، فقد عقد محمد سلامة يوسف فصلاً عن تأثر ابن رشيق بمن سبقه من النقاد[3]، ملخصاً رأيه بقوله (يتضح لنا أن ابن رشيق لم يكن ينقل عمن سبقه نقلاً، أو ينقدها، بل كان يناقش ما ينقل، ويقبل منها ما يقبل، ويرفض ما يرفض، صادراً في ذلك عن دقة بصر بالنقد، وثقوب نظر، وبيان لوجهة نظره ومذهبه فيما يأخذ أو يدع)[4].

إن استعراض الآراء النقدية في العمدة يدلنا على أنه قد استوعب فعلاً آراء من سبقه من النقاد، ولكنه لم يكن مجرد ناقل، بل إنه يتبنى الرأي النقدي ويفصل فيه إذا اقتنع به، ويأتي بالأمثلة والشواهد التي تعينه حتى يبرز الفكرة وكأنك تقرأها أول مرة، لوضوح الحجة، وبيان الشرح والرأي، وسنحاول الوقوف على أهم الجوانب المتعلقة بنظرة ابن رشيق المتكاملة إلى الشعر.

لقد سمى ابن رشيق كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) وبذا دل على طبيعة المادة التي يتناولها كتابه والتي يصحّ أن نقول عنها أنها تمثل نظرة متكاملة إلى الشعر من حيث تعريفه وفضله وميزاته على النثر، ثم مهمة

---

(١) تاريخ النقد ص٤٤٥، ٤٤٦.

(٢) مقالات في تاريخ النقد ص٣١٤.

(٣) ابن رشيق القيرواني وآراؤه البيانية والنقدية ٢٠٩/٢٢٨.

(٤) المصدر السابق.

الشاعر وما يتبع ذلك من مكانة في الأعصر المختلفة، والثقافة التي يحتاج إليها، وما يتعلق بالمحاسن التي تستجاد من الأشعار، وما يقابلها من مساوئ، كل ذلك ليدل على آداب الشعر وأصول نقده وتمييزه.

دفاعه عن الشعر:

قبل أن يبدأ ابن رشيق حديثه المباشر عن الشعر، وما يتعلق بآدابه ونقده يبدأ كتابه بفصول وفقرات فيها دفاع عن الشعر، وكأنه يقدم مسوغاً لتخصص كتابه بهذا الموضوع أو ليبين فضل انفراد كتابه بصنعة الشعر بخلاف أبي هلال العسكري، الذي خصّ كتابه للنثر والشعر[1].

فكلام العرب نوعان: منظوم، ومنثور، ولكل منهما ثلاث طبقات، جيده، ومتوسطة، ورديئة. فإذا اتفقت الطبقتان في القدر وتساوتا في القيمة، ولم يكن لأحدهما فضل على الأخرى، كان الحكم للشعر ظاهراً في التسمية، لأن كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة[2].

وبذا يصدر ابن رشيق حكماً عاماً في تفضيل الشعر على النثر، ويضرب لصفة الشعر مثلاً بما تعارف عليه النقاد من قبل، وهو أن الشعر كالصنعة الحاذقة، فالدر وهو أخو اللفظ ونسيبه إليه، يقاس وبه يشبه وإذا كان منثوراً لم يؤمن عليه، ولم ينتفع به في الباب الذي له كسب، ومن أجله انتخب، وإن كان أعلى قدراً، وأغلى ثمناً. فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال، وكذلك اللفظ إذا كان منثوراً تبدد في الأسماع وتدحرج عن الطباع[3].

---

(١) اسم كتاب أبي هلال العسكري (الصناعتين).

(٢) العمدة ص١٩.

(٣) نفسه.

أما سبب تفضيل ابن رشيق الشعر على النثر، فلسرعة تأثيره في النفوس لما يقتضيه الوزن من جرس موسيقي، وجمال فني يؤهلانه للصوق في نفوس السامعين وحفظه وتداوله، فضلاً عن مباحث عديدة تعد فضائل للشعر والشعراء. ودافع ابن رشيق من خلالها عن الشعر ومكانه، ونستطيع أن ندرجها بما يأتي:

١ ـ مسألة تنزيه القرآن الكريم عن أن يكون شعراً، وتنزيه الرسول ﷺ عن أن يكون شاعراً[١]. فصلّ فيهما ابن رشيق القول، وهذه وإن كانت من القضايا التي كثرت فيها الأقوال وناقشها المفسرون والأدباء، إلا أن ابن رشيق أكسبها جدة وحيوية لحسن دفاعه عن الشعر، فإذا كان تنزيه الرسول ﷺ عن قول الشعر حطاً لمكانة الشعراء كانت أميته أيضاً غضاً من الكتابة[٢]، وكقوله معقباً على الأحاديث الشريفة التي شجع فيها الرسول ﷺ شعراء الدعوة، متخذاً منها دفاعاً قوياً عن الشعر والشعراء، يقول: (فلو أن الشعر حرام أو مكروه ما اتخذ النبي ﷺ شعراء يحثهم على الشعر، ويأمرهم بعمله، وسمعه منهم)[٣].

٢ ـ من فضائل الشعر أن الكذب الذي أجمع الناس على قبحه، حسن فيه. وحسبك ما حسّن الكذب، واغتفر له قبحه، فقد سئل أحد المتقدمين عن الشعراء فقال: (ما ظنك بقوم الاقتصاد محدد إلاّ منهم، والكذب مذموم إلاّ فيهم)[٤].

---

(١) يراجع الفصل الثاني ـ النقد في صدر الإسلام.
(٢) العمدة ١/ ٢١.
(٣) نفسه ١/ ٣١.
(٤) نفسه ١/ ٢٥.

٣ ـ قيام الشعر بمهمة الدفاع عن الشاعر حتى في حالة كونه مذنباً. ويضرب لهذا مثلاً عفو الرسول ﷺ عن كعب بن زهير بعد أن كان تهدده ووعده، وما كان ليوعده على باطل، بل تجاوز عنه ووهب له بردته[١]، واعتذر حسان بن ثابت عن قوله في الإفك، بقوله لعائشة رضي الله عنها في أبيات مدحها بها:

حَصانٌ رزانٌ ما تزِنُّ بريبةٍ وتصبحُ غرثى من لحومِ الغوافلِ

ثم قال:

فإن الذي قد قيل ليس بلائطٍ ولكنه قولُ امرئ بي ماحلِ

فاعتذر كما تراه مغالطاً في شيء، نفذ فيه حكم رسول الله ﷺ بالحد، وزعم أن ذلك قول امرئ ماحل، أي مكايد، فلم يعاقب لما يرون من استخفاف كذب الشاعر، وأنه يحتج به، ولا يحتج عليه[٢].

٤ ـ ليس لأحد أن يطري نفسه، ويمدحها في غير منافرة، إلاّ أن يكون شاعراً، فإن ذلك جائز له في الشعر غير معيب عليه.

٥ ـ الشعر معيار الأوزان، وقد نقل رأياً في هذا بقوله: فقد زعم صاحب الموسيقى أن ألذّ الملاذ كلها اللحن، ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار لا محالة، مع أن صنعة صاحب الألحان واضعة من قدره مستخدمه له، نازلة به. ورتبة الشاعر لا مهانة فيها عليه، بل تكسبه مهابة العلم، وتكسوه جلالة الحكمة.

---

(١) المصدر السابق ص٢٤.

(٢) بلائط أي: ليس بلازم، ولا لصق، والماحل: الذي يمشي بالنميمة ويسعى إلى السلطات.

وقد يعترض على ابن رشيق معترض من خلال دفاعه عن الشاعر ومقارنته بصاحب الألحان بما عرف من عرف اجتماعي، وهو وقوف الشاعر ساعة إنشاده القصيدة وجلوس الملحن أو الموسيقى، يتخذ ابن رشيق من هذا الافتراض وسيلة للدفاع عن الشعر أيضاً، فيرى أن قيام الشاعر، وجلوس صاحب اللحون، موقوف على كون الشاعر متشوقاً إليه بحب إسماع من بحضرته أجمعين، بغير آلة ولا معين، ولا يمكنه ذلك إلاّ قائماً أو مشرفاً، وليدلّ على نفسه. ويعلم أنه المتكلم دون غيره، وكذلك الخطيب وصاحب اللحون، لا يمكنه القيام لما في حجره كرامة منه على القوم، على أن منهم من كان يقوم بالدف والمزهر[1].

٦ ـ مكانة الشعر العظيمة في عصر الرسول ﷺ ودوره الكبير في الدفاع عن الدعوة الإسلامية، فكثيرة في هذا الباب هي الروايات الدالة على إعجاب الرسول ﷺ والصحابة بالشعر والشعراء، مما قد ذكرنا معظمه في الفصل الخاص بالنقد في العصر الإسلامي.

٧ ـ تعاطي الصحابة وكبار الخلفاء والتابعين الشعر، ولم يحط هذا من قدرهم، بل أضاف إليهم عزاً إلى عز، وشهرة إلى شهرة، وقد عقد لهذا باباً في أشعار الخلفاء، والقضاة، والفقهاء، مضيفاً إلى الروايات المعروفة التي ذكرها استنتاجاً لطيفاً بشأن مشروعية قول الشعر، والاستئناس به بقوله:

(وقد كان جماعة من أصحاب مالك بن أنس يرون الغناء بغير آلة جائز، وهو مذهب جماعة من أهل مكة والمدينة، والغناء حلة الشعر إن لم يلبسها طويت، ومحال إن يحرم الشعر من يحل الغناء به)[2].

---

(١) العمدة ١/ ٢٦.

(٢) نفسه ١/ ٣٢.

٨ ـ إن ما ذكر من نفي والد امرى القيس لابنه بسبب الشعر، إنما هو وهم وخطأ، فقد غفل أكثر الناس عن السبب، وذلك إنه كان خليعاً متهتكاً شبب بنساء أبيه، وبدا بهذا الشر العظيم، واشتغل بالخمر. . . عن الملك والرياسة، فكان إليه من أبيه ما كان ليس من جهة الشعر، لكن من جهة الغي والبطالة، فهذه هي العلة، وقد جازت كثيراً في الناس ومرت عليهم صفحاً[١].

٩ ـ تظهر مكانة الشاعر في المجتمع العربي في كثرة الشعراء الذين رفعوا من أقدار أقوام بأشعارهم، أو حطوا من أقدار آخرين لأبيات سارت بين الناس، واشتهرت.

١٠ـ شفاعات الشعراء لدى الحكام ورؤساء القبائل وقبولهم العفو بسبب أبيات تستثير هممهم وعطفهم، ويضرب لهذا مثلاً قصة أسر شاس بن عبدة في تسعين رجلاً من تميم، وشفاعة علقمة الفحل لدى الحارث الغساني، وقبول الأخير هذه الشفاعة، وإطلاقه سراح شاس وجماعته بسبب أبيات لعلقمة. وأثارت أبيات لأمية بن حرثان عاطفة الخليفة عمر ابن الخطاب حين سمع بها، فأمر بإعادة ولد أمية، لما أثارته هذه الأبيات من عاطفة الرحمة والرأفة حين استعطف الشاعر الأب الخليفة، ليرد إليه ولده المنخرط مع جيوش الفاتحين[٢].

١١ـ احتماء القبائل بشعرائها، فقد كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية

---

(١) نفسه.

(٢) نفسه.

لأعراضهم وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. فممن حمى قبيلته زياد الأعجم، وذلك إن الفرزدق همّ بهجاء عبد القيس، فبلغ ذلك زياداً، وهو منهم فبعث إليه: لا تعجل، وأنا مهدٍ إليك هدية، فانتظر الفرزدق الهدية، فجاءه من عنده:

فما ترك الهاجونَ لي أن هجوتهُ مَصحّاً أراه في أديمِ الفرزدقِ
ولا تركوا عظماً يُرى تحت لحمِه لكاسرِه أبقوه للمتعرّق
سأكسرُ ما أبقوا له من عظامِه وأنكُتُ مخَّ الساقِ منه وانتقي

فلما بلغته الأبيات كف عما أراد وقال: لا سبيل إلى هجاء هؤلاء ما عاش هذا العبد[1]. ويستطرد لذكر روايات كثيرة في هذا الشأن.

١٢ـ تفاؤل الناس بالشعر وتصوره أبيات مشهورة لحسان بن ثابت، يهدد فيها قريشاً بفتح مكة، والنصر على المشركين، وإن هذه الأبيات تفاءل بها المسلمون، واستنشدوها حين فتح الله لهم مكة[2].

١٣ـ للشعر منافع كثيرة قد أكثر الناس ذكرها، وإذا كان ابن رشيق شغوفاً بذكر المنافع، فإنه يرى ذكر المضار غير منتقص للشعر، ولا مقللاً من شأنه، فما أورده عن الصحابة والتابعين إن الشعر كلام يحسن فيه ما يحسن في الكلام، ويقبح فيه ما يقبح في الكلام، وبقدر حسنه وقبحه، يكون نفعه وضره على أن مضار الأشعار التي ذكرها لا تتجاوز، مساوى اختيار الشعراء لمعانيهم، واخفاقهم في رسم صورها سواء مخالفتها لطبيعة الموضوع الذي يتحدث عنه. كأن يدعو لنفسه بأن يبتلى ببلية كما فعل مجنون ليلى حين قال:

قضاها لغيري وابتلاني بحبها فهلا بشيء غير ليلى ابتلانيا

---

(١) العمدة ص٤٩.

(٢) نفسه ص٦٧.

فما مات حتى مرض ورأى في المنام قائلاً يقول له: هذا ما تمنيت. وقد تكون الإساءة في إقحام الشاعر نفسه في مواقف مهلكة. وهو موضوع جرّ ابن رشيق إلى الحديث عن علاقة الأشعار بالسياسة وذوي الحكم. فقد علّق على خبر سديف بن ميمون، وكيف أهلكته أشعاره التي صرح فيها برغبته في أن تزول الخلافة عن بني العباس لتؤول به إلى بني السحن[1]، ليصدر بعد هذا الخبر رأياً نقدياً هو نتيجة للأحداث السياسية العنيفة التي راح الشعراء ضحيتها، حين أقحموا أنفسهم في أتونها قائلاً: (وأحمق الشعراء عندي من أدخل نفسه في هذا الباب، أو تعرض له، وما للشاعر والتعرض للحقوق، وإنما هو طالب فضل، فلمَ يضيعُ رأس مالِه، لا سيما وإنما هو رأسه، وكل شيء يحتمل إلاّ الطعن في الدول، فإن دعت إلى ذلك ضرورة مجحفة، فتعصب المرء لمن هو في ملكه، وتحت سلطانه أصوب، وأعذر له من كل جهة، وعلى كل حال، لا كما فعل سديف. ولعل لابن رشيق عذره في هذا التعطيل لدور الشاعر المفترض فيه أن يكون بنّاء وناقداً، لا منافقاً مدارياً، لعل عذره كثرة الشواهد التي قرأها، وشهد أحداثها عن شعراء لقوا حتوفهم بسبب شعر قالوه أو تعرضوا فيه لخليفة أو سلطان، وهو وإن جعله طالب فضل[2] تعليقاً على حادثة معينة، إلاّ أنه أفرد بعده بابا عن التكسب والشعر والأنفة منه ورأى أن أكثر ما تقدم من الشعراء، فالغالب على طابعهم الأنفة عن السؤال بالشعر، وقلة التعرض به لما في أيدي الناس إلاّ في ما لا يزرى بقدر، ولا مروءة، كالفلقة النادرة، والمهمة العظيمة، وعلى كل حال فإن الأخذ من الملوك كما فعل النابغة ومن الرؤساء الجلة، كما فعل زهير سهل وخفيف[3].

---

(١) العمدة ص٧٥.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ص٦٨.

١٤- تعرض الشعراء للناس وأبياتهم التي قد تسير مثلاً، فتخزي المتعرض لهم، ولذلك كان الأشراف يتجنبون ممازحة الشعراء، ولكن ابن رشيق بعد إيراده للروايات الطريفة التي تحكي تعرض الشعراء لأناس بدأوا بممازحتهم، أو ملاحاتهم، ختم الباب برأي نقدي عن مواقف الشعراء التي ذكرها، مفاده أنه يربأ بالشاعر أن يتعرض لأعراض الناس، فهو أولى بالكف عن مثل هذه المواقف، وإقالة عثرات اللسان، لأنه رزق من القدرة على الكلام، والعفو من القادر أحسن به، وأليق: ﴿وَلَمَنِ ٱنتَصَرَ بَعْدَ ظُلْمِهِۦ فَأُوْلَٰٓئِكَ مَا عَلَيْهِم مِّن سَبِيلٍ ﴿٤١﴾ إِنَّمَا ٱلسَّبِيلُ عَلَى ٱلَّذِينَ يَظْلِمُونَ ٱلنَّاسَ وَيَبْغُونَ فِى ٱلْأَرْضِ بِغَيْرِ ٱلْحَقِّ ۚ أُوْلَٰٓئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٤٢﴾ وَلَمَن صَبَرَ وَغَفَرَ إِنَّ ذَٰلِكَ لَمِنْ عَزْمِ ٱلْأُمُورِ﴾ [الشورى: ٤١-٤٣] وهكذا يجعل هذا الباب من مفاخر الشعر والشعراء.

القدماء والمحدثون:

ليس لابن رشيق في هذه المسألة موقف خاص قدر فهمه لمواقف من سبقه، وتبنيه لرأي يوافق فيه من ذهب إلى وجوب العدل في الحكم بين القدماء والمحدثين، مفتتحاً حديثه بمقولة ابن قتيبة: (كل قديم من الشعراء فهو محدث في زمانه[1]. مورداً الروايات التي تعصب فيها كبار الرواة للشعر القديم، ويرى أن أمثال هؤلاء موجودون في كل عصر، يعني أن كل واحد منهم يذهب في أهل عصره هذا المذهب ويقدم من قبلهم، وليس ذلك لشيء إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاهد، وقلة ثقتهم بما يأتي به المولدون، ثم صارت لجاجة)[2].

---

(١) نص ابن قتيبة كما هو مشهور (ولم يقصر الله العلم، والشعر، والبلاغة، على زمن دون زمن، ولاخص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادة في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره) الشعر والشعراء ١/ ٢٣.

(٢) العمدة ١/ ٩١.

وعلى هذا يرى ابن رشيق أن ليس لأحد الحق بالكلام دون أحد، وإنما الإجادة هي التي تعلي شأن الشاعر لا زمانه أو مكانه، إلاّ أن المثل الذي يضربه لتوضيح حال القدماء والمحدثين يبدو متناقضاً مع آرائه التي اتسمت بالجدة، والتي تبنّى فيها آراء غيره من النقاد الداعين إلى إنصاف المحدث فيقول:

(إنما مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين ابتدأ هذا بناءً، فأحكمه وأتقنه، ثم أتى الآخر، فنفشه، وزيّنه، فالكلفة ظاهرة على هذا، وإن حسُن والقدرة ظاهرة على ذاك، وإن حسن)[1]، فهو يرى في هذا النص أن الفضل للقدماء يتجلى في إحكام صنعة الشعر، وأنهم مطبوعون غير متكلفين. أما المحدثون فلا فضل لهم إلا التزيين والتجميل في صنعة الشعر، والتأنق في اختيار الألفاظ والصور الفنية.

ويقول في باب الشعر والشعراء بعد أن قسم الشعراء إلى طبقات:

(فليعلم المتأخر مقدار ما بقي له من الشعر، فيتصفح مقدار من قبله، لينظر كم بين المخضرم والجاهلي، وبين الإسلامي والمخضرم، وأن المحدث الأول ـ فضلاً عمن دونه ـ دونهم في المنزلة، على أنه أغمض مسلكاً وأرق حاشية، فإذا رأى أنه ساقة الساقة تحفّظ على نفسه، وعلم من أين يؤتي، ولم تغرره حلاوة لفظه، ولا رشاقة معناه، ففي الجاهلية والإسلام من ذهب بكل حلاوة ورشاقة، وسبق إلى كل طلاوة ولباقة)[2].

ورأى ابن رشيق في هذين النصين مع الشعر إذا قدم، فالجودة والطبع والصحة مقرونة بالشعر القديم متناقصة بتقدم العهد، فأين يكون هذا الرأي

---

(١) العمدة ١/ ٩٢.

(٢) نفسه ١/ ١١٣.

مع آرائه الأخرى التي حاول فيها أن يكون إيجابياً من الشعر ـ بصورة عامة ـ قديمه وحديثه، وإن الجيد يكون في كل زمان ومكان، كما يقول الجاحظ وإن[1] كل قديم محدث كما قال ابن قتيبة[2]... هذا موقف.

أما الموقف الثاني، فقد أكد فيه موقفاً آخر تبنى فيه رأي استاذه عبد الكريم النهشلي صاحب كتاب الممتع، وهو أن المحدثين قد عرفوا بعذوبة الألفاظ ورقتها، وحلاوة معانيها، وقرب مأخذها، وأنه لو سلك المتأخرون مسلك المتقدمين في غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المهامه والقفار، ووصف الوحوش والحشرات ما رويت. ويرى أن أشعار المحدثين أقرب إلى أفهام الناس، وإن خواص الناس في معرفتها كالعوام، وأنه لو حدث لمحدث، ونظم على طريقة القدماء باختيار الغريب من الألفاظ أو الصور البدوية فإن شعره لن يكون ملائماً لعصره، ولن يترك أثراً في نفوس السامعين، ويكون صاحبها بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس إلى استماعه، وإن جهل الألحان وكسر الأوزان ـ وقائل الشعر الحوشي بمنزلة المغني الحاذق بالنغم، غير المطرب المصوت، يعرض عنه إلاّ من عرف فضل صنعته، على أنه إذا وقف على فضل صنعته لم يصلح لمجالس اللذات، إنما يجعل معلماً للمطربات من القينات، يقمن بخدمته، ويستمتع بحلوقهن دون حلقه، ليسلمن من الخطأ، ويطرين بحسن أصواتهن[3].

ثم يستطرد في تبني هذا الرأي وشرحه، وينقل قول عبد الكريم النهشلي الذي يرى أن الأشعار تختلف في صورها باختلاف البيئات والأزمان، وأن

---

(١) الحيوان ٢/ ١٣٢.

(٢) الشعر والشعراء ١/ ٣٣.

(٣) العمدة ١/ ٩٢.

ما يستحسن في أهل بلد، لا يستحسن عند أهل غيره، وأن الشعراء الحذّاق تقابل كل زمان بما استجيد به، وكثر استعماله عند أهله، وأنه ربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل في غيره.

