الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللّغة العربية

رقم الإيداع:.....

رقم التسجيل:.....

موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي في نظر النّقاد العرب في القرنين الثّالث والرّابع الهجريين

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب القديم

إعداد الباحث:

محمد ضياف

إشراف الأستاذ الدكتور:

حسن كاتب

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلميّة	الجامعة الأصليّة	الصّفة
أ.د.الربعي بن سلامة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري –قسنطينة	رئيسا
أ.د. حسن كاتب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د. محمد بن زاوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة	عضوا
أ.د. المكي العلمي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي	عضوا
أ.د. العلمي لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي بن مهيدي–أم البواقي	عضوا
أ.د. رابح دوب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأمير عبد القادر –قسنطينة	عضوا

السنة الجامعية: 1436–1437هـ/2015–2016م

П

شكر وتقدير

أتقدم بالشكر والامتنان لأستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور حسن كاتب على كل ما قدمه لي من نصائح وإرشادات حتى يخرج هذا البحث في صورته النهائية على ما هو عليه الآن. فله مني جزيل الشكر وكل عبارات الاحترام والتقدير، سائلا الله العلي القدير أن يطيل عمره في خدمة العلم وطلبته.

كما أتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيدا، كما لا أنسى اللجنة الموقرة التي سهرت على قراءة هذا البحث وتصحيح ما جاء فيه من أخطاء وهنات.

المقدمة

تبدأ رحلة هذا البحث عندما اقترح علي الأستاذ المشرف الموضوع الأول الخاص بالأغراض الشعرية في النقد العربي القديم، وقد كان ذلك فعلا فقد سجلت هذا الموضوع مع الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور: حسن كاتب، لكن الرياح لم تجر بما كانت تشتهي سفني فبعد عامين من البحث والتفتيش وجدت نفسي غير قادر على التفاعل الجيد مع هذا العنوان فاقترحت على أستاذي المشرف التخلي عنه وقد وافقني على رغبتي هذه وأوصاني في البدء بالبحث عن موضوع آخر، وبعد فترة من الزمن قدمت على أستاذي بفكرة بحث جديد تتمحور حول: **النزعة العقلية في النقد العربي القديم**، فوافقني على ذلك مشكورا وعلى إثر ذاك سجلت هذا البحث مع المشرف نفسه.

وقد مر هذا البحث بعدة تغييرات طالت عنوانه، فبعد إنجاز الجزء الأكبر منه وعندما اطلع عليه المشرف أوصاني بتغيير طفيف في عنوان البحث وهو أن يتحول إلى: **النزعة العقلية في العملية الإبداعية في نظر النقاد العرب في القرنين الثالث والرابع الهجريين**، وقد كان فعلا هذا التغيير، وعند إنهاء البحث كاملا وعند مراجعته من طرف الأستاذ المشرف قرر أن يتغير العنوان إلى ما هو عليه الآن وهو: **موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي في نظر النقاد العرب في القرنين الثالث والرابع الهجريين**.

إنه لا يزال النقد العربي القديم مجالا خصبا للبحث والدراسة رغم كل ما قدم حوله، وهذا راجع في – اعتقادنا – إلى الخصوصية الثقافية والفكرية التي كان هذا النقد يدور في فلكها ويعيش تحت سمائها، فهو جزء لا يتجزأ من تراث الحضارة الإسلامية، هذه الحضارة التي تميزت عن غيرها بكثير من الخصوصيات الفريدة التي تجعلها صالحة لكل زمان ومكان، مما يجعل بذورها حية وقابلة للإيناع في الوقت الحاضر رغم كل الصعوبات والمخاطر التي تمر بها الأمة الإسلامية، وبما أن النقد جزء لا يتجزأ من هذه الحضارة، فإنه لا محالة يحمل في طياته –هو كذلك– بذور بقائه وخلوده.

فهاهي الدراسات تطالعنا بثراء هذا النقد وتفرده في بعض المجالات، بل تؤكد أنه كان

سباقا –في بعض الأحيان– إلى ولوج بعض القضايا النقدية الشائكة والتي لا تزال لحد اليوم مثار بحث وجدل كبيرين. من هذه القضايا: **قضية تفسير الظاهرة الإبداعية**، هذه الأخيرة التي تفطن إليها النقد الغربي الحديث، والتي من أجلها عد متقدما في هذا المجال.

لذا فإن أسباب اختياري لهذا الموضوع ترجع إلى:

1–قلة الدراسات التي تجمع شتات هذا الموضوع وتدرسه دراسة متكاملة، لأن ما كتب عنه لا يعدو أن يكون أحد أمرين: فإما أنه يهتم بجانب واحد ويلغي الجوانب الأخرى وإما أنه مجرد إشارات لا تفي بالغرض ولا تعطي الموضوع حقه.

2–النظرة السلبية التي تطبع الكثير من الدراسات الحديثة حول تراثنا النقدي، والتي يرجع السبب الأول فيها إلى عدم وضع هذا الموضوع ضمن إطاره الفكري والحضاري.

وعليه فإنّ هذا البحث يهدف إلى:

1–دراسة القضية بطريقة متكاملة تشمل جميع أركان الموضوع بداية من المبدع إلى المتلقي وصولا إلى النص الأدبي.

2–التأكيد على أن عملية الإبداع الأدبي ليست عملية مجهولة المعالم، بل هي – انطلاقا من هذا الفهم– عملية لها بداية ولها نهاية.

3–التأكيد على أن ما وصل إليه النقد الحديث في تفسير الظاهرة الإبداعية قد وصل إليه النقد العربي القديم من قبل، مع بعض الاختلاف نظرا لاختلاف العصور والعقول.

إن الكثير من الباحثين الغربيين –وممن نقل عنهم من العرب – يذهبون إلى التأكيد على أن عملية تفسير ظاهرة الإبداع الفني قد مرت بثلاث مراحل في شكل نظريات متتالية هي: نظرية الإلهام، والنظرية السيكولوجية ثم النظرية العقلية.

فأما **نظرية الإلهام** فهي تُرجع الإبداع الفني إلى نوع من الإلهام الذي يأتي من قوى غيبية، وهذه النظرية تُعد من أقدم النظريات الخاصة بتفسير الإبداع الفني. أما **مدرسة**

التحليل النفسي فهي تحاول من خلال النظرية السيكولوجية استخلاص العمل الفني من صميم الخبرات الشخصية للفنان، أي التأكيد على العامل النفسي والداخلي للفنان في عملية الإبداع. وأخيرا، **النظرية العقلية** التي ترى أن العملية الإبداعية نتاج العقل والفكر الواعي، ووليدة الإرادة الإنسانية، وأن العمل الإبداعي عمل بارع واع يتحقق من خلال إنسان امتلك زمام نفسه وإرادته.

فإذا رجعنا إلى تراثنا النقدي نستطيع أن نلاحظ أنه كان سباقا للحديث عن بعض هذه النظريات ولكن بشيء من الاختلاف في الطرح والنتائج المتحصل عليها، نظرا للخصوصية الفكرية والثقافية التي يدور في فلكها.

فبالنسبة لنظرية الإلهام الحديثة فإنه يمكننا أن نجد لها مشابها عند نقادنا القدماء، وذلك من خلال المحاولات الأولى التي قدموها في هذا الشأن، حيث أرجعوا العملية الإبداعية إلى قوى غيبية خارقة وخارجة عن نطاق الشاعر أسموها: «شياطين الشعراء».

أما تفسير الظاهرة الإبداعية بالرجوع إلى الخبرات الشخصية للفنان ومشاعره الداخلية، فإننا نلاحظ أنها غائبة – أو تكاد تكون غائبة – في تراثنا النقدي، والسبب يرجع إلى كون الشاعر –في نظر هؤلاء– رجلا مرتبطا كل الارتباط بالمجتمع الذي يعيش فيه.

انطلاقا مما تقدم ذكره وتأسيسا على فكرة سبق التراث النقدي العربي القديم إلى عدة جوانب من هذه النظريات تبرز إشكالية البحث والمتمثلة في التساؤل الآتي:

هل يمكن للنظرية الثالثة وهي **(النظرية العقلية)** أن يكون لها وجود في تراثنا النقدي، أو بعبارة أدق:

ما موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي في نظر نقادنا القدماء خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين؟

و تحت هذه الإشكالية تندرج التساؤلات الفرعية الآتية:

1- إذا كان للعقل موقع في عملية الإبداع الأدبي، فكيف يتجلى ذلك على المبدع.

2- هل للعقل أثر في المتلقي، وكيف يؤثر ذلك في تقبله للنص الأدبي.

3- كيف يتعامل المبدع مع النص الأدبي عند صياغته إذا كان يحتكم للعقل في إبداعه.

4- كيف يظهر أثر العقل في العمل الأدبي.

وقد تحدثت كثير من الدراسات حول موضوع (موقع العقل في العملية الإبداعية)، بحيث يمكن تصنيفها إلى فئات ثلاث:

- الأولى: تلك التي تبحث في تاريخ النقد الأدبي عند العرب.
- الثانية: التي تبحث عن مفهوم الإبداع ومظاهره في نظر النقاد القدماء.
- الثالثة: وهي المهتمة بدراسة قضايا النقد العربي القديم مجموعة أو منفردة.

فأما الأولى فمنها كتابان مشهوران في تاريخ النقد عند العرب، الأول للمرحوم **طه أحمد إبراهيم** بعنوان:(**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**) إذ يتحدث فيه عن الإفراط والغلو عند الشعراء المحدثين، يقول طه إبراهيم: « فالاقتراب من الطبيعة ومجازاتها، وتصويرها على ما هي جارية به في الناس وفي الأشياء هو المقياس الذي يعرف به القصد والغلو، وكلما جاراها الأدب ودنا منها كان صادقا سائغا». فالملاحظ أن هذا الكلام يدخل ضمن الحديث عن أصل من أصول العملية الإبداعية الذي هو الصدق، ومحاولة نقل الواقع كما هو دون تزييف أو تحريف.

و الكتاب الثاني (**تاريخ النقد الأدبي عند العرب**) للدكتور **إحسان عباس** وقد أشار فيه إلى موقع العقل في العملية الإبداعية وهذا عند حديثه عن إسهامات كل من ابن طباطبا العلوي وقدامة بن جعفر في النقد. إذ نلاحظ أن الدكتور قد مسَّ العديد من جوانب الموضوع الذي ندرسه لكنه تشتت بسبب تتبعه لأسماء النقاد ومؤلفاتهم، زد على ذلك أسلوبه التهجمي حول طريقة تعامل كل من ابن طباطبا وقدامة بن جعفر وغيرهما مع

موضوع (موقع العقل في العملية الإبداعية) وهذا ما جعله يبتعد عن الصواب _ في رأينا_ في بعض الأحيان.

أما الفئة الثانية فهي أربع دراسات:

الأول منها، كتاب **(نظرية الإبداع في النقد العربي القديم)** للدكتور: **عبد القادر هني** وهي الدراسة الوحيدة بين كل الدراسات المعتمدة في هذا البحث التي أشارت بصفة مباشرة إلى موضوع (موقع العقل في الإبداع الأدبي)، من خلال عنوان جزئي أسماه "العقل والإبداع الأدبي" وفيه تحدث عن موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي عند الفلاسفة وبعض النقاد الآخرين مثل ابن طباطبا وغيره. زيادة على ذلك حديثه عن الأسس المكتسبة في الإبداع وهي: الثقافة ثم الدربة والمران. كما تحدث أخيرا عن طرق الإبداع ومراحله.

الثاني منها، كتاب **(مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم)** للدكتور: **مجدي أحمد توفيق**، إذ تكلم الباحث عن مفهوم الإبداع عند كل من: عبد القاهر الجرجاني وابن طباطبا العلوي وحازم القرطاجني. ففي الجزء الذي يناقش فيه قضية «مراحل إنجاز القصيدة عند ابن طباطبا» يؤكد الدكتور على موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي، وهو قوله: «نخلص مما سبق إلى أن مفهوم الإبداع قد لعب دورا كبيرا في مشروع ابن طباطبا النقدي، وإلى أن طبيعة هذا المفهوم كانت تجريبية، ترى فيه نشاطا للطبع في إنتاج وحدات جمالية متجاورة يتألف منها النص. وكانت أدوات عملية الإبداع معرفية محكومة بما أسماه –كمال العقل– وهو ملكة مهيمنة على الفعل الإبداعي».

والثالث **(قيم الإبداع الشعري في النقد العربي)** للدكتور: **حسن البنداري**، وفيه يتحدث عن قوى تنفيذ الصنعة، وهو يقصد بذلك الصنعة الشعرية، فعند تأكيده على ضرورة تجويد النص بعد الفراغ منه، يلاحظ الباحث أن هناك نوعا من الاتفاق بين ابن قتيبة والجاحظ في هذه القضية، ومن خلال هذا الاتفاق يؤكد على دور العقل في مراجعة النص الشعري قبل طرحه للمتلقي، وفي هذا يقول الدكتور البنداري: «ويتفق ابن قتيبة في هذا النص مع

الجاحظ على ضرورة توظيف طاقة الذهن التي تسعى إلى "طول التفتيش" ومعاودة النظر في القصيدة بعد الفراغ التام منها، بغية تهذيبها وتنقيحها وتصنيفها.

أما الرابع فهو للدكتورة: **رانية محمد شريف العرضاوي** بعنوان : **(مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم)** تحدثت الباحثة فيه عن موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي عند ابن طباطبا، وقد عنونته بـ"المتاهة العقلية"، وفي ختامه تقرر هذه الحقيقة قائلة: «نخلص في آخر الأمر إلى أن ابن طباطبا يرى أن نظم الشعر عمل عقلي يقتضي من الشاعر إدراكا ووعيا وتفكيرا عميقا...». وهي ترى أن هذا المنهج في النظر إلى عملية الإبداع الأدبي خارج عن طبيعة الشعر عند كل الدارسين والممارسين له –يعني الشعراء–، وفي هذا نوع من عدم القبول بهذا المنهج، والدليل على ذلك أنها سمّتْ هذا المبحث بـ"المتاهة العقلية".

والفئة الثالثة تتضمن كذلك أربعة كتب:

أولها للدكتور **جابر عصفور** تحت عنوان: **(مفهوم الشعر– دراسة في التراث النقدي)** فعند حديثه عن ابن طباطبا يبين الدكتور اهتمام هذا الأخير بقضية –الصدق في الشعر– وقد كان اهتمامه بها على ثلاث مستويات، الأول الصدق فيه داخلي، والثاني يتصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع، أما الثالث فيتصل بتوافق الصياغة مع الواقع الحقيقي أو مع البعد التاريخي للوقائع. وفي آخر هذا التقسيم يقول الدكتور جابر عصفور: «هذه المستويات الثلاثة لا تحدد الصدق على أساس من محتواه الأخلاقي فحسب، وإنما تحدده على أساس منطقي لا سبيل إلى تجاهله، ولنقل إن الأساس الأخلاقي يلتقي مع الأساس المنطقي في الفهم عند مستوى الصواب، فيصبح كلاهما شيئا واحدا، لأنّ الحقيقة التي يتقبلها الفهم صادقة على المستوى الأخلاقي والمنطقي».

و الكتاب الثاني له أيضا وهو بعنوان: **(الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)** وفيه يبين طريقة فهم النقاد القدماء لطبيعية التشبيه والاستعارة بشكل خاص، ومن

خلال ذلك يؤكد على أنهم بنوا كلا من التشبيه والاستعارة على قاعدة عقلية متينة، وهو يبرز اتفاق كل من ابن طباطبا والحاتمي وقدامة والآمدي في نظرتهم إلى الاستعارة قائلا: «إن هؤلاء الأربعة يصدرون عن موقف جذري واحد، قد تختلف مسالكهم في الوصول إليه وقد تتنوع طرائقهم في التعبير عنه، وتتفاوت قدراتهم على تعليله وتبريره، ولكن ثمة رباطا أساسيا يربط بينهم، هذا الرباط يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة، وتستجيب للمقتضيات الخارجية دون أن يكون وراءها بواعث داخلية...».

أما الدراسة الثالثة فهي للدكتور **محمد زكي العشماوي: (قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث)** فمن أهم القضايا النقدية القديمة التي تحدث عنها الباحث قضية اللفظ والمعنى، وقد كان ذلك من خلال بسطه لهذه القضية عند الجاحظ، وابن قتيبة وابن المعتز وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق، وفي الأخير عند ابن سنان الخفاجي. فمن النتائج التي توصل إليها في ختام دراسته لهذه القضية عند ابن قتيبة –مثلا–: «أن الشعر الذي يخلو من مضمون أخلاقي أو فلسفي أو طرائف غريبة أو تصورات نادرة لا يعتبر شعرا ذا قيمة، وبهذا يعلق جودة العشر على مضمونه مستقلا عن الصياغة والتصوير».

أما آخر هذه الدراسات فهي للدكتور **أحمد الودرني** والتي تحمل عنوان: **(قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب)** إذ يؤكد في آخرها على تلازم المفهوم والجميل في قضية اللفظ والمعنى، لأن «العرب في تفكيرهم الجمالي يصلون النافع بالجميل، فينكرون شعر السخف لأنّه يكتب للهزل لا للفائدة، في إجلال واضح لاتجاه العقل والجد في الإبداع، كما إنهم يدعون إلى المقدار الذي يعلم أنه من نتائج الشعر في تعادلية عجيبة بين البيان والسحر أو الإفهام والتأثير، ضمن ما اصطلحنا عليه بجمالية الفهم، ولكن بالرغم من ذلك يظل الجميل عند العرب موظفا لخدمة النافع، مما يفسر حرصهم على القول الواضح المفهوم الذي يقبله العقل».

هذه بعض المراجع التي اعتمدت عليها في الدراسة، غير أن هناك بعض الملاحظات حولها أجملها في النقاط الآتية:

1-لا توجد بين هذه الدراسات السالفة الذكر وغيرها دراسة أفردت للحديث عن موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي، بل هي دراسات مخصصة لجانب أو جوانب متعددة من النقد العربي القديم، ويكون موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي جزء منها، أو طرفا ضيقا في جزئية من جزئيات البحث.

2-أخذ الحديث عن ابن طباطبا حيزا كبيرا من هذه الدراسات إذا ما قورن بالنقاد الآخرين.

و قد اعتمدت في دراسة هذا الموضوع على المنهج الاستقصائي بغرض تحليل نصوص النقاد القدماء، وذلك بعد جمعها وتبويبها كل حسب الموضوع المراد دراسته.

وقد قسمت البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

تناولت في **التمهيد**: تعريف (موقع العقل) لغة واصطلاحا، وبيّنت أن هذا المصطلح ما هو إلا تركيب مرادف لبعض المصطلحات الأخرى أهمها مصطلح (النزعة العقلية).

وبما أن العملية الإبداعية تتكون من ثلاثة محاور أساسية هي: المبدع، النص الأدبي والمتلقي، فإنه كان لزاما علي أن تكون هذه المحاور هي العناوين الرئيسية لفصول هذا البحث. وقد رأيت أن هذا الترتيب هو الأصلح لهذه الدراسة نظرا لأن كل عنوان يؤدي إلى ما بعده بشكل منطقي وعملي، فالمبدع يكون أولا لأنه لا يوجد أدب من غير مبدع، ثم كان الحديث عن النص ثانيا لأن وجود المبدع يعني وجود النص الأدبي، ثم يأتي في المرتبة الثالثة المتلقي الذي عند يصب مجهود المبدع، فدون مبدع ولا نص أدبي لا يوجد متلق أصلا.

فالفصل الأول عنونته ب **(موقع العقل عند الشاعر)** وقسمته إلى أربعة محاور

هي: الثقافة والرواية والتعلم وأخيرا الدربة والمران.

أما محور الثقافة فقد: عرفت فيه الشعر والثقافة والعلم وبينت من خلال هذه التعاريف أن هذه المصطلحات متقاربة المعاني وهي تخدم بعضها البعض، مما جعلني أؤكد أن العملية الإبداعية هي في الأصل عملية عقلية. ثم بينت فيه علاقة الشعر بالعلم والعلماء من خلال الارتباط الوثيق الذي كان قائما بين الشاعر والعالم نظرا لكون هذا الأخير هو المساعد الأول للشاعر على البروز في هذه المهنة. كما أكدت في هذا البحث على أن كثرة الشعر ما هو إلا نتيجة حتمية للثقافة الواسعة التي يجب أن يكون عليها الأديب بشكل عام والشاعر بشكل خاص. وأنهيت هذا المحور بالتأكيد على أن القدرة على القول في الأغراض المختلفة ما هو إلا نتيجة لثقافة الشاعر كذلك.

وفي محور: الرواية، أكدت على العلاقة الوثيقة بين موقع العقل عند الشاعر والمفهوم الحقيقي لمصطلح الرواية، وذلك من خلال تعريف الرواية والحديث عن بعض دلالاتها اللغوية التي تصب في هذا الإطار. ثم تحدثت عن مدى اهتمام النقاد العرب القدماء بالرواية كوسيلة لصناعة شاعر قادر على القول في مختلف الأغراض، منهيا هذا المحور بالحديث عن ظاهرة الرواية عند الشعراء وكيفية تعاملهم معها.

أما قضية التعلم فقد أكدت على أهميتها من خلال الحديث عن الطريقتين اللتين كان يستعملهما الشعراء في التعلم، وهما الطريقة غير المباشرة والطريقة المباشرة، مستخلصا في النهاية أن الشعراء قد استعملوا كل الطرق المتاحة للتعلم. وبالنسبة لقضية: الدربة والمران فقد ناقشتها من خلال الحديث عن نقطتين هامتين هما: أهمية الدربة والمران في نظر نقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين، وكذلك اجتهاد الشعراء في عرض نصوصهم الشعرية على الخبراء من العلماء والشعراء كذلك.

في **الفصل الثاني** تناولت **(موقع العقل في النص الأدبي)**، وذلك من خلال الحديث عن ثلاثة أمور مهمة قدمت لها بتمهيد بينت فيه تأكيد نقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين

على أن عملية الإبداع هي عملية عقلية.

وقد خصصت المحور الأول لهذا الفصل للحديث عن عملية اختيار الألفاظ وأهميتها في صناعة النص الأدبي، وقد كان ذلك عبر الحديث عن أمرين هامين هما: اختيار الألفاظ المفردة والاختيار على مستوى التركيب. والمحور الثاني كان للحديث عن كيفية صناعة المعنى عند الشاعر وهو بعبارة أخرى الخطوات التي يسلكها الشاعر حتى يعبر عن معناه في أحسن صورة، وفيه تطرقت إلى أمرين هما: الشروط التي وضعها النقاد لصناعة المعنى من خلال الحديث عن صحة المعنى وكماله وصحة المبالغة وتجنب الاستحالة، أما الجزء الثاني فقد كان من خلال الحديث عن السرقات الشعرية وعلاقتها بصناعة المعنى وكيف يدخل العقل في هذه الصناعة. ثم وصل بنا الحديث عند: صناعة القصيدة وهو المحور الثالث لهذا الفصل، وذلك من خلال الحديث عن التئام أجزاء القصيدة وبنائها ثم مراحل بناء هذه القصيدة، وقد كان الهدف لهذه الخطوات هو إبراز مكانة العقل في هذه العملية.

وفي الفصل الثالث تحدثت **(عن موقع العقل عند المتلقي)** وذلك من خلال ثلاثة محاور هي: أولا الحديث عن ظاهرة الوضوح وعلاقتها بموقع العقل في عملية الإبداع وقد كان ذلك من خلال الحديث عن وضوح الألفاظ سواء كانت مفردة أو مركبة ثم الوضوح في الصورة البيانية. وثاني هذه المحاور هو مراعاة أحوال المخاطبين أو المتلقين من خلال الحديث عن مراعاة الحالة النفسية للمتلقي ومراعاة الطبقة الاجتماعية لهذا الأخير أيضا. أما المحور الثالث فهو مخصص للحديث عن مبدأ الفائدة في الشعر وعلاقته بموقع العقل في عملية الإبداع، وقد كان ذلك من خلال الحديث عن الاتجاه الأخلاقي في الشعر وعلاقة الصدق بموقع العقل في الإبداع ثم الحديث عن الاتجاه المعرفي أو العلمي.

وفي آخر خطوة، أنهيت البحث بخاتمة دونت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها، مؤكدا على أن العقل يحتل مرتبة مرموقة في عملية الإبداع، وهذا ما يدعونا إلى مراجعة

ما كتب في هذا الصدد حتى نعطي للنقد العربي القديم حقه من التقدير والاحترام.

أما عن صعوبات البحث فتتمثل في: قلة الدراسات العلمية التي تجمع شتات هذا الموضوع، إضافة إلى تركيز الدارسين على شخصيات نقدية بعينها تناسوا بسببها الكثير من النقاد الذين كان بهم الباع الكبير في هذا الموضوع، وأخيرا ملازمة النظرة السلبية لهذا الموضوع، نظرا لاعتقاد الكثير من الباحثين أن الاعتماد على العقل في عملية الإبداع هو عمل خاطئ نظريا وتطبيقيا.

وفي الأخير أتقدم بشكري وامتناني إلى كل من ساعدني في إنجاز هذا البحث، بداية بأستاذي المشرف: **الأستاذ الدكتور حسن كاتب** على كل ما قدمه من نصائح قيمة حتى يخرج هذا البحث في صورة لائقة، كما أشكره على صبره الطويل معي رغم مسؤولياته الكبيرة، فله مني كل الشكر وكل الامتنان وكل الاحترام.

التمهيد:

تعريف "موقع العقل"

نتناول في هذا التمهيد تعريف مصطلح (موقع العقل) لغة و اصطلاحا.

I-تعريف موقع العقل:

موقع العقل مصطلح مركب من كلمتين: "الموقع" و"العقل"، فإذا أردنا أن نعرف هذا التركيب لغويا فإنه يجدر بنا أن نعرف كل كلمة على حدة.

1-تعريف الموقع لغة:

يتجاذب مفهوم "الوقوع" في اللغة عدة دلالات منها: السقوط، والوجوب، والثبوت، والنزول.

أ-السقوط:

يقول ابن منظور: «وقع على الشيء ومنه يقع وقعا ووقوعا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا...ومواقع الغيث: مساقطه»[1].

فالوقوع في أول دلالاته يشير إلى معنى النزول من مكان مرتفع إلى مكان أقل منه ارتفاعا، بمعنى أن يأخذ الشيء حيزا في الأسفل كما كان له حيز في المكان المرتفع.و بذلك تبقى مكانة الشيء كما هي دون تغيير.

ب-الوجوب:

جاء في اللسان: «ووقع القول والحكم: إذا وجب. وقوله تعالى: ژ ڈ ڈ ژ ژ ڑ [النمل: 82]، قال الزجاج: معناه، وإذا وجب القول عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض، وأوقع به ما يسوؤه كذلك[2]. وفي تاج العروس: «و قوله تعالى: ژ ۓ ۓ ڭ ڭ ڭ ژ [الطور:

---

[1]_ ابن منظور: لسان العرب . ت : محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي. بيروت دار إحياء التراث العربي. مادة (و ق ع) ص: 3241. وينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون وآخرون، مطبعة حكومة الكويت، ط2، (د ت). مادة (و ق ع) ج35، ص:154.

[2]_لسان العرب، مادة (و ق ع) ص:3242. كما ينظر معجم: تاج العروس, مادة (و ق ع) . ج:35. ص:155.

7]، أي: واجب على الكفار» [1]

فهذه الدلالة تحمل في طياتها معنى: أن الشيء الواقع هو واجب الوقوع أو واجب الوجود في حياة الناس أو بعضهم.

جـ-النزول:

يقال: «وقع الطائر يقع وقوعا، والاسم الوقعة: نزل عن طيرانه، فهو واقع. ووقعت الطير تقع وقوعا: نزلت عن طيرانها، إذا كانت على شجر أو أرض موكنة»[2]. هذه الدلالة تشبه في معناها الدلالة الأولى التي هي (السقوط)، غير أنهما يختلفان في إرادة الفعل من عدمه، فالأولى تكون دون إرادة فعل السقوط أما الثانية فهي نتيجة لهذه الإرادة.

د-الثبوت:

جاء في اللسان: «وقع منه الأمر موقعا حسنا أو سيئا: ثبت لديه... وقال الليث: الموقع موضع لكل واقع. تقول: إن هذا الشيء ليقع من قلبي موقعا، يكون ذلك في المسرة والمساءة»[3]. بمعنى أن الشيء إذا وقع فهو ثابت غير قابل للتغير والتحول، إذ يبقى على ما كان عليه سابقا.

إذن، فكل هذه الدلالات اللغوية تشير من طرف خفي إلى معنى (موقع العقل) المراد دراسته في هذا البحث، و هو ما سنؤكده عند حديثنا عن التعرف الاصطلاحي لهذا المصطلح لاحقا.

2-تعريف العقل لغة:

للعقل دلالات متعددة منها:

---

[1]_ تاج العروس . مادة: (و ق ع) . ج:35. ص:156.

[2]_اللسان، مادة (و ق ع). ص:3247. وينظر تاج العروس : مادة (و ق ع). ج:35, ص:157.

[3]_اللسان مادة: (و ق ع). ص: 3248.

أ-ضد الحمق:

«العقل: الحِجْرُ والنُّهى ضِدُّ الحُمق، والجمع عقول، وفي حديث عمرو بن العاص: تلك عقول كادها بارئها، أي أرادها بسوء.. وقيل العقل هو التمييز الذي به يتميز الإنسان من سائر الحيوان»[1]. وفي مختار الصحاح: «العقل: الحجر والنهى»[2] . «وفي العباب، العقل: الحجر والنهية، ومثله في الصحاح، وفي المحكم، العقل: ضد الحمق»[3].

فالعقل بهذا المعنى: نعمة من نعم الله على الإنسان، من حظي به حَظي بالكثير، ومن فقده فقد الكثير.

ب-الحبس والمنع:

«ابن الأنباري: رجل عاقل وهو الجامع لأمره ورأيه، مأخوذ من عقلت البعير إذا جمعت قوائمه، وقيل: العاقل الذي يحبس نفسه ويردها عن هواها، أُخذَ من قولهم قد اعتقل لسانه إذا حُبِسَ ومُنع الكلام...

والعقل: التثبت في الأمور... وسُمي العَقلُ عقْلا لأنّه يمنع صاحبه عن التورط في المهالك أي يحبسه.

...وعقل الدواء بطنه يُعقِله ويعقُلُه عَقْلاً: أمسكه وقيل: أمسكه بعد استطلاقه.

...وعقل البعير يعقله عقلاً وعَقَّلَهُ واعتَقَلَهُ: ثنى وظيفه مع ذراعه وشدهما جميعا في وسط الذراع وكذلك الناقة.

...والعَقْلُ: ضرب من المِشط، يقال: عَقَلَتِ المرأة شعرها عَقْلاً»[4]. وفي تاج العروس

---

[1]_المصدر السابق، مادة (ع ق ل).ص:2256.

[2]_محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي: مختار الصحاح. مطبعة الكلية، مصر. الطبعة 1، 1329هـ. مادة : (ع ق ل). ص:268.

[3]_تاج العروس: مادة (ع ق ل).ج22, ص:163.

[4]_لسان العرب، مادة (ع ق ل).ص:2257

ما نصه: «واشتقاقه من العقل وهو المنع، لمنعه صاحبه مما لا يليق، أو من المعقل وهو الملجأ، لالتجاء صاحبه إليه، كذا في التحرير لابن الهمام، وقال بعض أهل الاشتقاق: العقل أصل معناه المنع، ومنه العقال للبعير، سمي به لأنه يمنع عما لا يليق»[1].

جـ-الزينة:

«والعقلُ: ضرب من الوشي، وفي المحكم: من الوشي الأحمر، وقيل: هو ثوب أحمر يُجلّلُ به الهودج... يقال: هما ضربان من البرود»[2].

وبذا يدور مفهوم العقل حول معنيين أساسيين هما:

1-مَنْعُ الإنسان نفسه من الوقوع في الخطأ، لأنّ ذلك علامة الحمق والغباء.

2-العقل زينة للإنسان، لأنه يرفع من قيمته بين المخلوقات الموجودة على وجه الأرض.

لذلك كان العقل «هو القوة التي يدرك بها الإنسان كل مدركاته وبه افترق عن سائر الكائنات. وأن للعقل وجودا حقيقيا في الإنسان، وليس للعقل مكان في الجسم، والعقل طاقة حيوية تحل في الجسم ، ويستخدم المخ بالقوة القائمة في النفس، والعقل فطرة في الإنسان وقابل للتطور والتجريب والتدريب وينمى بالاكتساب، ويعمل بهدف مقصود من خلال الإرادة»[3].

II-تعريف (موقع العقل) اصطلاحا:

يعرف الدكتور أحمد مختار عبد الحميد "الموقع" بقوله: «ج مواقع، مصدر ميمي من وقع...له موقع عند فلان: حظ ومكانة»[4]، لذلك مثلا كان: مواقع القتال: مواضعه، مواقع

---

[1]_تاج العروس. مادة (ع ق ل). ج:22. ص:164

[2]_لسان العرب. مادة: (ع ق ل).ص: 2257

[3]_ مصطفى عبده : المدخل إلى فلسفة الجمال .مكتبة مدبولي، القاهرة . الطبعة الثانية ، 1999، ص190.

[4]_أحمد مختار عبد الحميد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008، ج2482/3.

الغيث: مساقطه [1].

إذن من خلال هذا التعريف نلاحظ ما يأتي:

1-أن مصطلح "الموقع" لا يأتي إلا مركبا، بمعنى أنه يأتي مضافا إلى كلمة أخرى تكمل معناه وتحدد مقصده.

2-أن "الموقع" في تعريفه الاصطلاحي لا يختلف كثيرا عن التعريف اللغوي.

فإذا ما أردنا أن نطبق هذا التعريف على مصطلحنا "موقع العقل" قلنا: أنها المكانة التي يحظى بها العقل في عملية الإبداع الأدبي، أو الحيز الذي يأخذه العقل في عملية الإبداع الأدبي.

مصطلحات مقاربة لمصطلح "موقع العقل":

لمصطلح "موقع العقل" مصطلحات مقاربة في المعنى أكثرها شيوعا مصطلح "**النزعة العقلية**". وقد ورد هذا المصطلح عند ثلاثة باحثين هم على التوالي: الدكتور محمد زكي العشماوي في كتابه: "قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث"، والدكتور مجدي أحمد توفيق في كتابه "مفهوم الإبداع في النقد العربي القديم"، ثم الدكتور جابر عصفور في دراسته المسماة: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب".

1-محمد زكي العشماوي:

استعمل الدكتور العشماوي مصطلح "النزعة العقلية" بهذا التركيب مرتين، ثم استعمل مصطلحين آخرين قريبين منه هما: "النظرة المنطقية" و"النظرة العقلية"، حين استعمل كلا منهما مرتين متتاليتين، إذن فمجموع المرات التي ذكر فيها الدكتور العشماوي مصطلح "النزعة العقلية" وما يقاربه هو (6) ستة مرات.

أما مصطلح "النزعة العقلية" فذكره مرة منفردا ومرة أخرى ربطه بمصطلح "المنطقية"

---

[1]_المرجع نفسه.

نسبة إلى المنطق.

أ-مصطلح "النزعة العقلية والمنطقية":

ذكره عندما أراد أن يفسر عناية النقاد بالشكل الخارجي للقصيدة، مؤكدا على أن هذه النظرة قد استمرت حتى عند بلوغ النقد الأدبي ذروته في القرن الرابع الهجري، خصوصا فيما سُمي بـ"عمود الشعر" الذي يعده الدكتور إعلاءً واضحا لقيمة الشكل الخارجي على العالم الباطني للشاعر وقصيدته.

يقول الدكتور العشماوي: «ومثل هذه النظرة التي تسرف في العناية بالشكل مصدرها الحقيقي غلبة: النزعة العقلية والمنطقية، وفي هذا ما فيه من بعد الفهم الحقيقي للشعر. فنحن بهذا المفهوم نقص أجنحة الخيال فيه، ونجرده من روحه وجوهره»[1].

ب-مصطلح "النزعة العقلية":

ذكره مباشرة في الفقرة التي تلت كلامه السابق، وهو في هذه المرة يتحدث عن دور النقاد في تكريس هذا الاتجاه في النقد والإبداع على السواء، بسبب كون هؤلاء النقاد ينتمون إلى إحدى الطائفتين: نقاد لغويون ونقاد متأثرون بالمنطق والفلسفة.

يقول في هذا الصدد: «وزاد من الاستمساك بهذه النزعة العقلية في التفكير النقدي أن الذين قامت على أكتافهم الدراسات النقدية والبلاغية طائفتان، طائفة النقاد اللغويين، وطائفة النقاد المتأثرين بالمنطق والفلسفة من أمثال قدامة بن جعفر»[2].

جـ-مصطلح "النظرة المنطقية":

المرة الأولى التي ذكره فيها الدكتور العشماوي جعله مرتبطا باللغة، وذلك عندما أراد أن يحذر من المقايسة التي قام بها البيانيون للشعر مع الخطابة والمنطق والفلسفة، لأن

---

[1]_محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، دط، دت/ ص247.

[2]_المرجع السابق.

«الخطر راجع إلى أن مثل هذا الاتجاه سوف يؤدي إلى طغيان النظرة المنطقية للغة، تلك النظرة التي حذرنا منها كروتشه والتي سوف تقودنا إلى الانصراف عما في طبيعة اللغة من قوة خيالية»[1].

أما المرة الثانية فهي عند بداية حديثه عن قضية اللفظ والمعنى عند ابن قتيبة، مؤكدا في ذلك على تمكن النظرة المنطقية على فهم هذا الأخير للشعر، وعدم قدرته على التخلص من سيطرة العقل، وهذا عندما يقول : «لا يستطيع ابن قتيبة على كثرة ما قدم لعلوم العربية وآدابها من إنتاج وافر غزير أن يتخلص من سيطرة النظرة المنطقية للشعر أو يتجرد من سلطان العقل والنزعة التقريرية في تناوله للشعر وتحديده لقيمته»[2].

د-مصطلح (النظرة العقلية):

المرة الأولى التي ورد فيها هذا المصطلح في هذا الكتاب كان عند محاولته الحديث عن تفسير ابن قتيبة لأجزاء القصيدة، في ذلك النص المشهور، فأراد الدكتور العشماوي أن يطلعنا على السبب الذي دفع بابن قتيبة إلى تفسير القصيدة العربية القديمة بذلك الشكل قائلا: «فتفسيره لتأليف القصيدة العربية وانتقال الشاعر فيها من الغزل إلى وصف الناقة إلى المديح، تفسير لا يدل على دراسة تحليلية أو ذوقية للقصيدة، وإنما هو تفسير يعتمد على النظرة العقلية الصرف»[3].

والمرة الثانية كانت عندما ذكر الأضرب الأربعة للشعر عند ابن قتيبة، فمباشرة بعد سرده لهذه الأضرب، قال مؤكدا: «وليس هناك شيء يرضي المناطقة وأصحاب النظرة العقلية للغة، والشعر أكثر من هذا التقسيم الذي يحول بيننا وبين رؤية الشعر في كامل رحابته»[4].

---

[1]_المرجع نفسه، ص246.

[2]_المرجع نفسه، ص252.

[3]_المرجع السابق، ص254.

[4]_المرجع نفسه، ص256.

هذه هي المواضع التي ذكر فيها الدكتور محمد زكي العشماوي هذه المصطلحات الأربعة، وهي في نظرنا –أي هذه المصطلحات– تدور في فلك واحد هو: موقع العقل في العملية الإبداعية ، هذا الدور الذي يظهر أنه كان سيئا في نظر الدكتور العشماوي ما جعله لا يخفي امتعاظه منه ومن النقاد الذين استخدموا العقل ودعوا إلى استخدامه عند الإبداع.

2–الدكتور مجدي أحمد توفيق:

استعمل الدكتور مجدي مصطلح "النزعة العقلية" مرة واحدة في دراسته، وهو يقصد به: استعمال العقل في العملية الإبداعية . كان ذلك عند حديثه عن مفهوم الإبداع عند ابن طباطبا وبالضبط عن أدوات الإبداع ، ففي نظره لا يكتفي ابن طباطبا بتلك الأدوات: «فيضيف: وجماع هذه الأدوات كلها كمال العقل الذي به تتميز الأضداد . وفي هذه الإضافة ما يؤكد النزعة العقلية الغالبة على النقد القديم، وفيها عود إلى فكرة الملكات التي ترى في الملكة قدرة عقلية ، وترى العقل مجمع الملكات».

إن هذا النص تصريح مباشر وواضح بأن النزعة العقلية هي بمعنى: موقع العقل في العملية الإبداعية.

3–الدكتور جابر عصفور:

الملاحظ أن الدكتور جابر عصفور لم يذكر المصطلح كاملا إنما ذكره ناقصا من غير تركيب أي من دون ذكر كلمة "العقلية"، ومن جهة أخرى ذكره مرة معرفا والأخرى من غير تعريف، وقد ورد هذا كله وهو يحاول تفسير ظاهرة تعامل النقاد مع الاستعارة، وكيف أنهم غلبوا الجانب الشكلي على البواعث الداخلية للقصيدة، وربطهم الشاعر بالواقع والعرف والتقاليد.

يقول جابر عصفور: «كل هذا يكشف عن نزعة متأصلة تربط الشعر بالصنعة، وتشده إلى ما هو متعارف عليه، ولا تتعاطف مع فاعلية الخيال الشعري إلا إذا كانت مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب، محافظة على علاقات الواقع الخارجي وتناسب أجزائه. ولا شك أن مثل هذه النزعة ترفض الجنوح في التعبير الاستعاري، وتستهجن البعد في الاستعارة وتستنكف أن تبني

استعارة على أخرى، خاصة إذا أدّى هذا البناء إلى الغموض والخلط بين حدود الأشياء والمسميات»[1].

إن النزعة التي يتحدث عنها جابر عصفور هي (موقع العقل) الذي نتحدث عنها في بحثنا بدليل أنه وصفها في النص السابق بأنها «مقيدة بقواعد العقل ومعايير الفهم الثاقب»، وقد وصفها –أي النزعة– بأنها عقلية عندما تحدث عن ارتباط أربعة من نقاد القرن الرابع الهجري في نظرتهم إلى الاستعارة ارتباطا أساسيا، لأن «هذا الرباط يتصل بطبيعة النظرة إلى الشعر باعتباره صنعة تعتمد على العقل أكثر مما تعتمد على العاطفة...» [2].

و في ختام هذا الكلام نؤكد على أن هذه المصطلحات هي مصطلحات متقاربة في المعنى، إذا ذكر أحدها ذكرت معه المصطلحات الأخرى بمبناها ومعناها، وهو: موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي.

---

[1]_جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص254.

[2]_المرجع نفسه.

الفصل الأول:

موقع العقل عند الشاعر

تمهيد وتقسيم:

ليتمكن الشاعر من الإبداع في مجاله، وجب عليه أن يتسلح بأدوات تساعده على ذلك، نجد على رأسها: الثقافة الواسعة، ورواية الشعر خاصة ما تعلق بشعر الفحول والمشهورين من الشعراء، زد على ذلك أن يتوخى طلب العلم أينما وجد، ثم تكون الخطوة الأخيرة بالتدرب والتمرن على الكتابة، ولا يكون ذلك إلا بعرض هذا المنتوج الشعري على أهل الاختصاص.

لأجل ذلك، قسمت هذا الفصل إلى المحاور الآتية:

أولا: الثقافة.

ثانيا: الرواية.

ثالثا: التعلم.

رابعا: الدربة والمران.

أولا: الثقافة:

قبل أن نتحدث عن الثقافة وأهميتها في صناعة الأديب والشاعر بشكل خاص، وجب علينا أن نعرج على بعض المصطلحات التي نرى أن لها علاقة مباشرة بهذا الأمر، وهذه المصطلحات هي "الشعر والعلم والثقافة" فإذا عرفنا مدلولاتها اللغوية فإنها ستكون لا محالة مدخلا جيدا ومناسبا لما سيأتي ذكره في الصفحات الآتية من هذا البحث.

1-تعريف الشعر وعلاقته بمفهومي الثقافة والعلم:

يعرف ابن منظور الشعر بقوله: «شَعَرَ به وشَعُرَ يشعُر شِعْرَا وشِعْرَةَ ومَشْعُورَة وشعورا وشعورة وشِعرى ومَشْعُرَاء ومشعورا، كله: عَلِمَ... وليت شعري أي ليت علمي، أو ليتني علمتُ... وفي الحديث: ليت شعري ما صنع فلان ! أي ليت عِلْمي حاضر، أو محيط بما صنع.

وأشعَره بالأمر وأشعره به: أعلمه إياه. وفي التنزيل: «وما يشعركم أنها إذا جاءت لا يؤمنون». أي ما يدريكم. وأَشْعَرْته فشعر أي أدريته فدرى. وشعر به: عَقِلَهُ»[1].

إذن، فكل الدلالة الوحيدة التي تدور حولها كلمة (شعر) هي دلالة(العلم). فإما أن يكون هذا العلم نتيجة اجتهاد الشخص نفسه، وإما أن يكون عن طريق إنسان آخر، وفي كلتا الحالتين فإن النتيجة واحدة.

ويعرف ابن منظور العِلم بقوله: «العِلم نقيض الجهل، عَلِمَ عِلما وعَلُم هو نفسه، ورجل عالم وعليم من قوم علماء...

وعَلّمت الشيء أعلمه علما: عَرَفْتُه. قال ابن بري: وتقول عَلِمَ وفَقِهَ أي تعلّم وتَفَقّه...

وعَلَّمه العلم وأعلمه إياه فتعلمه...

---

[1] – لسان العرب: مادة (ش ع ر). ص: 2193.

وعَلِمَ بالشيء: شَعِرَ. يقال: ما علمت بخبر قدومه، أي ما شعرت...

وعَلِمَ الأمر وتعلّمه: أتقنه» [1].

أما كلمة (العلم) في هذا المقام فهي تقوم على دلالتين هما المعرفة والإتقان. والمعروف أن كلتا الدلالتين تخدمان بعضهما البعض، فلا علم بلا إتقان ولا إتقان بلا علم.

وهو يعرف الثقافة بقوله: «ثَقِفَ الشيء ثَقْفًا وثِقَافًا وثُقُوفَة: حَذَقَه. ورَجُلُ ثَقْفُ وثَقُفُ: حاذق فَهِمُ... ويقال ثَقَفَ الشيء وهو سرعة التعلم. ابن دريد: ثقفتُ الشيء حَذَقْتُه وثَقِفْتُهُ إذا ظَفِرْت به...

وثَقُفَ الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا... وثَقِفَ أيضا ثقَفًا، مثل تَعِبَ تَعَبًا أي صار حاذقًا فطنًا».

ومن الملاحظ على هذا التعريف كذلك أنه مربوط بالفطنة والفهم والذكاء، وكل هذه الصفات قبل أن تتوفر في الشاعر فهي مطلوبة في أيشخص طالب للعلم، أما بالنسبة للشاعر فهي مطلوبة فيه بشدة حتى يستطيع أن يتعلم قواعد كتابة الشعر والإحسان فيه.

إذن، هذه المصطلحات الثلاثة "الشعر والعلم والثقافة" هي مصطلحات متقاربة الدلالات، بحيث نستطيع أن نقول أن كل مصطلح يؤدي بطريقة أو بأخرى إلى المصطلح الذي بعده وبهذا يتأكد لدينا أن الشعر ليس موهبة فقط، وإنما هو يقوم على ركيزتين أساسيتين هما "العلم والثقافة".

2/علاقة الشعر بالعلم والعلماء:

ذكرنا فيما سبق أن الشعر والعلم والثقافة كلها مصطلحات تخرج من مشكاة واحدة وهي تؤدي إلى غاية واحدة، إنها تؤدي إلى صناعة الشاعر صناعة جيدة تجعل من شعره

[1] – المصدر السابق، مادة (ع ل م). ص2783.

شعرا مقبولا عند النقاد، لذلك وجدنا هؤلاء يؤكدون على فكرة مفادها: أن الشاعر الجيد يجب أن يكون متعلما ومثقفا ثقافة واسعة حتى يستطيع أن ينتج إنتاجا شعريا رائقا.

يقول ابن المعتز في حق صالح بن عبد القدوس أنه «أدخِل على المهدي، فلما خاطبه أعجب به، لغزارة أدبه وعلمه وبراعته، وبما رأى من فصاحته وحسن بيانه وكثرة حكمته، فأمر بتخلية سبيله»[1].

إن المهدي طلب بإحضار صالح بن عبد القدوس إليه بسبب زندقته، فأراد أن يعاقبه أو يعنفه لكنه عدل عن ذلك في الأخير، وذلك بسبب ما كان يتميز به هذا الشاعر من غزارة أدب وعلم.

ويذكر ابن المعتز أيضا أن محمد بن مناذر كان «من أهل عدن، وكان وقع إلى البصرة لكثرة العلماء والأدباء، فما زال يلزم أهل الفقه وأصحاب الحديث والأدب حتى بلغ من ذلك أقصى مبلغ»[2].

إن هذا الكلام يؤكد دعوة النبي ρ للمسلم أن يطلب العلم ولو في الصين، وهو كذلك تحقيق لما روي عنه، أن المسلم بين صنفين من الناس إما عالم أو متعلم، وبهذا يكون ابن مناذر قد حقق صفة المتعلم، التي سافر لأجلها من عدن إلى البصرة التي كانت محط العلماء والأدباء، ولكنه في الأخير استطاع أن يحقق الصفة الأولى التي تحدث عنها النبي ρ وهي صفة العلم، فقد «قال إسحاق: فحدثني الحجاج الصوّاف قال: خرجت إلى مكة، وكان بيني وبين ابن مناذر جوار بالبصرة وصحبة وصداقة، فلما وافيت مكة فسألت عنه فقيل لي هو في المسجد الحرام، قال: فأتيته وحوله أصحاب الشعر والأخبار وأهل النحو والغريب يكتبون عنه»[3]. لقد بدأ الرجل متعلما ثم انتهى عالما يجلس إليه الناس

---

[1] –ابن المعتز، طبقات الشعراء، ت: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ط4، 1981. ص80.

[2] –المصدر نفسه، ص108.

[3] – المصدر السابق ، ص 109.

يأخذون عنه العلم في مجالات: الشعر والأخبار والنحو والغريب.

ويروى عن أبي نواس أنه: «كان عالما فقيها عارفا بالأحكام والفتيا، بصيرا بالاختلاف صاحب حفظ ونظر ومعرفة بطرق الحديث، يعرف ناسخ القرآن ومنسوخه، ومحكمه ومتشابهه، وقد تأدب بالبصرة، وهي يومئذ أكثر بلاد الله علما وفقها وأدبا، وكان أحفظ لأشعار القدماء والمخضرمين وأوائل الإسلاميين والمحدثين» [1].

عند قراءتنا لهذا النص نميز فيه ملاحظتان هامتان هما: الأولى كثرة العلوم التي كان يتقنها أبو نواس، والثانية المكان الذي هو متواجد فيه وهو البصرة، وهي كما هو معروف بلاد العلم والعلماء في ذلك الوقت.

إن أول صفة اتصف بها أبو نواس في هذا الخبر هي: العلم «يقول ابن جني: لما كان العلم قد يكون الوصف به بعد المزاولة له وطول الملابسة صار كأنه غريزة، ولم يكن على أول دخوله فيه، ولو كان كذلك لكان متعلما لا عالما»[2]. إن هذه الإشارة من ابن جني تفرق بين صنفين من الناس: عالم ومتعلم، أما المتعلم فهو المبتدئ في طلب العلم أما العالم فهو الذي قضى وقتا طويلا في طلبه وهذه هي «المزاولة وطول الملابسة»، لذلك قال أبو نواس لأبي هفان: «الشره في الطعام دناءة وفي الأدب مروءة، وكل من حرص على شيء فاستكثر منه سكن حرصه وقرت عينه غير الأدب، فإنه كلما ازداد منه صاحبه ازداد حرصا عليه وشهوة له ودخولا فيه» [3].

إن حب التعلم ومتعته لم تفارقا أبا نواس حتى وهو في هذه المرحلة المتقدمة من العلم، إنها دعوة منه للشعراء والأدباء أن يجعلوا وكدهم طلب العلم والمثابرة عليه حتى يكون إنتاجهم في المستوى المطلوب. وقد انتشر شعر أبي نواس في الناس لسهولته

---

[1] – المصدر نفسه ، ص 183.

[2] – لسان العرب مادة (ع ل م). ص: 2785.

[3] – ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص 185.

وحسن ألفاظه، وهو مع ذلك كثير البدائع [1]، وهذه نتيجة علمه وتفوقه.

إن هذه الأخبار التي رصدناها من كتاب "طبقات الشعراء" لابن المعتز عن بعض الشعراء تعطينا لمحة على أن الشعر عند العرب قائم على أساس العلم، فإذا كان العرب القدماء قد عرفوا الشعر بالعلم كما رأينا في الصفحات السابقة، فإنهم – إلى جانب ذلك– جعلوا أساس هذا العلم علم آخر يكتسبه الشاعر حتى يكون شعره مقبولا عند المتلقين. وبذلك يكون الشعر هو العلم الذي تتلاقى فيه أصناف العلوم الأخرى، ألم يقل ابن سلام: «وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم به يأخذون وإليه يصيرون»[2]، لهذا كانوا يقيمون الأفراح لأيام عندما يظهر فيهم شاعر.

وقد بحث الدكتور مصطفى الجوزو قضية: الشعر والعلم في كتابه "نظريات الشعر عند العرب ج1" في الفصل الثاني من القسم الرابع الذي سماه: الشعر وفنون الأدب والعلم[3].