فالمقياس الذي يجب أن يحكّم النظرة إلى الأشعار القديمة والمحدثة هو مقياس الجودة الذي يظهر بكون النص الشعري على مر الأزمان بعيداً عن الوحشي المستكره، مرتفعاً عن المولد المنتحل، متضمناً للمثل السائر، والتشبيه المصيب، والاستعارة الحسنة[1]، ويضيف إليه ابن رشيق أيضاً ما يوضح فكرة وجوب كون الأشعار خارجة عن نطاق الأقليمية الضيقة، غير مقيدة بالمناسبات التي تجعله رهين مكان أو زمن معين فليس (من أتى بلفظ يعرفه طائفة من الناس دون طائفة، لا يخرج من بلده، ولا يتصرف من مكانه...، وليس التوليد والرقة أن يكون الكلام رقيقاً سفسافاً، ولا بارداً غثاً، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً خشناً، ولا أعرابياً جافياً، ولكن حال بين حالتين، ولم يتقدم امرؤ القيس والنابغة والأعشى، إلاّ بحلاوة الكلام وطلاوته، مع البعد عن السخف والركاكة، على أنهم لو أغربوا، لكن ذلك محمولاً عنهم، إذ هو طبع من طباعهم[2].

وهنا يختم ابن رشيق الفصل برأي يخالف مخالفة واضحة المثل الذي ضربه أول حديثنا عن موقفه الأول من الشعر المحدث وأنه إذا صح وجاد، يكون لصاحبه الفضل البين بحسن الإتباع، ومعرفة الصواب، مع أنه أرق حوكاً وأحسن ديباجة.

---

(١) العمدة ص٩٣.

(٢) نفسه.

حد الشعر ودوافعه:

(الشعر يقوم بعد النية على أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية). لقد أضاف ابن رشيق إلى عناصر الشعر المعروفة الواردة في تعريفات النقاد قبله أضاف شرط النية ليكون الكلام شعراً، لأن منه ما هو موزون مقفى، وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن الكريم ومن كلام النبي ﷺ، وغير ذلك مما لم يطلق عليه اسم الشعر.

وقد علق على قول الرسول ﷺ:

هل أنتِ إلا إصبعٌ دميتِ وفي سبيل اللهِ ما لقيتِ

بأن قوماً رأوا أن مشطور الرجز ليس بشعر، كقول الرسول ﷺ هذا، أما هو، فيرى أن ليس هذا بدليل وإنما الشرط في عد الكلام شعراً هو القصد والنية. فقول الرسول ﷺ لا يعد شعراً، أما الرجز فهو شعر لنية أصحاب الشعر في القول.

وأضاف ابن رشيق إلى العناصر التي ذكرها قدامة عنصراً آخر، وهو الابتكار، وبذا يميز بين الشعر المنظوم والمتكلف، والآخر الجيد المطبوع قائلاً: (وإنما سمي الشاعر شاعراً، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ، أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشاعر عليه مجازاً، لا حقيقة، ولم يكن له إلاّ فضل الوزن، وليس بفضل عندي مع التقصير).

فالعنصر المهم الذي أضافه ابن رشيق هنا هو الابتكار والابتداع في المعنى، فإذا قصر الشاعر فيهما خرج قوله عن سمة الشاعرية، ولم يحتفظ إلاّ بالوزن الذي لا يعده فضلاً بحد ذاته، إذا لم تتوافر الشروط الأخرى،

وقوله هذا لا يقلل من شأن الوزن، وإنما جعل عناصر الشعر مترابطة متلازمة، فالقصد في نظم الشعر مع توليد المعاني، وابتكارها، شرطان يجب أن يتوفرا للقصيدة الشعرية التي أساس بنيتها العناصر الأربعة، الوزن، والقافية، واللفظ، والمعنى. وقد حاول ابن رشيق ـ كعادته ـ أن يضرب مثلاً يوضح من خلاله أهمية كل عنصر من عناصر بناء القصيدة، فالبيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خير في بيت غير مسكون)[1].

ففي هذا المثل جعل ابن رشيق الطبع أساس العملية، أما الثقافة فهي تسند الشاعر، وتقوي قابليته، وتمنحه القدرة على الابتداع والابتكار، وتأتي الدربة مطبقة للموهبة والثقافة الأصيلة. وفي هذا التفصيل لا يختلف ابن رشيق عن دعوة ابن طباطبا السابقة في تقدير الموهبة الشعرية، ووجوب مصاحبة الثقافة والدربة، أو ما سماه بصقل الموهبة لها[2]. أما المعاني التي تقوم عليها الأشعار، فهي بمثابة البيت الذي يملؤه حيوية، وحركة، ولولاه كان مهجوراً موحشاً لا فائدة منه.

لقد احتذى ابن رشيق في حديثه عن المعاني والألفاظ حذو ابن قتيبة في تقسيماته الشكلية لأضرب الشعر[3]، فمن الناس من يؤثر اللفظ على المعنى فيجعله غايته ووكده، ومنهم من يفضل جلبة الألفاظ وتفخيمها بلا طائل على المعنى، ومنهم من يؤثر سهولة اللفظ ويغتفر للشاعر الركاكة واللين، ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ فيطلب صحته ولا يبالي حيث وقع من

---

(١) العمدة ١/ ١٢١.

(٢) راجع فصل (ابن طباطبا وعملية الإبداع الشعري).

(٣) راجع الشعر والشعراء ١/ ٢٤ فما بعدها.

هجنة اللفظ وقبحه وخشونته، ولكنه لا يقف عند هذه التقسيمات الشكلية وقفة جمود وافتعال، وإنما نلمح في تفصيلاته وشواهده التي ضربها، وتحليلاته النقدية الطريفة، نلمح قدرة على تحسس الجمال الفني، وموهبة في التحليل والنقد، ولنتابع تقسيماته هذه ونظرته إلى آراء الناس، ومذاهبهم في الألفاظ، والمعاني الشعرية:

١ ـ منهم من يؤثر اللفظ على المعنى، فيجعله غايته، ووكده وهم فرق: قوم يذهبون إلى فخامة الكلام وجزالته على مذهب العرب من غير تصنع كقول بشار:

إذا مـا غضبنـا غضبـةً مضـريـةً ... هتكنا حجابَ الشمسِ أو قطرتْ دما

إذا مـا أعـرنـا سيـداً مـن قبيلـةٍ ... ذرى منبـرٍ صلّـى علينـا وسلّمـا

وهذا النوع أدل على القوة، وأشبه بما وقع فيه موضع الافتخار، وكذلك ما مدح به الملوك يجب أن يكون من هذا النحت[1].

٢ ـ وفرقة أصحاب جلبة وقعقعة بلا طائل معنى، إلا القليل النادر، كأبي القاسم بن هاني، ومن جرى مجراه، وهنا يمارس ابن رشيق النقد التطبيقي في اختيار الأنموذج الذي يصور ميل أصحاب هذه الفرقة إلى جعجعة الألفاظ وفخامتها، دون أن يشترطوا الأصالة أو الطبع الذي يمنح الأشعار حيوية وجمالاً، وقد اختار بيتين لابن هاني، ووقف عندهما وقفة تأمل وتحليل ونقدهما:

أصاختْ فقالتْ: وقعُ أجردَ شيظمٍ ... وشامتْ فقالت: لمعُ أبيضَ مخذمِ

ومـا ذعـرتْ إلاّ لجـرس حِليّهـا ... ولا رمقـتْ إلاّ بـرى فـي مخـدّمِ

---

(١) العمدة ١/ ٢٥-٢٧.

فقد رأى ابن رشيق أن هذين البيتين لم يتوافر فيهما إلاّ الفساد، وخلاف ما يطلب من الشاعر التغزل محللاً الصورة الشعرية الواردة فيهما ومدى انسجامها مع ما يجب أن تكون صورة المرأة المتغزل بها، أو مع ما يطلبه السامع الذي يتوقع من أبيات الغزل إثارة متعة فنية، أو انفعالات، وأحاسيس يشارك فيها الشاعر إعجاباً أو غضباً أو تعاطفاً وشوقاً، فيقول: (فالشاعر يتغزل بامرأة أكثرت من لبس الحلي، وهي في انتظار من تحب. ولكن أتى بصورة متكلفة ثقيلة، حيث ظنت أن ما تسمعه من أصوات حلّيها، إنما هو صوت فرس أصيل، طويل الجسم، أو هو صوت سيف قاطع، فذعرت، ثم أن الشاعر قد نبهنا إلى ذعرها ولم يكن في مكانه، لأن ما سمعته، إنما هو جرس حليها وما رأته فهو خلخالها وحليها، وما الذي يفيدنا أن تكون المنسوب بها قد لبست حليها فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس، أو لمع سيف غير أنها مغزوة في دارها، أو جاهلة بما جعلته من زينتها، ولم يخف عنا مراده إنها كانت تترقبه فما هذا كله؟[1].

ثم يحلل ابن رشيق أسلوب الشاعر ابن هاني بصورة عامة، فيخرج من نطاق التعليق العابر على بيت أو بيتين إلى النظرة الشاملة، فهو يراه شاعراً مطبوعاً، إلا أنه يتكلف التصنع أحياناً، وبذا تجد في أشعاره نمطين من الجودة والرداءة، فإذا أخذ ابن هاني في الحلاوة والرقة، وعمل بطبعه، وعلى سجيته أشبه الناس ودخل في جملة الفضلاء، وإذا تكلف الفخامة وسلك طريق الصنعة، أضر بنفسه، وأتعب سامع شعره، ويقع له من الكلام المصنوع والمطبوع في الآحاد أشياء جيدة، كقوله في المطبوع:

لا يأكلُ السرحانُ شلوَ عقيرِهم مما عليه من القنا المتكسرِ

(١) العمدة ١/ ١٢٥.

أي لم يمت لشجاعته حتى تحطم عليه الرماح ما لا يصل معه الذئب إليه، ولو كان العقير هو الذي عقروه هم لكان البيت هجواً، لأنه كان يصفهم بالضعف والتكاثر على واحد، فهذا كله جيد بديع.

٣ ـ ومنهم من يذهب إلى سهولة اللفظ، فعني به، واغتفر له فيها الركاكة واللين المفرط، كأبي العتاهية وعباس بن الأحنف ومن تابعهما، وهم يرون الغاية قول أبي العتاهية:

يـا أخـوتـي إنّ الهـوى قـاتلـي ... فيسّـروا الأكفـانَ مـن عـاجـلِ
ولا تلـومـوا فـي اتبـاع الهـوى ... فـإننـي فـي شُغُـلٍ شـاغِـلِ
عينـي علـى عتبـةَ منهلَّـةٌ ... بـدمعِهـا المنسكـبِ السـائـلِ
يـا مـن رأى قبلـي قتيـلاً بكـى ... مـن شـدةِ الـوجـدِ علـى القـاتـل
بسطـتُ كفـي نحـوَكـم سـائـلاً ... مـاذا تـردون علـى السـائـل

فقد ذكر أن أبا العتاهية وأبا نؤاس والحسين بن الضحاك الخليع، اجتمعوا يوماً فقال أبو نؤاس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه في مراده من غير مدح ولا هجاء، فأنشد أبو العتاهية هذه القصيدة، فسلّما له، وامتنعا من الإنشاد بعده، وقالا له: أما مع سهولة هذه الألفاظ، وملاحة هذا القصد، وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً، وذلك في بابه من الغزل الجيد أيضاً لا يفضله غيره.

ومن هنا جعل ابن رشيق فخامة الألفاظ وجزالتها، مع طبع جار مقترناً بالمديح والفخر، وجعل رقة الألفاظ وسهولتها مقبولة في الغزل، منسجمة مع معانيه، وهو في هذا يظهر مخالفته لرأي ابن قتيبة الذي ذكره في الضرب الثاني من أضرب الشعر، الذي عاب فيه أبياتاً جميلة في الغزل، حسن ألفاظها وصورها ـ ولكنه لتزمته ـ رأى أن لا طائل تحتها، بينما رأى ابن رشيق أن أسلوب أبي العتاهية هو الأسلوب الجيد في الغزل.

٤ ـ ومنهم من يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته ولا يبالي، حيث وقع من هجنة اللفظ، وقبحه، وخشونته، كابن الرومي وأبي الطيب ومن شاكلهما. هؤلاء المطبوعون، فأما المتصنعون، فقد أجل الحديث عنهم إلى مبحث آخر هو مبحث المطبوع والمصنوع. ومن استقرائه لأقوال الأدباء والنقاد نقل لنا ابن رشيق رأيه في أن أكثر الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، ثم ينقل أقوالهم وتشبيهاتهم للألفاظ والمعاني التي كثيراً ما شبهوهما بالأوعية والقوالب أو الصور... الخ مما هو مشهور متداول.

وحين يختم ابن رشيق هذا الباب، يضيف حداً آخر للشعر يتمثل في رأيه في مهمة الشاعر، أو صفة الشعر بصورة عامة، وهي أن يكون مؤثراً في النفوس، معبراً عنها، معطياً الألفاظ والمعاني، حقهما من الجمال والرقة، مما يمنح الأشعار سمة خاصة تميزها عن الكتابة والترسل، فللشعراء (ألفاظ معروفة وأمثلة معروفة، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ولا أن يستعمل غيرها، كما أن الكتاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها، سموها الكتابية لا يتجاوز وزنها إلى سواها إلا أن يريد شاعر أن يتظرف، كما فعل الأعشى قديماً وأبو نؤاس حديثاً، والفلسفة وجرّ الأخبار باب آخر غير الشعر، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر، ولا يجب أن يجعلا نصب العين فيكونا متكئاً واستراحة... ثم يجمل رأيه بقوله: (وإنما الشعر ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه، لا سواه)[1].

ثم ينقل قولاً آخر للثعالبي يقول فيه: (البليغ من يحرك الكلام على حسب الأماني، ويخيط الألفاظ على قدود المعاني).

---

(١) العمدة ١/١٢٨.

دوافعه:

تحدث ابن رشيق عن دوافع قول الشعر في أحد الأبواب التي دافع فيها عن الشعر، وهو باب من رفعه الشعر ومن وضعه، فيرى أن المقولة السائدة بين الأدباء هي أن الشعر (يرفع من قدر الوضيع الجاهل مثل ما يضع من قدر الشريف الكامل، وأنه أسنى مروءة الدنيء وأدنى مروءة السري)[1].

ويرى ابن رشيق أن هذه المقولة قد توهم الناس في فهمها، فظنوها مثلبة، وهي منقبة، وذلك إن الشعر لجلالته يرفع من قدر الخامل إذا مدح به، مثلما يضع من قدر الشريف إذا اتخذه مكسباً، كالذي يؤثر من سقوط النابغة الذبياني بامتداحه النعمان بن المنذر، وتكسبه عنده بالشعر، وقد كان من أشرف بني ذبيان.

الشاعر والمديح:

وعلى هذا يرى ابن رشيق أن التكسب بالشعر يحط من مكانة الشاعر الكبيرة التي أهّلته لأن يرفع أقواماً إذا شاء مديحهم، وتخليدهم، فإما أن يمدح مَن لا يستحق المدح للتكسب فقط، فهو حط لا للشعر، وإنما لمكانة الشاعر نفسه، ومن هنا ينظر إلى الأشعار من حيث دوافعها. ولهذا جعل ابن رشيق من آداب الشاعر. وصفاته أن يكون شريف النفس، لطيف الحس عزيز الهمة، لأنه مأخوذ بكل علم، مطلوب لكل مكرمة، لاتساع الشعر، واحتماله كل ما حمل من نحو ولغة وفقه، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته، وهو مكتف بذاته، مستغن عن سواه[2].

---

(١) العمدة ص ١/ ٤٠.

(٢) المصدر السابق ١/ ١٩٦.

الأشعار الجيدة هي التي تصدر عن رغبة حقيقية في نفس الشاعر، فمن صنع الشعر فصاحة ولساناً وافتخاراً بنفسه وحسبه، وتخليداً لمآثر قومه، ولم يصنعه رغبة ولا رهبة ولا مدحاً ولا هجاء، فلا نقص عليه في ذلك، بل هو زائد في أدبه، وشهادة بفضله، ويطبق هذه الفكرة من خلال الشواهد الشعرية القديمة، فامرؤ القيس إنما فُضّل على غيره، لأنه شاعر مطبوع علا بسجيته عن غير طمع ولا جزع، ويورد رواية تفضيل الإمام على رضي الله عنه لهذا الشاعر ووصفه له بأنه لم يقل لرغبة ولا لرهبة، وأنه أحسنهم نادرة، وأسبقهم بادرة[1].

وفضل ابن رشيق في هذا، أنه أورد الرأي ـ وإن لم يكن جديداً ـ وحشد له الشواهد والأمثلة التي توضحه، وتجعله متبنياً له، مدافعاً عنه، فقد تمثل بقول علي بن الجهم الذي ربأ بنفسه أن يستظل بالشعر تكسباً وزلفى، حين خاطب الخليفة بقوله مفتخراً:

وما الشعر مما استظِلُّ بظلِه ولا زادني قدراً ولا حطّ من قدري

ثم قال:

ولكنَّ إحسانَ الخليفةِ جعفر دعاني إلى ما قلتُ فيه من الشعرِ

فذكر أنه لا يستظل بظل الشعر، أي لا يتكسب به، وأنه لم يزده قدراً، لأنه كان نابه الذكر قبل عمل الشعر، ثم قال: (ولا حطّ من قدري)، فأحسن الاعتذار لنفسه وللشعر، يقول ليس الشعر ضعة في نفسه، ولا ضعة فيمن دون الخليفة، وما كفاه ذلك حتى جعل نفسه بإزاء الخليفة، بل مكافئاً له بنفسه، على إحسان بدأه الخليفة به، ولم يرض أن يجعل نفسه راغباً ولا مجتدياً[2]،

---

(١) العمدة ١/ ٤١.

(٢) المصدر السابق ١/ ٤٢.

فإذا كان دافع الشعر في المديح بسبب الرغبة في رد المعروف أو تسجيل مآثره في ذلك فهو لا ينقص من قدر الشاعر.

الشاعر والخوف:

وقد يقول الشاعر وهو في حالة خوف شديد، فيجيد التعبير عن حاله أو العكس، ومن الشعراء من يجيد في حالتي الأمن والخوف وسكون جأشه، وكان دافعه إلى القول هو إثبات حالة الإصرار التي يعيشها، وإبراز قوة عزيمته، فيجيد القول قدر انبعاثه عن رغبة في الفخر، وإثبات الذات في الموقف المهول أو المحرج، كقول مرة بن محكان السعدي إذ يقول، وقد أمر مصعب بن الزبير رجلاً من بني أسد بقتله:

بني أسد إن تقتلوني تُحاربوا ... تميماً إذا الحربُ العوانُ اشمعلَّتِ
ولست وإن كانت إلي حبيبةً ... بباكٍ على الدنيا إذا ما تولّتِ

ويقول ابن رشيق معلقاً: (وهذا شعر لو روى فيه صاحبه حولاً كاملاً على أمن ودعة، وفرط شهوة، أو شدة حمية، لما أتي فوق ذلك)[1]. وكذلك عبد يغوث بن صلاة إذ يقول في كلمة طويلة:

أقول وقد شدُّوا لساني بنسعةٍ ... أمعشرَ تيم اطلقوا من لسانيا
فيا راكباً أما عرضت فبلِّغَنْ ... نداماي من نجرانَ أن لا تلاقيا

وكانوا قد شدوا لسانه خوفاً من الهجاء، فعاهدهم، فأطلقوه، لينوح على نفسه، فصنع هذه القصيدة وعرض عليهم فداءة ألف ناقة، فأبوا إلاّ قتله فقال:

فأن تقتلوني تقتلوني بخيرِكم ... وإن تطلقوني تحربوني بماليا

---

(١) العمدة ١/ ٣٩٢.

وعلق ابن رشيق على الخبر والأبيات (وهذه شهامة عظيمة وشدة)[1].

وقد يكون دافع القول وإجادته في حالة الرهبة شديداً لا لإثبات الذات، وإنما لاستعطاف السلطان وصاحب الشأن، فتكون إجادته من قوة الدافع ورهبة الموقف، فمن وجد نفسه عند إحاطة الموت به تميم بن جميل، فإنه القائل بين يدي المعتصم وقد قُدّم السيف والنطع لقتله:

أرى الموت بين النَطْعِ والسيفِ كامناً ... يـلاحظنـي مـن حيـث مـا اتلَّفـتُ
وأكبـرُ ظنـي أنـك اليـوم قـاتلـي ... وأيّ امـرؤ ممـا قضـى الله يفلـتُ
ومـا حَـزَنـي أنـي أمـوت وإننـي ... لأعلـم أن المـوت شـيءٌ مـؤقـتُ
ولكـن خلفـي صبيـةً قـد تـركتُهـم ... وأكبـادُهـم مـن حسـرةٍ تتفتـتُ

إلى آخر القصيدة فعفا عنه المعتصم[2].

الشاعر والفقر والغنى:

ويرى ابن رشيق أن للحالة المادية من فقر وغنى أثراً كبيراً في تقوية الدافع النفسي، وبعث الحافز على قول الشعر، لما يتركه الغنى والفقر من أثر في نفسية الشاعر، ورغبته الانصراف إلى الأشعار أو تنقيحها: (والفقر آفة الشعر، وإنما ذلك لأن الشاعر إذا صنع القصيدة، وهو في غنى وسعة، نقحها، وأنعم النظر فيها على مهل، فإذا كان مع ذلك طمع غنى، قوي انبعاثها من ينبوعها، وجاءت بها في نهايتها محكمة، وإذا كان فقيراً مضطراً رضي بعفو كلامه، وأخذ ما أمكنه من نتيجة خاطرة، ولم يتسع في بلوغ مراده، ولا بلوغ مجهود نيته، لما يحفزه من الحاجة والضرورة، فجاء دون عادته

---

(١) نفسه ١/ ١٩٣.

(٢) نفسه ١/ ١٩٥.

في سائر أشعاره، وربما قصر عن من هو دونه بكثير. ومنهم من تحمي الحاجة خاطره، أو تبعث قريحته، فيجود، فإذا أوسع أنف، وصعب عليه عمل الأبيات اليسيرة، فضلاً عن الكثيرة، وللعادة في هذه الأشياء فعل عظيم، وهي طبيعة خاصة كما قيل)[1].

لقد قال ابن رشيق قوله هذا في معرض حديثه عن الحالات النفسية التي تعين الشاعر على بعث القريحة، وانثيال المعاني والأفكار، ذاكراً رأي بعض أهل الأدب من أن حسب الشاعر عون على صناعته، إن يجمع خاطره بعد أن يخلي قلبه من فضول الأشغال، أو يدع الامتلاء في الطعام والشراب، ثم يأخذ فيما يريد، وإن أفضل ما استعان به الشاعر فضل غنى أو فرط طمع. أما رأيه في تجنب الإفراط في الشراب أو الطعام لاصطياد ساعة النشاط الفكري، فنرى أنه رأي صحيح ـ إلى حد ما ـ لأنه يؤدي إلى الخمول الجسمي، ومن ثم الفكري، وأنّى للشاعر أن ينشط لنظم الأشعار إذا أفرط في طعامه وخمل جسمه وفكره؟؟ إلا أن ابن رشيق أصدر حكماً عاماً متجنباً هذه الملاحظة، وهي إن الشاعر إذا كان فقيراً يكون مشغولاً بأمره، ومعاناته أو ربما في التفكير بلقمة العيش، فلا يرغب في إعادة النظر في القصيدة وتنقيحها، بينما يتسع وقته ومزاجه إذا كان ذا غنى، فينعم النظر في أشعاره على مهل، إلاّ إذا رغب في عطاء أو منحة، فإن الحافز ينبعث في نفسه، من جهة أخرى، وهو الرغبة في تجويد القصيدة للحصول على جاه أو مال، ويصدر ابن رشيق هذا الحكم، ويجعله عاماً بينما قد يصلح حكمه على قصائد المديح فحسب، وإلاّ فإن الفقر ذاته قد يكون حافزاً قوياً للتعبير عن حالة قهر مستمر، أو تصوير لحظات حرمان، وفقر لا تتيسر لغيره ممن لم

(١) المصدر السابق ١/ ٢١٥.

يعانوا من شظف العيش أو الفقر، والشواهد كثيرة في هذا المجال في شعرنا العربي القديم.

ونظرة ابن رشيق هذه ـ التي تخص حافز القول في المديح ـ يكملها رأي آخر ـ وهو أن مثل هذا الشاعر إذا حصل على غنى أنف، وكأن وكده لقول الشعر هو الحصول على الغنى فحسب، فإذا ناله أنف من المديح والقول.

شحذ القريحة:

لقد مر بنا أن ابن قتيبة قد عرض إلى الحالات التي تقوي الشاعر وتعينه في نظم الأشعار، وأشار إلى بعض ما يشحذ القريحة، أو يهيى الجو النفسي لها[1].

وقد فصّل ابن رشيق هذه المسألة في باب عقده باسم (عمل الشعر وشحذ القريحة له)، فرأى أن لا بدّ للشاعر ـ وإن كان فحلاً حاذقاً مبرزاً مقدماً ـ من فترة تعرض له في بعض الأوقات، أما لشغل يسير، أو موت قريحة أو نبوّ طبع في تلك الساعة، أو ذلك الحين[2]، فإذا أحسّ الشاعر أن نشاطه قد تباطأ، فلا بدّ أن يرجئ نظم الشعر إلى وقت آخر ينشط فيه ويشحذ ذهنه، وقد طبق هذا على ما عرف من أصحاب الحوليات، فهو يرى أن زهيراً كان يصنع حولياته (على وجه التنقيح والتثقيف، يصنع القصيدة، ثم يكرر نظره فيها، خوفاً من التعيب بعد أن يكون قد فرغ من عملها في ساعة أو ليلة، وربما رصد أوقات نشاطه فتباطأ عمله لذلك)[3].

---

(١) يراجع الفصل الخاص عن ابن قتيبة.

(٢) العمدة ١/ ٢٠٢.

(٣) نفسه ١/ ١٢٩.

إن تباطؤ الشاعر في نظم أشعاره أحياناً، أو نضوب قريحته في أوقات معينة ظاهرة إيجابية، وليست حالة مرضية، لأن الشاعر (تكلّ قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتنزف مادته، وتنفذ معانيه، فإذا أجمّ طبعه أياماً، وربما زماناً طويلاً، ثم صنع الشعر، جاء بكل آبدة، وانهمر في كل قافية شاردة، وانفتح في المعاني والألفاظ ما لو رامه من قبل لاستغلق عليه)[1].

وهناك أمثلة كثيرة لشعراء عانوا من لحظات الإبداع وعسر القول وجموح الشعر بعيداً عنهم، فقد كان الفرزدق وهو فحل مضر في زمانه يقول: تمرّ علي الساعة وقلع ضرس من أضراسي، أهون عليّ من عمل بيت من الشعر، فإذا تمادى ذلك على الشاعر قيل أصفى وأفصى، كما يقال: أفصت الدجاجة، إذا انقطع بيضها[2]. وجرير أيضاً روي عنه أنه حين سمع قول الفرزدق:

فأني أنا الموتُ الذي هو ذاهبٌ بنفسِك فأنظرْ كيف أنت تحاولُهْ

وإنه حلف بالطلاق أن جريراً لا يغلبه فيه، فكان جرير يتمرغ في الرمضاء ويقول:

أنا أبو حرزة حتى قال:

أنا الدهرُ يفنى الموتُ والدهرُ خالدٌ فجئْني بمثلِ الدهرِ شيئاً يطاولُهْ[3]

فمعاناة جرير هنا وصلت حد التمرغ في شدة الحر، ليغلب الفرزدق في معنى أراده.

---

(١) العمدة ١/ ٢٠٦.

(٢) نفسه ١/ ٢٠٤.

(٣) نفسه ١/ ٢٠٩.

أما أبو تمام فقد ذكر بعض أصحابه أنه دخل عليه، فوجده في بيت مصهرج، قد غسل بالماء، يتقلب يميناً وشمالاً. فقال له: بلغ بك الحر مبلغاً شديداً... قال: لا، ولكن غيره، ومكث ساعة ثم قال: كأنما أطلق من عقال فقال: الآن... وكان سبب معاناته أنه أراد أن ينظم معنى ورد في شعر أبي نؤاس فكان يعاني معاناة شديدة إلى أن بلغ ما يريد[1].

أما الحالات التي تعين الشاعر على شحذ القريحة فهي مختلفة متباينة، لا يمكن أن يسجل الناقد لها حالة واحدة أو يقدم وصفة جاهزة، فما يصلح لهذا الشاعر في وقت أو مكان لا يصلح له أو لآخر في حالة أخرى، فيقول ابن رشيق في هذا: (ثم إن للناس فيما بعد ضروباً مختلفة يستدعون بها الشعر، فتشحذ القرائح، وتنبه الخواطر وتلين عريكة الكلام، وتسهل طريق المعنى، كل امرئ على تركيب طبعه، واطّراد عادته)[2].

وإذا حاولنا أن نحصي الحالات التي تعين الشاعر في شحذ قريحته والتي سجلها ابن رشيق من خلال الأخبار الكثيرة التي أوردها، استطعنا حصرها فيما يأتي:

١ ـ المذاكرة: فهي التي تقدح زناد وتفجر عيون المعاني وتوقظ أبصار الفطنة. وينقل ابن رشيق في هذا قولاً لبكر بن النطاح يشبه فيه الشعر بعين الماء (أما تركتها اندفنت وهتنت)[3]، وليس مراد بكر أن يستهين بالعمل وحده، لأننا نجد الشاعر تكل قريحته مع كثرة العمل مراراً، وتنزف مادته، وتنفذ معانيه، فإذا أجم طبعه أياماً وربما زماناً طويلاً، ثم

---

(١) العمدة ١/ ٢٠٩.

(٢) نفسه.

(٣) هتنت من التهتان وهو مطر ساعة ثم يفتر ويعود.

صنع الشعر جاء بكل آبدة، لكن المذاكرة مرة، فإنها تقدح زناد المخاطر وتفجر عيون المعاني وتوقظ أبصار الفطنة، وبمطالعة الأشعار كرة، فإنها تبعث الجد، وتولد الشهوة)[1].

٢ ـ مطالعة الأشعار: وهي جزء من الفقرة السابقة التي فصّل ابن رشيق فيها القول، والتي أولاها النقاد مثله عناية كبيرة، بما أسماه ابن طباطبا مثلاً تهذيب الطبع، لأن مطالعة الأشعار وإدامة النظر فيها، توحي للشاعر بتوليد المعاني، فضلاً عن تثقيفه، وتمرين موهبته، وصقلها.

٣ ـ الخلوة بذكر الأحباب: وهذا يصلح في إثارة داعي قول الشعر في الغزل، فقد سئل ذو الرمة: كيف تفعل إذا انقفل دونك الشعر؟ فقال كيف ينقفل وعندي مفاتيحه؟ قيل له: عنه سألناك ما هو؟ قال: الخلوة بذكر الأحباب. ويعلق ابن رشيق على هذه الرواية مؤيداً ذا الرمة من جانب واحد، وهو إن الشاعر إذا انفتح له نسيب القصيدة، فقد ولج من الباب، ووضع رجله في الركاب[2]. ولكن هذه الحالة لا تصلح لغرضي المديح والهجاء، وابن رشيق يؤكد أن ذا الرمة لم يكن كثير المدح والهجاء، وإنما كان واصف إطلال، ونادب اضعان، وهو الذي أخرجه من الفحول[3].

٤ ـ الاستعانة بجمال الطبيعة لتفتح الذهن ولتبعث القريحة، فقد قيل لكثير: كيف تصنع إذا عسر عليك الشعر؟ قال: أطوّفُ في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل على أريضه ويسرع إلي أحسنه[4].

---

(١) العمدة ١/ ٢٠٦.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه.

(٤) نفسه.

ومن الطبيعي أن يكون ابتعاد الشاعر عن الناس والطواف والرحلة سبباً في الخلوة مع نفسه أيضاً، ليستجمع ذهنه وينشط أفكاره، ومعانيه، وقد روى عن الفرزدق أنه كان إذا صعبت عليه صنعة الشعر ركب ناقته، وطاف منفرداً في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن، فيعطيه الكلام قياده، وحكى ذلك عن نفسه في قصيدته:

عزفتَ بأعشاشٍ وما كدتَ تعزِفُ[1]

وذكر أن فتى من الأمصار بحضرة كثّير، أو غيره، فاخره بأبيات حسان ابن ثابت:

لنا الجفناتُ الغُرُّ يلمَعْنَ بالضحى وأسيافُنا يَقطُرْنَ من نجدةٍ دماً

وأنظره، فمضى حنقاً وطالت ليلته ولم يصنع شيئاً، فلما كان قريب الصباح أتى جبلاً بالمدينة يقال له ذباب فنادى: أخاكم يا بني لبيني، صاحبكم، صاحبكم، صاحبكم، وتوسد ذراع ناقته فانثالت عليه القوافي انثيالاً، وجاء بالقصيدة بكرة، وقد أعجزت الشعراء وبهرتهم طولاً وحسناً وجودة نفس[2].

وإذا كان ظاهر الخبر يدل على أن الشاعر خرج يستغيث بشياطين الشعر لينجدوه ويعينوه في القول، وكان له ما أراد، فإن واقع الحال يبين أن انفراده مع نفسه، وخروجه من المدينة إلى الجبل يسّر له فرصة الخلوة واستجماع الأفكار والتأمل، فكان له أن صنع القصيدة الجيدة بسبب توافر هذا الظرف.

وقد قال الأصمعي في هذا (ما استُدعي شارد بمثل الماء الجاري، والشرف العالي، والمكان الخالي، وقيل والمكان الخالي يعني الرياض)[3]،

---

(١) العمدة ١/ ٢٠٦.

(٢) نفسه ١/ ٢٠٧.

(٣) نفسه ١/ ٢٠٦.

وهذا القول يحمل أكثر من دافع لشحذ القريحة، أولها ما يبعثه الماء الجاري من راحة نفسية، فيحرك في نفس الشاعر الرغبة في قول الشعر، وثانيها وضع الشاعر الاجتماعي ومكانته، فإذا كان شريفاً، فإن انبعاثه إلى قول الشعر يكون عن دافع شخصي قوي، أقوى مما يدفع شاعراً آخر من رغبة في طلب الشهرة أو العزّ أو المال. . . وأما الثالثة التي ذكرها الأصمعي، فهي الخلوة، وهذا ما يفهم من الشرف العالي إذا أريد به المكان العالي المشرف على الرياض المعشبة، والذي يهيى الجو النفسي للخلوة من جهة، وإمتاع النظر من جهة أخرى. ويؤيد هذا ما ذكره ابن رشيق من أن بعض أصحابه بالمهدية حدّثه قائلاً: (وقد مررنا بموضع بها يعرف بالكدية هو أشرفها أرضاً وهواء، قال: جئت هذا الموضع مرة، فإذا عبد الكريم[1] على سطح برج هنالك قد كشف الدنيا، فقلت: يا أبا محمد، قال: تكلم، قلت: ما تصنع ههنا؟ قال: ألقحُ خاطري، وأجلو ناظري، قلت: فهل نتج لك شيء؟ قال: ما تقرّ به عيني، وعينك إن شاء الله، وأنشدني شعراً يدخل مسام القلوب رقة، قلت: هذا اختيار منك اخترعته؟ قال: بل، برأي الأصمعي)[2].

٥ ـ اختيار وقت الليل أو وقت السحر للانصراف إلى نظم الأشعار، وقد بدأه ابن رشيق بنقل رأي ابن قتيبة في هذا، حين ذكر الأوقات التي تستدعي قول الشعر منها أول الليل قبل تغشّي الكرى، ومنها صدر النهار قبل الغداء، ومنها يوم شراب الدواء، ومنها الخلوة في المسير. ولهذه العلل تختلف أشعار الشاعر ورسائل المترسل[3].

---

(١) يعني عبد الكريم النهشلي صاحب كتاب الممتع وأستاذ ابن رشيق.

(٢) العمدة ١/ ٢٠٦-٢٠٧.

(٣) نقل ابن رشيق النص بشيء من التصرف يراجع في الشعر والشعراء ١/ ٣٥.

فأما اختيار الليل فيذكر له ابن رشيق شاهداً من سيرة جرير وإخباره، فقد قيل: إنه إذا أراد أن يؤبد[1] قصيدة صنعها ليلاً، يشعل سراجه ويعتزل، وربما علا السطح وحده، فاضطجع وغطّى رأسه، رغبة منه في الخلوة بنفسه. يحكي أنه صنع ذلك في قصيدته التي أخزى بها بني نمير[2].

ولكن ابن رشيق نفسه يختار وقت السحر، ويفصّل القول في بيان رأيه، أو تجربته الشعرية بالذات فليس يفتح مقفل نجار لخواطر مثل مباكرة العمل بالأسحار عند الهبوب من النوم[3].

ثم يذكر عدة أسباب لتفضيله هذا الوقت منها:

أ ـ إن النفس تكون مجتمعة لم يتفرق حسها في أسباب اللهو، والمعيشة أو غير ذلك مما يعيبها.

ب ـ إن النفس مستريحة وكأنها أنشأت نشأة أولى.

جـ ـ إن السحر ألطف هواء وأرق نسيماً، وأعدل ميزاناً بين الليل والنهار، وإنما لم يكن العشي كالسحر ـ وهو عديله في التوسط بين طرفي الليل والنهار لدخول الظلمة فيه على الضياء بضد دخول الضياء في السحر على الظلمة، ولأن النفس كحالة مريضة من تعب النهار وتصرّفها فيه، ومحتاجة إلى قوتها من النوم، متشوفة نحوه، فالسحر أحسن لمن أراد أن يصنع، وأما لمن أراد الحفظ والدراسة وما أشبه ذلك فالليل، قال الله تعالى وهو أصدق القائلين: ﴿إِنَّ نَاشِئَةَ ٱلَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلًا ۝٦﴾ [المزمل: ٦].

---

(١) يؤبد ـ ينظم قصيدة تؤبده، أي تخلده، وتبقى بعده.

(٢) العمدة ١/ ٢٠٧ يعني قصيدته التي يقول فيها:

فغضّ الطرف إنك من نمير ... فلا كعبا بلغت ولا كلابا

(٣) نفسه.

وهذا الكلام الذي لا مطعن فيه ولا اعتراض عليه وعلى قراءة من قرأ (وطاء)، يكون معناه أثقل على فاعله، وإذا كان كذلك كان أكثر أجراً.

فهذا يشهد لنا أن العمل أول الليل يصعب، لأن النوم يغلب والجسم يكلّ[1].

٦ ـ تهيئة النفس بدواع خارجية لبعث الرغبة فيها في قول الشعر حسب مزاج الشاعر وعادته وديدنه في الحياة، كما كان يفعل أبو نؤاس حين سئل: كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر؟ قال: أشرب، حتى إذا كنت أطيب ما أكون نفساً بين الصاحي والسكران، صنعت، وقد داخلني النشاط وهزّتني الأريحية.

وقد روى ابن رشيق في هذا خبراً عن أيام معارضة قريش للدعوة الإسلامية، وأنها لما أرادت معارضة القرآن عكف فصحاؤهم الذين تعاطوا ذلك على لباب البر[2] وسلاف الخمر، ولحوم الضأن، والخلوة إلى أن بلغوا مجهودهم، فلما سمعوا قول الله عز وجل: ﴿وَقِيلَ يَٰٓأَرْضُ ٱبْلَعِى مَآءَكِ وَيَٰسَمَآءُ أَقْلِعِى وَغِيضَ ٱلْمَآءُ وَقُضِىَ ٱلْأَمْرُ وَٱسْتَوَتْ عَلَى ٱلْجُودِىِّ وَقِيلَ بُعْدًا لِّلْقَوْمِ ٱلظَّٰلِمِينَ﴾ [هود: ٤٤]، يئسوا مما طمعوا فيه، وعلموا بأنه ليس بكلام مخلوق)[3].

٢ ـ التغني والترنم بالبيت الذي يخطر ببال الشاعر، أو البيت الذي يريد أن يقيم القصيدة عليه، فقد قيل: (مِقوَدُ الشعر الغناءُ به. وذكر عن أبي الطيب أن مشوفاً تشرف عليه، وهو يصنع قصيدته التي أولها (جللا لما بي فلْيكُ التبريح)، وهو يتغنى فإذا توقف بعض التوقف، رجع إلى الإنشاد من

---

(١) المصدر السابق ١/ ٢٠٨.

(٢) اللباب الخالص، والبر القمح، والسلاف ما سال من عصير العنب.

(٣) العمدة ١/ ٢١١.

أول القصيدة إلى حيث انتهى منها[1] والواقع إن هذا الرأي ليس جديداً أو وليد عصر ابن رشيق فقد ارتبط ببيت حسان بن ثابت المشهور:

تَغَنَّ بالشعرِ إما كنتَ قائلُه إنَّ الغناءَ لهذا الشعرِ مِضمارُ

وقد ذكره المرزوقي في شرحه لديوان الحماسة تعليقاً على مقاييس عمود الشعر العربي التي فصل فيها القول[2].

ثم نقل ابن رشيق أقوالاً كثيرة لأدباء وشعراء، أوصَوْا بأوقاتٍ، أو حالات معينة، أعانتهم في قول الشعر، وبعثت فيهم القريحة منطلقين من تجاربهم الشخصية، أو ما سمعوه من تجارب الآخرين، وقد تكون هذه الوصايا أو الأقوال متداخلة جامعة أكثر من حالة، أو ظاهرة، كقول بعضهم: من أراد أن يقول فليعشِقْ، فإنه يرق، وليرو فإنه يُدل، وليطمع فإنه يصنع. وقالوا الحيلة لكلام القريحة انتظار الجِمام، وتصيّد ساعات النشاط[3].

وقد صرح ابن رشيق عقب نقله لهذه الأقوال ـ بأن أنجح الأقوال عنده وأحسنها، مما يقول به، ويذهب إليه في تجاربه الشخصية، هو القول الأخير (تصيّد ساعاتِ النشاط)، وبذا يؤكد ما بدأ به من حديث بشأن اختلاف الناس في الوسائل التي يستدعون بها، ويشحذون بها قرائحهم، باختلاف طباعهم وميولهم[4]. ولذلك ختم هذا المبحث بتفضيله للرأي القائل بأن على الأديب اختيار الوقت الملائم لنشاطه الذهبي، دون أن يحدده بحالة أو وضعية معينة، وإن رجح خلال المباحث تفضيله لبعض الحالات أو الأوقات، إلا أن المسألة تبقى عنده رهينة طبع الأديب، أو ظروفه، وعليه وحده أن يختار الظرف المعين لنشاطه.

---

(١) نفسه ١/ ٢١٢.

(٢) يراجع مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي ص٧.

(٣) العمدة ١/ ٢٥.

(٤) نفسه.

الفصل الخامس عشر

حازم القرطاجني

- فن الشعر لأرسطو.
- الكتاب والدافع لتأليفه.
- بين قدامة بن جعفر وحازم.
- الشاعر.
- ماهية الشعر.
- معاني الشعر.
- أغراض الشعر.
- الناقد.

أ. د. ناصر حلاوي

الفصل الخامس عشر

حازم القرطاجني

انتهت إلى حازم القرطاجني (ت ٦٨٤هـ) خلاصة الأفكار الأرسطية بخاصة، واليونانية بعامة، التي وجدت طريقها بشكل أو آخر إلى الفكر البلاغي والنقدي عند العرب، وكتاب (المنهاج) هو ثمرة التلاقح بين ثقافتين... عربية ويونانية، وليس نسخاً أو ترجمة أو شرحاً أو تعليقاً على أفكار أرسطو أو غيره، كما هو الحال عند بعض أعمال الفلاسفة العرب السابقين عليه، ولهذا يصح القول أن عمل حازم كان محاولة لتطبيق بعض أفكار أرسطو على الشعر العربي، وهو تطبيق فيه الكثير من الخروج على أرسطو، والركون إلى الأفكار العربية في البلاغة والشعر والنقد.

وتبقى مسألة مدى نجاح أو فشل حازم في تطبيق الأفكار الأساسية لأرسطو على الشعر العربي قابلة للأخذ والرد بين موقفين متباينين، موقف يتهمه بإساءة التطبيق، وآخر يعده مبدعاً. إن اتخاذ أي من هذين الموقفين هو الذي يحدد قيمة مركز حازم القرطاجني في تاريخ النقد العربي.

وقد اتيح لحازم ـ بحكم المدة الزمنية المتأخرة التي عاش فيها ـ الإطلاع على إنجازات الفلاسفة والنقاد الذين سبقوه، الأمر الذي مكّنه من أن يختطّ لنفسه منهجاً غير منهج قدامة، ولكنه تابع قدامة في محاولة تأصيل مفهوم للشعر، غير مفارق لفكرة علم الشعر التي سعى إليها قدامة في القرن الرابع[1].

---

(١) مفهوم الشعر ص١٢٩.

فن الشعر لأرسطو:

ولا بد ـ قبل الحديث عن حازم وكتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء ـ من الإشارة إلى كتاب (فن الشعر) لأرسطو في العربية، فنقول: إن هذا الكتاب نقله إلى العربية من السريانية أبو بشر متي بن يونس (ت ٣٢٨هـ)، ويحيى بن عدي، غير أن ترجمة هذا الأخير مفقودة، وقد عرض الفارابي (ت ٣٣٩هـ) لفن الشعر في رسالة صغيرة بعنوان (رسالة في قوانين صناعة الشعر). وقدم الفارابي في هذه الرسالة أفكاراً أو آراء ليست موجودة في (فن الشعر) الذي نعرفه لأرسطو، ومن المحتمل أن يكون قد استقاها من شروح لاحقة على (فن الشعر)، ومن مصادر أخرى على الرغم من أن الفارابي يشير إلى أرسطو في رسالته، فيقول أنه يقصد (إثبات أقاويل وذكر معان. . . على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر)[١]، ويريد بالحكيم بالطبع أرسطو، ويقول د. بدوي أن الفارابي في تلخيصه هذا لم يتناول كتاب أرسطو إلا لماماً[٢]، في حين أن ابن سينا (ت ٤٢٨هـ)، لخّص (فن الشعر) في كتابه (الشفاء)، وهو أول تلخيص كامل له[٣]، ولكن يشير بين الحين والآخر إلى ما عند العرب مثل إشارته إلى ضرورة القافية في الشعر العربي[٤]، أو الاستشهاد بالشعر أو غير ذلك[٥].