فهو يبدأ هذا الفصل بمقولة عمر بن الخطاب "إن الشعر علم" ثم يتساءل كيف يعرف العرب العلم وتعريفه وهم في تلك المرحلة المتقدمة ما زالوا يراوحون أماكنهم، ولم تصلهم بعد ثقافة الغير، وعلى إثر ذلك يذهب في تعريف كلمة العلم في القرآن، ثم ينتقل إلى آراء النقاد حول هذه القضية انطلاقا من ابن إسحاق (ت 151هـ) وصولا إلى القرطاجني، لكنه في النهاية يؤكد نتيجة أعتقد أنها غريبة نوعا ما، وهي قوله: «فالأغلب أن العرب على الإجمال فرقوا بين العلم والشعر، سواء بتعبير مبهم وتفكير غير واع، أو بأسلوب واضح وإرادة مقصودة، وذلك بنفيهم وجود قوانين للشعر» [4].

ولا ندري من أين جاء الدكتور مصطفى الجوزو بهذه النتيجة؟ رغم أنه في فصله هذا

---

[1] – المصدر السابق. ص ن.

[2] – ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء. ت: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني، 1974. 24/1.

[3] – مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج1، ص 243 وما بعدها.

[4] – المرجع السابق، ص 252

ذكر العديد من الأسماء النقدية التي صنعت تاريخ النقد العربي القديم، ووضعت قوانين للشعر يعرفها القاصي والداني، ويكفي أن نذكر أسماء مثل ابن طباطبا، وعبد العزيز الجرجاني، والآمدي، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني، حتى نعرف أن الأمر على عكس ما ذهب إليه الجوزو.

و بما أننا أكدنا في الكلام السابق على أن المصطلحات المذكورة آنفا هي مصطلحات مترابطة، تكاد تؤدي المعاني نفسها، فإننا سنتحدث فيما هو آت عن العلوم التي يجب أن يكون الشاعر محيطا بها.

3/ثقافة الشاعر عند النقاد:

أكد النقاد على أنه يجب على الشاعر أن يكون مثقفا واسع الاطلاع والمعرفة ليس لأجل الثقافة والعلم فقط، ولكن لأنهم يدركون أن هذه الثقافة ستعود بالإيجاب على شعر الشاعر نظرا لأن الثقافة هي التي تسهم في جودة إبداع الشاعر لأن «الفن الشعري واحد من أكثر الفنون الإبداعية قدرة على استقطاب قوة الخيال الحر والامتزاج بفعاليتها، من خلال ابتكار الطرق الجديدة في استثمار مكنونات الذاكرة لخدمة الرؤية الشعرية»[1].

ومن جهة أخرى فإنه يعد خطأ أن «نبحث عن سبب مدهش من شأنه إذا وجد أن يجعل حامله شاعرا عبقريا يقرض الشعر الرائع فجأة وهو لم يكن يعرف من أمره شيئا... فلسنا نعرف في حياة الشعراء لحظة بدأوا فيها نظم الشعر العظيم دفعة واحدة واستمروا على ذلك حياتهم» [2]

لذلك تحدثوا عن ثقافة الشاعر بطرقتين: مباشرة وغير مباشرة.

أ-الطريقة المباشرة:

---

[1] – محمد صابر عبيد: الخيال الشعري الحر .مجلة ثقافات.كلية الآداب.جامعة البحرين.العدد06.سنة 2003.

[2] – مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1970. ص: 157.

وهي أن يذكر الناقد العلوم التي يجب على الشاعر معرفتها وإتقانها حتى يحسن شعره.

في بداية كتاب "أدب الكاتب" لابن قتيبة نص طويل يتحدث عن الثقافة التي يجب أن يتصف بها الكتاب.

يقول ابن قتيبة: «ولا بد له –مع كتبنا هذه– من النظر في الأشكال لمساحة الأرضيين، حتى يعرف المثلث القائم الزاوية، والمثلث الحاد والمثلث المنفرج، ومساقط الأحجار، والمربعات المختلفات، والقسي والمدورات، والعمودين، ويمتحن معرفته بالعمل في الأرضيين لا في الدفاتر، فإن المخبر ليس كالمعاين، وكانت العجم تقول: من لم يكن عالما بإجراء المياه، وحفر فُرَضِ المشارب، وردم المهاوى، ومجاري الأيام في الزيادة والنقصان، ودوران الشمس ومطالع النجوم، وحال القمر في استهلاله وأفعاله، ووزن الموازين، وذرع المثلث والمربع والمختلف الزوايا، ونصب القناطر والجسور والدّوالي والنواعير على المياه، وحال أدوات الصُنَّاع ودقائق الحساب، كان ناقصا في حال كتابته. ولا بد –مع ذلك– من النظر في جمل الفقه ومعرفة أصوله: من حديث رسول الله ρ وصحابته.

ولا بد –مع ذلك– من دراسة أخبار الناس، وتحفظ عيون الحديث، ليدخلها في تضاعيف سطوره متمثلا إذا كتب، ويصل بها كلامه إذا حاور»[1].

ولابن طباطبا هو الآخر نص يتحدث فيه عن الأدوات التي يجب أن تتوفر لذا الشاعر حتى يحسن شعره، وفيه يقول: «وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مرامه وتكلف نظمه، فمن نقصت عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة، فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم،

[1] – ابن قتيبة: أدب الكاتب، ت: محمد طعمة الحلبي، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1997. ص 2–11.

والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعذوبة ألفاظها وجزالة معانيها وحسن مباديها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة والتشبيهات الكاذبة والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة حتى لا يكون ملفقا مرقوعا»[1].

هذان نصان يتحدثان عن ثقافة الشاعر والأديب عامة، وهما يكادان يجمعان كل العلوم التي يجب على الشاعر أن يكون ملما بها، أما النص الأول لابن قتيبة فهو يحث على النقاط الآتية:

1-النظر في كتاب الله.

2-الإلمام بأخبار النبي وصحابته.

3-الإلمام بعلوم العرب ولغاتها وآدابها والتي من أهمها الإعراب.

4-الإطلاع على العلوم المتعلقة بالأرض.

5-النظر في الفقه وأصوله.

6-دراسة أخبار الناس وحفظ عيون الحديث.

أما نص ابن طباطبا فهو يحوي المواد الآتية:

-القسم الأول: معرفة لغوية، وتتضمن:

---

[1] - ابن طباطبا: عيار الشعر. ت: محمد زغلول سلام، مصر، منشأة المعارف، ط 3. ص: 6-7.

1-التوسع في علم اللغة «أي معرفة المعجم والاشتقاقات وبنيات المفردات ومعانيها».

2-البراعة في فهم الإعراب «أي معرفة النحو والتراكيب والاستعمالات».

-القسم الثاني: معرفة ثقافية

1-الرواية لفنون الآداب «وهي معرفة أدبية تمكن الشاعر من معرفة النصوص الأدبية المختلفة في فنون مختلفة وأزمان متباينة».

2- المعرفة بأيام العرب وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم «وهي معرفة تتصل بالتاريخ وأحوال المجتمع».

- القسم الثالث: معرفة فنية، تقوم على جانبين:

1-جانب نظري يتطلب من الشاعر الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب.

2-جانب عملي يتطلب من الشاعر سلوك مناهج العرب في صفاتها ومخاطبتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها...[1]

بشيء من النظر والتحقيق نلاحظ أنه يوجد شبه تطابق بين كلام ابن قتيبة وكلام ابن طباطبا إلا أن هناك اختلاف يسير بينهما، وهو ما ذكره ابن طباطبا في ما أسمته الدكتورة العرضاوي بالمعرفة الفنية، وهو الأمر الذي لم يتطرق له نص ابن قتيبة. وقد حصل ذلك لأن ابن قتيبة كان يتحدث عن الكتاب والأدباء عامة، بينما تحدث نص ابن طباطبا عن الشعراء فقط.

ولا ينحصر الأمر في الأسماء التي قدمناها سابقا ممن كان لهم الإسهام في الحديث عن ثقافة الشاعر، بل نجد أسماء أخرى كثيرة أشهرها الجاحظ الذي يثير مسائل عديدة

---

[1] - رانية محمد شريف: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا- عالم الكتب الحديث، ط1، 2001، ص 56-57.

مهمة من بينها (الثقافة الشعرية، فمن كان عالما ببيئات الشعر راوية لنصوص المبدعين ليس كمن لا علم له بذلك)[1].

- **الثقافة السمعية:**

ذكرنا سابقا أنه يجب على الشاعر أن يأخذ نفسه بالثقافة حتى يكون في المستوى المطلوب، والملاحظ على هذه الثقافة أنها ثقافة ناتجة عن القراءة والاطلاع، بمعنى أن يذهب الشاعر إلى بطون الكتب حتى يظفر بما يريد منها من معلومات.

أما الثقافة السمعية فهي التي تعتمد على حاسة السمع، وكأني بهذه الثقافة تدعيم للثقافة الأولى وترسيخ لما فيها من القواعد والقوانين، لذلك نجد الجاحظ يقول: «إنه ليس في الأرض كلام هو أمتع ولا آنق ولا ألذ في الأسماع ولا أشد اتصالا بالعقول السليمة، ولا أفتق للسان، ولا أجود تقويما للبيان، من طول استماع حديث الأعراب العقلاء الفصحاء، والعلماء البلغاء» [2].

إن هذا النوع من الثقافة عند الجاحظ هو: الإمتاع والالتذاذ والتعلم وتدريب اللسان وتقويم موهبة البيان على هذا الكلام الصادر من الأعراب العقلاء الفصحاء والعلماء البلغاء.

وهي عند ابن قتيبة تهدف إلى معرفة الفروق اللغوية بين الكلام، لذلك يقول ابن قتيبة: «وكل علم محتاج إلى السماع وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر لما فيه من الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشي وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه، فإنك لا تفصل في شعر الهذليين إذا أنت لم تسمعه بين: شابة وسابة وهما موضعها، ولا تثق في حزم نبايع وعروان الكراث... لأنه لا يلحق بالذكاء والفطنة كما يلحق مشتق

---

[1] – يوسف غيوة: قراءة في النص النقدي وأشكاله المختلفة عند الجاحظ. مجلة ثقافات. كلية الآداب جامعة البحرين. العدد03. سنة 2002. ص:48.

[2] – الجاحظ: البيان والتبيين. ت: عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل.1. ص:145.

الغريب»[1].

إذن فالسماع له موضعان: الدين والشعر، لأنهما يحتاجان إليه. فالشعر يحتاج إلى الألفاظ الغريبة واللغات المختلفة والكلام الوحشي وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه، وهذه كلها تحتاج إلى السماع، على الأقل في المراحل الأولى قبل انتشار القراءة والكتابة.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن السماع ضروري لأن الشاعر يحتاج إلى الاستماع إلى الكلمة حين ينطقها العرب الفصحاء، إذ يضعونها في موضعها المناسب.

إذن فالأمر لا يتعلق بحفظ الألفاظ والكلمات وإنما كذلك يتعلق بمعرفة معانيها والمواضع التي تأتي فيها، فعندما «قرئ يوما على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب:

بأسفل ذات الدير أفرد جحشها.

فقال أعرابي حضر المجلس للقارئ: ضل ضلالك أيها القارئ، إنما في ذات الدَّبْرِة هي ثنية عندنا، فأخذ الأصمعي بذلك فيما بعد»[2].

وفي الجهة المقابلة من ذلك تكون آفة الشاعر والأديب، وذلك عندما يجالس الحمقي والجهال، فإن أذنه لن تستفيد شيئا، وإنما هو كلام يفسد الطبع والنفس معا، لذلك قال الجاحظ: «ولو جالست الجهال والنوكى والسخفاء والحمقى شهرا فقط لم تنق من أوضار كلامهم وخبال معانيهم» [3].

فالاستماع إلى الكلام المنطوق من أفواه العرب الفصحاء ينتج عنه أمران مهمان للشاعر، هما على التوالي:

- تعلم الكلمات الصحيحة ووضعها في مواضعها.

---

[1] - ابن قتيبة: الشعر والشعراء، الدار العربية للكتاب، ط3، 1983. ص: 24.

[2] - المصدر نفسه، ص 24-25.

[3] - البيان والتبيين: 86/1.

– الابتعاد عن الجهال والحمقى لأن ذلك يفسد اللغة.

ب–الطريقة غير المباشرة:

ونعني بها حديثهم عن ثقافة الشاعر من خلال الحديث عن شعره، سواء كان ذلك عند إبراز محاسنه أو توبيخه عن مساوئه.

فقد قيل للفرزدق: «أحسن الكميت في مدائحه في تلك الهاشميات قال: وجد آجرّا وجصّا فبنى»[1]. إن عبارة الفرزدق على إيجازها تحمل في طياتها الكثير، فهو يريد أن يقول: إن الكميت وجد أمامه أشخاصا معروفين بأخلاقهم ومناقبهم، فما زاد على أن أخذ تلك الأوصاف ووضعها في شعره. وهذا دليل كاف على معرفة هذا الشاعر بالمجتمع الذي يعيش فيه، وخاصة أكابر القوم.

ومن هذا القبيل ما يرويه ابن سلام الجمحي أن «النبيρ لما قدم المدينة، تناولته قريش بالهجاء، فقال لعبد الله ابن رواحة: ردّ عني، فذهب في قديمهم وأولهم فلم يصنع في الهجاء شيئا، فأمر كعب بن مالك... فلم يصنع في الهجاء شيئا، فدعا حسان بن ثابت، فقال: أهجهم وائت أبا بكر يخبرك بمعايب القوم، وكان أبو بكر علامة قريش»[2].

هذا النص الذي بين أيدنا يحتوي فائدتين هامتين، أما الأولى فهي المتعلقة بالشعراء وتفاوتهم في القدرة الفنية، فعبد الله بن رواحة لم يفعل شيئا، وكعب بن مالك لم يفعل هو الآخر شيئا أما حسان بن ثابت فقد كان الأجدر لهذه المهمة.

أما الثانية: فهي المتعلقة بصفة العلم التي وصف بها أبو بكر الصديق "علامة"، وهو دليل آخر على أن الشعر لا يتم إلا بهذه الثنائية "الموهبة والعلم". فعندما التقت موهبة حسان مع علم أبي بكر كانت النتيجة المرجوة.

---

[1] – المصدر نفسه: 299/3.

[2] – ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، 217/1.

لهذا، فإن الثقافة عند الشاعر لا تقتصر على العلوم المعروفة عند الناس، بل هو مطالب بمعرفة كل صغيرة وكبيرة في الموضوع الذي يكتب فيه.

فمن ذلك «ما قاله جرير في هجاء الأخطل:

بكى دوبل لا يرقئ الله دمعه ألا إنما يبكي من الذل دوبل[1]..

فقال الأخطل: والله ما سمتني أمي دوبلا إلا يوما واحدا فمن أين سقط إلى الخبيث»[2]. والدوبل ولد الخنزير والحمار[3]، إن هذه القصة تدل على مدى تتبع جرير لأخبار الأخطل ومعرفته بحياته الشخصية بشكل دقيق، فهذا الاسم "دوبل" الذي أطلقته أم الأخطل على ابنها لم يكن لمدة طويلة وإنما هو يوم واحد فقط، ولكن جريرا استطاع أن يسمع بخبر هذه التسمية ويوظفها في شعره، فكانت النتيجة تعجب الأخطل كيف استطاع جرير أن يسمع بهذا الاسم.

ويذكر صاحب كتاب "شرح نقائض جرير والفرزدق"، أن شبة بن عقال كتب إلى الفرزدق: «إن كان بك حبض أو نبض من شعر، فإن بني جعفر قد مزقوا أباك، قال: فقال الفرزدق: والله ما أعرف مثالبهم ولا ما يهجون به، قال: فبينا هو كذلك إذ قدم عمر بن لجأ التميمي، فنزل في بني عدي في موضع دار أعين الطبيب، فقال لابن متّوية – وهو رواية الفرزدق وكان يكتب الشعر– امض بنا إلى التيمي... فلما دخل الفرزدق، قام إليه عمر بن لجأ ثم تنحى له عن فراشه فأقعده عليه بوجهه مستبشرا. قال: وغدا فتيان عدي إلى باب عثمان بن أبي العاص الثقفي، وهي سوق معروفة بالبصرة، فنقلوا مناقل نبيذهم، فلما أرادوا أن يشربوا قال: لغير هذا جئت يا أبا حفص، إن عمي شبة بن عقال

---

[1] – جرير بن عطية الخطفي: الديوان.دار بيروت للطباعة والنشر.1986، ص:420.

–رقأت الدمعة: جفت وانقطعت.

[2] – المصدر نفسه: ص481.

[3] – لسان العرب: مادة (د ب ل)، ص 980.

كتب إلي أن بني جعفر هجوه، وهو مفحم وقد استغاث بي، ولست أعرف مثالبهم ولا ما يهجون به هاتوا لي صحيفة أكتب فيها ما أريد من ذلك قال: لكني قد طانبتهم في المَحَالِّ وسايرتهم في النجع وحضرت معهم وبدوت. فقال الفرزدق: هاتوا لي صحيفة أكتب فيها ما أريد من ذلك. قال: فأتوه بصحيفة، فكتب المثالب التي هجاهم بها»[1].

إن ما يمكن أن نستخلصه من هذه القصة الطويلة، أن الفرزدق لو لم يتحصل على المعلومات التي يريدها فإنه لم يكن بمقدوره فعل شيء تجاه من هجوا أباه، ولتدارك ذلك راح يبحث عن من يمده بالمعلومات التي يبحث عنها، وهي معايب هؤلاء القوم ومساوئهم، فإذا تمكن من الوصول إلى ما يريد وهو الحصول على هذه المعلومات فقد سهلت المهمة عليه، وأصبح بإمكانه أن يهجوهم، لذلك قيل: «إن أساليب الآداء الشعري هي تأويل للواقع، وهي أداة لإخصابه بواسطة الفكر. فللشاعر حساسية خاصة إزاء ما يتناهى إليه من وقائع موضوعية لا ينقلها على علاتها، وإنما يعيد بناءها شعريا... فالمسألة تتجاوز التمكن من طرائق التعبير إلى تشكل تلك الحساسية واكتمالها على نحو يتيح لصاحبها الإمساك بمقاييس الصياغة الشعرية للواقع» [2].

ومن الأسماء المشهورة بسعة ثقافتها: البحتري، حتى إن شعره عُدّ شبيها بشعر القدماء من شدة استيعابه لشعرهم وأخذه منهم، ومن ذلك تتبعه لكلام العرب، حتى يكون في عين النقاد المتزمتين وفيا لهذا التراث، وعن هذا يقول الجرجاني: « حدثني جماعة من أصحاب أبي الرياش القيسي– ولا نعرف في زماننا راوية تقدمه، وكان معروفا بالتحامل على هؤلاء والغض من أبي تمام والبحتري خاصة إن نسخ هذين الديوانين قلت بالبصرة في وقته، لقلة الرغبة فيها–أنه أنشد ذات يوم قول البحتري:

---

[1] – أبو عبيدة: شرح نقائض جرير والفرزدق، ت: محمد إبراهيم حور ووليد محمود خالص. الإمارات العربية المتحدة. شركة أبي ظبي للطباعة والنشر، ط1، 1994. 1011/3.

[2] – أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب دار الغرب الإسلامي، ط1، 2004، ج606/1.

نظرت إلى طدان فقلت ليلى هناك وأين ليلى من طدان

ودون مزارها إيجاف شهر وسبع للمطايا أو ثمان

ولما غربت أعراف سلمى لهن وشوقت قنن القنان

تصوبت البلاد بنا إليكم وغنّى بالإياب الحاديان[1].

فقال أحسن، والله من هذا البدوي المطبوع؟ فقيل: إنها للوليد بن عبيد، فقال: أعد فأعيدت، فرجع عن رأيه فيه وحض الناس على رواية شعره »[2].

إن إعجاب هذا الناقد بشعر البحتري له سببان هما: لغة الشاعر وأسلوبه. فأما اللغة فهي لغة عربية قديمة أشبه ما تكون بلغة الجاهليين، ولأما الأسلوب فهو كذلك عربي قديم تشبه فيه البحتري بأسلوب الشعراء القدماء.

و«حكى الصولي قال: أنشد بعض الكتاب أحمد بن يحيى ثعلبا قول البحتري للحسن بن وهب:

وإذا دجت أقلامه ثم انتحت برقت مصابيح الدّجى في كتبه[3].

واستعادها أبو العباس حتى فهمها، ثم قال: لو سمع الأوائل هذا الشعر لما فضلوا عليه شعرا»[4].

إن اعتراف ناقدين أمثال: أبو الرياش القيسي وأبو العباس ثعلب بشاعرية البحتري،

---

[1] –البحتري: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، مصر.ط3.ص: 154.

[2] – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، 51–52.

– الوجف: سرعة السير.الأعراف: جمع عرف وهو المكان العالي.القن: العبد للتعبيدة، وقال ابن سيدة: العبد القن الذي ملك هو وأبواه. التصوب: الانحدار.

[3] –البحتري: الديوان. ص:201.

[4] –أبو بكر الصولي: أخبار البحتري، تحقيق: صالح الأشتر، ط2، دار الفكر، 1964، ص169–170.

–الدجى: سواد الليل مع غيم. انتحيت لفلان: أي عرضت له.

بعد إدامة النظر في شعره والتأكد من جماليته الفنية، لهو دليل قاطع على قدرته الفنية المتميزة، ثم هو كذلك دليل ساطع على ثقافة الرجل ومعرفته بكلام العرب، خاصة أن هذا الاعتراف جاء من طرف ناقدين يعدّان من أنصار الشعر القديم.

و إذا كان على الشاعر أن يكون صاحب ثقافة واسعة يجب أن تظهر في شعره، فإن العصر الذي يعيش فيه الشاعر هو كذلك له دور في إرساء ثقافة معينة تكون حاضنة للفن الشعري الذي يمارسه الشاعر. هذا ما رصده الباحثون –على سبيل المثال – من تغير أو تطور ثقافة الشاعر الذي ينتمي إلى المرحلة الإسلامية، فقد «كتب الشعر الإسلامي والأموي في ظل ثقافة إسلامية جديدة، انتشرت في أرجاء الدولة، حيث كانت تواجه الشعراء صباح مساء حيثما وجدوا وأينما ساروا، في المساجد والأسواق وفي مجالس العلم وحلقات الفقه أو الذكر، لأن الإسلام دين ونظام حياة، فثقافته تشمل كل جوانب الحياة، ويله جبها كل مسلم بقدر علمه ومستوى تفكيره، ولذلك نجد لتلك الثقافة صدى كبيرا عند الشعراء، حتى في بعض تفصيلاتها الفقهية أحيانا»[1].

و تطرح قضية الثقافة مشكلا على مستوى الأداء الفني للشاعر، نظرا لأن هذا الأخير قد تشبع بما قاله القدماء وحين يأتي دوره في الإبداع فإنه يجد نفسه رهينة ما حفظه واستوعبه مما قاله غيره من قبل، ولأجل هذا قيل أن «الإبداع ليس تذكرا، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظل مناخ إنساني جديد، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتحد لتكون مركبا شعريا جديدا»[2].

بقي أن نشير في الأخير إلى قضية مهمة لها علاقة بأثر الثقافة على شعر الشاعر،

---

[1] –سامي مكي العاني: الإسلام والشعر. عالم المعرفة. أغسطس 1996. ص211.

[2] – مصطفى السعدني: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات. منشأة المعارف، الإسكندرية. 1991. ص: 68–69.

فقد ذهب بعض الباحثين إلى أن ثقافة الشاعر كانت سببا رئيسا في غموض شعره، ودليله في ذاك شعر أبي تمام وما صاحبه من غموض، يقول الدكتور عبد الرحمن محمد القاعود: «أما أبو تمام فيكاد يكون الشاعر الوحيد الذي تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لقضية الغموض الشعري في خريطة النقد العربي القديم. وإذا كان من المؤكد أن هناك أسبابا تضافرت جميعها فأصابت شعره بغموض فإن من المؤكد كذلك أن تلون ثقافته هو واحد من هذه الأسباب، فهو مثقف ثقافة شعرية بسبب اطلاعه المتعمق الدقيق على الشعر، وهو مثقف ثقافة فكرية بسبب اطلاعه على المعارف العقلية المتنوعة في عصره... إذن، فأبو تمام يتكئ على ثقافات متنوعة اتصل بها اتصالا وثيقا لا يخلو من عمق ودقة. لهذا لا نتردد في الربط بين غموض شعره وصعوبته من ناحية، وبين هذه الثقافة بوصفها واحدا من عوامل هذا الغموض وهذه الصعوبة من ناحية أخرى»[1].

لكن هذا الحكم لا يصدق على كل الشعراء، بل وجدنا منهم من كان مثقفا ثقافة واسعة حتى أنه وصف بالعالم كأبي نواس مثلا، لكن النقاد لم يشتكوا من الغموض الموجود في شعره كما اشتكوا من غموض أبي تمام، والسبب في ذلك هو أن أبا تمام كان «يتعمد أن يدل على علمه باللغة وبكلام العرب، فتعمد إدخال ألفاظ غريبة في مواضع كثيرة من شعره... وهذا في شعره كثير موجود»[2].

فالقضية ليست قضية ثقافة، إنما هي قضية استعمال تلك الثقافة، فعندما استعمل أبو تمام ثقافته ليدلل على معرفته أدى به ذلك إلى عدم احترام المتلقي. لأن المتلقي له دور كبير في كتابة النص الشعري كما سنعرف في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

4-كثرة الشعر وعلاقته بثقافة الشاعر:

كان لأهمية الثقافة في حياة الشاعر الفنية وقع كبير عند نقادنا القدماء، لذلك كانت

---

(1) -عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام في شعر الحداثة. عالم المعرفة، العدد. 279، سنة 2002. ص:22-23.

(2) -الآمدي: الموازنة.ت: السيد أحمد صقر.دار المعارف، مصر، ط5، 2006. ج 01. ص: 25- 26.

من الأسس التي بنوا عليها نظرتهم للشعراء، فكانت في كثير من الأحيان فارقا مهما بين شاعر وآخر، وكانت ترفع من قيمة الشاعر –أعني ثقافته– وفي المقابل تحط من قيمة من يقابله من الشعراء.

وقد كان حديث النقاد عن كثرة الشعر بابا من أبواب الحديث عن ثقافة الشاعر، فالشاعر صاحب الثقافة الواسعة هو الذي يستطيع أن يقول شعرا كثيرا، فهذه الثقافة التي اكتسبها واجتهد في اكتسابها هي التي تفتح له آفاق القول. وقد عرفنا في الصفحات الماضية أن الثقافة التي طلبت من الشعراء هي ثقافة واسعة تشمل العديد من الفنون والعلوم، لذلك كان الشاعر المثقف أكثر شعراً من غيره.

بداية أكد النقاد على كثرة الشعر العربي القديم، وهذا مصداقا لقول ابن سلام: «وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»[1]. مستدلا في ذلك بقول أبي عمرو بن العلاء في وفرة الشعر عند العرب: «ما انتهى إليكم عما قالت العرب إلا أقله، ولو جاء وافراً لجاءكم علم وشعر كثير»[2]. والدليل على ذلك أنه كان يصعب تقصي شعر القبيلة الواحدة من القبائل العربية، يقول أيضا: «إذ كان لا يحاط بشعر قبيلة واحدة من قبائل العرب»[3].