---

(١) أرسطو، فن الشعر (ترجمة عن اليونانية وحقق نصوصه د. عبد الرحمٰن بدوي (القاهرة ١٩٥٣) ص١٤٩، وفي هذا الكتاب أيضاً النصوص الثلاثة للفلاسفة العرب الذين أشرنا إليهم في متن الفصل.

(٢) فن الشعر ص٥٣ (من المقدمة).

(٣) نفسه.

(٤) نفسه ص١٦١.

(٥) نفسه ص١٦٥، ١٦٧، ١٨٦، ١٩٢.

ثم جاء ابن رشد (ت ٥٩٥هـ) فكان تلخيصه أوسع من تلخيص سابقيه، وفيه موازنات وتطبيقات على ما في الشعر العربي، وفيه يترجم المأساة بشعر المديح والملهاة بشعر الهجاء، وقد يكون متأثراً بترجمة أبي بشر متى بن يونس.

ومن الواضح لأي قارئ لهذه النصوص العربية لفن الشعر سواء أكان النص ترجمة أم شرحاً أم تلخيصاً. أن المترجم أو الشارح لم يحسن الترجمة أو الشرح أو الفهم، وليس بعيداً عن الصواب ما أشار إليه د. طه حسين في بحثه (تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر)[١]. من أن (فن الشعر) لم يفهمه أحد من العرب. والسبب أن أرسطو يتحدث عن فنون أدبية ـ الدراما والملحمة ـ لم يعرفها العرب، وإن الأسس التي وضعها أرسطو، إنما وضعها على أنواع أدبية لم تكن معروفة عندهم، ولذلك وجد المترجم الأول صعوبة في فهم مصطلحات مثل (كوميدي) و (تراجيدي) و(دراما). . الخ، فكان أن ترجم الكوميدي بشعر الهجاء، والتراجيدي بشعر المدح، وبذلك فتح أبو بشر الباب واسعاً لسوء فهم نص أرسطو استمر حتى عصر ابن رشد وحازم القرطاجني، وقد يكون للمترجم العربي العذر في هذا. . لأن أصل الشعر إما مديح أو هجاء، فالمديح للأشراف من الناس، والهجاء للأشرار منهم، ومن المديح بزغت المأساة، ومن الهجاء ظهرت الكوميديا.

غير أن الأمر عند أبي بشر لم يقتصر على ذينيك المصطلحين، وإنما على المصطلحات الخاصة بالمسرح نفسه، فترجم التمثيل (بالجهاد)، وترجم (الممثل) بـ(المنافق)، والمسرح بالخيمة. . . الخ[٢].

---

(١) انظر مقدمة كتاب (نقد النثر).

(٢) د. شكر عباد. كتاب أرسطو طاليس في الشعر ص١٨٠ وما بعدها.

وقد يبدو أن المترجم الأول كان يدرك أن ما يشير إليه أرسطو لا وجود له عند العرب كالمسرح والتمثيلية.. الخ، فحاول أن يقرب هذه المفاهيم إلى ذهن القارى العربي، وتصوره بإيجاد بدائل، إن لم تكن هي نفسها عند اليونان، فعلى الأقل تكون قريبة منها أو موضحة لها.. وهكذا فالممثل منافق، لأنه يظهر بصورة أخرى غير شخصيته الحقيقية، والتمثيل جهاد، لأن فيه تكلفاً يبذله الشخص من أجل أن يؤدي الدور المطلوب.

وانطلاقاً من كون بطل التراجيدي ذا خصائص فاضلة. وبطل الكوميدي ذا خصائص غير فاضلة، تصور أبو بشر أن شعر المأساة مدح، وشعر الملهاة هجاء[1].

إن محاولة التقريب هذه تكشف ـ على نحو غير مباشر ـ حقيقة أدركها من جاء بعد أبي بشر من الفلاسفة الذين أشرنا إليهم، وهي إن الشعر اليوناني غير الشعر العربي، وإن القوانين التي عرضها أرسطو استنبطها من المسرح اليوناني، ومسرح سوفو كليس بخاصة، وهذه القوانين ألصق بالأدب اليوناني في كثير من تفصيلاتها، وكان حازم مدركاً تمام الإدراك الفرق بين الشعر اليوناني والشعر العربي، وإن الحاجة ماسة ـ كما يقول ـ إلى من يضع قوانين في علم الشعر (بحسب عادة هذا الزمان) على حد قول ابن سينا.. يقول حازم: (فإن الحكيم أرسطو طاليس، وإن كان اعتنى بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه، ونبّه على عظيم منفعته، وتكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضاً محدودة في أوزان مخصوصة، ومدار جُلّ أشعارهم على خرافات، وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من

(١) د. ناصر حلاوي، المحاكاة بين أرسطو وحازم القرطاجني ـ مجلة كلية الآداب ـ جامعة البصرة، عدد ١١، السنة التاسعة، ص١٥.

أمثال كليلة ودمنة، ونحواً مما ذكره النابغة في حديث الحية وصاحبها، وكانت لهم طريقة يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه، غير هذه الطرق كتشبيه الأشياء بالأشياء، فإن شعر اليونانيين ليس فيه شيء منه، وإنما وقع في كلامهم التشبيه في الأفعال لا في ذوات الأفعال[1]، ثم يمضي إلى القول: (ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم، والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية، وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل الصنعة، ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا[2].

وكان ابن سينا قد أشار في خاتمة (فن الشعر) من كتاب الشفاء إلى ما يأتي:

هذا هو تلخيص القدر الذي وجد في هذه البلاد من كتاب الشعر للمعلم الأول، وقد بقي منه شطر صالح، ولا يبعد أن نجتهد نحن، فنبتدع في علم الشعر المطلق، وفي علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلاماً شديد التحصيل والتفصيل)[3].

٢ ـ وضع أرسطو قوانين صناعة الشعر عند اليونان، وأراد حازم أن يضع قوانين صناعة الشعر عند العرب، أما الفارابي وابن سينا وابن رشد فقد عالجوا في تلخيصاتهم فكرة المحاكاة التي هي جوهر النظرية الأرسطية في الشعر، وحاولوا أن يطبقوا هذه الفكرة على الشعر العربي، ويمكن القول أنهم مهدوا الطريق لحازم في مسعاه.

---

(١) المنهاج ص٦٨-٦٩.

(٢) نفسه ص٦٩-٧٠.

(٣) فن الشعر ص١٩٨.

لقد وجد حازم وهو ينظر في (فن الشعر) أنه إزاء قانون عام (المحاكاة) يمكن تطبيقه على الشعر بصفته فناً، إلا أنه يفتقر إلى التفصيلات التي ينبغي أن تستنبط من الشعر العربي نفسه، كما استنبط أرسطو تفاصيل نظريته من المسرح اليوناني، وهذه التفصيلات هي ما يمكن تسميته بـ(القوانين الخاصة)، ولم يكن هذا في الواقع خافياً على ابن سينا، فإن إشارته إلى (علم الشعر المطلق) و(علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان) مما يلفت النظر. إن هذا يعني أن ابن سينا أدرك أن هناك (قوانين عامة) و(قوانين خاصة)، ولعله أدرك أيضاً أن أرسطو في قوانينه الخاصة، إنما يستند إلى الشعر اليوناني، وهو مختلف عن الشعر العربي، ومن هنا برزت الحاجة إلى من يجتهد ويبدع في علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان، (أي الشعر العربي).

وتبدو ملاحظة ابن سينا في أن الشعر اليوناني إنما يحاكي الأفعال، وإن الشعر العربي يحاكي الذوات المهمة، فهو ـ في تصورنا ـ يعلق على نصوص لأرسطو ترد في (فن الشعر) وهو (ولما كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً أصحابها هم بالضرورة، إما أخيار أو أشرار). . وقوله (أما الملحمة فتتفق مع المأساة إلى الحد الذي يجعلها تمثيلاً لفعل جدي)، وقوله عن التراجيدي أنها (محاكاة فعل نبيل تام)، والمقصود بمحاكاة الأفعال عند اليونان أن الشاعر يحاكي الأحداث التي يمر بها الفرد، وتترك عليه وعلى سلوكه آثاراً. إن الأفعال أو الأحداث التي أشار إليها ابن سينا هي التعبير عن عناصر الوجدان، والفكر في الشخصية الإنسانية من خلال الفعل، ولا قيمة للأحداث الخارجية التي يقوم بها الفرد، إلاّ بمقدار دلالتها على تكوينه النفسي والعقلي. أما وصف الذوات ـ ميزة الشعر العربي ـ فالمقصود بها وصف العناصر الشاخصة ساكنة كانت أم متحركة، كالطبيعة والإنسان

والحيوان، وعند أرسطو أن أي مشهد خارجي كالطبيعة مثلاً ليس موضوع محاكاة جمالية، وليس له أي قيمة فنية إلاّ بمقدار ما يكون خلفية للحدث الذي هو موضوع المحاكاة، وما ينتج عن محاكاة الفعل دراماً، وما ينتج عن محاكاة الذات شعر وصفي غنائي.

ومن جهة أخرى يشير حازم ـ وقبله ابن سينا ـ إلى أن الشعر اليوناني يعمد إلى الأساطير، وموضوعاته لا تقع في الوجود، وإن كانت مقصورة في الذهن، وقد أدخلها حازم في باب (الاختلاق الامتناعي)[1]. أما الشعر العربي فموضوعاته (الحبيب والمنزل والطيف)[2].

الكتاب ودافع تأليفه:

كان الدافع لتأليف كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) في رأي حازم هو اختلال طباع الناس، خاصة في زمانه، الأمر الذي أوجب تعلم تلك الصناعة، فإذا كان القدماء ـ على ما هم عليه من المقدرة والجود ـ بحاجة إلى التعلم الطويل، فما بالك بأهل هذا الزمان؟[3]. ويقول أن النظم صناعة آلتها الطبع[4].

ولقد هان الشعر على الناس هذا الهوان، لعجمة ألسنهم، وألسنتهم، واختلال طباعهم، فغابت عنهم أسرار الكلام، وبدائعه المحركة[5]، ثم إن النفوس اعتقدت أن الشعر كله زور، وكذب وقد حملهم على هذا الاعتقاد

---

(١) المنهاج ص٧٧-٧٨.
(٢) نفسه ص٧٧.
(٣) نفسه ص٢٦، ٢٧.
(٤) نفسه ص١٩٩.
(٥) نفسه ص١٢٤.

قصور طباعهم، كما حملهم على الغض من الشعر، وأهله، بإخراجه من الحقائق جملة[1].

وقد عمل حازم على توضيح صناعة الشعر على نحو مفصل ودقيق، وعلى وفق منهجية لا تقل شأناً عن منهجية قدامة، وقسّم حازم كتابه على أربعة أقسام، فُقِد ـ لسوء الحظ ـ القسم الأول منه، وفي كلامه عنه إشارة إلى موضوعاته[2]، كما أن السبكي في كتابه (عروس الأفراح) والزركشي في كتابه (البرهان)، ينقلان نصوصاً منه تتناول البحث في القول، وأجزائه، والأداء وطرقه[3].

أما القسم الثاني، فيعالج (المعاني)، ويعالج القسم الثالث (المباني)، والقسم الرابع (الأسلوب)، ولا نرى كبير جدوى في تقديم خلاصة لهذه الأقسام، لما فيها من تفصيل يصعب معه الايجاز، علماً بأننا سنعرض في هذا الفصل صورة شبه كاملة عن تصور حازم للشعر ماهيته، وأداته، ووظيفته.

لقد استندت منهجية حازم في الكتاب إلى تقسيمه كما أشرنا على أقسام ثلاثة كبيرة، وجعل لكل قسم أربعة أبواب، سمّى كل باب منها بـ(منهج) وجعل المنهج فصولاً، سماها على التوالي (مَعلَم) و(معرّف) و(مأم)[4]، وجعل لمعلم ومعرف فقرات أقصر، أطلق عليها اسم (إضاءة) يقفوها بـ(تنوير)[5].

---

(١) المنهاج ص١٢٥-١٢٦.

(٢) نفسه ص٣١٤.

(٣) نفسه والمقدمة ص٩٤.

(٤) لم يستخدم المصطلح الأخير إلا في المنهج الثاني من القسم الثاني ص٤٨ وما بعد والمنهج الثالث من القسم الثالث ص٢٩٥ وما بعد. والمنهج الثالث من القسم الرابع ص٣٥٩ وما بعد فقط. أما باقي مناهج الكتاب فلم يرد فيها هذا المصطلح.

(٥) وقد تمضي (الاضاءة) بلا تنوير، انظر مثلاً ص٥١، ٥٥، ٢٥٨.. الخ.

ويقول د. إحسان عباس موضحاً هذه المصطلحات (أنها اصطلاحات تعيد إلى الذهن محاولة صاحب الريحان والريعان. فالمنهج (أو المنهاج) هو الطريق الواسعة، ولذلك كان كل فصل بهذا العنوان (في الإبانة عن ماهيته) وعلى طول هذا الطريق معلم، أي إشارة تدل على طريق العلم، ومعرف، أي إشارة تدل على معرفة، والفرق بين الاثنين أن المعلم يوميء إلى القواعد التي تستند إلى شؤون الذهن، والقواعد المتصلة، أما المأم فإنه يدل على مذهب يفضي إلى غاية ومقصد. . . الخ)[1].

بين قدامة بن جعفر وحازم:

يسدّ كتاب المنهاج القصور الذي وقع فيه قدامة في (نقد الشعر)، إذ ظن أن نقد الشعر ينصب على الشعر بصفته كلاماً موزوناً فقط، فحازم يرى أن الشعر نتاج قوى مخيلة في نفس الشاعر من جهة، وهو ـ أي الشعر ـ ذو قوة فاعلة في نفس متلقيه، وإذن فهناك ثلاثة أركان في العملية كلّها، لا بد من بحثها، الشاعر (الصانع). والشعر (المادة المصنوعة)، والجمهور (وظيفة الشعر).

وقد يكون لقدامة العذر في أنه قصر حديثه على الركن الثاني، لأنه كان يريد إن يضع أساساً لنقد الشعر، ولذلك كان عليه أن يعرف أولاً الشعر من أجل أن نتعلم كيف نقومه. أما حازم، فقد أراد أن يصلح الطباع التي داخلها الفساد، والضعف، والطبع الذي فسد هنا هو طبع الشاعر الذي لا يعرف معنى الشعر، ولا كيف ينشأ، ولا كيف يؤثر في الجمهور، ولذلك بحث في نشأة الشعر والجمهور.

وقد نستطيع أن نفسر الفرق بين هذين الناقدين في ضوء تعريف الشعر عند كل منهما، أما قدامة فقد عرّفه ـ كما مر بنا ـ بأنه الكلام الموزون

---

(١) تاريخ النقد العربي ص٥٧٣-٥٧٤.

المقفى الذي يدل على معنى، وبذلك اقتصر حديثه ـ أو قل أن شئت تعريفه ـ على الشعر، دون أن يتعداه إلى ما قبل الشعر، وما بعد الشعر.. أي إلى منشأ الشعر (عند الشاعر)، وإلى وظيفة الشعر (الجمهور).

أما حازم فقد كان واضحاً، أنه يرى في مفهوم قدامة للشعر بصفته كلاماً موزوناً فقط[1] قصوراً، ولذلك جاء تعريفه للشعر متمماً لتعريف قدامة يقول: (الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قُصِد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قُصِد تكريهُه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هياة تأليف الكلام... الخ[2].

ففي هذا الكلام الأركان الثلاثة التي أشرنا إليها، فكون الشعر كلاماً موزوناً ينصرف إلى الشعر نفسه، وكونه يحبب إلى النفس.. الخ، ينصرف إلى مهمة الشعر، وكونه كلاماً مخيلاً، ينصرف إلى الشاعر. وكلها تدخل فيما اسماه حازم (معاني الشعر) التي ترجع إلى وصف:

١ ـ أحوال الأمور المحركة إلى القول (دوافع الشعر).

٢ ـ أحوال المتحركين لها (الجمهور).

٣ ـ أحوال المحرّكات والمحركين لها (الدوافع والجمهور)[3].

وحازم شديد الاحتفاء بهذا، حتى أنه يعد حسن موقع المعاني في نفس الجمهور (أي أثره)، شرطاً من شروط البلاغة والفصاحة، وهذه المعاني التي يتكون منها الكلام، وتكون حائزة على هذا الشرط هي ما يسميها

---

(١) المنهاج ص٢٦، ٢٧.

(٢) نفسه ص٧١ وانظر أيضاً ص١٩-٢٠.

(٣) نفسه ص١٣.

(المعاني الجمهورية)، أو المعاني الأول[1]، ولذلك، فإن المعاني العلمية والصناعية (المتعلقة بصنائع أهل المهن) لا يحسن أن ترد في الشعر. على هذا اتفق البصراء بهذه الصناعة، كأبي الفرج قدامة وأضرابه[2] وسبب ذلك هو أنها لا تستطيع أن تؤثر في النفوس فتدفعها إلى رفض أو قبول.

وتأثير الشعر في النفوس نافع في رأي حازم لكونه (تخييلاً)، وكأن القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده. وكانت النفس إنما تتحرك لفعل شيء، أو طلبه، أو اعتقاده، أو التخلي عن واحد من الفعل، والطلب، والاعتقاد، بأن يخيل لها، أو يوقع في غالب ظنها، أنه خير أو شر بطريق من الطرق التي يقال لها في الأشياء أنها خيرات أو شرور[3]. وحسن التخيل شرط من شروط تحقيق التأثير[4]، فالشاعر عن طريق التخييل (يوحي لقارئه بوقفة سلوكية، لا بالقول المباشر، بل برسم صورة يكون بينها وبين السلوك المرتجى علاقة الإشارة الموجهة)[5]، وهذه الصورة تستدعي الذهن شبها لها، وتكون حافزاً للقارى على اصطناع موقف أو وجهة نظر، أو كما يقول حازم طلب للشيء أو نفور منه. إن قوة التخييل ـ كما يرى الفلاسفة المسلمون الذين شرحوا كتاب أرسطو، وعلقوا عليه هي تلك التي تستعيد صور الأشياء مع غياب حاملها عن حواسنا[6]، وهي قوة دافعة جاذبة نحو ما هو نافع، أو دافعة عما

---

(١) المنهاج ص٢٨، ١٩٠-١٩١.

(٢) نفسه ص٢٥-٣٨.

(٣) نفسه ص٢٠.

(٤) نفسه ص٧١.

(٥) د. زكي نجيب محمود ـ مع الشعراء ص٢٢٩-٢٣٠.

(٦) د. ألفت الكمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٣٠.

هو ضاراً أو غير ملائم[1]، وهذه القوة تقع وسطاً بين الحس والعقل، ولذلك إذا كانت الأقاويل الشعرية يقصد منها التخييل، فإن ما سواها من الأقاويل يقصد منها (إثبات شيء إبطاله أو التعريف بماهيته وتحقيقه)[2].

الشاعـر:

ولا يتأتى للشاعر ـ بالطبع ـ القدرة على التخييل إلا بأسباب، وهي ثلاثة:

١ ـ مهيئات: النشأة في بقعة معتدلة الهواء، والترعرع بين الفصحاء.

٢ ـ الأدوات: وهي كل ماله صلة بالعلوم المتعلقة بالألفاظ والمعاني.

٣ ـ البواعث: وهي الحوافز والدوافع النفسية[3].

وحازم في كل هذا يستقي من التراث النقدي العربي، فإن البيئة والتربية والنشأة، والمعرفة اللغوية، والنوازع النفسية، كلّها وردت عند الجاحظ وابن قتيبة والجرجاني وغيرهم.

والنظم يحتاج إلى قوة فكرية، واهتداءات خاطرية، كالقدرة على التشبيه وتصور كليات الشعر، ومقاصده وتصور القصيدة وبنائها، والإهتداء إلى العبارات الحسنة، الدالة عن المقصود، وربط فصول القصيدة والأبيات، والقدرة على التمييز بين القبيح والحسن في الكلام[4]، وهذه كلها أمور تمس القصيدة بوصفها بناء متكاملاً مكوناً من ألفاظ ومعان وخيال، والشعراء يتفاوتون في هذا، وهم ثلاث طبقات[5].

---

(١) د. ألفت الكمال الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٥٩.

(٢) المنهاج ص١١٩.

(٣) نفسه ص٤٠ وما بعدها.

(٤) نفسه ص٢٠٠-٢٠١.

(٥) نفسه ص٢٠١.

ماهية الشعر:

مر بنا تعريف حازم الشعر ورأينا أن أهم ما يميز هذا التعريف هو (التخييل)، الذي هو جوهر الشعر، ولا يعد الشعر شعراً من حيث هو صدق أو كذب، بل من حيث هو كلام مخيل[1]، وبذلك أبعد حازم عن الشعر قضية طالما شغلت النقاد العرب من الذين لم يتأثروا بالفكر الأرسطي، وهي قضية الصدق والكذب.

ويضع حازم الشعر مقابلاً للخطابة ـ كما يفعل أرسطو ـ من حيث أن مهمة الأول التأثير، ومهمة الثانية الإقناع، على الرغم من أن حازماً لا يجرد الشعر من مهمة الاقناع تماماً، كما لا يجرد الخطابة من مهمة التأثير تماماً، لذلك (لا ينبغي أن ينحى بالمعاني أبداً منحى من التخييل أو الإقناع، ولكن تردف التخييلية في الطريقة الشعرية بالإقناعية، والاقناعية في الخطابة بالشعرية)، لأن النفوس ترتاح إلى الافتنان في مذاهب الكلام وترتاح للنقلة من بعض ذلك إلى بعض... لذلك كانت المراوحة بين المعاني الشعرية[2] والمعاني الخطابية أعود براحة النفس. واعون على تحصيل الغرض المقصود)[3].

وكان أبو الطيب المتنبي يعتمد هذا كثيراً، ويحسن وضع البيت الإقناعي من الأبيات المخيلة، لأنه كان يصدّر الفصول بالأبيات المخيلة، ثم يختمها ببيت إقناعي يعضد ما قدم من التخييل[4].

---

(١) المنهاج ص٦٣.

(٢) نفسه ص٢٥٨، وانظر أيضاً ص٢٩٣-٢٦١.

(٣) نفسه ص٢٦١.

(٤) نفسه ص٢٩٣.

والقياس في كل هذا أن الأقاويل الخطابية بما فيها من إقناع، شعرية بما فيها من محاكاة وخيالات[1].

التخيل:

والتخييل عند حازم (أن تتمثل للسامع لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو أسلوبه، أو نظامه، وتقوم في خياله صورة ينفعل لتجنبها وتصورها[2]، ولأن التخييل نابع للحس فهو يؤثر في النفس).

وأسباب تأثير التخييل في النفس مرتبط بالتعجب منه، أما لجودة هيأته أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو حسن محاكاته[3].

ويقع التخييل في الشعر من أربعة أنحاء... من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن[4].

ويبدو من حديث حازم أن تخييل المعنى من جهة اللفظ، أي التعبير عن المعنى في قالب لفظي، ضروري إذ لا تخييل بدون ذلك، أما التخييل من الجهات الثلاث الأخرى، فمستحبة وليست ضرورية، لأنها مكملة للتخييل الأول، وهي عون له على ما يراد من أنها من النفس إلى طلب الشيء أو الهرب منه[5].

المحاكاة:

في الشعر كما في سائر الفنون، تخييل يقصد به استعارة الصور الحسية المخزونة في الذاكرة أو المعاني، وهو نشاط ابداعي يقوم به الشاعر والفنان،

---

(١) المنهاج ص٦٧.
(٢) نفسه ص٨٩.
(٣) نفسه ص٨٤.
(٤) نفسه ص٨٩.
(٥) نفسه.

وهذا التخييل يتجسد في فعل المحاكاة التي هي الصورة المجسدة ـ في الشعر صورة لفظية ـ لتلك الصور والمعاني المختزنة في الذاكرة، لذلك فقوام عمل المخيلة الإنسانية هو المحاكاة، وهذا ما كان يراه الفلاسفة المسلمون[1]، وهذا ما يراه حازم أيضاً.

وإذا كنا ألمحنا سابقاً إلى التخييل، فإنما نشير بذلك إلى تأثير فعل المحاكاة في الجمهور، أو بكلمة أخرى نشير إلى وظيفة الشعر، والفنون بوجه عام، والمحاكاة تقع وسطاً بين التخييل ونشاط الشاعر العربي الإبداعي، والتخييل أثر المحاكاة في النفس. وعلى النحو الآتي:

تخيل (عند الشعر) ـ ومحاكاة (في الشعر) ـ تخيل (الأثر النفسي)، فالمحاكاة على هذا واسطة لفعل التخييل كما يرى ابن سينا[2]، وتقع المحاكاة في صلب نظرية الشعر الأرسطية، وهي كذلك عند الفلاسفة المسلمين، وعند حازم من بعدهم وعند السجلماسي من بعد حازم[3].

غير أن حازم يرى أكثر من سبيل للتخييل، وليست المحاكاة إلا واحدة منها، فإن مجرد تصور الشيء في الذهن مثلاً تخييل، كما أن مشاهدة شيء ما، يذكرك بشيء آخر هو تخييل، لكن هذا لا يخلق فناً، ولا يصنع شعراً. والمحاكاة الحقة هي أن تحاكي الشيء الذي تتخيله باللفظ والوزن، وهذه هي المحاكاة الشعرية، أو أن تحاكيه بالأصوات والأنغام كما في

---

(١) د. الفت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص٦٣-٦٤.

(٢) كتاب المجموع أو الحكم العروضية في كتاب معاني الشعر (تحقيق د. محمد سليم سالم) (القاهرة ١٩٦٩) ص١٦.

(٣) ينظر كتاب المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق علال الغازي الرباط، ١٩٨٠.

الموسيقى. . أو تحاكيه باللون كما في الرسم أو تحاكيه بالحركات كما في التمثيل والرقص[١].

ومع أن أرسطو لم يشرح بالتفصيل مفهوم المحاكاة في (فن الشعر)، فإن الدارسين حاولوا أن يحددوا هذا المفهوم في ضوء الاستعمالات المختلفة للمصطلح عنده، وخلاصة ما يرونه أن المحاكاة عند أرسطو ليست تقليداً أو نسخاً للشيء، إنما هي تصوير وتمثيل[٢]، يسمح للعنصر الخلاق عند الفنان، والشاعر أن يقوم بدور ما فيه، كأن يصور شيئاً أحسن مما هو، أو أسوأ مما هو أو كما هو، وقد تبنى حازم الموقف نفسه. . . أو قل الفهم نفسه للمصطلح، ولذلك فهو يقسم المحاكاة إلى محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة، ولا يقصد بها إلاّ ضرباً من رياضة الخواطر والملح، وربما كان القصد من ذلك ضرباً من التعجب والاعتبار[٣].

كما أن حازماً تبنى رأي أرسطو في أن المحاكاة غريزة في الإنسان، وهي أقوى في الإنسان منها في الحيوان، وهي مصدر من مصادر الالتذاذ، كما يقول حازم نقلاً عن ابن سينا في كتاب (الخطابة) و (كتاب الشفاء)[٤]، يقول حازم (لما كانت النفوس قد جبلت على التنبيه لأنحاء المحاكاة واستعمالها، والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان. . . أشتد ولوع النفس بالتخيل، وصارت شديدة الانفعال له)[٥].

---

(١) المنهاج ص٨٩-٩٠.

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص٧٦-٧٧.

(٣) المنهاج ص٩٢.

(٤) نفسه ص١١٧.

(٥) نفسه ص١١٦.

وينقل عن ابن سينا قوله (إن النفوس تنشط وتلتذ بالمحاكاة، والدليل على فرحهم بالمحاكاة، أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المقززة منها ولو شاهدوها أنفسهم لتنطوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا النقوش، بل كونها محاكاة لغيرها، إذا كانت قد أتقنت)[1]، وبهذا يشير ابن سينا ومثله حازم إلى مسألة غاية في الأهمية في علم الجمال، وهي مسألة القبح في الفن. هل يجوز محاكاة القبيح في الفن؟ وأين الجمال والمتعة في ذلك؟ أيكون الموقف من هذا الالتذاذ أم التقزز؟ وإذا كان الأول، فلم؟ ولماذا يتقزز الإنسان من الأشياء المنفردة والمناظر المؤلمة في المواقع، ولا ينفر منها في الفن؟

وقد نسب حازم ـ نقلاً عن ابن سينا ـ تولد (وجود) الشعرية في الإنسان إلى غريزة المحاكاة أولاً... وحب الناس للتأليف المتفق، والألحان ثانياً[2]، وفسر حازم عبارة (التأليف المتفق)، بأنه المحاسن التأليفية، والصيغ المستحسنة البلاغية[3]، والنفس الإنسانية تلتذ للعبارات الحسنة وتكره المستقبحة، ولذلك فالأقاويل الشعرية يحسن موقعها كلما كان اختيار اللفظ وتركيبه مناسباً[4].

يسرف حازم في تقسيماته للمحاكاة تبعاً لوجود واسطة التخيل، أو عدم وجودها، أو تبعاً لشيوعها، أو عدم شيوعها، أو تبعاً لتنوعها، وهو في هذا كله لا يجاري أحداً، ولا يلتقي مع أرسطو إلا في تقسيمه للمحاكاة إلى محاكاة تقبيح، وتحسين ومطابقة.

---

(١) المنهاج ص١١٧.

(٢) نفسه.

(٣) نفسه ص١١٨.

(٤) نفسه.

وحازم ينطلق في فهمه للمحاكاة من تصور عربي، فالمحاكاة عنده تشبيه أولاً، ويدخل في هذا الاستعارة والوصف، ولذلك نراه يقسم المحاكاة من جهة الواسطة إلى محاكاة الشيء ويسميها (المحاكاة المتحدة)، ويريد بها الوصف ومحاكاة الشيء بغيره ويسميها (المحاكاة المزدوجة)، لأنها تتكون من المثال والممثل[١]، ويريد بها التشبيه، ولا تخرج المحاكاة في رأي حازم عن حدود هذين النوعين، (فلا بد في كل محاكاة من أن تكون جارية على أحد هذين الطرفين[٢]، وكلامه هذا صدى لرأي الفارابي في الموضوع[٣].

ويرى د. شكري عياد أن حديث حازم عن المحاكاة التشبيهية أقرب إلى (الخطابة) لأرسطو منها إلى (فن الشعر)[٤]، أما محاكاة الوصف فهي الصق بالمحاكاة الأرسطية، وهي بالضبط محاكاة الذوات كما تحدث عنها ابن سينا.[٥]

والمحاكاة الوصفية على أية حال، لا بدّ أن تتخيل الشيء بخواصه وأعراضه، فإذا أريد وصف الشيء على نحو كامل وجب ذكر خواصه القريبة اللازمة له في جميع الأحوال أو اللاحقة له في حال ما، يمثل ذلك الهيئة واللون والمقدار واللمس، وإن أريد وصف الشيء في بعض أحواله كان الأفضل القصد إلى بعض خواصه القريبة الشهيرة[٦]، والشاعر ملزم في

---

(١) المنهاج ص٩٥، ١١٣.

(٢) نفسه ص٩٤.

(٣) مجلة الشعر عدد ١٢ لسنة ١٩٥٩، ص٩٣.

(٤) فن الشعر ص٢٦٤.

(٥) نفسه

(٦) المنهاج ص٩٩-١٠٠.

الحالين، أي الوصف على وجه التفصيل أو الوصف على وجه الإجمال أن يأخذ أوصاف الشيء المتناهية في الحسن، إذا أراد التحسين، والمتناهية في القبح إذا أراد التقبيح، ولهذا شروط:

١ ـ أن يبدأ بوصف الخطوط العريضة ومن بعدها التفاصيل.

٢ ـ أن يلتزم النسق الصحيح في الترتيب، لأن النفس الإنسانية تعاف فساد الترتيب، كما في وضع النحر، في صورة الحيوان، بشكل غير تال للعنق، وكذلك سائر الأعضاء[١].

أما المحاكاة التشبيهية، فحديث حازم عنها أكثر تفصيلاً، سبب ذلك أن محاكاة التشبيه (أطرف وأكثر جدة)[٢]، ولأنها تعتمد على الموازنة وحسن اقتران الشيء الحقيقي بالشيء المجازي[٣]، والمحاكاة التي تتم فيها الموازنة بين اثنين هي محاكاة بالوساطة، بخلاف محاكاة الوصف، فهي بلا وساطة[٤].

ولمحاكاة التشبيه أحكام، إذ ينبغي أن تكون بأمر موجود لا مفروض، وإن تكون في الأمور المحسوسة... وبها يحسن أن نحاكي الأمور غير المحسوسة، وعلى ذلك فمحاكاة المحسوس بغير المحسوس قبيحة[٥]، لأن القصد من المحاكاة هو الإيضاح، ولتحقيق هذا ينبغي أن تكون الأوصاف التي يشترك فيها (المثال) و (الممثل)، من أشهر صفاتها، وينبغي فضلاً عن

---

(١) المنهاج ص١٠٤.
(٢) نفسه ص١٢٩.
(٣) نفسه ص١٢٨.
(٤) نفسه ص٩٠.
(٥) نفسه ص١٦٦-١٧٣.

ذلك أن تكون الصفة في الممثل به آكد وأقوى[1]، وهذا يعني أن العلاقة بين طرفي المحاكاة قائمة على أساس الاشتراك في صفة أو أكثر.

إن الصفة المشتركة قد لا تكون واحدة في كل أنواع المحاكيات، فهناك صفات مشتركة في التهيئة أو في اللون أو في المقدار، فإذا كانت المحاكاة محاكاة هيئة لا يلتفت إلى الاختلاف في اللون مثلاً بين طرفي المحاكاة، إن تشبيه الذباب بالقادح في بيت عنترة المشهور:

عــردا يحــكُّ ذراعَــه بــذراعِــهِ فعلَ المكبِّ على الزنادِ الأجذمِ

محاكاة يقصد منها إبراز الهيئة، لا المقدار ولا اللون ولا أية صفة أخرى[2]. ومن الواضح أن حديث حازم في المحاكاة التشبيهية لا يخرج في تفصيلاته، وأمثلته عن حديث البلاغيين في التشبيه، وأنواعه وطبيعة العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه. والقارئ للفصل الذي كتبه حازم عن هذا النوع من المحاكاة لا يستطيع إلا أن يستذكر ما يقوله البلاغيون جميعاً في التشبيه.

وقد تحول مفهوم المحاكاة عند حازم إلى مفهوم بلاغي عربي، ولهذا لا نجد في كلام حازم عن المحاكاة على نحو ما أشرنا إليه، وما فصّله هو في (المنهاج) أية صلة بينه وبين أرسطو (فن الشعر) وشان حازم في هذا المصطلح ـ كما في غيره ـ هو أنه يعطي للمفاهيم الأرسطية والمصطلحات الأرسطية نكهة عربية خالصة عبر محاولة تقريب هذا المفهوم، أو ذاك إلى ما يماثله في العربية، وعبر النماذج العربية التي يستشهد بها.

---

(١) المنهاج ص١٧٣.

(٢) نفسه.

معاني الشعر:

يعرفها حازم المعاني بقوله إنها (الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان)[1]، وتقوم الألفاظ بنقل هذه الصور الذهنية إلى الأفهام، والشاعر على الرغم من ضرورة أن يكون قادراً على حسن التصرف بالمعاني، هو معني على نحو خاص بالمعاني التي تحدث عنها انفعالات وتأثيرات[2]، وهي تلك الأشياء التي فطرت النفوس على التلذذ بها، أو التألم منها، وهذه أفضل المعاني الشعرية.

وإذن فمعاني الشعر ترجع كما يقول (إلى وصف أحوال الأمور المحركة إلى القول أو إلى وصف أحوال المتحركين لها، أو إلى وصف المحركات والمحرّكين[3]. وهذه المعاني بطبيعتها حسية من أجل أن يحصل التأثر بها[4]، وهي المعاني الأول. علماً أن هناك من المعاني ما يرد في النص الشعري ولا يراد به التحريك أو الالتذاذ أو التألم، وإنما يؤتى بها للتدليل على المعاني الأول، ويسميها حازم المعاني الثواني، وهي موضحة للأولى، ولذلك يجب أن تكون أشهر من المعاني الأولى، أو على الأقل مساوية لها[5].

كما أن على الشاعر أن يعرف (وجوه انتساب المعاني بعضها إلى بعض، مما تتولد عنه صور التشبيه بأنواعها، إذا كان أحد المعنيين مناسباً في الصفة للآخر، أو يتولد عنها المجاز (الاستعارة مثلاً) إذا كان أحد المعنيين

---

(١) المنهاج ص١٨.
(٢) نفسه ص١١، ٢١.
(٣) نفسه ص٢٠.
(٤) نفسه ص١٣.
(٥) نفسه ص٢٩، ٣١.

مستعاراً للآخر، ومثل هذه المعاني التي يتم التناسب فيما بينها بالاقتران أو بالتضاد أو بالمقابلة أو بالمطابقة، هي معان داخل الذهن[1]، ويشير بذلك حازم إلى المعاني التي لا يوجد لها ما يطابقها في الواقع، فالشاعر عندما يشبه شيئاً أو يستعير اسم شيء لآخر، إنما ينقل بالألفاظ معاني حاصلة في الذهن، وهذه المعاني تحصل (بقوة التخيل)[*]، والملاحظة لنسب بعض الأشياء من بعض، فإذا كانت صور الأشياء قد ارتسمت في الخيال على حسب ما وقعت عليه في الوجود، وكانت للنفس قوة على معرفة ما تماثل منها، وما تناسب، وما تخالف، وما تضاد... أمكن أن تركب من انتساب بعضها إلى بعض تركيبات... وأن تنشى على ذلك صور شتى من ضروب المعاني في ضروب الأغراض[2]، ومثل هذه المعاني تحتاج إلى قوة تخيل، لأنها تقوم على المقارنات والموازنات بين المعاني التي تبدو ظاهرياً غير مترابطة، ولا يربطها إلاّ خيال الشاعر.

وإلى جوار المعاني التي هي في داخل الذهن، وهي المعاني المجازية بوجه عام، هناك المعاني الواقعة خارج الذهن، وهي كما أشرنا سابقاً (الأشياء الموجودة في الأعيان). وتوصف كما هي، ومعرفتها تقتضي العلم بأوصافها وما يتعلق بها من أوصاف غيرها[3].

والمعاني واحدة، ومع ذلك فهناك درجات، فمنها المبتذل والشائع الذي نراه مرتسماً في كل فكر، مثل تشبيه الشجاع بالأسد، أو الكريم بالغمام، ومجيء هذه المعاني في الشعر، لا يدل على سرقة، ومنها (ما

---

(١) المنهاج ص١٤-١٥.

(*) ويسميها حازم القوة الشاعرة.

(٢) المنهاج ص٣٨-٣٩.

(٣) نفسه ص٣٨.

يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض)، وهي المعاني التي تبنى على المعاني الأولى بزيادة حسنة، أو بنقله من غرض إلى آخر، أو بتحسين العبارة، ومن غير ذلك يعد تناولها سرقة محضة.

وهناك قسم ثالث من المعاني وهو النادر، وتسمى (المعاني العقم) وهي دليل الشاعرية (ومن بلغها فقد بلغ الغاية القصوى)[1]، ونقل هذه المعاني من غير زيادة حسنة من أقبح السرقات، فإذا أبرز متأخر هذه المعاني في عبارة أشرف من الأولى، فله الفضل في التحسين... وللمتقدم الفضل في الاختراع. ويعقب حازم على هذا القول أنه على الرغم من أن الاثنين، المتقدم والمتأخر يشتركان في فضل ندرة المعنى، فالثاني يفضل الأول، إذ يؤثر في المعاني التقديم والتأخير، وإن كان هناك فضل للمتقدم، فهو راجع للشاعر بصفته متقدماً في الزمن على المتأخر، وليس فضلاً راجعاً للشعر بصفته شعراً. وقد يبدو أن معيار قوة الشاعرية عند حازم لا يعود إلى تقدم في الزمن أو تأخر... فهذا معيار خارج عن نطاق الشعر، ويرتبط بالشاعر، أما العيار الصحيح، فهو الذي ينظر إلى الشعر بصرف النظر عن تقدم الشاعر أو تأخره... وهذا الرأي صدى لرأي ابن قتيبة وعبد العزيز الجرجاني[2].

وقد سمى حازم هذا النوع الأول من المعاني (الشركة) والنوع الثاني (الاستحقاق) والنوع الثالث (الاختراع)، وهناك نوع رابع وهو (السرقة) المحضة[3].

---

(١) المنهاج ص١٩٢-١٩٤.

(٢) نفسه ص١٩٥-١٩٦.

(٣) نفسه ص١٩٦.

معيار المعاني:

ومعيار المعاني عند حازم تأثر الجمهور بها، وفهمه إياها مادام الغرض من الشعر التأثير في النفس واقتيادها إلى طريق الخير، وابعادها عن طريق الشر، وهذه هي المعاني الجمهورية التي يشترك في فهمها الخاص والعام، لأن من المعاني ما يحتاج في فهمه إلى مقدمة من معرفة صناعة أو حفظ قصيدة، والمعاني الجمهورية لا تحتاج إلى هذه المعرفة المسبقة[١].

وقد كان اهتمام حازم بالوجوه التي يكون فيها الكلام بينا واضحاً، ولذلك سعى إلى الكلام في الغموض وأسبابه.. (فإن ورود المعنى غامضاً في كلام قد قصد به الإبانة، مما يوعر سبيله، ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد)[٢]، وقد يقع الغموض في المعاني، كما قد يقع في الألفاظ والعبارات أو في الاثنين.

أما غموض المعاني فهو أن يكون دقيقاً في نفسه، أو أن يكون مبنياً على مقدمة في الكلام، قد صرف الفهم عن التفاتها بعد حيزها من حيِّز ما بني عليها، أو أن يكون المعنى علمياً أو خبراً تاريخياً أو في المعنى إحالة إلى ذلك، فالذي يبني على غامض لا بد أن يكون غامضاً[٣].

ومن غموض المعاني ما يقصد به الدلالة على جهة الإرداف أو الكناية[٤]. وغموض الألفاظ سببه أن يكون اللفظ نفسه حديثاً أو غريباً أو أن يكون في الكلام تقديم أو تأخير أو إجازة أو قصر أو حذف[٥].

---

(١) المنهاج ص١٨٨.
(٢) نفسه ص١٧٥.
(٣) نفسه ص١٧٢-١٧٣.
(٤) نفسه.
(٥) نفسه.

وأبان حازم بعد هذا، وقد فصل فيه كثيراً على نحو لا يمكن إيجازه دون إخلال طريق إزالة الغموض والإشكال الواقعين في المعاني والألفاظ[1].

والغموض ليس أمراً مرفوضاً دائماً، فالكلام الذي يقصد منه الكناية أو الإيجاز لا يمكن تجاوز الغموض الذي يتلبسه.

ومثلما يعتور المعاني وضوح وغموض وخصوص وعموم، ينالها شيء من الإمكان والاستحالة والوجوب والامتناع والصدق والكذب. ومعالجة حازم لهذه القضايا تكشف عن تأثر واضح بقدامة يصل إلى درجة النقل الحرفي.

أغراض الشعر:

بحث حازم في أغراض المدح والهجاء في باب المعاني بشكل موجز، وفعل في ذلك في باب الأساليب والطرق.

وطرق الشعر عند حازم اثنان: طريق الجدّ، وطريق الهزل. فأما طريق الجد، فهو (مذهب في الكلام تصدر الأقاويل فيه عن مروءة وعقل)، وأما طريق الهزل فهو (مذهب في الكلام تصدُر الأقاويل عنه عن مجون وسخف). وتختص الطريقة الجدية بتجنب الساقط من اللفظ والمولد، ويقتصر فيها على العربي المحض وعلى التصاريف الصريحة في الفصاحة المطردة في الكلام، وأن يتحرى في العبارة المتانة والرصانة، كما يتحرى في طريقة الهزل الحلاوة والرشاقة، وقد يستخدم في الهزل العبارات الساقطة والألفاظ الخسيسة، مثل كثير من ألفاظ الشطار المتماجنين، وأهل المهن، والعوام. وأشار ـ أيضاً ـ في طريقة الهزل استعمال التصاريف التي شاعت على ألسن

---

(١) المنهاج ص٣٢٧.

الناس وتكلم بها المحدثون، وإن لم تقع من كلام العرب إلاّ على ضعف أو قلة[1].

وليس بين هاتين الطريقتين حدّ فاصل لا يمكن تجاوزه، فقد تأخذ طريقة الجد من الهزل الرشاقة في العبارة، وبعض المعاني التي فيها إطراب، وبسط للنفوس، كما يمكن لطريقة الهزل أن تأخذ من طريقة الجد المتانة في التعبير، والإحالة على بعض المعاني العلمية بقصد الهزل[2].