من هنا نستطيع أن نقول أن ابن سلام جعل المقياس الكمي من أهم المقاييس التي بها ينظر في شعر أحدهم. وهذا الأمر لا نجده عند ابن سلام فقط بل هو موجود عند الأصمعي صاحب كتاب "فحولة الشعراء" لأن الفحولة عنده تعني الكثرة مع الجودة[4] فقد

---

[1] –طبقات فحول الشعراء: 24/1.

[2] –المصدر السابق، 25/1.

[3] –المصدر نفسه، 3/1.

[4] –جهاد المجالي: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن 3هـ، دار الجيل، ط1، 1992، ص129.

قال عن الحويدرة: «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا»[1]، وكذلك عندما سُئل عن المهلهل قال: «ليس بفحل ولو كان قال مثل قوله: «أليلتنا بذي جشم أنيري» كان أفحلهم»[2].

وهو في المقابل يدخل العديد من الشعراء في دائرة الفحول بسبب كثرة شعرهم، فعندما سئل عن أعشى همدان قال: «هو من الفحول وهو إسلامي كثير الشعر»[3].

إن مقياس الكثرة ليس مختصا بالشعراء كأفراد فقط، وإنما هو أيضا يشمل القبائل كذلك، لذلك كان العرب القدماء يفضلون القبيلة كثيرة الشعر على القبيلة التي حظها منه قليل، ولهذا أسقط الأصمعي من حسابه قبيلتي كلب وشيبان لقلة شعرهما، فيقول: «ولم أرَ أقل شعرا من كلب وشيبان»[4]. والسبب في ذلك واضح، فإذا كان النقاد قد أسقطوا الشاعر الفرد لقلة شعره وهو عندهم دليل على قدرته الفنية الضعيفة، فإن الأمر عند القبيلة الواحدة نفسه، مع الاختلاف الموجود بين الفرد والجماعة. بمعنى، أن الشاعر الواحد القليل الشعر هو ضعيف القدرة الفنية، أما القبيلة قبيلة الشعر فهي ضعيفة الشعر على أساس الشعراء الضعاف الذين ينتمون إليها.

وقد ارتبطت فكرة الكثرة عند ابن سلام بالجودة الفنية في الشعر، ففي حديثه عن وضعه لطرفة وعبيد بن الأبرص في الطبقة الرابعة يقول: «وهم أربعة رهط فحول شعراء موضعهم مع الأوائل، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة»[5]،وهو إلى جانب ذلك يضع كلا من عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وعنترة وسويد في الطبقة السادسة، لأنه «لكل

---

(1) –الأصمعي: فحولة الشعراء، تحقيق: ش. توري، ط1، دار الكتاب الجديد، ص12.

(2) –المصدر نفسه، ص ن.

(3) –المصدر نفسه، ص14.

(4) –المصدر نفسه، ص ن.

(5) –طبقات فحول الشعراء: 137/1.

واحد منهم واحدة»[1]. فالقلة أو الكثرة شرط مهم في ترتيب الشعراء ووضعهم مواضعهم.

وعندما ننتقل إلى ابن قتيبة فإننا نلاحظ أنه اعتمد هو الآخر على مقياس الكثرة في نظرته إلى الشعراء، لذلك فهو يرى أن: «الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين وهو يقوم على طرفة، لأنه أكثر عدد طوال جياد»[2]، وهو يقول عن الخليل بن أحمد: «وكان أجودهم طبعا وأكثرهم شعرا»[3].

وقد عرض القرشي لقضية الكثرة في الشعر عندما قال عن الأعشى: «هو أمدحهم للملوك وأوصفهم للخمر وأغزرهم شعراً وأحسنهم قريضا»[4]. فالأعشى في نظر القرشي لم يتبوأ هذه المكانة بالمدح ووصف الخمر فقط، وإنما نالها كذلك بغزارة شعره وكثرته.

وقد قال صاحب الأغاني: «يقال إن أكثر الناس شعرا في الجاهلية والإسلام ثلاثة: بشار وأبو العتاهية والسيد، فإنه لا يُعلم أن أحداً قدر على تحصيل شعر أحد منهم أجمع»[5]، ولعل هذه الكثرة هي التي جعلت أبا عبيدة يقول عن السيد الحميري وبشار: «أخبرني محمد بن الحسن بن دريد قال: حدثنا أبو حاتم قال: سمعت أبا عبيدة يقول: أشعر المحدثين السيد الحميري وبشار»[6].

وبهذا يكون مقياس الكثرة واحدا من المقاييس النقدية التي جعلت النقاد القدماء يميزون بين الشعراء المجيدين من غيرهم، ولا يكون ذلك إلا بتمسك هؤلاء الشعراء بمبدأ الثقافة التي تدخلهم دائرة الفحول. فكثرة الشعر تعني إن هذا الشاعر مثقف ثقافة كبيرة سمحت له

---

(1) –المصدر نفسه، 151/1.

(2) –الشعر والشعراء: 196/1.

(3) –المصدر نفسه، 76/1.

(4) – القرشي: جمهرة أشعار العرب. بيروت، دار صادر، (دت). ص67.

(5) – الأصفهاني: الأغاني. ت: لجنة من الأدباء بإشراف عبد الستار أحمد فراج. بيروت، دار الثقافة، ط8، 1990، 227/7.

(6) –المصدر نفسه، 73/8.

بالقول في كثير من الأغراض والمواضيع.

5-القدرة على القول في أغراض الشعر المختلفة:

معنى ذلك أن يكون الشاعر قادراً على القول في الأغراض الشعرية المعروفة من مدح وهجاء ورثاء وغزل وغيرها، وهذا عند النقاد دليل قدرة وإجادة فقد «سُئِل جرير: أي الثلاثة أشعر؟ فقال: أما الفرزدق فيتكلف مني ما لا يطيقه، وأما الأخطل فأشدنا اجتراءً وأرمانا للغرضِ وأما أنا فمدينة الشعر، حدثني بهذا الخبر حبيب بن نصر عن عمر بن شبة عن الأصمعي فذكر نحو ما ذكره الرياشي، وقال في خبره: «وأما الأخطل فأنعتنا للخمر وأمدحنا للملوك»[1].

محل الشاهد في هذا الخبر هي عبارة "أرمانا للغرض" بمعنى الإصابة في الغرض، أو القدرة على الحديث في غالبية الأغراض الشعرية دون الخروج عن تقاليد العرب فيها.

مع ذلك فقد ذكرت الأخبار أن الأخطل كان يخطئ في بعض المواضع، فقد كان «مع مهارته وشعره يُسْقِط، كان مدح سِماكاً الأسدي... فقال:

نعم المجيرُ سماك من بني أسد بالمرج إذا قتلت جيرانها مُضرُ

قد كنت أحسبه قينا وأنبؤُه فاليوم طيّر عن أثوابه الشرر

إن سِماكاً بنى مجداً لأسرته حتى الممات وفعل الخير يبتدرُ[2]

فقال سماك: يا أخطل أردت مديحي فهجوتني، كان الناس يقولون قولا فحققته. فلما هجا سويداً قال له سويد: يا أبا مالك، والله ما تحسن أن تهجو ولا تمدح ! لقد أردت مدح الأسدي فهجوته، يعني قوله: «قد كنت أحسبه قيناً»، وأردت هجائي فمدحتني، جعلت

---

[1] -ابن سلام: الطبقات، 1/469-471.

[2] -الأخطل: الديوان.تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية.ط2، 1994.ص: 145.

وائلا كلها حمّلتني أمورها وما طمعتُ في بني ثعلبة فضلا عن بكر، فزدتني تغلب».[1]

فالشاعر هنا أثبت من حيث لا يحتسب صفة سلبية في الممدوح وقومه لذلك قال له سماك: "كان الناس يقولون قولا فحققته"، لأن العرب كانت تعير بني أسد بالقيون، والقيون جمع قين أي الحداد. إن الشاعر من خلال هذا المثال مطالب بمراجعة ما يكتبه، لئلا يخرج هذا الذي كتبه عن الغرض المطلوب أو الهدف الذي كتب من أجله، فتكون النتيجة بذلك عكس ما كان يرتقب.

ومن الأخطاء التي يقع فيها الشعراء الخروج عن قاعدة الغرض، بمعنى أن يريد الشاعر المدح أو الهجاء أو غير ذلك من الأغراض لكن ألفاظه ومعانيه تنبئ عن عدم تمكنه من هذا الغرض، فقد قال ابن سلام: «سمعت الناس يستحسنون من قوله – كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثل لي ليلى بكل سبيل[2]

قال ابن سلام: وسمعت من يطعن عليه يقول: ما له يريد أن ينسى ذكرها»[3]، كما رُوي عن المفضل أنه كان «يضع من شعر عمر في الغزل ويقول: إنه لم يَرِقّ كما رق الشعراء، لأنه ما شكا قط من حبيب هجراً ولا تألم لصد، وأكثر أوصافه لنفسه وتشبيهه بها، وأن أحبابه يجدون به أكثر مما يجد بهم ويتحسرون عليه أكثر مما يتحسر عليهم»[4].

فأما كثير فإن خطأه كان بسبب إرادته النسيان أو لأنه يريد أن ينسى ليلى، وهذا ضد ما ذهبت إليه العرب في تأسيس باب النسيب، لأنه عندهم قائم على قاعدة "التذكر لمعاهد

---

[1] –ابن سلام: الطبقات. 254/2.

[2] –المصدر السابق. 546/2.

[3] –كثير عزة: الديوان. تحقيق:إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت.1971. ص: 520.

[4] –المرزباني: الموشح. ت: علي محمد البجاوي. القاهرة، دار الفكر، ط2، 1965. ص264.

الأحبة" كما يقول قدامة بن جعفر[1]، لذلك جاء السؤال يحمل الكثير من التعجب "ماله يريد أن ينسى ذكرها".

أما عمر بن ربيعة فقد خالف طريقة العرب في النسيب من جهتين:

-افتقار شعره إلى الرقة والشكوى من الهجر والتألم من الصد.

-وصفه لنفسه وتشبيبه بها بدل المرأة بالإضافة إلى إظهاره النساء متيمات به أكثر مما هو متيم بهن[2].

من كل هذا نستخلص أن النقاد القدماء يقدمون الشعراء الذين لهم القدرة على قول الشعر في أغراض مختلفة، شرط أن تكون هذه الأغراض متماشية مع طريقة العرب في القول، فعلى قدر إلمام الشاعر بأكثر الأغراض وإجادته فيها يكون حظه من التقديم والرفعة، لذلك يقول ابن سلام عن الأعشى:«وقال أصحاب الأعشى: هو أكثرهم عروضا، وأذهبهم في فنون الشعر، وأكثرهم طويلة جيدة، وأكثرهم مدحاً وهجاءً وفخرا ووصفا، كل ذلك عنده»[3].

إن تحقق مبدأ الكثرة في الشعر، والقول في كثير من الأغراض دليل على القدرة الفنية والتمكن من ناصية الشعر، لكنه إلى جانب ذلك دليل على ثقافة واسعة ومعرفة كبيرة بطرائق العرب في قول الشعر، ألم ينصح ابن طباطبا الشعراء بقوله: «...والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه...».

---

(1) -قدامة بن جعفر: نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1979. ص124.

(2) -أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى، 598/1.

(3) -طبقات فحول الشعراء: 65/1.

ثانيا:الرواية

تحدثنا في الجزء الأول من هذا الفصل عن موقع الثقافة في صناعة الشاعر، وقد رأينا إلحاح النقاد على أن يكون الشاعر موسوعي الثقافة حتى يكون شعره في المستوى الفني المطلوب. ثم نتحدث الآن عن الرواية وعن دورها هي الأخرى في صناعة هذا الشاعر، انطلاقا من كون الثقافة التي تحدثنا عنها سابقا هي ثقافة عامة، أما الرواية فهي صلب الثقافة الخاصة، ونعني بالثقافة الخاصة: العلوم التي لها علاقة بصناعة الشعر مثل: النحو، والبلاغة، والعروض وغيرها، ومن أهم هذه العلوم: الشعر، فقد ذكرنا سابقا أن الشعر هو علم العرب الذين لم يكن لهم علم غيره، ولا يتحقق ذلك للشاعر إلا بحفظ الكثير من الشعر ومدارسته.

وقد أكد النقد الغربي الحديث على دور الرواية في صناعة الشاعر والرقي بشعره إلى المستوى المطلوب، «فالواجب أولا أن تتبع الطبيعة، ولكن لكي يتسنى لك ذلك لا بد

من دراسة آثار القدماء، لأن القدماء كانوا على وفاق مع الطبيعة. وليس هناك خلاف بين الطبيعة والشعر القديم. ودراسة شعر القدماء معناها دراسة الفن الذي ينطبق على العقل، فإن الدرس الأول الذي نتعلمه من القدماء هو أن الشعر يجب أن يخضع للقواعد التي يمليها العقل»[1].

1- تعريف الرواية

إذا نظرنا إلى تعريف الرواية في المعاجم العربية، وجدنا بأن الحقل الدلالي للمادتين: "روى" و"روأ" يتوزع على أربعة عناصر هي كالآتي:

أ-النقل:

-«روى الحديث يروي رواية، وتروّاه بمعنى، وهو راوية للمبالغة» [2]

فالمعنى هنا يتأسس على الإحاطة بالمروي والإلحاح على الحفظ حتى يعلق بالذاكرة.

ب-النظر:

-«"روّأ" في الأمر تروئة وترويئا: نظر فيه وتعقبه ولم يعجل بجواب، والاسم الرويئة والروية).

-«روّيت في الأمر: نظرتُ وفكرتُ والاسم الروية».

إن معنى الرواية هنا ينتقل من الحفظ إلى النظر في هذا المحفوظ وقراءته قراءة

---

[1] - لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي. ص: 165.

[2] - ابن منظور: لسان العرب. مادة (ر وى)، ص1560.

فاحصة متأنية.

جـ-الغلاظة والإيثاق:

-«وروى الحبْل فتله فارتوى... وعلى الرحل شدّه على البعير لئلا يسقط».

-«والهوّاء حبل يشد به المتاع على البعير، والجمع: الأروية».

-«وتروّت مفاصله: اعتدلت وغلُظت».

إن الراوي في هذه المرحلة مدعو إلى استيعاب محفوظه حتى يؤسس أرضية صلبة في تعامله مع النصوص.

د-الماء والخصب:

-«رَوِيَ من الماء واللبن، رَيَا ورِيًّا ورَوًى، وتَرَوَّى وارتوى بمعنى والشجر: تنعَّم...».

-«والرّاوية: المزادة فيها الماء، والبعير والبغل والحمار يستقي عليه».

- «وروى على أهله ولهم: أتاهم بالماء... والقوم استقى لهم».

-«والرّوية سحابة عظيمة القطر، والشرب التام، والرّاوي من يقوم على الخيل».

-و«الرَّوُّ: الخِصْبُ».

إن هذا المعنى يحمل في طياته صفة النمو والزيادة، فالراوي عند تعامله مع نصوص غيره فإن ذلك يعد نموًا وزيادة في رصيده الفكري أولا ثم زيادة في رصيده الشعري ثانيا.

ولئن كان الرّاوي «هو من يقوم على الخيل» فإن راوي الشعر هو من يقوم على النصوص يعاشرها فيأنسها، ويغدق عليها من قراءاته فيألفها، ويتعهدها حفظا ونقدا[1].

إن الناظر في الحقل الدلالي لهاتين الكلمتين "روى" و"روأ" يلاحظ أنه يدور حول

[1] – أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2007، ص24.

مفهوم عقلي صرف، ألا وهو الفكر والتمعن والقراءة، وهذه المصطلحات كلها من نتائج العقل، وبذلك يمكننا أن نقول نتيجة لذلك أن الرواية هي عملية واعية تمر بالتذوق فالاستيعاب والإحاطة ثم النظر الوئيد فالقراءة ثم الإبداع... لذلك مثلثْ مرحلة هامة دقيقة يعيشها أي مبدع قبل البدء في الكتابة.

2-أهمية الرواية عند النقاد:

ذكرنا من قبل أن الشعر يعد علم العرب في الجاهلية، لذلك علموا على تحفيظه الناشئة حتى يتعلموا ما فيه من حكمة، فقد كتب عمر بن الخطاب إلى سكان الأمصار: «أما بعد فعلموا أولادكم السباحة والفروسية وروُّوهم ما سار من المثل وحَسُنَ من الشعر»[1].

إن هذه الدعوة إلى حفظ الشعر وتعلمه تكتسي طابعا تربويا أكثر منه فنيا، فالشيء الذي يهم الخليفة عمر بن الخطاب هو أن يتعلم الأولاد أحسن الشعر وهو عنده ما يدعو إلى الأخلاق الفاضلة.

والأمر نفسه نجده عند معاوية بن أبي سفيان، فقد كتب «إلى زياد: إذا جاءك كتابي فأوفد إلى ابنك عبيد الله، فأوفده عليه، فما سأله من شيء إلا أنفذه حتى سأله عن الشعر فلم يعرف منه شيء، قال: ما منعك من روايته؟ قال: كرهت أن أجمع كلام الله وكلام الشيطان في صدري، قال: أغرب والله لقد وضعت رجلي في الركاب يوم صفين مرارًا لا يمنعني من الانهزام إلا أبيات ابن الإطنابة:

أبت لي عفتي وأبي بلائي وأخذي الحمد بالثمن الربيح
وإعطائي على الإعدام مالي وإقدامي على البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تعذري أو تستريحي
لأدفع عن مآثر صالحات وأحمي بعد أن أنف صحيح

[1] – البيان والتبيين، 180/2.

وكتب إلى أبيه أن رَوِّه الشعر، فروَّاهُ فما كان يسقط عليه منه شيء»[1].

إن هذين المثالين يدلان على أهمية الشعر عند العرب القدماء، فالطفل الصغير يُحتاج في تربيته وتهذيبه إلى الشعر، كما أن الشاب البالغ يحتاج إلى الشعر لزيادة المعرفة والتجربة والفهم.

والشاعر مطالب بأن «يديم النظر في الأشعار... لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر، أدّى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار، فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة من جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من وادٍ قد مدّته سيول جارية...» [2].

إن إدامة النظر في الشعر معناه هنا القراءة الوئيدة والفهم الثاقب للمعاني التي يستعملها الشعراء في قصائدهم، وتعلم طرائقهم في أشعارهم، حتى إذا أراد هذا الشاعر المبتدئ الكتابة وجد نفسه وقد سهلت عليه المهمة من كل نواحيها.

لذلك كانت رواية شعر من سبق بمثابة مدرسة يتعلم منها الشاعر طريقة القول، وخاصة ما تعلق بالقدماء، ولهذا يقول ابن طباطبا: « ليعرف مسالك الشعراء، ومذاهبهم وتصرفهم، فيحتذي مناهجهم ويسلك سبيلهم»[3].

لهذا السبب قام ابن طباطبا بجمع الشعر الجيد في كتاب من أجل أن يسهل العملية على الشعراء المبتدئين، فقد «جمعنا ما اخترناه من أشعار الشعراء في كتاب سميناه "تهذيب الطبع" ليرتاض من تعاطى قول الشعر بالنظر فيه، ويسلك المناهج الذي سلكه

---

[1] – ثعلب: مجالس ثعلب: ت: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط6، ج2/82-83.

– جشأت نفسه: ارتفعت ونهضت إليه وجاشت من حزن أو فزع.

[2] – عيار الشعر، ص14.

[3] – المصدر نفسه، ص10.

الشعراء، ويتناول المعاني اللطيفة كتناولهم إياها، فيحتذي على تلك الأمثلة في الفنون التي صرفوا أقوالهم فيها»[1].

ويذهب القاضي الجرجاني إلى ما ذهب إليه ابن طباطبا من قبل قائلا: «وأنا أقول –أيدك الله–: إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[2].

يؤكد الجرجاني في هذا النص على نقاط مهمة نذكرها على التوالي:

- الشعر علم من علوم العرب، وهذا ما يشير إلى أهمية قراءة ما كتبه الشعراء السابقون.
- للشعر شروط يجب أن تتوافر في الشاعر حتى يستطيع الكتابة الجيدة.
- أهمية الدربة في تكوين الشاعر الجيد.
- كلما تمكن الشاعر من هاته الشروط كان شعره جيدا.

فالرواية عند القاضي الجرجاني جزء لا يتجزأ من تكوين الشاعر، وهي شرط من الشروط في جودة شعره.

ويبدو أن هذا الأمر لا يتوقف على الشاعر فحسب، بل الأديب بوجه عام، ويتضح هذا من قول التوحيدي: «وما أحسن معونة الكلمات القصار المشتملة على الحكم الكبار، لمن كانت بلاغته في صناعته بالقلم واللسان، فإنها توافيه عند الحاجة، وتستصحب أخواتها على سهولة، وهكذا مصاريع أبيات الشعر، فإنها تختلط بالنثر متقطعة وموزونة،

---

[1] – المصدر نفسه، ص10.

[2] – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. ت: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1951. ص15.

ومنتثرة ومنضودة»[1].

يشير هذا الكلام إلى نقطة مهمة في هذه الجزئية، إذ يجعل رواية الشاعر لا تقتصر على الشعر فقط بل تتعداه إلى النثر أيضا، وبذلك تنفتح أمام الشاعر آفاق القول الجيد المستمد من الشعر والنثر معا.

وقد جاء في كتاب العمدة نص يدل على أهمية الرواية عند الشعراء القدماء، وأنه يجب للشاعر من الرواية حتى يتعلم أصول الصنعة جيدا، يقول ابن رشيق:« وكان الفرزدق، على فضله في هذه الصناعة، يروي للحطيئة كثيرا، وكان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حجر وطفيل الغنوي جميعا، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي: مع فضل نحيزة وقوة غريزة، ولا بد بعد ذلك أن يلوذ في شعره ويتوكأ عليه كثيرا، وقد نزل أعشى بني قيس بن ثعلبة بين يدي النابغة بسوق عكاظ وأنشده فقدمه، وأنشده حسان بن ثابت ولبيد بن ربيعة، فما عابهم ولا غض منهم، وكان كثير راوية جميل ومفضلا له إذا استنشد لنفسه بدأ بجميل ثم أنشد ما يراج منه... وكان أبو حية النمري، –واسمه الهيثم بن الربيع، وهو من أحسن الناس شعرا وأنظفهم كلاما– مؤتما بالفرزدق آخذا عنه، كثير التعصب له والرواية عنه»[2].

إن هذا النص يدلنا بوضوح على أهمية الرواية في صناعة الشعراء، فكل الأسماء المذكورة في هذا النص أسماء مشهورة في تاريخ الشعر العربي القديم، ولها مكانتها عند الشعراء وعند النقاد على السواء، والجامع الذي جمع بينهم هو الرواية عن بعضهم البعض، وكأن الرواية هي السلسلة التي تجمع الشعراء وتشدهم إلى بعضهم البعض، حتى وإن اختلفت اتجاهاتهم الفنية.

لذلك كان النقاد يقولون: «فلان شاعر راوية يريدون أنه إذا كان راوية عرف

---

[1] – أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد الزين، 146/2.

[2] – ابن رشيق: العمدة. ت: صلاح الدين الهواري وهدى عودة. بيروت، دار ومكتبة الهلال. ط1، 1996. ج198/1.

المقاصد وسهل عليه مأخذ الكلام ولم يضق به المذهب، وإذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضلّ واهتدى من حيث لا يعلم، وربما طلب المعنى فلم يصل إليه وهو ماثل بين يديه، لضعف آلته: كالمقعد يجد في نفسه القوة على النهوض فلا تعينه الآلة»[1]، ولهذا وجب أن يجمع الشاعر «إلى جيد شعره معرفة جيد غيره فلا يحمل نفسه إلا على بصيرة»[2].

فالرواية ليست مطلوبة لذاتها بل هي مطلوبة لأنها توصلنا إلى النتائج المرجوة، من معرفة مقاصد الشعراء في أشعارهم وهي كذلك تسهل طريقة الكلام على الشاعر، وتساعده على الخوض في كل المواضيع التي يريد الحديث فيها.

إذن فجودة شعر الشاعر لا تتأتى من موهبته فقط، وإنما هي أيضا مما يحفظه عن غيره من الشعراء المجيدين، فالذاكرة التي امتلأت بالشعر الجيد لا تنتج إلا شعرا جيدا، لذلك «قال الأصمعي: لا يصير الشاعر في قريض الشعر فحلاً حتى يروي أشعار العرب ويسمع الأخبار ويعرف المعاني وتدور في مسامعه الألفاظ»[3].

لذلك قيل أن الشاعر عندما يتوجه بذهنه إلى التراث، وينفتح على خبرات غيره فإنما يبحث عن نموذج أو إطار أو شكل فني يحاكيه، وينسج على منواله ويعبر من خلاله على نفسه، وما يزال كذلك حتى تستقيم قناته ويشتد عوده، ويتمكن من الاستقلال في الأداء وتجاوز هذه التبعية. وهو في هذا كمثل الطفل حين ينجذب إلى القصص التي يقصها له الكبار ويتوجه بذهنه إليهم، يتأمل ملامحهم ويتقمص شخصياتهم ويكتسب من لدنهم سلوكا يحتذيه. وهكذا الطفل والشاعر كلاهما في حاجة إلى الكبار هذا ليكتسب الخبرة الحياتية، وذاك ليكتسب الخبرة الفنية. [4]

---

[1] – المصدر نفسه، 328/1.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر السابق، 329/1.

[4] – محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب. عالم الكتب. ط1. 2000. ص106.

وهكذا يتبين لنا أهمية الرواية عند النقاد، وذلك عندما عدوها ركنا أساسيا في ثقافة الشاعر، فالشاعر لا يصير شاعرا إلا إذا كانت مروياته تؤهله لهذه المكانة المرموقة.

3-ظاهرة الرواية عند الشعراء:

ذكرنا في الصفحات السابقة أن الشعراء عرفوا أهمية الرواية كوسيلة ناجعة للوصول إلى الهدف المنشود، فراحوا يحفظون الكثير من الشعر ويروونه امتثالا لأمر النقاد وطمعا في الوصول إلى الإجادة الفنية، لذلك لم يكن يسلم شاعر منهم من هذه الظاهرة، فيقال: «كان الفرزدق -على فضله في هذه الصناعة- يروي للحطيئة كثيرا، وكان الحطيئة راوية زهير، وكان زهير راوية أوس بن حجر وطفيل الغنوي جميعا، وكان امرؤ القيس راوية أبي دؤاد الإيادي، مع فضل نحيزة وقوة غريزة، ولا بد بعد ذلك أن يلوذ في شعره ويتوطأ عليه كثيرا، وقد نزل أعشى بني قيس بن ثعلبة بين يدي النابعة الذبياني بسوق عكاظ وأنشده فقدمه، وأنشده حسان بن ثابت ولبيد بن ربيعة، فما عابهم ولا غض منهم، وكان كثير راوية جميل ومفضلا له: إذا استنشد لنفسه بدأ بجميل ثم أنشد ما يراد منه... وكان أبو حية النمري... مؤتما بالفرزدق آخذا عنه، كثير التعصب له والرواية عنه»[1].

إن هذا النص الذي بين أيدينا يضع أمامنا حقيقة فنية تؤكد ما ذهب إليه النقاد من قبل، فكل الأسماء المذكورة رغم مكانتها الشعرية في زمانها إلا أنها لم تجد بدا من الرواية، التي يراها هؤلاء بابا من الأبواب الموصلة الإجادة الشعرية.

إن كثرة الأسماء المشهورة في الشعر العربي دليل على أن الرواية قد أخذت حظها الكبير من اهتمام الشعراء، فلولاها لما وصل هؤلاء إلى مبتغاهم، ولذلك «كان أبو نواس قد استأذن خلفا في نظم الشعر فقال له: لا آذن لك في عمل الشعر إلا أن تحفظ ألف مقطوع للعرب ما بين أرجوزة وقصيدة ومقطوعة، فغاب عنه مدة وحضر إليه فقال له: قد حفظتها، فقال: أنشدها، فأنشده أكثرها في عدة أيام، ثم سأله أن يأذن له في نظم الشعر، فقال له:

---

[1] - المصدر السابق، 198/1.

لا آذن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجوزة كأنك لم تحفظها، فقال له: هذا أمر يصعب علي فإني قد أتقنت حفظها، فقال له: لا آذن لك إلا أن تنساها، فذهب إلى بعض الديرة وخلا بنفسه وأقام مدة حتى نسيها ثم حضر، فقال: قد نسيتها حتى كأن لم أكن قد حفظتها قط، فقال له: الآن انظم الشعر»[1].

إن هذه الحقيقة تضعنا أمام هذا الجهد الكبير الذي قام به أبو نواس من أجل حفظ هذا العدد الهائل من الشعر ثم نسيانه، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على أن خلفا يدرك تمام الإدراك أهمية الرواية بالنسبة للشاعر، لذلك ألزم أبا نواس بحفظ هذا العدد الكبير من الشعر.

و تفسير هذه الظاهرة أن «ما ينساه الأديب لا يكون شيئا منسيا نسيانا تاما، بل يكون منسيا نسيانا جزئيا. فالخبرات التي تنسى لا بد أن تترك خلفها آثارا تدل عليها. ومن الممكن إحياء الخبرات المنسية بما يشير إليها أو بما يذكر الأديب بها. أنها تصحو عندئذ وربما تعود إلى ما كانت عليه من قوة ونصوع وجلاء» [2].

وفي طبقات ابن المعتز يقول أبو نواس عن نفسه: «ما ظنكم برجل لم يقل الشعر حتى روى دواوين ستين امرأة من العرب منهن الخنساء وليلى، فما ظنكم بالرجال»[3]، وبعد أن ذكر العلوم التي برع فيها أبو نواس، يقول ابن المعتز: «فلما فرغ أبو نواس من إحكام هذه الفنون تفرّغ للنوادر والمجون والملح فحفظ منها شيئا كثيرا حتى صار أغزر الناس، ثم أخذ في قول الشعر فبرّز على أقرانه وبرع على أهل زمانه»[4]، ويقول أبو نواس عن نفسه أيضا: «أحفظ سبعمائة أرجوزة وهي عزيزة في أيدي الناس، سوى المشهور

---

[1] – ابن منظور: أخبار أبي نواس، 55/1.

[2] – يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1986. ص:178.

[3] – ابن المعتز: طبقات الشعراء، ص164.

[4] – المصدر نفسه، ص284.

عندهم»[1].

إن قراءة هذه النصوص تجعلنا نعدد محفوظات أبي نواس على الشكل الآتي:

1-ألف أرجوزة إضافة إلى سبعمائة أخرى تلك التي عدها أبو نواس نادرة لا يعرفها إلا القليل من الناس.

2-حفظه لستين ديوانا لشاعرات عربيات، أضف إلى ذلك ما يحفظه من دواوين الرجال وهم أ كثر عددا من النساء.

3-حفظه للنوادر والمجون والمُلَحِ الشيء الكثير.

إن شاعرا من هذا الطراز، يحفظ هذا الكم الهائل من الشعر في جميع الأغراض، لكفيل بأن يكون من أشهر شعراء العرب على الإطلاق.

وفي هذا الإطار نفسه ما يُحكى عن خالد بن عبد الله القسري أنه قال: «حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها' فتناسيتها، فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام، إلا سهل علي، فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه وتهذيبا لطبعه وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته وسببا لبلاغته ولسانه وخطابته»[2].

فالمحفوظ من الكلام والشعر لا يمكن أن يذهب سدا بل هو سيظهر في ما يكتبه الشعراء، ومن نتائجه حسب هذا النص ما يأتي:

- ترويض الفهم والعقل على قراءة الكلام الجيد وفهم معانيه.
- تربية الطبع على الجيد من الكلام.
- ما يحفظه الشاعر يكون مادة مهمة في كتاباته.

---

[1] - المصدر نفسه، ص201.

[2] - ابن طباطبا: عيار الشعر، ص10.

– تكون تلك المحفوظات سببا في بلاغة الشاعر وسهولة كلامه وحسن خطابته.

ومن الشعراء الذين اشتهروا بكثرة روايتهم أبو تمام الطائي، الذي يقول عنه الآمدي أنه كان « مستهترا بالشعر مشغوفا به، مشغولا به مدة عُمره بتبحره ودراسته، وله كتب اختيارات مؤلفة فيه مشهورة معروفة،... فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به وجعله وُكْده وغرضه، واقتصر من كل الآداب عليه، وأنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا ما أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها على كثرتها»[1].

إن هذا الكلام تأكيد من الآمدي على ما تمتع به أبو تمام من ذاكرة قوية، استطاع من خلالها حفظ ما جمعه من اختيارات ثم روايتها، هذا من جانب ومن جانب آخر، يتضح أيضا ثراء المخزون الشعري لديه، مما أهله للمكانة التي تبوأها في الشعر[2].

ويروي ابن المعتز عن مدى شغف أبي تمام بالكتب والشعر خاصة قال: «حدثني أو الغصن محمد بن قدامة قال: دخلتُ على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه، فما يكاد يُرى، فوقفت ساعة لا يعلم مكاني لما هو فيه، ثم رفع رأسه فنظر إليّ وسلّم علي، فقلت له: يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيرا وتدمن الدرس فما أصبرك عليها! فقال: والله مالي إلف غيرها ولا لذة سواها، وإني لخليق إن أتفقدها أن أُحسنْ.

وإذا بحزمتين: واحدة عن يمينه وواحدة عن شماله وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره؟ قال: أما التي عن يميني فاللات وأما التي عن يساري فالعُزَّى، أعبدهما منذ عشرين سنة، فإذا عن

---

[1] – الآمدي: الموازنة، 1/58–59.

[2] – أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006، ص29–30.

يمينه شعر مسلم ابن الوليد صريع الغواني وعن يساره شعر أبي نواس»[1].

إن هذه الرواية عن أبي تمام وحالته مع الكتب دليل عن مدى اهتمامه بالشعر وروايته وقراءته، وما المدة الطويلة (20 سنة) التي قضاها في النظر في شعر مسلم وأبي نواس إلا تعبير عن مدى التصاق الشاعر بشعر هذين الشاعرين، دراسة وحفظا وتفهما. كما أن اختياره لهذين الشاعرين لم يكن صدفة بل كان عن قصد وتعمد، وهذا راجع لمكانتهما بين الشعراء جميعا.

ثم إن مصطلح العبادة يحيل على الإيمان الراسخ بأن المبدع مطالب دوما وفي كل مراحل تجربته الشعرية بالمثول أمام النص وبالمواظبة المستمرة على القراءة، فالشاعر مهما اعتلى درجات الحذق والإجادة يظل في حاجة دائمة إلى إدمان الدرس والرياضة[2].

---

[1] – ابن المعتز: الطبقات، 283–284.

[2] – أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، ص26.

ثالثا: التعلم

تحدثنا فيما سبق عن الثقافة والرواية ورأينا أنهما خطوتان مهمتان في طريق تعلم طرائق الشعر، والآن نتحدث عن التعلم بوصفه وسيلة من وسائل الجودة والتبريز، وقد رأينا أن نقسم التعلم إلى قسمين رئيسيين هما: التعلم المباشر والتعلم غير المباشر.

1-**التعلم غير المباشر:**

وهو أن يتعلم الشاعر أصول صنعة الشعر دون معلم ظاهر أو معلم معروف ينسب إليه، وقد ظهرت هذه الطريقة في التعلم عندما تحدث النقاد عن قبائل العرب المشهورة بالشعر، وكذلك عند حديثهم عن العِرق ودوره عند الشعراء.

1-أ-القبائل:

يكتسي الشعر أهمية كبيرة عند قبائل العرب، 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، لأنّه حماية لأعراضهم وذب عن أحسابهم وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ

فيهم أو فرس تنتج»[1].

إن أفراح العرب لا يصنعها إلا واحد من ثلاث، غلام يولد أو شاعر ينبغ أو فرس تنتج، فأما الغلام فهو الرجل المستقبلي الذي يحميها ويدافع عنها، أما الفرس التي تنتج فهي التي بها يحاربون ويغزون وما إلى ذلك، أما الشاعر فهو الذي يحميهم من ألسنة غيرهم من القبائل، وهو الذي يخلد مآثرهم ويشيد بذكرهم، لذلك «لما هجا رجل من بني حرام الفرزدق، فجاء به قومه يقودونه إليه، فقال الفرزدق:

ومن يك خائفا لأذاة شعري فقد أمِنَ الهجاءَ بنو حرامِ

هم قادوا سفيههم وخافوا قلائد مثل أطواق الحمام[2]

إن خوف بني حرام من هجاء الفرزدق ومعرفتهم بقدرته على الهجاء هو الذي جنبهم التعرض له ولشعره.

ومن جهة أخرى أشار النقاد إلى قضية تنقل الشعر بين القبائل، فمن ربيعة انتقل إلى قيس ومن هذه انتقل إلى تميم، يقول ابن سلام: «وكان شعراء الجاهلية في ربيعة:

أولهم المهلهل، والمرقشان، وسعد بن مالك، وطرفة بن العبد، وعمرو بن قميئة، والحارث بن حلزة، والمتلمس والأعشى، والمسيب بن علس، ثم تحول الشعر في قيس فمنهم: النابغة الذبياني، وهم يعدون زهير بن أبي سلمى من عبد الله بن عطفان وابنه كعبا –ولبيد، والنابغة الجعدي والحطيئة، والشماخ، وأخوه مزود، وخداش بن زهير، ثم آل ذلك إلى تميم، فلم يزل فيهم إلى اليوم»[3].

---

[1] – العمدة، 109/1.

[2] – الفرزدق: الديوان. تحقيق: علي فاعور .دار الكتب العلمية، ط1، 1987. ص:502.

[3] – ابن سلام: طبقات فحول الشعراء، 40/1.

إن انتقال الشعر على هذا النحو يعني مدرسية الشعر العربي، وتتلمذ شعراء القبيلة بعضهم على بعض[1]، فالتلمذة هنا ليست ظاهرة للعيان ولا هي مذكورة ولا منصوص عليها في كتب النقد بل هي تقرأ من بين السطور، إذ كيف للشاعر أن ينبغ ويذيع صيته دون معلم يعلمه أصول صناعة الشعر، ويهديه إلى الجيد منها.

و هنا يبرز دور المشافهة أو الشفاهية في تعلم العرب القدماء لأصول الصنعة الشعرية، وهذا الأمر ليس حكرا على العرب فقط بل هو عام عند كل الأمم والشعوب، «فنحن نعرف أنه حيثما توجد كائنات بشرية تكون لها لغتها، وفي كل الأحوال تكون هذه اللغة أساسا لغة محكية مسموعة في عالم الصوت. وعلى الرغم مما تحمله الإشارة الجسدية من ثراء،فإن لغات الإشارة المتطورة ليست إلا بدائل للكلام، تعتمد على نظمه الشفاهية، حتى عند استخدامها على يد الأصم خلقة... إن الأصل الشفاهي للغة سمة لاصقة بها»[2].

وفي كتاب العمدة شرح طويل لكلام ابن سلام في باب سماه ابن رشيق: باب تنقل الشعر في القبائل[3]، والملاحظ على هذه الأسماء أن ما يربطها هي العلاقات الاجتماعية التي كانت بينها، وهذا ما سنتحدث عنه فيما يأتي.

1 –ب–العرق:

نقصد بالعرق: العائلة التي ينتمي إليها الشاعر سواء من جهة الأب أو من جهة الأم، أو حتى الأمة التي ينتمي إليها الشاعر. وإذا كان بحثنا يتحدث عن العملية الإبداعية، فإنّ همنا في هذا الجزء أن نبين أثر التحصيل والاكتساب من ذوي القرابة، ونبين أثر هذا الاكتساب من أفراد العائلة على الجانب الفني في الشعر.أما أثر الأمة التي

---

(1) – عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، ط5، 2006، ص115.

(2) – والترج.أونج: الشفاهية والكتابية. ترجمة: حسن البنا عز الدين. عالم المعرفة، العدد 182، فيفري 1994. ص: 43.

(3) – العمدة: 151/1 وما بعدها.

ينتمي إليها الشاعر في شعره فقد أشار إليه روبرت ريد في حديثه عن اللغة الأم وأهمية اكتسابها بالنسبة للشاعر والأديب بشكل عام قائلا: «قد كنت دائما حذرا من أن أورط نفسي حين يكون الأمر متعلقا بأي شعر آخر غير الشعر المنظوم بلغتي الأم. ولأن الشعر وظيفة كبيرة للغة وهو تقريبا ثمرة مجردة لنموها البطيء، فإنه يبدو غير طبيعي بالنسبة إلى إنسان غير مفطور على لغة أن يكون قادرا حقا على إدراك جوهره.

وسأمضي إلى ما هو أبعد من ذلك، وأقترح أنه لا أحد، ممن دمهم غير مواكب للغة التي يستخدمونها، وممن هم غير مفطورين عليها، قادر على إحراز الكمال الأقصى للتعبير الشعري.فليس ثمة شعر انجليزي سام كتبه اسكتلندي، أو ويليزي، أو إيرلندي. ويدنو بي هذا من النظريات العرقية التي ليس في مقدوري إلا أن أزدريها»[1].

يقول ابن سلام عن زهير وجرير: «ولم يزل في ولد أحدٍ من فحول الجاهلية ما اتصل في ولد زهير، ولا في ولد أحد من الإسلاميين ما اتصل في ولد جرير»[2]. فعائلة زهير من أشهر عائلات الشعر في الجاهلية، أما عائلة جرير فهي أشهر عائلات الشعر في المرحلة الإسلامية.

ولا يتوقف الأمر مع زهير عند أولاده، فقد كان أبوه أبو سلمى شاعرا وله خؤولة في الشعر: خاله بشامة بن الغدير[3]، وكان هذا الأخير «قد أقعد فلما حضره الموت ولم يكن له ولد، قسم ماله بين إخوته وبني أخيه وأقاربه، فقال له زهير بن أبي سلمى – وهو ابن أخته–: ماذا قسمتَ لي يا خالاه؟ قال: أفضل ذلك كله !قال: ما هو، قال: شعري. فيزعم من يزعم أن زهيرا جاءه الشعر من قبل بشامة بن الغدير»[4].

إن زهيرا ينتمي إلى عائلة شاعرة، تحيط به الشاعرية من كل الجهات، من جهة

---

[1] – هربرت ريد: طبيعة الشعر .ترجمة: عيسى علي العاكوب.منشورات وزارة الثقافة، سوريا. 1997. ص:99–100.

[2] – طبقات فحول الشعراء: 110/1.

[3] – العمدة: 455/2.

[4] – طبقات فحول الشعراء: 718/2–719.

الأب ومن جهة الأم، فالانتماء إلى هذا الوسط الشعري كفيل بأن يؤثر في صاحبه –إن كانت له موهبة– فيصنع منه شاعرا كبيرا كانت له مكانة مرموقة في الجاهلية.

إن معلمي زهير كانا أبوه وخاله –طبعا بالنظر إلى سنهما– وهو كان معلما لأبنائه، وربما شاركه في ذلك الأب والخال، ثم إن الإرث الذي تركه له خاله لم يكن مالا ولا جاها ولكن كان شعرا، وهذا أيضا له دور في تعليم زهير أصول الصنعة الفنية، ولذلك قيل أنه: «كان لزهير ما لم يكن لغيره، وكان أبوه شاعرا وخاله شاعرا وأخته سُلمى شاعرة وابناه كعب وبجير شاعرين وأخته الخنساء شاعرة... وابن ابنه المضرّب بن كعب بن زهير شاعر»[1].

و من الشعراء الذين كان العرق عاملا مهما في شاعريتهم، حسان بن ثابت، فقد كان «هو وأبوه وجده وأبو جده شعراء، وابنه عبد الرحمن شاعر، وسعيد بن عبد الرحمن شاعر»[2]، وكان لحسان أيضا بنت شاعرة[3]، ويذكر ابن قتيبة «أن حسان أرق ذات ليلة فعنَّ له الشعر فقال:

متاريك أذناب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتثثنا أصولها

ثم أجبل "أي توقف" فلم يجد شيئا، فقالت له ابنته: كأنك قد أجبلت يا أبتاه، قال: أجل، قالت: فهل لك أن أجيز عنك؟ قال: وهل عندك ذلك؟ قالت: نعم، قال: فافعلي، فقالت:

مقاويلُ بالمعروف خرس عن الخنا كِرام يُعَاطون العشيرة سولها

فحمي الشيخ فقال:

---

[1] – الأغاني: الأصفهاني، 322/10.

[2] – العمدة: 455/2.

[3] – ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص175.

وقافية مثل السِّنانِ رزئتها تناولت من جَوِّ السماء نزولها

فقالت:

يراها الذي لا ينطق الشعر عنده ويعجز عن أمثالها أن يقولها

فقال حسان: لا أقول بيت شعر وأنت حية، قالت: أوَ أؤمنك قال: وتفعلين؟ قالت: نعم، لا أقول بيت شعر ما دمت حيًّا»[1].

إن اشتراك حسان بن ثابت مع ابنته في إنتاج هذه القصيدة لدليل على ما كان منهما من عملية التعلم والتعليم لأصول هذه الصنعة. فالبنت تتعلم عن أبيها والأب يؤدي دور المعلم لابنته.

ومن بيوت الشعر في الإسلام بيت جرير: «كان هو وأبوه عطية وجده الخَطفي شعراء، وكان بنوه وبنو بنيه شعراء، قال أبو زيد الكلابي: رأيت باليمامة نوحا وبلالا ابنيْ جرير وهما يتسايران ولهما جمال وهيئة وقدر عظيم، وأشعر من باليمامة يومئذ حجناء بن نوح ابن جرير، وكان عقيل بن بلال شاعرا، وعمارة ابنه شاعرا، أدرك الطائي حبيبا ولقيه المبرد»[2].

ولا يتوقف الأمر على الشعر فقط بل يتعداه إلى فنون أخرى مثل الخطابة، وبذلك يكون العرق عاملا مهما في انتقال الفن من جيل إلى جيل، ففي ذكر الفضل الرقاشي وذويه، يقول أبو عبيدة: «كان أبوهم خطيبا وكذلك جدهم، وكانوا خطباء الأكاسرة، فلما سُبوا ووُلد لهم الأولاد في بلاد الإسلام وفي جزيرة العرب، نزعهم ذلك العرق، فقاموا في أهل هذه اللغة كمقامهم في أهل تلك اللغة وفيهم شعر وخطب، وما زالوا كذلك حتى أصهر

---

[1] – المصدر نفسه، ص175–176.

– متاريك: من ترك يترك، أي أنهم يتركون فعل الآثام.

[2] – العمدة: 456/2.

إليهم الغرباء ففسد ذلك العِرق ودخله الخور»[1].

إن عرق الإبداع لذا هؤلاء محكوم بعملهم كخطباء، لذلك حافظوا على هذه المهنة قبل السبي باللغة الفارسية وبعد السبي باللغة العربية، فبقاؤهم في مكانتهم الاجتماعية مربوط ببقاء مهنتهم "الخطابة"، لذلك لجأوا إلى تعليم أصول هذه الصنعة لأبناء حتى يحافظوا على مكانتهم في المجتمع الذي يعيشون فيه، سواء كان هؤلاء المجتمع فارسيا أو عربيا.

و من الملاحظات المهمة في هذا الجزء من البحث أن هناك ترابطا قويا بين أثر العِرق في اكتساب صنعة الشعر وبين أثر القبائل في ذلك.

فقد تكلمنا سابقا عن دور القبائل في انتشار الشعر بين العرب في الجاهلية، وهو ما يؤكد على الدور الاجتماعي في بقاء فن الشعر عند العرب، لكن المتمعن في هذه القبائل والمدقق في العلاقات بين الشعراء يلاحظ أن هناك علاقات عائلية بين هؤلاء في أغلب الأحيان.

ففي قبيلة ربيعة –على سبيل المثال– المهلهل وامرؤ القيس والمرقشان، يقول عنهم ابن رشيق: «وكان مهلهل أول من قصد القصائد... وهو خال امرئ القيس بن حجر الكندي الشاعر، وجد عمرو بن كلثوم الشاعر أبو أمه. ومنهم المرقشان، والأكبر منهما عم الأصغر، والأصغر عم طرفة بن العبد، واسم الأكبر عوف بن سعد وعمرو بن قميئة ابن أخيه، ويقال: إنه أخوه »[2].

فإذا أردنا أن نفسر هذه الظاهرة قلنا إن هذه الخبرات التي يكتسبها الشاعر أو

---

[1] – البيان والتبيين: 308/1.

[2] – العمدة: 152/1–153.

الأديب تعد خبرات إيجابية «و نعني بالخبرات الإيجابية تلك الخبرات التي تدفع بك إلى عمل شيء أو إلى ممارسة إحدى العمليات... والخبرة الإيجابية إما أن نتلقاها إراديا وعن قصد، وإما أن نتلقاها عفويا وعن غير قصد. فالبيئة الأسرية الجيدة تقدم خبرات إيجابية كثيرة لم يقصد الوالدان إلى تقديمها إلى أبنائهم، ولكنهم عن غير قصد واصطناع يأخذونها أو يتشربونها أخذا وتشربا بشكل مباشر. والبيئة التي يتلقى المرء عنها خبراته الإيجابية قد تكون بيئة اجتماعية من صنع الإنسان، كما أنها قد تكون بيئة طبيعية لم يقصد الإنسان إلى صنعها أو وضع لمساته عليها. فالشاعر الذي يكون قد تلقى إلهاماته الشعرية في عمق البحر أو من منظر شروق أو من الجبال التي لم تمسسها يد بشرية بالتعديل أو بالتشويه، إنما يكون قد تلقى خبراته الشعرية من تلك البيئة الطبيعية بالإضافة إلى ما يكون قد اكتسبه من خبرات من البيئة الاجتماعية من حوله ومنذ نشأته الأولى في مرحلة الطفولة الباكرة حتى لحظة وجوده وما بلغه من عمر»[1].

إن العائلة التي يكون الشاعر واحدا من أفرادها والقبيلة التي يكون منتميا إليها تلعبان دورا أساسيا في تكوينه الشعري، فالعائلة التي تكون أقرب إلى الشاعر تكون ملتصقة ليل نهار، لذلك يكون التعلم على مدار اليوم بأكمله، أما القبيلة التي ينتمي إليها فهي الحاضن الأكبر والمعلم الثاني لهذا الشاعر، فهي التي تضعه على السكة الفنية بشكل عام، فلا يمكنه أن يخرج على ما تعود عليه شعراء القبيلة من حيث المواضيع أو الأهداف المرجوة من الشعر. وبذلك تتحقق فائدتان من الشعر: فائدة فنية وأخرى اجتماعية، تلتقيان كلاهما عند الشاعر.

1-ج- المكان:

ونقصد بالمكان: المكان الذي يعيش فيه الشاعر. والمكان المقصود هنا إما البادية أو الحاضرة. «قال أبو عبيدة: أشعر الناس أهل الوبر خاصة وهم امرؤ القيس وزهير

[1] – يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. ص: 240-241.

والنابغة، فإن قال قائل: إن امرأ القيس ليس من أهل نجد فلعمري إن هذه الديار التي ذكرها في شعره ديار بني أسد بن خزيمة»[1].

إن المكان هنا له دلالته وله أهميته، فمن حيث الدلالة فالمكان هو حياة العربي الأصيل وموطنه وفيه كل ما يتعلق بحياته من قريب أو بعيد، أما الأهمية فمرجعها إلى ما يحمله هؤلاء الأعراب – أصحاب المكان– من لغة فصيحة جعلتهم قبلة الشعراء من كل حدب وصوب.

لذلك مدح الأصمعي بشارا رغم كون هذا الأخير من المتأخرين[2] « قلت لبشار: ليس لأحد من شعراء العرب شعر إلا وقد قال فيه شيئا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه، وإنه ليس في شعرك ما يشك فيه، قال: ومن أين يأتيني الخطأ، ولدت ها هنا ونشأت في حجور ثمانين شيخا من فصحاء بني عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ. وإن دخلت إلى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم، وأيفعت فأبديت إلى أن أدركت، فمن أين يأتيني الخطأ» [3].

إن هذا النص يحمل في طياته عدة إشارات مهمة لها علاقة وطيدة بالموضوع الذي نبحث فيه، وهذه الإشارات كالآتي:

– ثقة الأصمعي في شعر بشار بن برد، وفي هذا دلالة على قوة شعره من كل النواحي، فيكفي أن يكون واحدا من العلماء كالأصمعي راضيا على شعرك حتى تكون واحدا من أهم شعراء العرب.

– القدرة الفنية التي تميز بها شعر بشار، والدبيب على ذلك أن كثيرا من الشعراء قد وجد النقاد في شعرهم ما يمكن رده، أما بشار فلم يجدوا في شعره ما يمكنهم رده.

---

[1] – القرشي: جمهرة أشعار العرب. ص80

[2] – المرزباني: الموشح، 317.

[3] – الأصفهاني، الأغاني:144/3.

– معرفة بشار بالمكانة المرموقة التي وصل إليها، والأحسن من ذلك أنه عارف بالأسباب التي أوصلته إليها.

– إن بشار بن برد عاش في البادية، تعلم من أهلها الفصاحة والبلاغة، لذلك قبل منه ما قاله، ففي شعره ذاك شبه من كلام الأعراب الأقحاح. وهذا ما يضع البادية في مرتبة المكان المناسب للشعراء لتعلم اللغة الصحيحة والسليمة.

وفي مقابل البادية نجد الحاضرة، وهم سكان المدن، ويعرفون بأهل المدر. وقد أجمع النقاد على أن شعرهم لا يرتقي إلى شعر أهل البادية، يقول المفضل الضبي «هؤلاء فحول شعراء أهل نجد الذين ذموا ومدحوا وذهبوا في الشعر كل مذهب، فأما أهل الحجاز فإنهم الغالب عليهم الغزل »[1].

إن أول شيء لوحظ على شعر أهل الحجاز قلته، أو اختصاصه بفن واحد دون الفنون الأخرى، أما أهل نجد "أهل البادية" فهم القادرون على قول الشعر في أي موضوع شاءوا وفي كل الأغراض الشعرية التي كانت معروفة عند العرب بداية بالمدح والهجاء.