وعندما يصنف حازم طرق الشعر إلى اثنين، إنما ينطلق من نظرته إلى أن الغرض من الأقاويل الشعرية استجلاب المنافع ودفع المضار، فالأشياء إما خيرات أو شرور، ومعاني الشعر لا تخرج عن حدود المدح الذي يخص بالذكر الجميل إنساناً، جلب نفعاً، أو الهجاء الذي هو عكس ذلك[3].

ولم يخف حازم رفضه لتقسيم الشعر إلى أغراض ستة: مدح وهجاء ونسيب ورثاء ووصف وتشبيه، (لكون كل تقسيم منها لا يخلو أن يكون فيه نقص أو تداخل)[4]، ولعله يردّ بهذا على قدامة الذي نظر إلى الشعر على هذا النحو.

غير أنه يعود في موضع آخر فيرى أن (أمهات الطرق الشعرية أربعة، وهي: التهاني وما معها، والتعازي وما معها، والمدائح وما معها، والأهاجي وما معها، وإن كل ذلك راجع إلى ما الباعث عليه الارتياح، وإلى ما الباعث عليه الاكتراث، وإلى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث

---

(١) المنهاج ص٣٢٩، ٣٣١-٣٣٢.

(٢) نفسه ص٣٣٤ وما بعدها.

(٣) نفسه ص٣٣٧.

(٤) نفسه ص٣٣٦-٣٣٧.

والاكتراث معاً)[1]، أما الذين قسّموه إلى مدح ونسيب وهجاء ورثاء فإنما قسموه بحسب الأهم فالأهم[2].

وقد بنى حازم الغرض الشعري الرئيسي على المدح بالفضائل الأربع، ومنها تتفرع فضائل أخرى (وكل واحد من هذه الفضائل وسط بين طرفين مذمومين)[3]. وواضح أن حازماً هنا يبدو متأثراً بقدامة على نحو مباشر وأرسطو على نحو غير مباشر... لأنه يضيف قائلاً: إن قدامة لم يكن أول من فعل ذلك فقد (سبقه القدماء إلى هذه الفسحة)[4].

وفصّل في معاني المدح من ذلك اشارته ـ كما قلنا ـ إلى المدح بالفضائل النفسية دون الفضائل الجسمية... وإلى اختلاف معاني مديح الناس باختلاف طبقاتهم الاجتماعية، وهو في كل ذلك ينقل عن قدامة... ولقد قلنا ما فيه الكفاية من الحديث عن قدامة ولذلك لا نجد مسوغاً للإعادة هنا.

وقد يبدو لافتا للنظر إلى أن حازماً لم يتطرق إلى معاني الهجاء على نحو ما فعل في معاني المديح، ولعل السبب في ذلك، أن الهجاء ـ كما هو حاله عند قدامة ـ نقيض المدح، فإذا عرفت معاني المدح لم يصعب معرفة معاني الهجاء.

وأشار أخيراً حازم بشكل موجز جداً إلى معاني الرثاء والغزل والتهاني والاعتذار والفخر[5].

---

(١) المنهاج ص٣٤١.
(٢) نفسه ص٣٤٩.
(٣) نفسه ص١٦٥-١٦٧.
(٤) نفسه ص١٦٥.
(٥) نفسه ص٣٥١ وما بعدها.

القصيدة:

يذكرنا حديث حازم عن عملية نظم القصيدة بما مر بنا عن ابن طباطبا ويخيل إلينا أن حازماً على معرفة بما كتبه ابن طباطبا في كتابه (عيار الشعر).

وقد أخذ حازم أيضاً بوصية أبي تمام للبحتري في هذا الشأن وأورد نصاً يؤكد أن لا بد للشاعر أن يختار الوقت المناسب للنظم، وأن يكون في حالة نفسية جيدة (فأرحْ نفسك، ولا تعمل إلاّ وأنت فارغ القلب، واجعلْ شهوتك لقول الشعر الذريعة لحسن نظمه)[1].

ومثلما فعل ابن طباطبا في تصوره لعملية النظم... وضع حازم تصوراً مماثلاً لذلك، فنظم القصيدة عملية واعية، (لأن النظم صناعة، آلتها الطبع)[2].

وخطوات نظم الشعر هي:

١ ـ أن يحضّر الناظم مقصده في خياله وذهنه، ويتخيلها تبعاً بالفكر في عبارات (نثرية).

٢ ـ أن يقسم المعاني والعبارات على فصول (أجزاء القصيدة) ويبدأ بما يليق بمقصده، ثم يتبعه من الفصول (الأجزاء) بما يليق أن يتبعه به، ويستمر هكذا على الفصول فصلاً فصلاً.

٣ ـ أن يشرع في نظم العبارات التي أحضرها في خاطره منتثرة، فيصيرها موزونة.

---

(١) المنهاج ص٢٠٣.

(٢) نفسه ص١٩٩.

٤ ـ أن يستبدل كلمة بأخرى. . . أو يزيد في الكلام إذا كان في ذلك فائدة أو يقدم ويؤخر، وقد أولى حازم هذه الخطوة (عملية التنقيح والتحسين) اهتماماً كبيراً وميز بين الشعراء على أساسها[1].

وهذه خطوات إن صحت نظرياً، فلن تصح في أثناء التطبيق، فالشاعر لا ينظم على وفق هذه الخطوات، ومع ذلك تبقى عملية النظم عند حازم مسألة أبعد ما تكون عن العفوية والارتجال، وأقرب ما تكون إلى الصنعة والفعل الإرادي الواعي.

لقد شبه حازم فصول (أجزاء) القصيدة بالعبارات المؤلفة من ألفاظ، فكما أن للفظة اعتبارين. . . واحد راجع إلى المادة (الهيئات والأوضاع)، وآخر راجع إلى المعنى الذي يدل عليه. كذلك أجزاء القصيدة. والاعتبار الأول يخص بناء القصيدة، وتماسكها، وهي مسألة أكدها حازم وأفرد لها فصلاً في (طرق العلم بأحكام مباني الفصول، وتحسين هيئاتها، ووصل بعضها ببعض) وحدد لهذا قوانين ثلاثة:

١ ـ قانون التناسب بين الألفاظ والمعاني (المسموعات والمفهومات) وبين الفصول (الأجزاء) من حيث الطول أو القصر. (وتقصير الفصول سائغ في المقطعات، وتطويل الفصول سائغ في القصائد المطولة).

ثم التناسب بين النظم والغرض (فتعمد الجزالة في الفخر. . . والعذوبة في النسيب).

٢ ـ قانون التدرج. . . فيجب أن يقوم من الفصول ما يكون للنفس به غاية، بحسب الغرض المقصود ويتلوه الأهم فالأهم.

---

(١) المنهاج ص٢٠٤، ٢١٥.

٣ ـ قانون الترابط بين الأبيات، فتكون المعاني متناسبة فيما بينها، وإن يبدأ بالمعنى الأساس، ولا بد من (أن يكون لمعنى البيت علاقة بما قبله ونسبة إليه).

وليس معنى هذا أن الشعراء لا يتجاوزن هذه القوانين، فبعضهم يأخذ المعنى الأشرف، ليكون خاتمة الفصل، وبعضهم ـ كالمتنبي ـ يبدأ القصيدة أحياناً بالتخييل (المحاكاة) ويختمها بالإقناع، فيخلط بين قانوني الشعر والخطابة[١].

وقد وسع حازم من نطاق هذا المبدأ فأقر اشتمال القصيدة على غرضين، نسيب ومدح مثلاً، (وهذا أشد موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق، لما ذكرناه من ولع النفوس بالافتنان في أنحاء الكلام وأنواع القصائد)[٢]، ويسمى حازم هذا النوع بـ(القصائد المركبة) وبعكسها (القصائد البسيطة) التي تكون مدحاً خالصاً أو رثاء محضاً.

وللقصائد مطالع، وتخلص، وخواتيم، ويجب أن تكون مطالع القصائد جزلة حسنة المسموع (اللفظ) والمفهوم (المعنى) وجيزة، وللتصريح في أوائل القصائد طلاوة، وموقع حسن في النفس، تستدل على القافية من الشطر الأول، وقبل الوصول إليها كما يحصل في البيت ازدواج في صيغتي العروض والضرب. . . . وتماثل في المقطع[٣].

ولا يخلو الإبداع في المبادى من أن يكون راجعاً إلى اللفظ وما فيه من حسن مادة، واستواء نهج، ولطف انتقال، وتشاكل وإيجاز، أو أن يكون

---

(١) المنهاج ص٢٩٣، ٣٥٨، ٣٦١.
(٢) نفسه ص٢٠٣.
(٣) نفسه ص٢٨٢.

راجعاً إلى المعنى من حسن محاكاة، ونفاسة مفهوم، وانسجام الغرض، أو أن يكون راجعاً إلى النظم، وما فيه من أحكام بينة، أو إبداع صيغة.

والإبداع على هذا يعود إلى اللفظ، أو إلى المعنى أو إلى النظم. . . أو إليها جميعاً. وهناك ثلاثة مراتب للحسن والجودة. فالمرتبة الأولى: أن يكون المصراعان جيدين، والبيت الثاني لاحقاً لهما في الحسن والجودة.

والمرتبة الثانية: أن يكون المصراعان جيدين دون البيت اللاحق لهما.

والمرتبة الثالثة: أن يكون المصراع الأول كامل الحسن، ولا يكون المصراع الثاني متأخراً له، وإن لم يكن مثله في الحسن[1].

أما حسن التخلص، فضروري لحفظ تماسك القصيدة وترابط أجزائها، وقد لاحظ معظم النقاد أن المحدثين أحسن مأخذاً في التخلص والاستطراد من القدماء، والمبدأ المعتمد في هذا الشأن أن يكون الخروج من غرض لاخر غير منفصل بعضه من بعض، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام[2].

ويفسر حازم الانتقال من فن إلى آخر مباين له من غير جامع ملائم، تفسيراً نفسياً، ذلك أن النفس تجد نفوراً في الانتقال من موضوع إلى آخر، وتكون بمنزلة السائر في طريق سهلة، ثم يعرض لها بعدها ما ينقلها إلى حالة الحزونة أو الخشونة[3].

وأحسن أنواع التخلص ما كان متدرجاً، أما الذي هو من غير تدرج، فهو (الاستطراد). والتدرج في المعاني هو الانتقال من غرض إلى آخر من

---

(١) المنهاج ص٣٠٩، ٣١٠-٣١١.

(٢) نفسه ص٣١٧، ٣١٨.

(٣) نفسه ص٣١٩.

غير تشتت، ولا يحصل هذا إلا بقوة الطبع وكمال الفكر، وهذا ما يسعى إليه (المقصدون) من الشعراء، وبعكسهم (المقطعون)[1].

ويستحسن أن تكون معاني أواخر القصائد مناسبة للغرض، فالتهاني مناسبة للمديح، والمعاني المؤسية مناسبة لقصائد الرثاء[2].

ولا بد أيضاً من أن تكون خواتيم القصائد مما يشعر السامع بالنهاية، وأن ليس بعد ذلك شيء، فالخاتمة ـ على ما يبدو من كلامه ـ إحساس أكثر منها شيء آخر وربما تكون الخاتمة حكمية أو استدلالية، لأنها أنسب، والإحساس بالانتهاء معها أشد وأقوى.

وكل الذي قدمه حازم في موضوع التحام أجزاء القصيدة، والتفسير السايكولوجي للهجاء جاء عند من سبقه من النقاد والبلاغيين حتى المصطلح فيما عدا مصطلح (المقصد) و(المقصدون) ومصطلح (المقطع) و(المقطعون)، فالأول يشير على ما يبدو إلى قوة الشاعرية وحدة الطبع، وهذا مما يميز الشاعر الجيد من غيره. وهذه الشاعرية تمكنه من بناء قصيدة محكمة متماسكة، وعكس ذلك المقطعون الذين يفتقرون إلى قوة الطبع، لذلك تأتي قصائدهم غير متماسكة.

وحازم في كل الأحوال يبدو أقرب إلى التصور العربي لمفهوم بناء القصيد منه إلى مفهوم أرسطو في الوحدة التي تنتظم العمل الأدبي.

الناقد:

مهمة الناقد الموازنة بين الشعراء، وهي مهمة عسيرة لأن الشعراء يختلفون فيما بينهم من وجوه عدة: في البواعث والتخييل والمحاكاة والأحوال، واللغة، والرؤية، والأنماط، والأزمنة، والأمكنة.

---

(١) المنهاج ص٣١٩.

(٢) نفسه ص٣٢٣-٣٢٤.

فقد نجد شاعراً يحسن في النمط الذي يقصد به واللطافة والرقة، ونجد شعراء أهل زمان يعنون بوصف القيان والخمر وما ناسب ذلك، وشعراء أهل زمان آخر يعنون بوصف الحروب والغارات. . . وبعضهم يحسن في وصف الوحش، وآخرون يحسنون في وصف الروض، وآخر يحسن في الفخر ولا يحسن في الضراعة. . . الخ[1].

وإذا كانت الحال على هذا، فقد توقف بعض العلماء بالشعر من القطع بحكم على شاعر[2].

ثم أن الحكم للشاعر المتقدم على الشاعر المتأخر غير صحيح أيضاً، (لأنه قد يتأخر أهل زمان على أهل زمان، ثم يكونون أشعر منهم)[3]، وهذا موقف يذكرنا بما قاله ابن قتيبة في المفاضلة بين القدماء والمحدثين، والله ـ سبحانه ـ لم يقصر الشعر على زمن دون زمن.

وقد تكون المسألة على نحو معكوس. . . فقد نعى حازم على شعراء عصره ومن قبلهم ضعفهم، وخروجهم عن مذاهب الفحول، (فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، ودخلوا إلى محض التكلم)[4].

ومع ذلك فالموازنة منهج سليم للحكم بين الشعراء. . . وهو أسلم من غيره، فيما لو اعتمد الناقد على جملة أسس، كان الآمدي قد أجملها قبل حازم في كتابه (الموازنة)، ويبدو أن حازماً نقلها عنه، يقول حازم: (. . . ولكن تكمن المفاضلة بين قوليهما إذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية)[5].

---

(١) المنهاج ص٣٧٤ وما بعدها.

(٢) نفسه ص٣٧٦، ٣٧٥.

(٣) نفسه ص٣٧٨.

(٤) نفسه ص١٠.

(٥) نفسه ص٣٧٦.

ولا يمكن الموازنة بين شاعرين تهيأت لأحدهما وسائل قول الشعر والأسباب الباعثة له. . . وآخر لم تتهيأ له تلك الأسباب، كما لا يجب أن نتوقف عند هذه المفاضلة، بل نحكم حكماً جازماً للفئة الأولى (إذ لا مناسبة بين الفريقين في الإحسان)[1].

وتبقى مهمة الناقد بين نصين محددين في غرض واحد ووزن واحد وروي واحد. . . ومن خلال ذلك يكشف الناقد عن الكيفية التي يأخذ فيها الشاعر في بنية نظمه، وصيغة عباراته، (وما يتخذه أبداً كالقانون). . . ويسمى حازم هذا بـ(المنزع)، وهو من مصطلحاته الخاصة، ويريد به (كيفية مأخذ الشعراء في أغراضهم، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً. .).

وخلاصة المنزع (إنه أبداً لطفُ مأخذٍ في عبارات أو معان أو نظم أو أسلوب)[2]. إن الكشف عن خصائص الشاعرين اللذين يخضعان للموازنة يمهد الطريق للحكم على شاعر دون آخر.

* * *

(١) المنهاج ص٣٧٩.

(٢) نفسه ص٣٦٥، ٣٦٦.

الفصل السادس عشر

ابن خلدون وآراؤه في النقد والأدب

- حدّ الشعر.
- بلاغة الشعر.
- التخييل.
- المحاكاة.
- آراء ابن خلدون في ملكتي اللغة والشعر.

أ. د. ابتسام مرهون

الفصل السادس عشر

ابن خلدون وآراؤه في النقد والأدب

كتب ابن خلدون مقدمة طويلة، أراد بها في البداية أن يمهد لكتابه التاريخي الموسوم بـ(العبر وديوان المبتدأ والخبر). وقد نالت هذه المقدمة أهمية كبيرة فاقت شهرة الكتاب الأصلي، لأنه أجمل فيها خلاصة آرائه فيما سماه بالعمران، وما يعرض للبدو والحضر وآراءه في التاريخ والجغرافية والاجتماع، أجمع الدارسون على أهميتها، وبيان أصالة آراء ابن خلدون فيها، وكان من جملة هذه الآراء التي أوردها ابن خلدون في المقدمة ما كتبه ابتداء من الفصل السادس والثلاثين حتى الفصل الخمسين، من مباحث تتعلق بعلم النحو، وعلم البيان، وعلم اللغة، وعلم الأدب، واللغة، وعن صناعة النظم، والنثر وعن أشعار العرب في الأمصار لعهده، وبذا ختم المقدمة بحديث عن الموشحات والأزجال في الأندلس. ونجد ضمن هذه المباحث آراء أصيلة قيّمة بشأن اللغة والأدب، أبرز في بعضها انفراده في بيان رأي أو تفسير ظاهرة ما.. وبذا عدّه أحد الباحثين (أعظم ناقد في هذا العصر، رغم أنه لم يزاول النقد الأدبي)[1]. وسنحاول تتبع أهم آرائه، أو أهم ما تتناول دراسته فيما يخص الأدب واللغة..

حدّ الشعر:

نظر ابن خلدون إلى تعريفات القدماء للشعر، وحكم عليها بالقصور عن تعريف ماهية الشعر وحدّه، ورأى أنه لم يقف على تعريف شاف لأحد من المتقدمين يمكن رسم الشعر أو فهم حقيقته.

---

(١) تاريخ النقد ص٦١٦.

أما تعريف قدامة بأنه كلام موزون مقفى، فابن خلدون يرى أنه قول العروضيين، وأنه لا يمثل تعريفاً جيداً للشعر الذي يريد الحديث عنه، لأن صناعتهم فيه، إنما تنظر في الشعر باعتبار ما فيه من الإعراب والبلاغة والوزن والقوالب الخاصة، فلا جرم أن حدّهم ذلك لا يصلح له عندنا، فلا بدّ من تعريف يعطينا حقيقته من هذه الحيثية[1]، ثم قدّم تعريفه الذي تصوره جامعاً لحيثية الشعر، وطبيعته وهو قوله:

(الشعر هذا الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل في أجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه، ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به.

ويقول متحدثاً عن الشعر، وإنه موجود في سائر اللغات، وإن لكل أمة أحكامها في البلاغة.

أما الشعر في لسان العرب فهو: (غريب النزعة، عزيز المنحى، إذ هو كلام مفصّل قطعاً قطعاً، متساوية في الوزن، متحدة في الحرف الأخير، في كل قطعة من هذه المقطعات عندهم بيت، ويسمى الحرف الأخير الذي تتفق فيه رويا وقافية، ويسمى جميع الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة[2].

فشروط الشعر في هذين التعريفين تندرج فيما يأتي:

١ ـ بلاغة الشعر:

وهي أن يكون الشعر بليغاً مبنياً على الاستعارة والأوصاف، وقد عدّ هذه العبارة تحديداً لجنس الشعر (فقولنا الكلام البليغ جنس). وهذا يعني أن ابن خلدون اشترط جمالية الشعر المعروفة المعتمدة على الاستعارات

---

(١) المقدمة ص٥٧٣.

(٢) المقدمة ١-٥٦٩.

والأوصاف وهو رأى فيه شيء من الجدة والطرافة، لأنه وإن أخرج الشعر المنظوم الذي لا روح فيه، كما فعل ابن قتيبة[1] من قبل، إلا أنه أضاف إلى هذا وجوب توافر عناصر الجمال التي عرفها ابن خلدون من خلال استقصائه للشعر العربي، وهي أن الشعر الجميل قلما يخلو من أشعار طريفة أو تشبيه جميل، ولهذا السبب وجدنا النقاد قبل ابن خلدون قد أولوا التشبيهات عناية كبيرة كابن طباطبا، وقدامة بن جعفر، والمرزوقي، الذي جعل إصابة التشبيه أحد مقاييس عمود الشعر العربي.

وما اهتمام هؤلاء النقاد بالتشبيهات، وبحثهم في طرائق الشعراء العرب فيها إلاّ صدى لكثرة لجوء الشعراء إليها، ليزيدوا أشعارهم بهاء، وجمالاً ويجسّدوا الصورة التي يريدون وصفها تجسيداً يقرّبها باستخدام التشبيه أو المجاز أو الاستعارة، وما إلى ذلك من وسائل فنية وضع لها النقاد شروطاً، وتعسف بعضهم في سَنّ قواعدها، لئلا يخرج الشعراء، عما هو مألوف متعارف عليه في مثل هذه الأساليب، وهو مبحث سنجد له صدى في مباحث ابن خلدون أيضاً، إلاّ أن المهم هنا أن ابن خلدون جعل شرط عدّ الشعر شعراً مقروناً بمدى توافر الجمال والبلاغة فيه من تشبيهات أو استعارات أو أوصاف جميلة، مخلصاً رأيه بقوله: ما يخلو من هذه ـ يعني أوجه البلاغة ـ فإنه في الغالب ليس شعراً.

ويرى أحد الباحثين أن رأي ابن خلدون هذا جديد وجيد بالمفهوم الحديث، لأن مجرد الوزن والقافية لا يتحقق بهما مفهوم متكامل للشعر،

---

(١) الشعر والشعراء ١/ ٢٣، أخرج ابن قتيبة من كتابه الأشعار التي نسبت إلى بعض العلماء والقضاة، ممن غلب عليهم غير الشعر، أو ممن صدرت عنهم الأبيات المفردة المنظومة، مثل ما نسب إلى جلة التابعين وغيرهم من حملة العلم.

وإلاّ اندرج تحته السرد الغث، والكلام التقريري المباشر ما دام موزوناً مقفى، وإنه لكي يستحق الكلام وصف الشعر، لا بدّ فيه من البناء بالصور بتعبيرها الحالي[1].

وإذا تركنا جانب الإعجاب والعاطفة بطريقة تناول ابن خلدون لتعريف الشعر، فإننا سنجد رأيه الذي جعل الشعر قائماً على الاستعارة والأوصاف الجميلة، ليس جديداً كلّ الجدّه، فقد مرّ بنا في جملة التعريفات التي نقلها ابن رشيق للشعر وحده قوله:

(وقال غير واحد من العلماء، الشعر ما اشتمل على المثل السائد والاستعارة الرائعة، والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن)[2]، وعبارة ابن رشيق (غير واحد) توحي باقتناعه بأن ما خلا من الجمال الفني، استعارة أو مثلاً أو تشبيهاً جميلاً، فهو ليس بشعر، وإنما هو نظم فحسب.