أما من ناحية اللغة فقد كان أهل البادية أحسن من أهل الحضر، لذلك لوحظ أنه من الأخطاء التي يقع فيها شعراء الحاضرة: الأخطاء اللغوية، يقول المرزباني: «حدثني عبد الله ابن جعفر قال حدثنا محمد بن النحوي عن التوزي عن الأصمعي قال: عدي بن زيد وأبو دؤاد الإيادي لا تروى أشعارهما لأن ألفاظهما ليست بنجدية»[2].

إن سبب عدم رواية شعر هذين الشاعرين هو كون ألفاظهما ليست نجدية، أي أنها ألفاظ ليست عربية قحة، فالأصمعي لا يقبل من الكلام إلا ما كان عربيا صحيحا. ولذلك أيضا لم يكن يقبل شعر ذي الرمة. «أخبرني محمد بن العباس قال: حدثنا محمد بن يزيد النحوي قال: حدثنا عبد الله بن محمد التوزي قال: سمعت الأصمعي يقول: ما أقل ما تقول

---

[1] – جمهرة أشعار العرب–81.

[2] – الموشح:93.

العرب الفصحاء: فلانة زوجة فلان إنما يقولون زوج فلان فقال له السدري: أليس قد قال ذو الرمة:

أذا زوجة بالمصر أم ذا خصومة أراك لها بالبصرة العام ثاويا.

فقال: إن ذا الرمة قد أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشم»[1].

فالأصمعي لا يقبل كلام ذي الرمة في هذا الشعر لأنه خطأ لا يجري على كلام العرب، والسبب في ذلك يرجع إلى أن ذا الرمة يصاحب أصحاب الحوانيت في المدينة، وقد تأثر بلغتهم ونسي لغة العرب الفصحاء.

وبهذا يكون المكان له دور أساسي وكبير في عملية التعلم التي يأخذ الشاعر بها نفسه، لذلك وجب عليه أن يختار المكان المناسب الذي يساعده على إحكام صنعته وإجادتها.

2-التعلم المباشر:

وهو أن يكون للشاعر معلم معروف يعلمه أصول هذه الصناعة، وذلك يكون على وجهين، فإما أن يكون المعلم عالما من العلماء أو حتى شاعرا من الشعراء، وإما أن يتعلم الشاعر من الكتب ومما صنفه النقاد في هذا المجال.

2- أ- الصورة الأولى:

وهي أن يكون للشاعر معلم يقوم بتعليمه وتأديبه، ولعل ذلك ما فعلته أم أبي نواس عندما نقلته «إلى البصرة وهو ابن ست سنين، فأسلمته إلى الكتاب، فلما ترعرع خرج إلى الأهواز، فانقطع إلى والبة بن الحباب الشاعر، وكان والبة يومئذ مقيما بالأهواز عند ابن عمه النجاشي وهو واليها، فأدبه وخرجه....ولما مات والبة لزم خلفا الأحمر، وكان خلف

---

[1] - المصدر نفسه-235-236. وذو الرمة: الديوان. تحقيق: أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية، ط1، 1995. ص:401.

أشعر أهل وقته وأعلمهم، فحمل عنه علما كثيرا وأدبا واسعا، فخرج واحد زمانه في ذلك»[1]. و« قال جعفر البرمكي لسعيد بن وهب: أين تأدب أبو نواس؟ قال: ببلد البصرة»[2].

إن الرحلة التي قام بها أبو نواس من أجل أن وصل إلى المكانة التي وصل إليها رحلة شاقة في طلب العلم، بدأت بالكتاب في سن مبكرة، ثم انقطاعه إلى عالم شاعر مثل والبة بن الحباب، وعند وفاة هذا الأخير انتقل إلى التعلم على يد خلف الأحمر، وما أدراك ما خلف. وقد كانت البصرة هي المدينة الحاضنة لهذا الشاعر الشاب منذ صغر سنه، وهي آنذاك مدينة العلم والعلماء بلا منازع فرحلة الشعر لا تكتمل إلا بمعلم شاعر يبين للمتعلم ما يأخذه من العلوم وما يتركه، حتى يصنع منه شاعرا مرموقا، وكذلك يتبين دور المكان –مرة أخرى– في هذه العملية، وهي بالنسبة لأبي نواس "البصرة" وما أدراك ما البصرة في ذلك الوقت، إذ هي بلاد العلم والعلماء وإليها يحج المتعلمون من كل حدب وصوب. ولعل وصول أبي نواس إلى المنزلة التي نعرف كانت نتيجة مباشرة لهذه الرحلة الطويلة في طلب العلم.

ويظهر أن الرحلة في طلب العلم والمعرفة كانت ديدن الكثير من الشعراء، فهذا الشاعر محمد بن مناذر كان «من أهل عدن، وكان وقع إلى البصرة لكثرة العلماء والأدباء بها، فمازال يلزم أهل الفقه وأصحاب الحديث والأدب حتى بلغ من ذلك أقصى مبلغ»[3].

فإذا ظفر الشاعر المبتدئ بالأستاذ الذي يراه قادرا على تعليمه تمسك به ولزمه طويلا حتى يصبح شاعرا مثله، وهذا ما وجدناه في العلاقة بين البحتري وأبي تمام، يقول الصولي: «حدثني علي بن العباس قال، قال البحتري: أول ما رأيت أبا تمام أني دخلت

---

[1] – ابن المعتز: طبقات الشعراء. ص175–176.

[2] – المصدر نفسه، ص183.

[3] – المصدر السابق ص108.

على أبي سعيد محمد بن يوسف وقد امتدحته بقصيدتي التي أولها:

أأفاق صب من هوى فأفيقا أم خان عهدا أم أطاع شفيقا[1].

فسر أبو سعد وقال: قد أحسنت يا فتى فقال رجل في المجلس: هذا شعر لي عقله هذا فسبقني به إليك، ثم أنشد منها أبياتا. فقال لي محمد: يا فتى قد كان في قرابتك منا وودك لنا ما يغني عن هذا فجعلت أحلف أن الشعر لي إلى أن استحيا الرجل فقال: الشعر له، فقال محمد بن يوسف وضحك: هذا أبو تمام فقمت إليه وعانقته، وأقبل يقرظني ولزمته بعد ذلك وكثر تعجبي من سرعة حفظه» [2].

لقد وجد البحتري ضالته التي يبحث عنها، الشاعر الذي كان يسمع عنه لكنه لم يره من قبل لذلك وجبت ملازمته والأخذ عنه وتعلم أصول الصنعة منه.

يقول الصولي: «حدثنا أبو الحسن علي بن محمد الأنباري قال: سمعت البحتري يقول: أنشدني أبو تمام يوما لنفسه:

وسابح هطل التعداء هتان على الجراء أمين غير خوان
أظمى الفصوص ولم تظمأ قوائمه فخل عينيه في ظمآن ريان
فلو تراه مشيحا والحصى رمض بين السنابك من مثنى ووحدان
أيقنت–أن لم تثبت– أن حافره من صخر تدمر أو من وجه عثمان[3]

ثم قال لي: ما هذا الشعر؟ قلت: لا أدري. قال: هذا يري أنه يريد وصف الفرس وهو

---

[1] – البحتري: الديوان. ص:165.

[2] – الصولي: أخبار أبي تمام. ت: محمود عساكر وآخرون. بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت). ص:–105–106.

[3] – الخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام. تحقيق: راجي الأسمر.دار الكتاب العربي، ط2، 1994. ص:856.

يريد هجاء عثمان»[1].

إن هذا الخبر يدل دلالة قاطعة على القدرة الفنية الفائقة التي كان يتمتع بها أبو تمام، في مقابل البحتري الفتى الذي مازال يتحسس طريقه في قول الشعر. إن حوار الأسئلة والأجوبة حوار أساسه التعليم فالظاهر إن البحتري لا يعرف ماذا يقصد أبو تمام من أبياته، فما كان عليه إلا أنه بين له موطن الغموض في هذه الأبيات.

وما كان من الشاعر المتعلم إلا أن يقلد معلمه في أبياته السابقة، «... قال الصولي: فاحتذى البحتري هذا في قوله:

ما إن يعاف قذى ولو أوردته يوما خلائق حمدويه الأحول[2].

وكان حمدويه هذا عدو الممدوح، فحدثني عبد الله بن الحسين وقد اجتمعنا بقرقيساء قال: قلت للبحتري: اجتذبت في شعرك هذا ما احتذاه أبو تمام في قوله:

أيقنت إن لم تثبيت أن حافره من صخر تدمر أو من وجه عثمان[3].

وقد عيب هذا عليك. فقال: ألام على تبعي لأبي تمام ما عملت بيتا قط حتى أخطر ببالي شعره وأنا أسقط البيت من قصيدتي» [4].

إن اعتراف البحتري باحتذاء واتباع أبي تمام دليل آخر على أنه كان متعلما وفيا لأستاذه، معترفا له بفضله في باب الشعر، فو لم يكن شعر أبي تمام في المستوى المطلوب لما قلده تلميذه ولما سار على دربه. إنها سيرة الطالب مع أستاذه، يقلده في شعره حتى يبلغ مبلغه في يوم من الأيام.

وزيادة على فضل العلم والمعرفة التي يكرم بها الأستاذ تلميذه، فإن عليه أفضالا

---

[1] – الصولي: أخبار البحتري. ت: صالح الأشتر. دمشق، دار الفكر، ط2، 1964. ص:58–59.

[2] – البحتري: الديوان. ص: 213.

[3] – أبو تمام الديوان. ص:794.

[4] – المصدر نفسه: ص59–60.

أخرى فيما تعلق بالعيش وطرق تحصيل الرزق، فمساعدة الأستاذ للتلميذ في هذا الباب دليل على الأخلاق العالية التي يتحلى بها الأستاذ، وفي هذا المجال يقول الصولي: «حدثني أبو الفياض سرار بن أبي شراعة قال: حدثني البحتري قال: كان أول أمري في الشعر ونباهتي فيه أني صيرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم، فأقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال لي:أنت أشعر من أنشدني فكيف حالك؟ فشكوت إليه خلة، فكتب إلى أهل معرة النعمان وشهد لي بالحذق في الشعر، وشفع لي إليهم، وقال: امتدحهم، فصرت إليهم بكتابه، فأكرموني ووظفوا لي أربعة آلاف درهم، فكان أول مال أصبته بالشعر»[1].

إن هذه الحادثة التي وقعت للبحتري، تعد درسا آخر لهذا الشاب المقدم على عالم الشعر، فكما يجب أن يتعلم أصول القول الجيد عليه كذلك أن يتعلم أصول المعاملة الجيدة التي تليق بشاب مقدم على الشعر ومصاحبة أهله. فالتعلم لا يكون لما هو مكتوب فقط، بل يتعداه لأصول المعاملة الجيدة.

ب- الصورة الثانية:

وهي صورة: التعلم الذاتي، بمعنى أن يعتمد الشاعر على نفسه في تعلمه وثقافته. ويكون ذلك إما بقراءة شعر الآخرين وفهمه والتعمق فيه وإما بقراءة ما كتبه النقاد من نصائح للشعراء.

- فأما قراءة شعر الآخرين وفهمه والتعمق فيه فإننا تحدثنا عن شطر منه عند حديثنا عن الرواية، وذلك عندما أكدنا أن الرواية للشعر ليست فقط حفظه، وإنما هي إلى جانب ذلك تفهم وتعمق في معانيه وألفاظه. ومن صور هذه القراءة وهذا التعمق ما كان يفعله أبو تمام، يقول ابن المعتز: «حدثني أبو الغصن محمد بن قدامة قال: دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر ما غرق فيه فما يكاد يرى،فوقفت ساعة لا يعلم

[1] - المصدر السابق، ص56.

بمكاني لما هو فيه، ثم رفع رأسه فنظر إلي وسلم علي، فقلت له: يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيرا وتدمن الدرس فما أصبرك عليها.فقال: والله مالي إلف غيرها ولا لذة سواها، وإني لخليق إن أتفقدها أن أحسن.

وإذا بحزمتين: واحدة عن يمنيه وواحدة عن شماله، وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب، فقلت: فما هذا الذي أرى من عنايتك به أوكد من غيره؟ قال: أما التي عن يميني فاللات، وأما التي عن يساري فالعزى، أعبدهما منذ عشرين سنة–فإذا عن يمينه شعر مسلم بن الوليد صريع الغواني، وعن يساره شعر أبي نواس» [1].

هذا الخبر يصور لنا بشكل واضح ما نحن بصدده، إذ يمكن أن نستنتج منه النقاط الآتية:

1–كثرة الكتب من حول أبي تمام تدل على اهتمامه بها وحبه لها، وهو ما اعترف به للسائل.

2–مصطلح العبادة يدل على الاهتمام الزائد بشعر مسلم وأبي نواس.

3–المدة الزمنية المذكورة في الخبر (20سنة) تدل على أن القراءة والتعلم لا يتوقفان أبدا عند الشاعر مهما بلغ في صناعته.

4–عدم الانتباه إلى القادم دليل على الانغماس الكلي في عملية القراءة التي تتطلب تركيزا وانتباها كبيرين.

إن هذه النقاط التي خرجنا بها من هذا الخبر هي التي تجعل من أي شاعر مبتدئ شاعرا معروفا مرموقا، فحب الكتب والاهتمام بأحسنها رغم طول المدة الزمنية، كلها أسباب توصل إلى ما وصل إليه أبو تمام لذلك « يقال: إن له ستمائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة، وأكثر ماله جيد، والردئ الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظه فقط، فأما أن

[1] – ابن المعتز: طبقات الشعراء،259.

يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع فلا.وقد أنصف البحتري لما سئل عنه وعن نفسه فقال: جيده خير من جيدي، ورديي خير من رديه- 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].

- أما قراءة ما كتبه النقاد فإننا نستنتجه من كتب النقد نفسها، فالقارئ لهذه الكتب يلاحظ غلبة الظاهرة التجزيئية عليها، بمعنى أن النقاد لا يأخذون النصوص الشعرية كاملة لدراستها ونقدها بل يعمدون إلى إبداء آرائهم حول أجزاء صغيرة منها، وهذه الظاهرة تكاد تنتشر في جل كتب النقد إن لم يكن كلها.

وهذه النظرة التجزيئية كانت تهدف إلى تعليم الأدباء بشكل عام والشعراء بشكل خاص أصول الصناعة الفنية، وفي هذا المقام يقول الدكتور توفيق الزيدي: «... فإذا بالنصوص الأدبية تتحول عندهم إلى أجزاء متقطعة وأمثلة منزوعة من سياقها العام، تخدم أغراضهم التعليمية. لكن لابد من الإشارة إلى أن هذه النظرة التجزيئية صاحبت كل المؤلفات النقدية، وليس هذا غريبا طالما أن الناقد كان ناقدا ولغويا في نفس الوقت كالأصمعي، أو ناقدا ومنظرا للبلاغة كابن المعتز والعسكري، بل إننا نذهب دون مبالغة إلى أن النقاد العرب إلى حد القرن الرابع الهجري لم يتخلصوا من الروح التعليمية المعيارية، إذ أن أهداف النقد عندهم إبراز الحسن للاقتداء به وإظهار القبيح للابتعاد عنه، وهم في هذا يتجهون إلى الأديب والقارئ على حد سواء»[2].

والأمر لا يتوقف عند القرن الرابع الهجري بل يتعداه إلى القرون اللاحقة حتى يصل بنا إلى القرن السابع الهجري والدليل على ذلك كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني المتوفى سنة684هـ، فالقارئ لهذا الكتاب يلاحظ غلبة الروح التعليمية فيه والتي

---

[1] - المصدر نفسه، ص261.

[2] - توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي.سراس للنشر.تونس1985م، ص157.

ظهرت في النظرة التجزيئية في الأمثلة التي ساقها.

رابعا- الدربة والمران:

1-أهمية الدربة والمران:

تعد مرحلة الدربة والمران من المراحل المهمة في تكوين الأديب والشاعر بشكل خاص، فبعد حصوله على الثقافة المناسبة وروايته الشعر ثم تعلمه لقوانين الصناعة الفنية على يد من يحسنها، يأتي دور الدربة والمران كخطوة أولى نحو قول الشعر الجيد.

لذلك وجدنا العديد من النقاد يؤكدون على أهمية هذه المرحلة، ويطالبون الشعراء المبتدئين بسلوك هذا الطريق، فهذا الجاحظ يؤكد على ضرورة الرياضة كشرط من شروط البيان قائلا: «وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة والى ترتيب ورياضة»[1].

والدليل على ذلك أن المتتبعين لحياة الشعراء والبلغاء المشهورين يلاحظون أنهم لم يصلوا إلى هذه المنزلة من الإجادة إلا بعد مكابدة وعناء، إذ « يقال إنهم لم يروا خطيبا قط بلديا إلا وهو في أول تكلفه لتلك المقامات كان مستثقلا مستصلفا أيام رياضيته كلها، إلى أن يتوقح وتستجيب له المعاني ويتمكن من الألفاظ، إلا شبيب بن شيبة، فإنه كان قد ابتدأ بحلاوة ورشاقة، وسهولة وعذوبة، فلم يزل يزداد حتى صار في كل موقف يبلغ بقليل الكلام مالا يبلغه الخطباء المصاقع بكثيره»[2].

إن هذا النص يضع بين أيدينا مشهدين مختلفين لتعاطي الخطباء مع مرحلة الدربة

---

[1] – البيان والتبيين:36/1.

[2] – المصدر نفسه:112/1.

والمران. فأما الأول فهو المشهد العادي، إذ يكون المبتدئ والمتعلم الجديد في حالة من الاضطراب وعدم التوازن وعدم القدرة على الإمساك بزمام العملية الإبداعية، وهو الحالة التي يكون عليها غالبية الأدباء وهم في بداية طريقهم في عالم الإبداع. أما المشهد الثاني فهو مشهد آخر يكون فيه المبتدئ والمتعلم قادرا على الإبداع بشكل ملفت للأنظار بحيث يظهر وكأنه طفرة فريدة بين أقرانه. فشبيب بن شبة يعد حالة فريدة بين أقرانه من الخطباء لأنه لم يمر بمرحلة المران، وإن مر بها فإنها كانت لا تشبه ما مر به غيره وما لا قوه فيها من العنت.

وليؤكد الجاحظ على أهمية هذه المرحلة في حياة الأديب، يضرب مثلا على ذلك بواصل ابن عطاء الذي كان ألثغا لكنه لم يستسلم لهذه الآفة، فعمل بجد واجتهاد حتى أسقط حرف الراء من كلامه، يقول الجاحظ: «ولما علم وائل بن عطاء أنه ألثغ فاحش اللثغ، وأن مخرج ذلك منه شنيع... ومن أجل الحاجة إلى حسن البيان وإعطاء الحروف حقوقها من الفصاحة، رام أبو حذيفة إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطقه، فلم يزل يكابد ذلك ويغالبه، ويناضله ويساجله، ويتأتى لستره والراحة من هجنته، حتى انتظم له ما حاول، واتسق له ما أمل»[1]. وبذلك يكون واصل بن عطاء قد خرج من هذا المأزق بطول الدربة والمران.

وليس واصل لوحده في هذه المشكلة بل كان هناك العديد من الخطباء الذين كانوا يعانون من مشكل اللثغة، لكنهم تغلبوا على هذه المشكلة بطول الرياضة والدربة على الكلام الصحيح فقد «كانت لثغة محمد بن شبيب المتكلم بالغين، فإذا حمل على نفسه وقوم لسانه أخرج الراء. وقد ذكره في ذلك أبو الطروق الضبي فقال:

عليم بإبدال الحروف وقاطع لكل خطيب يغلب الحق باطله»[2].

---

[1] – المصدر السابق:1/36-37.

[2] – المصدر نفسه:1/37.

وبهذا يؤكد لنا الجاحظ على أن مرحلة الدربة والمران مهمة في صناعة الأديب الماهر.

و قد أشار بشر بن المعتمر إلى هذه المرحلة بقوله: « فإن ابتلت بأن تتكلف القول وتتعاطى الصنعة ولم تسمح لك الطباع ولم تسمح لك الطباع في أول وهلة وتعاصى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر ودعه بياض يومك أو سواد ليلتك وعاوده عند نشاطك وفراغ بالك فإنك لا تعدم الإجابة والمواتاة إن كانت هناك طبيعة أو جريت من الصناعة على عرق» [1].

قد تكون عملية التدرب على قول الشعر صعبة في أول الطريق، لذلك كان لا بد على المبتدئين التنبه إلى ذلك وعدم القلق تجاه هذه الحالة لأنها في نظر بشر بن المعتمر طبيعية مادام صاحبها في أول الطريق، وهذا طبعا في وجود الموهبة.

وقد عد القاضي الجرجاني الدربة هي القوة التي تدفع بالشاعر إلى الإحسان والإجادة، في قوله: « أنا أقول- أيدك الله- إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان» [2].

وفي حديث جرير عن عمر بن أبي ربيعة مايشي بأهمية الدرة والمران في الحياة الفنية للشاعر، يقول جرير: «مازال هذا القرشي يهذي حتى قال الشعر»[3]. وفي هذا المنحى قال الأصمعي عن العباس ابن الأحنف: «مازال هذا الفتى يدخل يده في جرابه فلا يخرج شيئا حتى أدخلها فأخرج هذا، ومن أدمن طلب شيء ظفر ببعضه» [4].

إن مرحلة الدربة والمران هي التي تؤهل صاحبها إلى قول الشعر والإتيان بالجيد منه،

---

[1] – المصدر السابق:138/1.

[2] – الوساطة:23.

[3] – الأغاني:38/1، والموشح:262.

[4] – الأغاني: 359/8.

لأنها عند النقاد سابقة على مرحلة الإبداع الحقيقي.

2- عرض النصوص على النقاد:

حب النفس والاعتداد بها صفة إنسانية جميلة وجيدة في الحياة، لكنها في الشعر مذمومة خاصة بالنسبة للمبتدئين فيه، لذلك كان من الواجب على هؤلاء المبتدئين الحذر من الوقوع في هذا الخطأ، لذلك قال الجاحظ ينصح لهؤلاء: «فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإني رأيت الرجل متماسكا وفوق المتماسك حتى إذا صار إلى رأيه في شعره وفي كلامه وفي ابنه، رأيته متهافتا وفوق المتهافت»[1]. بمعنى لأن يكون المبدع على حذر كبير في التعامل مع إنتاجه الأدبي، فرأي الإنسان في نفسه وإبداعه دائما في صالحه، لسبب بسيط وهو أن الإنسان عندما يتعلق الأمر برأيه في نفسه أو أقرب الناس إليه فهو دائما في صف نفسه وأحبائه. وكأن الجاحظ يقول لنا: أنه على الإنسان أن يكون عادلا مع نفسه وأقربائه، وأن هذه الخصيصة النفسية يمكن أن تؤثر على نظرته لأدبه وفنه، فلا يمكنه ذلك من القراءة الجيدة لإبداعه وبهذا يحرم نفسه وأدبه من الوصول إلى الدرجة المرجوة.

وقد اتبع ابن المدبر الجاحظ في هذا الرأي، داعيا الشعراء إلى عدم الميل إلى العاطفة التي تفضي بصاحبها إلى الهلاك قائلا: «فإن منيت بالكتابة وصناعتها والبلاغة وتأليفها، وجاش صدرك بشعر معقود، أو دعتك نفسك إلى تأليف الكلام المنثور، وتهيأ لك نظم هو عندك معتدل وكلام لديك متسق، فلا تدعونك الثقة بنفسك والعجب بتأليفك أن تهجم به على أهل الصناعة، فإنك تنظر إلى تأليفك بعين الوالد لولده والعاشق

---

[1] – البيان والتبيين:204/1.

لعشيقته»[1].

وإذا كان الأمر على هذا الشكل فإنه يجب على المبتدئين من الأدباء والشعراء عرض ما كتبوه على أهل المعرفة والاختصاص لإظهار ما فيه من عيوب ومحاسن ولهذا يتابع الجاحظ نصح المبتدئين بقوله:« فإن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة، فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله. فإن كان ذلك في ابتداء أمرك وفي أول تكلفك فلم تر له طالبا ولا مستحسنا، فلعله أن يكون مادام ريضا قضيبا، أن يحل عندهم محل المتروك، فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك: حرصهم عليه، أو زهدهم فيه»[2].

يتبين لنا من خلال هذا النص أن الموهبة وحدها لا تكفي لتجعل من المبتدئ كاتبا، وإنما هو اجتماع هذه الموهبة مع استحسان العارفين وقبولهم لهذا الإبداع. وقد كان هذا الأمر ديدن الشعراء والبلغاء، يقول نصيب الشاعر: «قلت الشعر وأنا شاب، فأعجبني قولي، فجعلت آتي مشيخة من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناة، وهم موالي نصيب ومشيخة من خزاعة، فأنشدهم القصيدة من شعري ثم أنسبها إلى بعض شعرائهم الماضين، فيقولون أحسن والله' هكذا يكون الكلام وهكذا يكون الشعر» [3].

ومن ذلك ما حكاه الصولي عن البحتري قوله: «كان أول أمري في الشعر ونباهتي

---

[1] – ابن المدبر :الرسالة العذراء. ضمن رسائل البلغاء. ت: محمد كرد علي. مصر، دار الكتب العربية الكبرى، 1913. ص34.

[2] – البيان والتبيين: 203/2.

[3] – الأغاني:130/1.

فيه أني صرت إلى أبي تمام وهو بحمص، فعرضت عليه شعري، وكان الشعراء يعرضون عليه أشعارهم فأقبل علي وترك سائر الناس، فلما تفرقوا قال لي: أنت أشعر من أنشدني»[1].

إن عرض الشعر على الشعراء الآخرين الذين لهم تجربة كبيرة في هذا المجال عملية مهمة في الوصول بالشاعر المبتدىء إلى ما يصبو إليه، فهذه النصوص و غيرها تؤكد على أهمية هذه العملية في الارتقاء بالعملية الشعرية إلى منتهاها.

و بذلك يتأكد لدينا أن العملية الإبداعية عند نقادنا في القرنين الثالث و الرابع الهجريين ليست عملية تعتمد على الموهبة لوحدها، بل هي عملية تبتدىء بالموهبة و تستكمل بالثقافة الواسعة و السعي الحثيث من طرف الشاعر لبلوغ أرقى المراتب الشعرية من خلال تتبع الخطوات التي أكد عليها النقاد في هذا الصدد، و إلا كانت النتائج التي سيتوصل إليها الشاعر غير مرضية.

فالثقافة الواسعة و الدأب على طلب العلم و الاحتكاك بالشعراء الذين لهم التجربة الكافية كل ذلك سيؤدي لا محالة إلى بلوغ الهدف المنشود، و بذلك نصنع الشعراء و نكونهم تكوينا جيدا يليق بالرسالة التي يؤدونها في المجتمع.

و إذا كنا قد انتهينا من هذا الفصل و أكدنا على أهمية تلك الخطوات في صناعة الشعراء، فإن السؤال الذي يطرح نفسه علينا الآن هو: هل يتوقف الأمر عند هذا الحد ليكون لدينا شعر جيد أم أن ما نصبو إليه يحتاج إلى عمليات أخرى لا بد منها؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الفصل الثاني من هذا البحث الذي يدرس موقع العقل في العمل الأدبي.

---

[1] – الصولي: أخبار البحتري. ص56

الفصل الثاني:

موقع العقل في العمل الأدبي

تمهيد وتقسيم:

يؤكد النقاد على أن العملية الإبداعية تحتاج إلى كثير من التعب والنظر ومتابعة العمل الأدبي حتى نهايته، وعلى هذا فإنهم قد أوصوا الشعراء بضرورة الاحتياط والتنبه

في كل خطوة من خطوات العمل الأدبي.

وتتمثل هذه الخطوات في النقاط الآتية:

أولا: اختيار الألفاظ اختيارا جيدا.

ثانيا: صناعة المعنى حتى يظهر في صورة جيدة، وذلك بضرورة احترام بعض الشروط اللازمة لصناعة هذا المعنى، ومن جهة أخرى، أكدوا على أهمية التعامل الجيد مع النصوص السابقة حتى تكون مساعدة للشاعر في هذه الصناعة.

ثالثا: صناعة القصيدة من خلال الحديث عن التئام أجزائها وبنائها الفني، ثم الحديث عن مراحل هذا البناء.

وقصد تسليط الضوء على النقاط المذكورة أعلاه، نستهل دراستنا بتمهيد جعلنا: الشعر صناعة عقلية عنوانا له، لنتبعه بالعناوين الآتية:

ثانيا: اختيار الألفاظ

ثالثا: صناعة المعنى

رابعا: صناعة القصيدة

الشعر صناعة عقلية:

الأدب فن من الفنون التي لاقت رواجا واهتماما كبيرا عند الناس قديما وحديثا، فسموا صاحبه فنانا لأن فيه معنى التفنن والمهارة والجمال، وأسموه مرة ثانية صانعا

لأن الصناعة عمل الصانع الذي يبالغ في صنعته، حتى يبرز فيها جديدا يدل على حذقه، ويميزه عن غيره. وإذن فلا بد للأديب "الفنان" أو "الصانع" أن يعرف كيف «يجمع في فنه كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وكل ما من شأنه أن يساعد على التوصيل»[1].

وإذا كانت كل الصناعات التي يقوم بها الإنسان هي صناعات يدوية فإن صناعة الشعر آلتها العقل، ففي النقد الغربي الحديث نظرية تسمى "النظرية العقلية" التي ترى أن «العملية الأدبية نتاج العقل والفكر الواعي ووليدة الإرادة الإنسانية وأن العمل الإبداعي عمل بارع واع يتحقق من خلال إنسان امتلك زمام نفسه وإرادته»[2].

لذلك أجمع أتباع الاتجاه العقلي على أن الفكر هو مصدر الإبداع الفني والأدبي، وأنه لا يسمو ما لم ينبع من العقل وتأملاته المجردة، كما أنه لا يخلق إلا بعد روية وتصميم وتنفيذ، فنحن نجد مثلا أن باسكال يرى أن عظمة ومجد الإنسان إنما يكمنان في الفكر، وأن الإنسان بدون فكره هو كائن ضعيف هزيل منحط لا قيمة له لكنه بفكره يستطيع أن يتمثل العالم كله [3].

ولقد انتشر في تاريخ الأدب العربي ونقده قديما فكرة مفادها أن العمل الأدبي إلهام ينزل على الشاعر دون سابق إنذار ودون أن يكون للأديب أدنى تدخل منه في بداياته ونهاياته، لكن هذه الفكرة ما فتئت أن تناساها القوم حين عرفوا أن العملية الأدبية لا يمكن لها أن تكون دون قصد فني قوي يخرج التجربة الشعرية للوجود.

وبذلك كان «القصد الفني الذي يحجبه الشاعر بنوع من العفوية تصورا يحطم مذهب الإلهام الذي كثيرا ما عبر عنه بوصفه انسيابا تلقائيا وتدفقا عفويا، وما دام الشعر إبداعا فلا بد أن ينطوي على ضروب من القصد، تتمثل في تخمير الموقف

---

[1] – بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. الطبعة الثالثة، 1969. ص.404.

[2] – مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني. مكتبة مدبولي، القاهرة. الطبعة الثانية، 1999. ص: 52.

[3] – راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية. 1987. ص:391.

واحتضان التجربة ومعاناة الخلق المستند إلى الخيال وهو يحطم ويركب ويضايف ويكشف عن النسب بين المعاني، ويبني الأساليب والأفكار الصور، ويستخلص المتشابه من المتخالف، ويضع المتمايز في صميم المتماثل. وإذا كان الأمر كذلك فلا مجال للقول بالمباغتة والهجوم الخاطف والوحي النازل من السماء أو من قبيل شياطين الشعر تفسيرا للإبداع، لأننا بإزاء قصد يباعد بين الشاعر والسذاجة في التخييل»[1].

لذا تعد الموهبة الأساس الأول في فن الأدب –وهي كذلك في الإبداع بشكل عام– غير أن هذه المسلمة لا تعني أن وجود هذه الموهبة تغني عن تجويد العمل الأدبي وتحسينه، بل لا بد على الأديب –والفنان بشكل عام– أن يتبع التقاليد الفنية التي يجب مراعاتها في كل فن، وهذا يعني أن الصنعة مكملة للموهبة، وباجتماعهما يكون الكلام جيدا.

فإذا كانت الصنعة تعني «التقنية أو الحرفية الفنية»[2]، التي تجعل العمل متقنا وجيدا، وكانت الصناعة «هي العلم المتعلق بكيفية العمل»[3].

عرفنا لماذا كان النقاد القدماء يلحون في غير مرة على ضرورة وجود هذا العنصر الأساسي عند الأديب، فقد ذكر الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال: «خير صناعات العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته يستميل بها الكريم، ويستعطف بها اللئيم»[4]، وقال محمد بن سلام الجمحي: «وللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[5]، فهو يؤكد على أن الشعر عند العرب القدماء صناعة وثقافة يجب على الشاعر أن يأخذ نفسه بتحقيقها حتى يكون شاعرا جيدا.

---

(1) – عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984. ص67.

(2)–مفاهيم الجمالية والنقدي في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984م، ص113.

(3)–الجرجاني (الشريف): التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ، ص134.

(4)–الجاحظ: البيان والتبين، 101/2.

(5)–طبقات فحول الشعراء، 5/1.

ويقول قدامة بن جعفر: «ولما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنعُ ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، فله طرفان: أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط، وكان كل قاصد لشيء من ذلك فإنما يقصد الطرف الأجود، فإن كان معه من القوة في الصناعة ما يبلغه إياه سُمي حاذقا تام الحذق»[1].

و هنا ينتقل بنا قدامة إلى مستوى آخر من النظر في هذه القضية بما أنها عندهم تقوم على العقل، فيقسم العملية إلى ثلاثة أقسام هي: قسم في غاية الجودة والقسم الثاني في غاية الرداءة أما الثالث فالقسم الذي يتوسط بينهما. وهو يؤكد على أن الشعراء يقصدون القسم الأول عندما يكتبون أشعارهم. ثم يؤكد على أهمية أن يتمتع الشاعر بكل ما يمكنه من الإبداع الجيد، فبقدر أخذه بهذه الأسباب كان حظه من الجودة.

والدليل على أن العرب كانوا ينظرون إلى الأدب على أنه صنف من أصناف الصناعات ظهور بعض المؤلفات التي تقوم على هذا التصور، منها "كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري، وكتاب "إحكام صنعة الكلام" للكلاعي، كما أن كثيرا من النقاد يربطون في كثير من المواضع بين الشعر وأنواع أخرى من الصناعات والفنون، ويعقدون المشابهة بينهما.

فهذا ابن طباطبا يقول: «ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوق وشيه بأحسن التفويق، وينيره ولا يهلهل شيئا منه فيشينه، وكالنقاش الرقيق الذي يصنع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكناظم الجوهر الذي يؤلف النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها»[2].

---

[1]–قدامة: نقد الشعر، ص18.

[2]–ابن طباطبا: عيار الشعر، ص5.

إن الشاعر في نظر النقاد يعد واحدا من أصحاب الصناعات المعروفة في ذلك الوقت، فكما يجتهد أصحاب الصناعات الأخرى في تحسين مصنوعاتهم وإظهارها للناس في أبهى حلة، وجب على الشاعر كذاك أن يجتهد في أن يظهر شعره في أحسن صورة.

وقد ارتبط مفهوم الصناعة بالمهارة والحذق والإتقان، جاء في أساس البلاغة ما نصه: «قالوا: صانع من الصناع، أي: ماهر في صناعته وصنعته، رجل صنَعَ اليدين، وصَنَع، وصنيع اليدين وصناعهما، أي حاذق في الصنعة، ثم استعملوا هذه المادة في الفنون والأدب، فقالوا: رجل صنع اللسان، ولسان صنع، يقولون ذلك للشاعر ولكل بليغ»[1].

و لذلك كان البيت الفرد أو المتفرد نتيجة هذه الصناعة المتقنة، فعند حديث القاضي الجرجاني عن ميمية المتنبي في وصف الحمى قال: «وهذه القصيدة كلها مختارة، ولا يعلم لأحد في معناها مثلها. والأبيات التي وصف فيها الحمى أفراد، قد اخترع أكثر معانيها، وسهل في ألفاظها، فجاءت مطبوعة مصنوعة. وهذا القسم من الشعر هو المطمع المؤيس»[2].

فإذا كان المتنبي قد استطاع أن يكتب قصيدة مثل هذه فإن الأمر يعود إلى سر وحيد لا ثاني له، وهو أن المتنبي بأسباب هذه الصناعة، وهي الأسباب التي تحدثنا عنها في الفصل الأول من هذا البحث.

و بهذا يصبح مفهوم الأبيات الأفراد بتجويد الصنعة الشعرية والبلوغ بها حدا تصبح به هذه الطائفة من الأبيات من النمط العالي الشريف الذي لا يقدر عليه بسهولة، ليس في باب المعاني المفترعة فحسب، بل وفي الصورة اللفظية التي لا

---

[1]–الزمخشري: أساس البلاغة. طبعة دار الكتب المصرية، 1922. مادة: (ص ن ع)، ص243.

[2]–الوساطة: 121.

تتصور مستقلة عنها [1].

وإذا كان الأدب صناعة كغيره من الصناعات، وجب أن يكون له نمط يضمن له الجودة، ولهذا ظهر مقياس "الصنعة" ليؤدي هذا الدور، وقد أكثر النقاد في الكلام عن ذلك «وأطلقوا عليه أوصافا من نوع التثقيف والتهذيب والنظر والتفتيش والروية والتصفية، وعلى الرغم من تعدد هذه الأوصاف فإنها تلتقي جميعا على هدف واحد، وهو: ضرورة الفحص المتأني للعمل بعد الفراغ منه، قصدا إلى تحقيق أكبر قدر من الاستقامة والسلامة»[2].

فمقياس الصنعة من أهم المقاييس التي يتأتى بها الجمال في العمل الأدبي، لذا قال الجاحظ: «وأن البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، وإلى ترتيب ورياضة، وإلى تمام الآلة، وإحكام الصنعة، وإلى سهولة المخرج وجهارة المنطق وتكميل الحروف وإقامة الوزن وأن حاجة المنطق إلى الحلاوة والطلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وأن ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، وتثنى به الأعناق، وتزين به المعاني»[3].

فالجاحظ يرشد الشعراء إلى طريقين أساسيين يجب سلوكهما، الطريق الأول: أن يتمكن الشاعر من أسباب هذه الصناعة وهي أن يأخذ نفسه بتعلم ما من شأنه أن يوصله إلى مبتغاه في هذه العملية، وثانيهما الصفات التي يجب أن تتوفر في هذا النص الشعري من سهولة الألفاظ وتمام الحروف وإقامة الوزن.

ومقياس الصنعة يبرز أساسا في الصياغة اللغوية، وليس من اهتماماته البحث عن الفكرة، لأنّ الاهتمام بالفكرة قد يشين الكلام ويفسده، لذا فقد كان «المطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها، كما كانت

---

[1]–علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي: البيت المتفرد في النقد العربي القديم. رسالة دكتوراه.إشراف الأستاذ الدكتور: محمد بن مريسي الحارثي.قسم الدراسات العليا.جامعة أم القرى، السعودية.سنة 2001.ص: 145.

[2]–حسن البنداري: قيم الإبداع العشري في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989، ص114.

[3]–البيان والتبيين، 14/1.

الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى»[1].

فجودة السبك وقرب المأتي لا يتوافران إلا بمراعاة مقياس الصنعة الفنية، لأنّ الأديب إذا فرّط في الصنعة واعتمد على الارتجال بدا الخلل في عمله، وإذا أفرط فيها خرج إلى التصنع وهو معيب عند النقاد والبلاغيين على السواء.

وقد كان مقياس الصنعة سببا من أسباب الجودة الفنية في كلام القدماء، فقد عرفوا الصنعة «وحفلوا بها وكانت منهم أول مدرسة شعرية تهتم بالصنعة وبذل الجهد في العملية الإبداعية»[2]، وهذا ما يؤكده الدكتور شوقي ضيف قائلا: «كان الشاعر الجاهلي يحاول أن يوفر في شعره الجمال، إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة، لا تقف عند الموسيقى والتصوير بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني»[3].

وقد لاحظنا أن الجاحظ يذهب نقيض الفكرة التي نحن بصدد التأسيس لها عندما يقول: «كل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الخصام، أو حين يمتح على رأس بئر أو يحدو ببعير... فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا»[4].

فإذا قرأنا جيدا هذا الكلام ووضعناه موضعه وجدناه مرتبطا بسياق معين هو حديثه عن التصدي للشعوبية، وتفضيل العرب على غيرهم من الشعوب، والدليل على ذلك أن يذكر في كلامه السابق أشياء خاصة بحياة العربي التي لا يشاركه فيها أحد، فالرجز يوم الخصام والسقي من رأس البئر والحداء بالبعير، كلها أمور خاصة بحياة العربي.

---

(1)–الآمدي: الموازنة، 225/1.

(2)–عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص53.

(3)–شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص17.

(4)–الجاحظ: البيان والتبيين، 28/3.

أما في حديثه عن طريقة العربي في قول الشعر، فإنّ الجاحظ ينتقل بنا إلى التأكيد على دور الصنعة في شعر العربي، فهو يقول: « ومن شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا، وزمنا طويلا، يردد فيها نظره ويجيل فيها عقله ويقلب فيها رأيه، اتهاما لعقله وتتبعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره، إشفاقا على أدبه، وإحرازا لما خوله الله تعالى من نعمته، وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمنقحات، والمحكمات، ليصير قائلها فحلا خنذيذا وشاعرا مفلقا»[1].

فهذا النوع من الشعراء لا يكتفون بما يأتيهم في اللحظات الأولى للإبداع، بل يعملون على مراجعة ما يكتبون حتى يخرج للناس في أبهى صورة.

وهو في موضع آخر يؤكد هذه الفكرة بشيء من التفسير قائلا: « قال الحطيئة: خير الشعر الحولي المحكك، وقال الأصمعي: زهير بن أبي سلمى والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، وكذلك كل من جوّد شعره ووقف عند كل بيت قاله، وأعاد فيه النظر حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة، وكان يقال: لولا أن الشعر قد كان استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ، لذهبوا مذهب المطبوعين، الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا، وتتثال عليهم الألفاظ انثيالا... ومن تكسب بشعره والتمس به صلات الأشراف والقادة، وجوائز الملوك والسادة، في قصائد السماطين، وبالطوال التي تنشد يوم الحفل، لم يجد بدًّا من صنيع زهير والحطيئة وأشباههما، فإذا قالوا في غير ذلك أخذوا عفو الكلام وتركوا المجهود، ولم نرهم مع ذلك يستعملون مثل تدبيرهم في طوال القصائد في صنعة طوال الخطب، بل كان الكلام البائت عندهم كالمقتضب، اقتدارا عليه... وكانوا مع ذلك إذا احتاجوا إلى الرأي في معاظم التدبير مهمات الأمور، ميثوه في صدورهم وقيدوه على أنفسهم، فإذا قومه الثقاف وأدخل الكير وقام

---

[1]–المصدر السابق: 9/2.

على الخلاص، أبرزوه محككا منقحا، ومصفى من الأدناس مهذبا»[1].

وقد استطاع الدكتور حسن البنداري أن يستخلص من كلام الجاحظ ثلاثة محاور أساسية، يمكن تلخيصها على النحو الآتي:

-**المحور الأول:** التريث أو التأني الزمني بعد الفراغ من القصيدة، ومعناه أن يحتفظ الشاعر بقصيدته مدة زمنية معينة، وذلك قبل نشرها وإبرازها للجمهور.

-**المحور الثاني:** التأكيد على ضرورة الفحص المتأني الشامل للنص الشعري تحقيقا لجودته، وهذا الفحص يجب أن يتناول جميع الشعر لا بعضه، إذ يجب على الشاعر أن يقف عند كل بيت قاله، ويعيد فيه النظر، حتى يخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة.

-**المحور الثالث:** تحديد نية الشاعر في التوصل إلى المستوى الفني الجيد، ذلك لأنّ دوره كان إشفاقا على أدبه، واعتناء به في مواجهة الخلل والانحراف، عن المثال الشعري المتحقق في تلك القصائد التي خضعت للفحص المتأني[2].

ولا يتوقف الأمر عند الجاحظ في التأكيد على هذه القضية، بل يتعداه إلى شخصيات نقدية بارزة أمثال القاضي الجرجاني، فهو يقول في وساطته: « كانت العرب ومن تبعها من السلف تجري على عادة من تفخيم اللفظ وجمال المنطق لم تألف غيره ولا أنسها سواه، وكان الشعر أحد أقسام منطقها، ومن حقه أن يختص بفضل تهذيب، ويفرد بزيادة عناية، فإذا اجتمعت تلك العادة والطبيعة، وانضاف إليها التعمل والصنعة خرج كما تراه فخما جزلا قويا متينا»[3].

وإذا كان الأمر على هذه الشاكلة تبين لنا أن العرب يولون الصياغة اللفظية قدرا من العناية، ذلك القدر الذي يحقق مقياس الصنعة، «وأقل الناس حظا في هذه الصناعة من اقتصر في اختياره ونفيه، وفي استجادته واستسقاطه على سلامة الوزن

---

[1]-البيان والتبيين، 2/13-14.

[2]-حسن البنداري: قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، ص116.

[3]-القاضي الجرجاني: الوساطة، ص17.

وإقامة الإعراب وأداء اللغة، ثم كان همه وبغيته أن يجد لفظا مروقا وكلاما مزوقا، قد حُشيَ تجنيسا وترصيعا، وشحن مطابقة وبديعا، أو معنى غامضا قد تعمق فيه مستخرجه وتغلغل إليه مستنبطه، ثم لا يعبأ باختلاف الترتيب، واضطراب النظم، وسوء التأليف وهلهلة النسيج، ولا يقابل بين الألفاظ ومعانيها، ولا يسبر ما بينهما من نسب، ولا يمتحن ما يجتمعان فيه من سبب، لا يرى اللفظ إلا ما أدى إليه المعنى، ولا الكلام إلا ما صور له الغرض، ولا الحسن إلا ما أفاده البديع، ولا الرونق إلا ما كساه التصنيع»[1].

إن هذا النص يضع بين أيدينا الآلات التي يجب أن تتوفر في الشاعر حتي يكون شعره جيدا. فالأمر لا يتعلق باختيار الجميل من الألفاظ والعبارات بل إنه يتعدى ذلك إلى النظر في النص على أنه لحمة واحدة، يجب مراعاة انتظامها وتأليفها.

وقد أشار ابن رشيق إلى المواضع التي كانت العرب تتبع فيها مبدأ الصنعة، فقال: « والعرب لا تنظر في أعطاف شعرها بأن تجنس أو تطابق أو تقابل، فتترك لفظة للفظة أو معنى لمعنى، كما يفعل المحدثون، ولكن نظرها في فصاحة الكلام وجزالته، وبسط المعنى وإبرازه، وإتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض حتى عدّوا من فضل صنعة الخطيئة حسن نسقه الكلام»[2].

فهذه المواضع في نظر ابن رشيق هي:

- فصاحة الكلام.
- أن يكون المعنى واضحا للمتلقي.
- أن يكون النص مبنيا بناء متينا.
- أن تكون قوافي الشعر متماشية مع النص.
- أن يكون الكلام مترابطا فيما بينه.

---

[1]–الجرجاني: الوساطة، ص413.

[2]–ابن رشيق: العمدة، 129/1.

لكنه في موضع آخر يؤكد على أن العرب يحبون من الصنعة ما كان قليلا، فقد «استطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت أو البيتين في القصيدة بين القصائد، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه وصفاء خاطره، فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد كالذي يأتي من أشعار حبيب والبحتري وغيرهما»[1].

و السبب في ذلك أن العرب لا تكثر في كلامها من الحسنات البديعية، فقد لوحظ على ما كتبه الشعراء هذه الملاحظة، ومن زاد منهم على ذلك فقد خرج على طريقة الشعراء العرب.

يتبين لنا من خلال ما تقدم أن الصنعة الفنية مبدأ مهم في جودة العمل الفني بشكل عام، وهو كذلك مطلب أساسي لجودة الشعر، فلا يكفي أن يعتمد الشاعر على موهبته فقط، بل وجب عليه مرافقة هذه الموهبة بالعمل على جودة هذا الشعر بعد كتابته لأول مرة.

ولا نفهم لماذا عدّ الدكتور توفيق الزيدي هذا الصنيع من قبيل محاصرة الأدبية[2]، حين علق على نص للتوحيدي يقول فيه: «فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة، التي من شأنها استملاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها استكمالا بما تأخذ وكمالا لما تعطي»[3]. بينما رأى في موطن آخر من دراسته «أن العرب وإن عدّوا الطبع في المقام الأول، فإنهم أولوا عنايتهم بالصنعة الفنية، من هذا المنظور يكون النص الكامل هو ذاك الذي يتم فيه انصهار ما هو طبيعي في الإنسان وما هو مكتسب»[4].

وقد كانت الشعراء على دراية بمبدأ الصنعة، التي يجب أن تتوفر لدى الشاعر،

---

[1]–المصدر السابق، 130/1.

[2]–توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص76.

[3]–التوحيدي: المقابسات، ص164.

[4]–المرجع نفسه، ص83.

فالصولي في أخباره عن البحتري يقول: «حدثني الحسين بن علي قال: حدثني البحتري قال: كنت أمدح المتوكل مقوما لفظي غير مرسل نفسي، فقال لي الفتح –وكان والله ما علمت قوي الأدب حسن المعرفة بالشعر–: ليس بك حاجة في مدح أمير المؤمنين إلى مثل هذا، ليّن كلامك حتى يفهم فإنّه يلذ ما يفهم»[1].

فهذا الخبر دليل على أن البحتري كان يقوم لفظه، ويعدل كلامه، ويبحث عن المعاني المطلوبة لكي يصل بها إلى قلب ممدوحه وعقله، فهو لا يترك نفسه على سجيتها دون مراقبة أو مواجهة.

وكذلك كان يفعل العتابي، فقد «حدثنا صديق للعتابي قال له: اعمل لي رسالة. واستمده مرة بعد مرة، فقال له: ما أرى بلاغتك إلا شاردة، فقال له العتابي: لما تناولت القلم تداعت عليّ المعاني من كل جهة، فأحببت أن أترك كل معنى يرجع إلى موضعه ثم أجتني لك أحسنها»[2].

إن الدعوة الواضحة من النقاد القدماء إلى جعل العملية الفنية عملية عقلية واعية أو بعبارة أخرى "صناعة فنية"، لاقت رواجا كبيرا قديما وحديثا حتى يذهب بنا الاعتقاد أن النقد الغربي الحديث أخذ هذه الفكرة عن النقد العربي القديم. فهذا الأستاذ "لاسل آبر كرمبي" يؤكد على دور الصنعة في تكوين الشاعر وجودة شعره عندما يقول: «صحيح أن الاندفاع العنيف الذي يسير به العبقري، غير مكترث للقواعد ومرتكبا للغلطات، ينتهي في الغالب إلى إنتاج أعلى وأغلى مما يأتي به الأشخاص المحترسون، الذين يتذكرون القواعد دائما، ولا يريدون أن يجازفوا مرة واحدة بارتكاب أمر مخالف للذوق السليو. هذا صحيح. ولكن الشاعر الذي يريد أن يستغل مواهبه إلى أقصى حد لا يجوز له أن يتجاهل القواعد وأن يتجاهل الفن الذي يريه كيف يستخدم قوته الإبداعية بعقل ودراية. ومن الناس من يزعم أن ملكة الشعر هي مجرد هبة من الطبيعة. وليس من شك أنها من هبات الطبيعة، مثل الحظ الحسن. ولكن كما أن

---

[1]–الصولي: أخبار البحتري، ص86–87.

[2]–ابن المدبر: الرسالة العذراء، ص36.

الحظ المؤاتي لا يمكن أن ينتفع به على الوجه الأكمل إلا بحسن التدبر والتعقل، كذلك من العقل أن يصغى الشاعر إلى صوت " الصناعة" إذ ترشده إلى كيفية استخدام ما حبته به الطبيعة»[1].

وبهذا يتأكد لنا أن الصنعة الفنية ليست مطلبا نظريا فقط، بل هو مطلب أساسي يتوخى توافره الشاعر قبل الناقد، وليس الأمر من أجل التفنن بل هو من أجل سيرورة الشعر وقبوله لدى المتلقي، ويتأكد عندنا أيضا أن العملية الإبداعية صنعة عقلية يكون للعقل فيها النصيب الأوفر.

أولا:اختيار الألفاظ

1-اختيار الألفاظ المفردة:

يبدأ الشاعر في كتابة نصه وأول ما يقوم به هو أن يختار الكلمات المناسبة التي تؤدي الغرض الذي يريد الشاعر أن يصل إليه. ولأن «الكلمات هي أصغر وحدات الكلام، وهي ليست أشياء غامضة خفية تغلقها الأسرار والألغاز، وإنما هي أحداث لها

[1]-لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي. ترجمة: محمد عوض محمد. دار الشؤون الثقافية العامة، العراق. الطبعة الثانية، 1986. ص: 161-162.

بعدها الزماني والمكاني، بمعنى أن لها بعدا ماديا وأن لها معاني ترمز إليها»[1].

و لأن «اللغة هي مادة الشاعر التي يشكل بها تجاربه وموقفه مما يحيط به، وفطنة الشاعر تتجلى من خلال سيطرته عليها، وتطويعها بمهارة واقتدار لحمل رؤيته الخاصة. ويتم هذا التشكيل في إطار من الوعي بنظام اللغة وقوانينها، وإدراك مسالكها في التعبير، والإبداع بما لا يتعارض ومقوماته التي يرتكز عليها. والكلمة أصغر وحدة في الكيان اللغوي، عليها يتأسس وبها يقوم، ونظرا لهذه المكانة حظيت الكلمة في موروثنا اللغوي بقدر كبير من الاهتمام الذي يكشف عن قيمها وقيمتها، ويبرز دقة النظر وأصالة الفكر الذي حمله أولئك الرجال الذين وقفوا حياتهم على استنطاقها واستخراج خباياها الدفينة»[2].