إن توافر الجمال الفني والبلاغة في التشبيهات والأوصاف صارت في نظر ابن خلدون أهم الشروط الواجب توافرها، ليكتسي الكلام صفة الشعر مع توافر النظم الذي لا بدّ منه، وقد فصّل في الحديث عن صور الجمال هذا في حديثه عن صناعة الشعر، وأطلق عليه اسم الأسلوب الشعري المعتمد على الصورة الذهنية للتراكيب المنتظمة، فلا يعدّ الكلام شعراً باعتبار قصد الشاعر إفادة أصل المعنى، فتلك وظيفة الإعراب، ولا باعتبار كمال المعنى من خواص التراكيب، فتلك وظيفة البلاغة والبيان، ولا اعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، فتلك وظيفة العروض، وهذه العلوم الثلاثة؛ الإعراب

---

(١) في اللغة ودراستها/ محمد عيد ص٣٤.

(٢) العمدة ١/ ١٢٢.

والبلاغة والعروض، خارجة عن حدّ الصناعة الشعرية التي أراد ابن خلدون توضيحها، لأنه يرى أن ابداع الشعر (يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة، كحلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال، كالقالب أو المنوال، ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فيرصّها فيه رصاً)[1].

وهنا ينظر ابن خلدون إلى الأشعار على أنها نتاج فني معتمد على الصورة الذهنية الجميلة، وتكون هذه الصورة في ذهن الشاعر من خلال تربية ذوقه، وملكته الشعرية بقراءة نصوص الشعر العربي الجيدة، وحفظها وتأملها، فإذا أراد رسم صورة أو معنى من المعاني أعارته تراكمات الصور الذهنية التي رسخت في ذهنه أو عقله عند تأمله الشعر العربي الأصيل.

إن وضع ابن خلدون حدّ البلاغة للشعر، جعله يميز بين الأساليب الشعرية والنثرية، فإذا استخدم الكتّاب الأساليب الشعرية في كتاباتهم أدخلوا عليها الحيف، لأن الأمور التي تناسب الأساليب الشعرية ـ عند ابن خلدون ـ ليست مما يناسب الأساليب النثرية (إن الأساليب الشعرية تناسبها اللوذعية، وخلط الجد بالهزل، والاطناب في الأوصاف، وضرب الأمثال، وكثرة التشبيهات والاستعارات حتى لا تدعو ضرورة إلى ذلك في الخطاب والتزام التقفية أيضاً)[2].

رأى ابن خلدون هذا في التمييز بين الشعر والنثر يخصّ الشعر بما سماه بالأساليب الشعرية يخالف رأي ابن طباطبا الذي نظر إلى النتاج الأدبي

---

(١) المقدمة ص٥٧٠.

(٢) نفسه.

سواء كان شعراً أم نثراً نظرة متكاملة، وإن الشاعر المبدع هو الذي (يسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم، وتصرفهم إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه، صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفيافي والنوق بألطف تخلص، وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلاً به، ممتزجاً معه)[1].

وإذا كان ابن طباطبا هنا قد أكد حسن التخلص، ووجوب توافره في أغراض الشعر ومعانيه، وأنها يجب أن تكون مثل الرسائل المحكمة البليغة، في حسن تخلص أصحابها من المعنى المبتدأ به إلى المعاني الأخرى، فإن ابن خلدون نظر إليها نظرة مخالفة أيضاً من حيث نفوره من نمط الكتابة الإنشائية السائدة في عصره، والتي أولع بها الكتاب بالسجع، والصنعة اللفظية، والتزويق الظاهري... وقد جعله هذا النفور مبالغاً في عدّ الميزات الفنية خاصة بالشعر دون النثر، ومحاولة منه لتخليص النثر من آثار الصنعة الشكلية التي بدأت تكبّل أساليب الكتاب، وتضيّع السلاسة والجمال في الأساليب. وقد أخذ ابن خلدون عن شيوخه آراء وافقت هوى نفسه، في طليعتها نظرة بعضهم بعين الاستهجان والاستهانة إلى الأكثار من البديع، فقد كان شيخه أبو البركات البلفيقي يتمنى لو أن الدولة تنزل العقوبة القاسية بمن ينتحل فنون البديع في نظمه أو نثره أو تُعرّضه للتشريد... وإنه قد طبق فعلاً هذه الآراء في أسلوبه من الناحية العملية حين اختار الأسلوب المرسل، وعدّ المحسنات اللفظية تكلفاً في الكتابة الانشائية[2].

---

(١) عيار الشعر ص٦.

(٢) تاريخ النقد الأدبي ص٦١٦-٦١٧.

٢ ـ إستقلال كل جزء من أجزاء القصيدة في غرضه ومقصده عما قبله وبعده:

وقد ذكر أن في هذا التحديد (بيان للحقيقة، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك). وقد رأى محمد عيد أن تحديد ابن خلدون هذا بشأن استقلالية كل جزء منه في غرضه وقصده، فكرة غير جيدة، وغير مفيدة، إذ مقتضاها مجموعة أجزاء مفرقة الأغراض والمقاصد، بحسب كل بيت منها، وهذا غريب. وقد حمل محمد عيد أيضاً هذه الفكرة تبعة فتح الباب واسعاً للمتهجمين في عصرنا الحاضر على الشعر العربي القديم بالقول إنه شعر مفكك الأوصال متناثر المعاني محطم الوحدة[١].

إن هذه الحملة على رأي ابن خلدون مردّها أخذ نصه مقتطعاً عن آرائه الأخرى التي فصّل فيها أكثر، وبيّنَ فيها قصده من إستقلالية الأجزاء في القصيدة، والتي فيما يبدو لنا ـ لا تعني عنده على أي حال تفكك أجزاء القصيدة أو انعدام الوحدة الموضوعية فيها، إنما يعني اكتمال المعنى الذي يريده الشاعر في البيت الواحد، شرط تعلقه، أو مع وجوب تعلقه بالأبيات التي سبقته أو تلته.

لقد تحدث ابن خلدون عن صناعة الشعر، ووجه تعلمه، وعن شرط الوزن الذي يميز به الشعر عن النثر، باعتباره جنساً من الكلام قائلاً: (هو كلام مفصل قطعاً قطعاً، متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير في كل قطعة من هذه القطعات عندهم بيت، ويسمى الحرف الأخير، الذي تتفق فيه روياً وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة).

بعد هذا تحدث ابن خلدون عن وحدة البيت الشعري بما أجمله من كمال المعنى في تراكيبه ومبانيه ضمن الوحدة الكلية للمقطوعة أو القصيدة

---

(١) في اللغة ودراستها ص٣٤.

الكاملة بما ينقض التهمة الموجهة في كلامه عن الشعر، بأنه مفكك غير مترابط. يقول: (وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كانه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا كان تاماً في بابه من مدح أو تشبيه أو رثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الأخير كلاماً آخر كذلك، أو يستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني يبعد الكلام عن التنافر، كما يستطرد التشبيب إلى المدح، ومن وصف البيداء والأطلال إلى وصف الركاب، والخيل، أو الطيف، ومن وصف الممدوح إلى وصف قومه، وعشيرته، ومن التفجع، والعزاء في الرثاء إلى التأثر وأمثال ذلك)[1].

وتبدأ آراء ابن خلدون في هذه التفصيلات مقبولة مستنبطة من طبيعة الشعر العربي القائم على وحدة البيت في تمام معناه، وشدة تعلقه بالأبيات التي تليه، وهذا ما عبّر عنه النقاد والبلاغيون بحسن التخلص، وإجادة الشعراء تظهر في مقدرتهم على إحكامه ومنح التنقل في المعاني بين الأبيات الشعرية، ووحدة موضوعية تبدو فيها القصيدة متماسكة متعلقة المعاني بعضها ببعض، وقد أكد هذا الرأي حين تحدث عن الصناعة الشعرية، وأنها صعبة على المتأخرين من الشعراء لطبيعة الشعر العربي المعروفة التي هي (إستقلال كل بيت منه بأنه كلام تام مقصود، ويصلح أن ينفرد دون ما سواه، فيحتاج (الشاعر) من أجل ذلك إلى نوع من تلطف في تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلاً بنفسه، ثم يأتي بيت آخر كذلك، ثم بيت، وييستكمل الفنون بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت موالاة بعضها مع بعض، بحسب

(١) المقدمة ص٥٦٩.

اختلاف الفنون التي في القصيدة). وبهذا جعل ابن خلدون تمايز الشعراء في مراتبهم منوطاً بمدى إجادتهم مناسبة معاني الأبيات، وربطها ربطاً محكماً في حسن تخلص على اختلاف في أغراض القصيدة الواحدة.

٣ ـ إن آخر شرط من الشروط الواجب توافرها في النص ليعده ابن خلدون شعراً هو وجوب كونه جارياً على سنن العرب المخصوصة به، وقد بين أن مقصده من هذا التحديد هو فصل بينه وبين ما (لم يجر منه على أساليب العرب المعروفة، فإنه حينئذ لا يكون شعراً، إنما هو كلام منظوم، لأن الشعر له أساليب تخصه، لا تكون للمنثور، وكذا أساليب المنثور لا تكون للشعر، فما كان من الكلام منظوماً، وليس على تلك الأساليب، فلا يكون شعراً).

إن هذا الشرط الذي اشترطه ابن خلدون جعل د. إحسان عباس يراه أهم جزء في تعريف ابن خلدون للشعر وأشده غموضاً، لأنه أخرج أشعار المتنبي والمعري وغيرهما[1] منه، والواقع أن ابن خلدون لم يخرجه هذين الشاعرين العظيمين من قائمة الشعراء وفق رأيه فحسب، وإنما ذكر أنه أحد رأيين سمعهما من شيوخه، فكثير ممن لقيه من شيوخه في هذه الصناعة الأدبية يرون أن نظم المتنبي والمعري ليس من الشعر في شيء، لأنهما لم يجريا على أساليب العرب، وقد ذكر أن هذا رأي عند من يرى أن الشعر يوجد للعرب وغيرهم، وأما الرأي الآخر الذي نقله بشأن هذين الشاعرين الكبيرين، فهو رأي من يقول: إنّ الشعر يوجد للعرب، ولا يوجد لغيرهم. وبذا يكون شعر هذين الشاعرين مكانه الجاري على الأساليب المخصوصة، أما رأيه بوجوب كون الشعر جارياً على أساليب العرب، فهو خلاصة رأي النقاد العرب القدماء الذي يمثل استمرارية نظرية عمود الشعر العربي التي

---

(١) في اللغة ودراستها ـ محمد عيد ص٣٢.

أشار إليها الآمدي، واستقرت مقاييسها، وسجلها المرزوقي فيما بعد، بعد أن أثيرت ضجة حول شعر أبي تمام الذي عدّ خارجاً على عمود الشعر العربي، لخروجه على المألوف من طرائق الشعراء في تشبيهاتهم، واستعاراتهم، وطرائق تعبيرهم عن المعاني.

والواقع إن ابن خلدون لم يخرج في هذا عما عرفه النقاد العرب من وجوب سير الشاعر على النهج القديم في صوره وأخيلته. وعودة واحدة إلى مقاييس عمود الشعر العربي، تدلنا على رسوخ هذه الفكرة في الذهن العربي، كما أن غرض ابن طباطبا من قبل في عرضه لضروب التشبيهات عند العرب هو تقديم مادة شعرية أمام الشعراء يريضون بها أذهانهم، ويوفرون في مخيلتهم صوراً وأخيلة استحسنها العرب من خلال شواهد شعرية جديدة. فإذا أراد الشاعر نظم معنى من المعاني أفادته هذه الثقافة القديمة والمعاني والصور والتشبيهات المتراكمة في الذهن، وأعانته على نظم المعنى الذي يريد تصويره.. وهنا يبدو لنا رأي ابن خلدون جادّاً وداعياً لمفاهيم الشعر في الذهن العربي، وإنه استقاه من الثقافة الشعرية الأصيلة، ولا يريد ـ فيما يبدو هنا ـ حجر الشاعر في قوالب جامدة جافة، وقد وضح ذلك بالشواهد والأدلة التي تبين طرائق العرب في التعبير عن المعاني التي أكثر الشعراء نت ذكرها، فقد اعتادوا أن يكون لكل فن من الكلام أساليب تختص به، وتوجد فيه على أنحاء مختلفة: (فسؤال الطلول في الشعر يكون بخطاب الطلول كقوله: (يا دار مية بالعلياء فالسند)، ويكون باستدعاء الصحب للوقوف على الأطلال كقوله: (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل)، أو بالإستفهام عن الجواب لمخاطب غير معين كقوله: (ألم تسأل، فتخبرك الرسوم)... الخ من المعاني المعروفة لدى الشعراء)[1].

(١) المقدمة ص٥٧١.

ويرى ابن خلدون أن الإجادة في التعبير عن هذه المعاني باستخدام الصور الذهنية لا تتم للشاعر بمعرفة قوانين البلاغة أو قواعدها، لأن هذه قواعد علمية قياسية تفيد جواز استعمال التراكيب على هيأتها الخاصة بالقياس، وهو قياس علمي مطّرد، كما هو الحال في معرفة قواعد الإعراب، وما يجوز إيراده، أو لا يجوز من أساليب المرفوع والمنصوب. إن معرفة قواعد البلاغة أو مقاييس النحو والإعراب لا تمكن الشاعر من الوصول إلى الصورة الذهنية الجيدة، أو إلى التركيب الشعري الناضج الجيد، إنما تحصل له هذا نتيجة ملكته الشعرية المتأصلة.

آراء ابن خلدون في ملكتي اللغة والشعر:

تبدو آراء ابن خلدون في ملكتي اللغة والشعر من أهم آرائه في هذا المجال، لأنه نظر إلى اللغة نظرة خالف فيها كثيراً من أراء العلماء في هذا الشأن، فهو يرى أن اللغة ملكة صناعية يمكن أن تكسب، ولاكتسابها شروط وظروف، يجب أن تتهيأ لها، وإذا كانت اللغة ملكة لسانية تعبر عن المعاني وجودتها، وتصورها بحسب تملّك المتحدث لتمام أداته، فإنها يمكن أن تكتسب وتترسخ في ذهن المتكلم إذا عاش بين أهلها المتحدثين بها، وأخذها عنهم بالتكرار والمعايشة، والنظر في مفرداتها وتراكيبها ، فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم، يسمع كلام أهل جيله، وأساليبهم في مخاطباتهم، وكيفية تعبيرهم عن مقاصدهم، كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها، فيلقنها أولاً ثم يسمع التراكيب بعدها فيلقنها كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد في كل لحظة، وفي كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة راسخة ويكون كأحدهم[1].

---

(١) المقدمة ص٥٥٤.

بهذا الملتقى تتكون ملكة اللسان واللغة، وبهذا التفسير فسّر ابن خلدون قول العامة إن اللغة للعرب بالطبع، أي (بالملكة الأولى التي أخذت عنهم، ولم يأخذوها عن غيرهم).

فملكة اللغة يمكن تعلمها، ووجه التعليم لمن يبتغي هذه الكلمة، ويروم تحصيلها أن يأخذ نفسه بحفظ كلامهم الجاري على أساليبهم من القرآن والحديث، وكلام السلف، ومخاطبات فحول العرب في أسجاعهم، وأشعارهم وكلمات المولدين أيضاً في سائر فنونهم[1].

وما دامت الملكات اللسانية كلّها تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم، فكذلك ملكة الشعر يمكن أن تحصل وتكتسب، فيقول:

(واعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفاً عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم، وشاهد صوابهم وخطأهم، وأصلاً يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم، وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها، حتى يحصل شبه في تلك الملكة، والشعر من بين الكلام صعب المأخذ على من يريد ملكته بالصناعة من المتأخرين)[2].

وهنا يثير كلام ابن خلدون حيرة بشأن عده ملكتي الشعر واللغة من الملكات التي يمكن أن تكتسب بالتعلم.

فهل حقاً يريد ابن خلدون هذا التفسير الظاهري لملكة الشعر؟

وإنه أغفل الموهبة والوعي؟ وماذا يقصد ابن خلدون بالملكة؟ هل يقصد بها موهبة الشعر كما ذهب بعض الباحثين حيث قال:

---

(١) المصدر السابق ص٥٥٩.

(٢) المصدر السابق.

(ويبدو أن الرجل اعتقد أن ما ذكره عن اكتساب ملكة الشعر والحفظ كاف في صنع الشاعر المجيد، وساعده على هذا الفهم نظرته كلها عن الكلام الصحيح أو البليغ)[1]، وأيضاً (وحديثه عن ملكة الشعر هو في واقع الأمر حديث عن اكتساب المهارة اللسانية لقول الشعر وأورد حول هذا الجانب اللغوي وحده كل آرائه، وأغفل جوانب أخرى خطيرة لازمة للشعر والشاعر، وهي الموهبة والوعي)[2].

ويرى إحسان عباس أن رأي ابن خلدون هذا غريب، لأنه أبطل الموهبة حين ذهب إلى أن الملكة إكتساب خالص[3].

إن إعادة النظر في رأي ابن خلدون بشأن ملكتي الشعر واللغة تجعلنا نقول إنه أكثر وعياً من أن يهمل الموهبة الشعرية، وإنْ جعلها وليدة التعلم والإكتساب، ولكن الذي جعل الباحثين يفهمون رأيه هذا الفهم كثرة تكراره له، وجعله نظرية عامة تحكم رأيه في الملكات اللسانية جميعاً، حتى يخيل لمن يقرأ فصوله الأخيرة أنه لا يريد إلاّ ما تبادر في ذهن الباحثين اللذين مر ذكرهما في هذا الشأن. إن إعادة النظر في آراء ابن خلدون وأقواله، تدلنا على أنه لم يهمل الموهبة، ولم يجعل قول الشعر منوطاً بالتعلم والاكتساب، فحسب أو بتعبير أكثر دقة، إنه لا يمكن أن نعقل أن يكون رأي ابن خلدون إن قول الشعر فرصة سانحة لكل من يريد اكتسابه وفق ظروف وشروط معينة، وهذا خلاف ما هو معروف عن مواهب الناس، واختلافهم في المنحة التي وهبهم الله إياها.

---

(١) في اللغة ودراستها ص٣٠.

(٢) نفسه.

(٣) تاريخ النقد الأدبي ص٦٢٠.

إن حديث ابن خلدون عن الملكة الشعرية ليس حديثاً عاماً في كل العصور، وإنما هو وليد القرن الثامن الهجري الذي وصفه بالبعد عن الكلام العربي الأصيل بكثرة الاختلاط بغير العرب، ودخول الكلمة إلى اللسان العربي إلاّ من حرص على تعلم كلام العرب، وحفظه من موروثهم الأدبي الأصيل. ليس هناك أي مسوغ لهذا الفهم، بحيث تكون الملكة مرادفة للموهبة عند ابن خلدون، إن هذا الفهم ـ كما يبدو ـ قاصر عن فهم قول ابن خلدون وما نراه أنه أراد بالملكة ما يمكّن النفس من تملك زمام قول الشعر (أو ملكة الشعر)، أو ما يمكّن المرء من تملك ناصية اللغة (ملكة اللسان)، وإنه لا يريد بالملكة إلاّ المعنى المعجمي من قولهم (ملك الشيء، وهذا ملك يميني، وملّكه الشيء تمليكاً، أي جعله ملكاً، يقال ملّكه المال والملك... وقولهم ما في ملكه شيء، أي لا يملك شيئاً. وفيه لغة ثالثة: ما في ملكته شيء بالتحريك عن ابن الأعرابي، يقال فلان حسن الملكة إذا كان حسن الصنع إلى مالكيه)[1].

بهذا الفهم ـ إذا صحّ ـ يكون رأي ابن خلدون بشأن الملكات رأياً منسجماً مع تفسيراته وتحليلاته الأخرى بشأن رياضة الشعر واللغة، فحين يتحدث عن ملكة الشعر يريد بها تقوية ملكة موهبة الشعر لدى الشاعر، أو ملكة اللغة تملك الكاتب والبليغ لأحكام موهبة الكتابة لديه، فالموهبة يجب أن تتوافر لدى المبدع كاتباً كان، أو شاعراً، ثم يأتي دوره الشخصي في تهذيبها.

ودليلنا على توجيه رأي ابن خلدون هذه الوجهة ما يأتي:

١ ـ حين تحدث عن علم النحو، وملكته في اللسان العربي ذكر أن (الملكة الحاصلة للعرب تحدث عن علم الملكات، وأوضحها إبانة عن

---

(١) الصحاح مادة (ملك).

المقاصد لدلالة غير الكلمات فيها على كثير من المعاني من غير تكلف ألفاظ أخرى، وليس يوجد ذلك إلاّ في لغة العرب، وأما في غيرها من اللغات فكل معنى أو حال لا بدّ له من ألفاظ تخصّه بالدلالة، ولذلك نجد كلام العجم في مخاطباتهم أطول مما نقدر بكلام العرب)[1]، ثم يؤكد كون ملكة النحو، ومعرفة تراكيبه لدى العرب، إنما هي جزء من ألسنتهم غير محتاجين فيها إلى صناعة، وإنما (هي ملكة في ألسنتهم يأخذها الآخر عن الأول، كما تأخذ صبياننا لهذا العهد لغاتنا).

ويفهم من هذا أن ملكة اللسان عند العرب ما كانت مكتسبة بالتعلم، وإنما تبدو وكأنها جبلة فيهم، لتلقيها بشكلها الصحيح، يأخذها الآخر عن الأول سماعاً (والسمع أبو الملكات اللسانية)[2].

٢ ـ يؤكد ابن خلدون كون ملكة اللغة أيضاً من الملكات التي يمكن أن تكتسب، وتنمى بالتعلم والسماع، ولا يتم هذا بالنظر إلى المفردات، وإنما تحصل الملكة التامة في تركيب الألفاظ للتعبير بها عن المعاني المقصودة، ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال، وفي هذه الحالة يصل المتكلم إلى ما عرف بالبلاغة (والملكات لا تحصل إلا بتكرار الأفعال، ثم يزيد التكرار، فتكون ملكة أي صفة راسخة. فالمتكلم من العرب حين كانت ملكة اللغة العربية موجودة فيهم، يسمع كلام أهل جيله وأساليبهم في مخاطباتهم، وكيفية تعابيرهم عن مقاصدهم كما يسمع الصبي استعمال المفردات في معانيها أولاً، ثم يسمع التراكيب بعدها، فيلقنها كذلك، ثم لا يزال سماعهم لذلك يتجدد

---

(١) المقدمة ص٥٤٦.

(٢) نفسه.

في كل لحظة ومن كل متكلم، واستعماله يتكرر إلى أن يصير ذلك ملكة، وصفة راسخة)[1].

وهنا أكد ابن خلدون في موضعين في النص الواحد تفسير الملكة بالصفة الراسخة، وهذا يفسر أيضاً رأيه من أن الملكة عند المتأخرين قد فسدت عما كانت عليه عند العرب، لأن الصفة الراسخة في تملك اللغة بأساليبها الصحيحة قد خالطها الفساد بسبب الاختلاط بأقوام أخرى غير العرب وسماع أساليب بعدت عن اللسان العربي الصحيح[2]، وسبيل ترسيخ الملكة وتأصيلها لدى المتأخرين المنوال الذين نسجت عليه العرب تراكيبهم، فينسج هو عليه، ويتنزل بذلك منزلة من نشأ معهم، وخالط عباراتهم في كلامهم حتى تحصل له الملكة المستقرة في التعبير عن المعاني التي كانت ألسنة العرب الأصليين[3].

٣ ـ إن حديث ابن خلدون عن الذوق وتفسير مصطلحه لدى أهل البيان يؤكد أنه لم يرد في تفسيره لملكة الشعر أو ملكة اللغة، كونهما من الملكات الصناعية، وإنما أراد ترسيخ موهبة قول الشعر، أو فهم اللغة العربية، والتكلم بها حسب نطق أهلها الصرحاء بها، فقد حدد مصطلح الذوق بأنه: (حصول ملكة البلاغة للسان)، لدى المعنيين بفنون البيان، ولما كانت البلاغة مطابقة الكلام للمعنى في جميع وجوهه، فالمتكلم بلسان العرب والبليغ ممن يتحرى الهيأة المفيدة لذلك على أساليب العرب، وإنحاء مخاطباتهم، وينظم الكلام على ذلك الوجه جهده، فإذا اتصلت مقاماته بمخاطبة العرب حصلت لـه الملكة في نظم الكـلام، إنّ وصف

---

(١) المقدمة ص٥٥٤.

(٢) نفسه ص٥٥٥.

(٣) نفسه ص٥٦١.

ابن خلدون هنا للبليغ الذي حصلت له الملكة يعني إنه كان ذا موهبة وقدرة على البيان، إلاّ أن إطلاعه على أساليب العرب جعل كلامه أقرب إلى كلامهم (حتى لا يكاد ينحو فيه غير منحى البلاغة التي للعرب، وإن سمع تركيباً غير جار على ذلك المنحى مجّه، ونبا عنه سمعه بأدنى فكر، وبغير فكر، إلاّ بما استفاد من حصول هذه الملكة، فإن الملكة إذا استقرت، ورسخت في محالها، ظهرت كأنها طبيعية وجبلة)[1].

ويفصّل ابن خلدون في كيفية ترسيخ الملكة، وتأهيل الذوق السليم، وإنه لا يتأتي للمرء بحفظ قوانين اللغة المستنبطة من أهل صناعة اللسان، لأن هذه القوانين لا تفيد علماً بهذا اللسان، ولا تفيد حصول الملكة بالفعل في محلها، وإنما يتأتى الذوق والبلاغة بحفظ كلام العرب، وأشعارهم، وخطبهم والمدارسة على ذلك، بحيث تحصل الملكة ويصير كواحد ممن نشأ في جيلهم، وربّى بين أجيالهم، واستعير لهذه الكلمة عندما ترسخ وتستقر اسم الذوق، ويكون التفاوت في مستوى أذواق المتكلمين والبلغاء بمقدار رسوخ ملكاتهم الشعرية واللغوية، وبقدر تهذيب طباعهم، وإدامة نظرهم في الشعر العربي الجيد، فعلى قدر جودة المحفوظ، وطبقته في جنسه، وكثرته من قلته تكون جودة الملكة الحاصلة للحافظ، فمن كان محفوظة شعر حبيب أو العتّابي أو ابن المعتز أو ابن هانيء أو الشريف الرضي، أو رسائل ابن المقفع أو سهل بن هارون، أو ابن الزيات، تكون ملكته أجود، وأعلى مقاماً، ورتبته في البلاغة ممن يحفظ شعر ابن سهل من المتأخرين أو ابن النبيه أو ترسل البيساني، أو العماد الأصفهاني لنزول طبقة هؤلاء عن أولئك، يظهر ذلك للبصير الناقد صاحب الذوق. وعلى مقدار جودة المحفوظ أو المسموع تكون جودة الإستعمال من بعده، ثم إجادة

---

(١) المقدمة ص٥٦٢.

الملكة من بعدهما، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة، لأن الطبع إنما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها[1].

ويميز ابن خلدون من نشأ في البيئة العربية الخالصة، ومن ينشأ في بيئة أخرى دخلتها العجمة، أو هو أعجمي أصلاً.

فالأول إذا أدام النظر في الأساليب العربية، وحفظ جيد الأشعار، والأقوال حصلت له الملكة، ورسخت أساليب العربية في ذهنه.

والثاني: من الداخلين على اللسان العربي، فإنه وأمثاله لا يحصل لهم الذوق لقصور حظهم من هذه الملكة، بسبب غلبة لغاتهم الأصلية على طباعهم، مما يحول بينهم وبين تفهم العربية، وأخذها أخذ أهلها وأبنائها الصرحاء، (فإن عرض لك ما تسمعه من أن سيبويه والزمخشري وأمثالهم من فرسان الكلام كانوا أعجاماً في نسبهم فقط، فأما المربى والنشأة فكانت بين أهل هذه الملكة من العرب، ومن تعلمها منهم، فاستولوا بذلك من الكلام على غاية لا شيء وراءها، وكأنهم في أول نشأتهم من العرب الذين نشأوا في أجيالهم، حتى أدركوا كنه اللغة، وصاروا من أهلها)[2]، أما الذين تمكنت منهم لغة أخرى قبل أخذهم اللغة العربية، وتعلمهم لها، فإن الملكة العربية لا تحصل لهم، لأن الأولى سبقتها في الرسوخ، فإذا حصلت الملكة حصلت ناقصة مخدوشة.

وبذا يتضح لنا رأي ابن خلدون في شأن الملكة اللغوية والموهبة الشعرية، ورسوخهما. وفيهما يظهر ابن خلدون إخلاصه للغة العربية واعجابه بأساليب العرب، ورغبته الخالصة في تعليل سبب شيوعها، وانتشارها ورسوخها،

---

(١) المقدمة ص٥٧٨.

(٢) المصدر السابق ص٥٦٤.

وتفاوت ذلك من جيل إلى جيل، ومن عصر لآخر، منطلقاً من مبدئه العام في ذلك، وهو أن الملكات اللسانية يمكن أن تترسخ بادامة النظر في الأساليب العربية الجيدة، وبذا يقرب ابن خلدون في هذه الدعوة من رأي ابن طباطبا ودعوته إلى تهذيب الطبع بالاطلاع على جيد الشعر العربي، إلا أنه أضاف إليه نظرة شمولية في تفسيره، لتطور ملكة الشعر واللغة، وسائر الملكات الأخرى في النفس الإنسانية مستوعباً آراء النقاد الذين سبقوه، ومتجاوزاً نقل الروايات الحرفية عنهم إلى وعي شامل، ونظرة عامة إلى مجموع الشعر العربي والنتاج الأدبي شأنه في ذلك شأن تفسيراته وتحليلاته المهمة في ميدان التاريخ الاجتماعي وما سماه بالعمران، مما جعل له خصوصية في طريقة البحث. ومعالجة القضايا التي تثير انتباهه، وتحتاج إلى تعليل ونظرة شاملة إلى طبيعة النفس الإنسانية من جهة، والمجتمع العربي الإسلامي من جهة أخرى.

تم بعون الله تعالى

والحمد لله أولاً وأخيراً

المصادر والمراجع

١ ـ أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية: بدوي طبانة، القاهرة، ١٩٦٠م.

٢ ـ ابن المعتز وتراثه في النقد والأدب: محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، ١٩٤٩م.

٣ ـ أثر القرآن في الأدب العربي: ابتسام مرهون الصفار، بغداد، دار الرسالة، ١٩٧٤م.

٤ ـ أثر القرآن في تطور النقد الأدبي: محمد زغلول سلاّم. القاهرة، دار المعارف.

٥ ـ أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية: بدوي طبانة، القاهرة، ١٩٥٢م.

٦ ـ أبو هلال العسكري ناقداً: أمل المشايخ، عمان، ٢٠٠٣م.

٧ ـ أرسطو طاليس: شكري عياد، القاهرة، ١٩٦٧م.

٨ ـ الإسلام والشعر: سامي مكي العاني، الكويت، عالم المعرفة.

٩ ـ الإسلام والشعر: يحيىٰ الجبوري، مكتبة النهضة، بغداد.

١٠ـ أخبار أبي تمام: الصولي، أبو بكر محمد بن يحيىٰ (ت ٣٣٥هـ)، تحقيق خليل محمد عساكر، ومحمد عبده عزّام، القاهرة، ١٩٣٧م.

١١ـ الأسلوب والأسلوبية: عبد السلام المسدي، تونس، ١٩٨٤م.

١٢ـ إعجاز القرآن: الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب (ت ٤٠٣هـ)، تحقيق أحمد صقر، ١٩٦٤م.

١٣ـ إنباه الرواة عن أنباه النحاة: القفطي.

١٤ـ الأوراق: الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى (٣٣٥هـ)، القاهرة، ١٩٣٤م.

١٥ـ الإيجاز والإعجاز: الثعالبي، عبد الملك بن منصور (٤٢٩هـ)، ضمن خمس رسائل.

١٦ـ البديع: ابن المعتز، عبد الله بن محمد (٢٩٦هـ) ملحق بكتاب (ابن المعتز وتراثه في النقد والأدب) القاهرة، ١٩٤٩م.

١٧ـ البصائر والذخائر: التوحيدي، أبو حيان، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة والنشر.
١٨ـ بلاغة أرسطو بين العرب واليونان: إبراهيم سلامة، القاهرة، ١٩٥٢م.
١٩ـ البلاغة، تطور وتاريخ: شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٦٥م.
٢٠ـ البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، القاهرة، ١٩٨٤م.
٢١ـ بناء القصيدة في النقد الأدبي: يوسف حسين بكار.
٢٢ـ البيان والتبيين: الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة الخافجي، ١٩٦٠م.
٢٣ـ تاريخ الأدب العربي: بروكلمان، كارل، القاهرة، ١٩٥٩م.
٢٤ـ تاريخ الأدب العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ١٩٦٠م.
٢٥ـ تاريخ النقد الأدبي: إحسان عباس، بيروت، ١٩٧١م.
٢٦ـ تاريخ النقد الأدبي: طه أحمد إبراهيم، القاهرة ١٩٣٧م.
٢٧ـ تاريخ النقد العربي: محمد زغلول سلاّم، مصر، ١٩٦٤م.
٢٨ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، بيروت، ١٩٧٢م.
٢٩ـ حديث الأربعاء: طه حسين، القاهرة، دار المعارف.
٣٠ـ حلية المحاضرة: الحاتمي، أبو علي محمد (٣٨٨هـ)، تحقيق جعفر الكتاني بغداد، وزارة الثقافة والإعلام.
٣١ـ الحيوان: الجاحظ، أبو عثمان، عمرو بن بحر (٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة.
٣٢ـ دراسات نقدية بلاغية: أحمد مطلوب، بغداد، دار الحرية، ١٩٨٠م.
٣٣ـ دراسات في النقد الأدبي: أحمد كمال زكي.
٣٤ـ دراسات نقدية.
٣٥ـ ديوان أبي محجن الثقفي.
٣٦ـ ديوان سحيم عبد نبي الحسحاس: تحقيق عبد العزيز الميمني، القاهرة.

٣٧ـ ديوان كعب بن مالك: تحقيق سامي مكي العاني.
٣٨ـ الرسالة العذراء: أبي المدبر (٢٧٠هـ)، ضمن رسائل البلغاء لمحمد كرد علي، القاهرة، ١٩٤٦م.
٣٩ـ الرواية والاستشهاد: محمد عيد، القاهرة، ١٩٧٦م.
٤٠ـ زهر الآداب: الحصري.
٤١ـ الزينة في الألفاظ العربية الإسلامية: ابن أبي حاتم الرازي.
٤٢ـ سر الفصاحة: ابن سنان، الخفاجي ٤٦٦هـ تحقيق عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، ١٣٧٣هـ.
٤٣ـ شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (٤٢١هـ) تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ١٩٥١م.
٤٤ـ الشعر والشعراء: ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم (٢٧٦هـ)، بيروت ١٩٦٤م.
٤٥ـ الشعراء نقاداً: المطلبي، عبد الجبار، بغداد، ١٩٨٦م.
٤٦ـ الصناعتين/ العسكري، أبو هلال، الحسن بن عبد الله (٣٩٥هـ) تحقيق البجاوي، وأبي الفضل إبراهيم، القاهرة، ١٩٥٢م، وبيروت، ١٩٨٦م.
٤٧ـ طبقات فحول الشعراء: ابن سلاّم (٢٣٢هـ)، ليدن ١٩١٣م وتحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني.
٤٨ـ الصبغ البديعي في اللغة: أحمد إبراهيم موسى، القاهرة، ١٩٦٩م.
٤٩ـ العقد الفريد: ابن عبد ربه، أبو عمر أحمد بن محمد، القاهرة، دار الكتب، ١٩٤٨م.
٥٠ـ العمدة: ابن رشيق، أبو علي الحسن (٤٥٦هـ)، القاهرة، ١٩٣٤م.
٥١ـ عيار الشعر: ابن طباطبا، محمد بن أحمد (٣٢٢هـ)، تحقيق عبد الساتر، بيروت، ١٩٨٢م.
٥٢ـ الفائق: الزمخشري، أبو القاسم جار الله (٥٣٨هـ)، بيروت.

٥٣ـ فحولة الشعراء: الأصمعي، عبد الملك بن قريب ٢١٦هـ، تحقيق توري، دار الكتاب الجديد، بيروت.
٥٤ـ فن الجناس: علي الجندي، مصر، مطبعة الاعتماد.
٥٥ـ فن الشعر: أرسطو، ترجمة عبد الرحمٰن بدوي، القاهرة، ١٩٥٣م.
٥٦ـ قدامة بن جعفر والنقد الأدبي: بدوي طبانة، القاهرة، ١٩٥٨م.
٥٧ـ قواعد الشعر: ثعلب، أبو العباس أحمد (٢٩١هـ) ليدن.
٥٨ـ الكامل: المبرد، أبو العباس، أحمد (٢٨٥هـ)، القاهرة، ١٩٥٦م.
٥٩ـ المثل السائر: ابن الأثير، ضياء الدين (٦٣٧هـ)، تحقيق أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ١٩٥٩م.
٦٠ـ مجاز القرآن: أبو عبيدة، معمر بن المثنىٰ (٢١٠هـ) تحقيق فؤاد سزكين، مصر، مكتبة الخافني ١٩٥٥.
٦١ـ المحاكاة بين أرسطو وحازم القرطاجني: ناصر حلاوي (بحث) جامعة البصرة، مجلة كلية الآداب، العدد الأول السنة ١٥.
٦٢ـ المدخل إلى النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، القاهرة، ١٩٥٨م.
٦٣ـ مصادر الشعر الجاهلي: ناصر الدين الأسد، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٦م.
٦٤ـ مع الشعراء: زكي نجيب محمود، بيروت، ١٩٨٠م.
٦٥ـ مفهوم الشعر: محمد جابر عصفور، القاهرة، ١٩٨٢م.
٦٦ـ المقدمة: ابن خلدون، عبد الرحمٰن (٨٠٨هـ)، القاهرة.
٦٧ـ الممتع في علم الشعر: النهشلي، عبد الكريم، تحقيق المنجي الكعبي، تونس.
٦٨ـ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع: السجلماسي، تحقيق علال الغازي ١٩٨٠م.
٦٩ـ الموشح: المرزباني، أبو عبيد الله محمد بن عمران (٣٨٤هـ)، تحقيق علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٥٦م.

٧٠ـ نثر النظم وحلّ العقد: الثعالبي، عبد الملك بن منصور (٤٢٩هـ) بيروت، دار صعب.

٧١ـ نصوص النظرية النقدية: جميل سعيد، داود سلوم، بغداد، ١٩٨٦م.

٧٢ـ نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو، بيروت، ١٩٨١م.

٧٣ـ نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين: ألفت الروبي، بيروت، ١٩٨٣م.

٧٤ـ النظرية النقدية عند العرب: عند حسين طه، بغداد وزارة الثقافة، ١٩٨١م.

٧٥ـ النقد (سلسلة فنون الأدب العربي) شوقي ضيف، القاهرة، ١٩٥٤م.

٧٦ـ النقد الأدبي: أحمد أمين، القاهرة، ١٩٦٣م.

٧٧ـ النقد الأدبي وقضاياه: أحمد موسى الجاسم، ١٩٦٦م.

٧٨ـ النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، القاهرة، ١٩٦٩م.

٧٩ـ نقد الشعر: قدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) ليدن، ١٩٥٦م وتحقيق كمال مصطفى القاهرة، ١٩٦٣م.

٨٠ ـ النقد العربي القديم: داود سلوم، ط٢، ١٩٧٠م.

٨١ ـ النقد المنهجي عند الجاحظ: داود سلوم، بغداد، ١٩٦١م.

٨٢ ـ النقد المنهجي عند العرب: محمد مندور، القاهرة.

٨٣ ـ النقد عند اللغويين في القرن الثاني: سنية أحمد، بغداد، ١٩٧٧م.

٨٤ ـ النقد اللغوي عند العرب: نعمة رحيم العزاوي، بغداد، ١٩٧٨م.

٨٥ ـ نقد النثر، المنسوب لقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) تحقيق طه حسين، أحمد مختار العبادي.

الفهرست

الموضوع	الصفحة
مقدمة	٥
التمهيد في معنى النقد	٧
الفصل الأول: النقد في عصر ما قبل الإسلام	١٥
الفصل الثاني: النقد في صدر الإسلام	٣٣
ـ الشعر والأخلاق	٤١
ـ النقد والواقع الشعري في صدر الإسلام	٥١
ـ مفهوم الصدق والمبالغة	٦٥
ـ الصدق ودوافع القول	٧٠
الفصل الثالث	٧٧
ـ المدح	٨٥
ـ نقد الرواة واللغويين	٩٥
ـ النقد الفني	١٠٢
الفصل الرابع: ابن سلاّم الجمحي ونظرية الطبقات	١٠٥
ـ معايير النظرية	١١١
ـ تقويم عام	١٢٢
الفصل الخامس: الجاحظ ومفهوم اللفظ والمعنى	١٢٧
ـ في تعريف الأدب	١٣٤
ـ الناقد	١٣٥
ـ الألفاظ والمعاني	١٤١
ـ شروط الألفاظ	١٤٧
ـ اختلاف الأساليب باختلاف المتحدثين	١٥٢

الموضوع	الصفحة

ـ اختلاف الأساليب باختلاف المعاني ١٥٥
ـ القديم والمحدث ١٥٨
الفصل السادس: ابن قتيبة وقضية الصراع بين القديم والحديث ١٦٧
ـ القديم والحديث ١٧٨
ـ بنية القصيدة ١٨٢
ـ حالات الشاعر وبواعث قول الشعر ١٨٥
الفصل السابع: ابن المعتز ونظرية البديع ١٨٩
ـ سبب تأليف الكتاب ١٩٨
ـ منهج الكتاب ٢٠٤
الفصل الثامن: ابن طباطبا وعملية الإبداع الشعري ٢٣٥
ـ تعريف الشعر وأدواته ٢٣٩
ـ مهمة الشاعر ٢٤٤
ـ عملية الإبداع الشعري ٢٤٨
ـ تشكيل الفكرة النثرية بقوالب الشعر ٢٥٢
ـ تسلسل الأبيات وتلاحمها ٢٥٤
ـ إعادة النظر والتهذيب ٢٥٧
ـ الاحتراز من الأبيات المتكلفة النسج ٢٨٢
الفصل التاسع: قدامة بن جعفر والأثر اليوناني ٢٨٧
ـ لماذا ألف نقد الشعر ٢٩٠
ـ المعاني في الشعر ٢٩٣
ـ أغراض الشعر ٢٩٥
ـ نعوت المفردات وعيوبها ٢٩٨
ـ المدح والفضائل النفسية ٣٠٠
ـ الاستحالة والتناقض ٣٠٧

الموضوع	الصفحة

الفصل العاشر: الآمدي ومنهج الموازنة ٣١٧
- تطبيقات الموازنة قبل الآمدي ٣٢٠
- منهج الموازنة عند الآمدي ٣٢٣
- منهج الموازنة في التطبيق ٣٣١
- تقويم المحدثين لموازنة الآمدي ٣٣٨

الفصل الحادي عشر: القاضي الجرجاني وقضية السرقات ٣٤٥
- مدخل ٣٤٧
- كتاب الوساطة ٣٤٨
- السرقات الشعرية قبل الجرجاني ٣٥١
- التفاضل في المعنى المتداول ٣٦٠
- السرقة الممدوحة ٣٦٠

الفصل الثاني عشر: المرزوقي وعمود الشعر ٣٦٣
- الآمدي وعمود الشعر ٣٦٦
- الجرجاني وعمود الشعر ٣٦٨
- الاستعارة في نظرية عمود الشعر ٣٧١
- أركان عمود الشعر ٣٧٤

الفصل الثالث عشر: الجرجاني ونظرية النظم ٣٧٩
- الإعجاز القرآني ٣٨٤
- نظم الحروف، ونظم الكلمات ٣٨٦
- أنواع العلاقات في الخبر ٣٨٩
- النظم ومستويات الكلام ٣٩٠
- السرقات الشعرية ٣٩٤

الفصل الرابع عشر: ابن رشيق القيرواني والنظرة المتكاملة إلى الشعر ٣٩٧
- دفاع عن الشعر ٤٠١

الموضوع	الصفحة

- القدماء والمحدثون ٤٠٨
- حدّ الشعر ودوافعه ٤١٢
- دوافعه ٤١٨
- الشاعر والمديح ٤١٨
- الشاعر والخوف ٤٢٠
- الشاعر والفقه والغنى ٤٢١
- شحذ القريحة ٤٢٣

الفصل الخامس عشر: حازم القرطاجني ٤٣٣
- فن الشعر لأرسطو ٤٣٦
- الكتاب والدافع لتأليفه ٤٤١
- بين قدامة بن جعفر وحازم ٤٤٣
- الشاعر ٤٤٦
- ماهية الشعر ٤٤٧
- معاني الشعر ٤٥٥
- أغراض الشعر ٤٥٩
- الناقد ٤٦٦

الفصل السادس عشر: ابن خلدون وآراؤه في النقد والأدب ٤٦٩
- حدّ الشعر ٤٧١
- بلاغة الشعر ٤٧٢
- آراء ابن خلدون في ملكتي اللغة والشعر ٤٨١

المصادر والمراجع ٤٩١