لذلك عندما يعمد الأديب إلى صياغة النص فإنّ أمامه مهمة صعبة من المنظور الفني والبلاغي، لأنّه يقف موقف المتخير الذي ينتقي أفضل المواد وأحسن القوالب، ذلك أن المفردات اللغوية تتفاضل من حيث الصفات النوعية، كما أن الأشكال التعبيرية عن الغرض الواحد تتعدد وتختلف من حيث دقة الأداء، ولكي تأتي الصياغة ذات صبغة جمالية وجب أن يكون الاختيار وفق خصائص نوعية واضحة.

و بما أن اللغة هي العامل الأساس في الاجتماع الإنساني عند العرب، فإنه «على مثل هذا الاعتبار أقاموا الأسس النظرية لتفكيرهم في مؤسسة اللغة، وعلى ضوئه نظروا في مختلف القضايا المتصلة بها. وقد قادتهم طبيعة هذا التصور إلى نتيجتين هامتين، نعتقد أن لهما أكبر الأثر في بنية الفكر العربي قيما وحديثا.

النتيجة الأولى هي إدراج اللغة في نظرية للبيان، تتسع بالضرورة لضروب أخرى من العبارة لأن الكشف عن الحاجات ورفع الحجاب دون الضمير والفهم والإفهام كلها

---

[1]– محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. الطبعة الأولى، 1994. ص: 68.

[2]–صالح سعيد عيد الزهراني: مآخذ البيانيين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري.رسالة دكتوراه بإشراف الأستاذ الدكتور عبد العظيم إبراهيم المطعني.قسم الدراسات العليا العربية، فرع البلاغة والنقد، جامعة أم القرى، السعودية.سنة 1992. ج1.ص 158.

قد تحصل باللغة وبغير اللغة. و النتيجة الخطيرة الثانية، وهي متولدة عن الأولى، تنزيلهم اللغة منزلة الأداة والوسيلة. فغلب على وظيفتها عندهم أداء المعنى وتوضيحه وتقريبه من الأفهام»[1].

وقد أكد غير واحد من النقاد على مقياس الاختيار، وهو مقياس تنتفي معه العفوية والاعتباط، لأنّه يؤكد على عملية الوعي التام في صناعة العمل الأدبي، وهذا هو لب المشابهة بين الأدب وغيرهُ من الصناعات الأخرى على حد تعبير النقاد القدماء، لأنّ المبدع في كل منها يعمد إلى الاختيار الواعي للمواد والأدوات، والأشكال، ولذلك يقول الجاحظ: «إن المعنى إذا اكتسى لفظا حسنا، وأعاره البليغ مخرجا سهلا، ومنحه المتكلم دلاًّ متعشقا، صار في قلبك أحلى ولصدرك أملا، والمعاني إذا كسيت الألفاظ الكريمة، وألبست الأوصاف الرفيعة، تحولت في العيون عن مقادير صورها، وأربت على حقائق أقدارها، بقدر ما زينت وحسب ما زخرفت...»[2].

إن البناء اللغوي لهذا النص يؤكد على ضرورة أن يعمل الشاعر على الوقوف على كل صغيرة وكبيرة في إبداعه، وما اختيار الجاحظ لأفعال مثل: «اكتسى، أعار، منح، ألبس» إلا دليل على ذلك.

إن حكم الألفاظ كحكم اللآلئ المبددة، فإنها تتخير وتنتقي قبل النظم، أي أن الأديب ينتقي من مخزونه اللغوي ما تتحقق به الفنية في نصه، وبهذا يكون النص جيدا كلما استطاع الأديب اختيار ألفاظه أحسن اختيار، وهذا هو المبدأ الذي أشار إليه الجاحظ مرة بعد مرة، فمن آلة البلاغة عنده أن يكون الكلام «متخير اللفظ»[3]، ومن أدلة بلاغة البلغاء أنهم «تخيروا تلك الألفاظ لتلك المعاني»[4]، كما أنه جعل من الأسباب التي تحبب الكلام إلى النفوس، وتشيعه في الآفاق أن يكون اللفظ «متخير

---

[1]–حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب. دار شوقي للنشر، تونس، الطبعة الأولى 2002. ص: 23.

[2]–البيان والتبيين، 254/1.

[3]–البيان والتبيين، 92/1.

[4]–المصدر نفسه، 129/1.

من جنسه»[1]، لأن من أهم غايات الرواة ومتذوقي الأدب أن يقفوا «على الألفاظ المتخيرة»[2].

ولذلك ذهب العسكري إلى أن «مدار البلاغة على تخير اللفظ»[3]، انطلاقا من أن «تخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته»[4]. بمعنى أن العملية تمر بمرحلتين، الأولى تخير الألفاظ في بداية كتابة النص الأدبي، ثم تأتي المرحلة الثانية عندما يراجع الأديب نصه لأجل إخراج ما هو غير مناسب منه، وهو عند العسكري ما يجعل النص متكاملا.

وهو عندما يقارب بين الألفاظ والمعاني يفضل الألفاظ، لأنّه « ليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه...» [5]، وليس خافيا أن هذه العبارة تذكرنا بعبارة الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق»، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدل على اتفاق النقاد في نظرتهم إلى الألفاظ وإعطائها القيمة اللائقة بها في هذه الصناعة.

إن اهتمام اللغويين باللغة يعود في الأساس إلى كونها الأداة التي يصور بها الأديب الواقع، أو يعبر بها عن مشاعره وأحلامه، وبها يصف لنا حياته وبيئته، والخطأ في استعمال هذه الأداة يؤدي إلى الخطأ في الفهم وإلى عدم وصول الرسالة إلى المتلقي وحصول الالتباس، ومن هذا المنطلق قاس اللغويون والرواة جودة الشعر بمدى قدرة الشاعر على استعمال هذه الأداة وتوظيفها توظيفا سليما ينتج عنه القبول وحصول

---

[1]–المصدر نفسه، 08/2.

[2]–المصدر نفسه، 24/4.

[3]– العسكري: كتاب الصناعتين. ت: مفيد قميحة. بيروت، دار الكتب العلمية، ط2، 1983. ص32.

[4]–المصدر نفسه، ص159.

[5]–المصدر نفسه، ص55.

المتعة الفنية [1].

و على إثر هذا فإنّ النقاد والبلاغيين قد أخذوا في رصد الخصائص النوعية التي ينبغي أن يتوخاها الأديب عند اختيار لفظه، وأبرز هذه الخصائص هي:

أ-أن لا تكون اللفظة غريبة وحشية:

أجمع النقاد على نبذ الغريب من الألفاظ، وعدّوا استعماله هجنة في الكلام يرفضها الذوق، لأن من الألفاظ ما عفى عليه الزمن حتى لم يعد لائقا، لما يسببه من عدم وصول المعنى إلى المتلقي كما يريد له صاحب النص، فقد أكد الجاحظ على أنه لا ينبغي أن يكون اللفظ غريبا وحشيا[2]، ووصف الطريقة المثلى في البلاغة بأنها التماس ما لم يكن متوعرا وحشيا من الألفاظ[3].

و قد وصف الغريب بأنه «ليس من أخلاق الكتاب ولا من آدابهم»، فهل تنبه هذا الكاتب الكبير إلى أن للأسلوب وللألفاظ التي تستعمل صلة بأخلاق الكاتب، بل هو يرى أن الأسلوب يكون من أخلاق الكاتب، ولا يكون من أخلاقه، فإن صح أنه تنبه لذلك، فإنه يكون قد سبق أولئك النقاد الغربيين الذين يقولون إن أسلوب الرجل من الرجل»[4].

ولم يخالف أحد من النقاد أو البلاغيين هذا المبدأ، فقدامة بن جعفر يعد استعمال الغريب من الألفاظ عيبا من عيوب الشعر، فيقول: «... وأن يركب الشاعر منه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط، ولا يتكلم به إلا شاذا، وذلك هو الوحشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيرا بمجانبته له وتنكبه إياه، قال: كان لا يتبع حوشي الكلام»[5].

---

[1]-مختار بولعراوي: جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي.مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة 01، 2009. ص:114.

[2]-البيان والتبيين، 136/1، 144، 378، 380.

[3]-المصدر نفسه، 137/1.

[4]-علي محمد حسن العماري: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية.مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1999. ص: 136.

[5]-نقد الشعر، ص172.

فالمشكلة المتعلقة بالكلام الغريب الوحشي أنه لا يستعمل في كلام الناس إلا قليلا، لأن العرب القدماء قد رأوا فيه شيئا من الصعوبة والانغلاق على أفهام الناس، فتركوه وأبدلوه بكلام هو أسهل وأحسن من غيره.

إذن فهذا المقياس مستمد في أصله من التراث النقدي، فزهير رغم أنه جاهلي، فإنّه ينأى بكلامه عن الغريب، لأنّ «البلاغة لا تعبأ بالغرابة ولا تعمل بها شيئا»[1]، وإلا فإنّ العرب قد عرفوا ألفاظا كثيرة ولكنهم استثقلوها وعزفوا عن استعمالها، فمثلا « يعد من ألفاظ الغريب في نعوت الطويل نحو من ستين لفظة، أكثرها بشع شنع، كالعشنق، والعشنط، والعطنط، والشوقب... فاصطلح أهل البلاغة على نبذها وترك استعمالها في مرسل الكلام واستعملوا الطويل»[2].

و يصطدم قدامة بتلك الحقيقة، وهي أن الشعر المأثور عن فحول الشعراء في الجاهلية الأولى وأعقابها – أي في عصور البداوة – ورد فيه الكثير من الألفاظ التي تنعت بالحوشية، فلا يتردد قدامة في الحكم بعيب هؤلاء، ولا يرده عن ذلك إعجاب الناس بهم، وتقديسهم لشعرهم، وجعلهم أئمة يقتدي بهم المحدثون من الشعراء، وإن جاز أن يروى شيء من ذلك الشعر، فليس من أجل أنه حسن، ولكن للاستشهاد والتمثيل للغريب فحسب [3].

والمبدأ الأساس عند العرب هو اختيار الألفاظ المألوفة، وهذا ما نبه إليه قدامة بقوله: « وهذا الباب مجوز للقدماء، ليس من أجل أنه حسن، لكن لأن من شعرائهم من كان أعرابيا قد غلبت عليه العجرفية، وللحاجة أيضا إلى الاستشهاد بأشعارهم في الغريب، ولأنّ من كان يأتي منهم بالوحشي لم يكن يأتي به على جهة التطلب له، والتكلف لما يستعمله منه، لكن لعادته وعلى سجية لفظه، فأما أصحاب التكلف لذلك،

---

[1]– الخطابي: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. ت: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. مصر، دار المعارف، ط4.(د.ت). ص37.

[2]–المصدر نفسه، ص37.

[3]– بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. ص:201.

فهم يأتون منه بما ينافر الطبع وينبو عن السمع»[1].

نستطيع أن نستنتج من هذا النص النقاط الآتية:

-إيراد الغريب الوحشي من الكلام غير جائز.

-وجود الكلام الغريب الوحشي عند القدماء يرجع إلى طبيعتهم وبيئتهم التي يسكنونها.

-من بين أسباب ورود الغريب الاستشهاد بأشعار القدماء.

-وأخيرا، أن وجود هذا النوع من الكلام لم يكن على سبيل التكلف والتصنع.

ويلعب التحضر في حياة الناس دورا كبيرا في القضاء على هذه الظاهرة، وهو الذي يجعل من اللغة تميل نحو السهولة، لذا قال القاضي الجرجاني: « فلما ضرب الإسلام بجرانه، واتسعت ممالك العرب، وكثرت الحواضر، ونزعت البوادي إلى القرى، وفشا التأدب والتظرف، اختار الناس من الكلام ألينه وأسهله، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة اختاروا أحسنها سمعا وألطفها من القلب موقعا... وأعانهم على ذلك لين الحضارة وسهولة طباع الأخلاق، فانتقلت العادة وتغير الرسم، وانتسخت هذه السنة، واحتذوا بشعرهم هذا المثال، وترققوا ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيظن ضعفا، فإذا أفرد عاد ذلك اللين صفاء ورونقا، وصار ما تخيلته ضعفا رشاقة ولطفا، فإن رام أحدهم ا لإغراب والاقتداء بمن مضى من القدماء لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلف وأتم تصنع»[2].

ويعد التغير في الزمان والمكان من المقاييس الهامة التي يجب على الأديب مراعاتها في صناعته، وإلا رُفضَ منه ما يقوله، فقد « قيل للسيد: ألا تستعمل الغريب في شعرك؟ فقال: ذاك عيٌّ في زماني وتكلف مني لو قلته، وقد رزقت طبعا واتساعا في الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير، ثم أنشدني:

---

[1]-نقد الشعر، ص172.

[2]-الوساطة، ص18.

أيا ربِّ إني لم أرِدْ بالذي به مدحتُ عليا غير وجهكَ فارحَمِ[1]

فهذا كلامُ عاقل يضع الشيء موضعه، ويستعمله في إبانه، ليس كمن قال وهو في زماننا:

جفخت وهم لا يجفخون بها بهم[2]

فأشمتَ عدُّوه بنفسه»[3].

ولعلّ في تعليق العسكري في قوله «فأشمت عدوه بنفسه» ما يدل على أن استعمال الغريب من طرف شاعر –وهو في هذه الحالة المتبني– غير جاهلي مدعاة للشماتة والازدراء، لا لشيء إلا أن هذا الشاعر وغيره يستعملون كلمات غريبة لا تنتمي إلى العصر الذي يعيشون فيه.

و يمكن القول إن الحاتمي من بين أكثر النقاد الذين تتبعوا أخطاء المتنبي في اختيار الألفاظ، فعندما يقول المتنبي:

ربحلة أسمر مقبلها سبحلة أبيض مجردها [4]

يقول الحاتمي: «فالربحلة: العظيمة الجيدة الخلق، والسبحلة: الطويلة العظيمة، ورجل سبحل ربحل. لذلك تستهجن هاتان الكلمتان في ألفاظ المحدثين، لأنهما من ألفاظ العرب الجافية»[5].

وعليه فالحاتمي يرى أن لفظي (ربحلة) و(سبحلة) جافيان، لا يجوز أن يستعملهما شاعر محدث، لبعدهما عن عصره، ولقدم استعمالهما، كما أنهما غليظان لا

---

[1]–السيد الحميري: الديوان. تحقيق: نواف الجراح. دار صادر للطباعة والنشر، ط5، 1999. ص:180.

[2]–المتنبي: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. 1983. ص: 248.

[3]–كتاب الصناعتين، ص58–59.

– الجفخ: الكبر.

[4]–المتنبي: الديوان. ص:289.

[5]–الحاتمي: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره. ت: محمد يوسف نجم. بيروت، دار صادر ودار بيروت 1965.ص: 26.

يتناسبان مع رقة الألفاظ الغزلية. وليس للمتنبي في رأيه أن يتبع المتقدمين في استعمال مثل هذه الألفاظ الجافية، التي لا تقترب من أفهام المتلقين [1].

وقد أشار الصاحب بن عباد إلى هذه القضية في شعر المتنبي عندما قال: «من أطم ما يتعاطاه التفاصح بالألفاظ النافرة والكلمات الشاذة، حتى كأنه وليد خباء وغذي لبن، ولم يطأ الحضر ولم يعرف المدر، فمن ذلك قوله يرثي طفلا:

أيفطمه التوراب قبل فطامه ويأكله قبل البلوغ إلى الأكل[2]

و ما أدري كيف عشق التوراب حتى جعله عوذة شعره، وليس سائغا لمثله، وهو وليد قرية ومعلم صبية»[3].

إن ميل المتنبي إلى استعمال هذه الألفاظ الغريبة في شعره ليدلل على براعته ومعرفته باللغة، لأن التراب له لغات متعددة في المعاجم العربية [4].

والأمر لا يتوقف عند الشعراء في اختيار الغريب من الألفاظ، بل وجدنا من الرواة من يلجأ إلى الشعر قليل التداول بين الناس، فقد « كان المفضل يختار من الشعر ما يقل تداول الرواة له، ويكثر الغريب فيه، وهذا خطأ من الاختيار، لأنّ الغريب لم يكثر في الكلام إلا أفسده، وفيه دلالة على الاستكراه والتكلف»[5].

وعلى أية حال فإنّ مقياس الاختيار يرفض الغريب، ولا يقبل من الألفاظ إلا ما كان مألوفا تفهمه الخاصة ولا يستعصي على العامة، ومجانبة هذا المقياس سمة من سمات الرداءة، وهذا ما ذهب إليه بعض النقاد في العصر الحديث، حيث يرى تشارلتن

---

[1]–حسين علي الزعبي: النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري. دار الفكر، دمشق. الطبعة الأولى، 2001. ص: 35–36.

[2]–المتنبي: الديوان. ص: 262.

[3]–الصاحب بن عباد: رسالة في الكشف عن مساوئ المتنبي.ت: محمد حسين آل ياسين. الطبعة الأولى، مكتبة النهضة، بغداد، 1965. ص: 49.

– التوراب: لغة في التراب.

[4]–النقد في رسائل النقد الشعري. ص: 41.

[5]–المصدر نفسه، ص11.

أن الشعراء المتكلفين هم الذين «يقصدون إلى أشياء معروفة مألوفة، ولكنهم يلفونها في لفظ غريب، فيبهموا الصورة ويطمسوها، وعندئذ تكون غرابة اللفظ ضعفا لا قوة»[1].

و بهذا تتأكد لنا حقيقتان رئيسيتان:

أولاهما: أن التراث العربي في البحث اللغوي لم يغفل ذهن المتكلم وما يحيط به ملتمسا لمصدر الألفاظ، فكان بذلك في دائرة الواقع الإنساني من غير شطط يجنح به إلى متاهات الفرضيات النظرية غير المحسوسة.

ثانيهما: أن هذا التراث رأى اللفظة الواحدة صورة لما في الذهن ولما في خارجه، فإذا مصطلح الصورة في هذا التراث يقرر أن اللغة بحد ذاتها وسيلة للتصوير، وأنها سيان في أن تكون اللغة الفنية للأدب وفي أن تكون لغة الحديث اليومي[2].

ب-أن لا تكون اللفظة مبتذلة سوقية:

ذكر ذلك الجاحظ حين وصف البلغاء بأنهم من قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن ساقطا[3]، وتبعه في ذلك العسكري حين قال: « والمختار من الكلام ما كان سهلا جزلا، لا يشوبه شيء من كلام العامة وألفاظ الحشوية، وما لم يخالف فيه وجه الاستعمال، ألا ترى إلى قول المتنبي:

أين البطاريق والحلف الذي حلفوا بمفرق الملك والزعم الذي زعموا[4]

وهذا قبيح جدا، وإنما سمع قول العامة: حلف برأسه، فأراد أن يقول مثله فلم يستو له، فقال: بمفرق الملك، ولو جاز هذا لجاز أن يقول: حلف بيافوخ أبيه وبقمحدؤة سيده، وقبح هذا يدل على أن أمثاله غير جائزة في جميع المواضع...»[5].

---

(1)-تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة: نجيب محمود، القاهرة، 1945، ص11-12.

(2)- كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي. مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987. ص:44.

(3)-البيان والتبيين، 272/1.

(4)- المتنبي: الديوان. ص: 196.

(5)-كتاب الصناعتين، ص127.

- البطريق: هو القائد وهي لغة أهل الشام.

إن استعمال المتنبي للفظة مشابهة لكلام العامة، جعل العسكري لا يقبل هذا البيت منه، لأنّه لو تكرر ذلك عند الشعراء لأصبح الشعر مثل كلام العامة، ليس بينهما أي فرق، وبذلك تنتفي صفة الفنية عن كلام الشاعر من هذا الباب.

ولهذا دعا الجاحظ الشعراء إلى توخي مبدأ التوسط في اختيار ألفاظهم، «فالقصد في ذلك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همّك في تهذيب الألفاظ وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، وفي الاقتصاد بلاغ، وفي التوسط مجانبة للوعورة، وخروج من سبيل من لا يحاسب نفسه... وليكن كلامك بين المقصر والغالي، فإنك لا تسلم من المحنة عند العلماء ومن فتنة الشيطان»[1].

فمدار الأمر قائم على التوسط بين الطريقتين، فلا الكلام السوقي ينفع صاحبه لأنه ينزله إلى مرتبة كلام العامة والجهال، وليس هو الكلام الوحشي الذي ينتمي إلى فترات زمنية ضاربة في القدم. بل التوسط بين الطريقتين هو المحبذ والمطلوب في هذا الباب.

وهذا ما أدى ببعض الباحثين إلى القول بأن: «الطبع عند الجاحظ هو المهذب البعيد عن السهولة المبتذلة والسوقية والعامية، فقضية الطبع والصنعة محكومة بالوسطية وتسيرها فكرة "المقدار"، فلا صنعة مفضية إلى التكلف ولا طبع يعفي صاحبه من عدم محاسبة النفس»[2].

جاء في أخبار المرزباني في كتابه الموشح قوله: « أخبرني محمد بن العباس قال: حدثنا محمد بن يزيد النحوي قال: حدثنا عبد الله بن محمد التوزي، قال: سمعت الأصمعي يقول: ما أقل ما تقول العرب الفصحاء: فلانة زوجة فلان، إنما يقولون: زوج فلان، فقال له السدري: أليس قد قال ذو الرمة:

أذا زوجة بالمصر أم ذا خصومة أراك لها بالبصرة العام ثاويا[3]

---

[1]–البيان والتبيين، 255/1.

[2]–أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى، 751/2.

[3]–ذو الرمة: الديوان. ص:296.

فقال: إن ذا الرمة قد أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشمَ»[1].

إن عيب ذي الرمة في هذا البيت أنه خالف كلام العرب، والسبب في ذلك راجع إلى التصاقه الدائم بعامة الناس، والدليل على ذلك قول الأصمعي « قد أكل البقل والمملوح في حوانيت البقالين حتى بشِم ».

وللخروج من هذه الضائقة الفنية، وجب أن يكون كلام الأديب مجانسا ومشابها لكلام القرآن الكريم، لأنّه الكلام الذي يجمع في طياته الوسطية في اختيار الألفاظ والعبارات: « قال أهل مكة لمحمد بن مناذر الشاعر: ليست لكم معاشر أهل البصرة لغة فصيحة، إنما الفصاحة لنا أهل مكة، فقال ابن المناذر: أما ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن، وأكثرها له موافقة، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم، أنتم تسمون القِدْرَ بُرْمة وتجمعوا البرمة على بِرامٍ، ونحن نقول قِدْر ونجمعها على قدور، وقال الله عز وجل: ژ ئائائەژ [سبأ: 13]، وأنتم تسمون البيت إذا كان فوق البيت علية وتجمعون هذا الاسم على علا ليّ، ونحن نسميه غرفة ونجمعها على غرفات وغرف وقال الله تبارك وتعالى: ژئائائەئوژ [الزمر: 20]»[2].

فكلام القرآن الكريم هو الكلام المطلوب من الأدباء الكتابة على منواله، لأنه ببساطة شديدة المعجزة الإلهية التي خص بها الله هذه الأمة. وهي معجزة بيانية ولغوية حيرت عقول العرب آنذاك.

ج-الدقة:

كثيرا ما تبدو الكلمتان كما لو كانتا تؤديان معنى واحدا، ولكن عند النظر والتحقيق تبرز فروق دقيقة تميز إحداهما عن الأخرى[3]، لذلك كان من الواجب على الأديب أن يختار من اللفظتين ما يكون معبرا عن معناه بكل دقة، ولعلّ هذا ما قصده الجاحظ بقوله: « وهم يمدحون الحذق والرفق، والتخلص إلى حبات القلوب، وإلى

---

[1]-المرزباني: الموشح، ص235-236.

[2]-البيان والتبيين، 19/1.

[3]-ربما هذا هو السبب الذي جعل أبا هلال العسكري يؤلف كتابه "الفروق في اللغة".

إصابة عيون المعاني، ويقولون: أصاب الهدف... ويقولون: قرطس فلان، وأصاب القرطاس إذا كان أجود إصابة من الأول، فإن قالوا: رمى فأصاب الغرة، وأصاب عين القرطاس، فهو الذي ليس فوقه أحد، ومن ذلك قولهم: فلان يفل الحز، ويصيب المفصل، ويضع الهناء مواضع النقب»[1].

بمعنى أن النقاد يضعون كلام الأدباء على درجات متفاوتة من الحسن والجمال، فهناك من يصيب الهدف بكلامه، وهناك من يرتقي على المرتبة السابقة بإصابته القرطاس لكون كلامه أحسن وأجمل من كلام الأول، فإن كان الكلام يجمع بين الفئتين فهو الكلام الذي ليس فوقه أي كلام آخر، وهذه المرتبة هي المرتبة العالية في هذا الباب.

والدقة في اختيار الألفاظ هو عمود البلاغة كما يرى الخطابي، لأنّه « في الكلام ألفاظا متقاربة في المعاني، يحسب أكثر الناس أنها متساوية في بيان إفادة مراد الخطاب، كالعلم والمعرفة، والحمد والشكر والبخل والشح وكالنعت والصفة، وكقولك: أقعد وأجلس، وبلى ونعم، وذلك وذاك، ومن وعن، ونحوهما من الأسماء والأفعال والحروف والصفات، والأمر فيها وفي ترتيبها عند علماء أهل اللغة بخلاف ذلك، لأنّ لكل لفظة منها خاصية تتميز بها عن صاحبتها في بعض معانيها، وإن كان قد يشتركان في بعضها...» [2].

إن كلام الخطابي يضع أمام الأدباء إشكالية أخرى وجب عليهم التنبه إليها، وهي التشابه الواقع بين الكلمات في إيصال المعنى المراد، فهو يؤكد على أن الكلمات لا تؤدي المعنى نفسه. ولا تتحقق هذه النتيجة في نظرنا إلا إذا كان المبدع عارفا باللغة معرفة جيدة وهذا ما يدخلنا في نطاق الثقافة الواسعة التي تحدث عنها النقاد والتي أفردنا لها مكانا في الفصل الأول من البحث.

---

[1]–البيان والتبيين، 147/1.

[2]–بيان إعجاز القرآن، ص29.

وقد لاحظ الجاحظ هذه الخاصية في القرآن الكريم حين قال: «وقد يستخف الناس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها، ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الجوع إلا في موضع العقاب، أو في موضع الفقر والعجز الظاهر والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة، وكذلك ذكر المطر، لأنك لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين ذكر الغيث... ولا يتفقدون من الألفاظ ما هو أحق بالذكر وأولى بالاستعمال»[1].

وقد أشار ابن قتيبة إلى هذه القضية حين قال: «ومن هذا الباب ما يضعه الناس في غير موضعه، من ذلك "أشفار العين": يذهب الناس إلى أنها الشعر النابت على حروف الهُدبُ، وقال الفقهاء المتقدمون: في كل شفر من أشفار العين ربع الدية، يعنون في كل جفن، وشُفْرُ كل شيء: حرفه، وكذلك شفيره، ومنه قال: شفير الوادي، وشفر الرحم، فإنّ كان أحد من الفصحاء سمّى الشعر شُفرا فإنما سماه بمنبته، والعرب تسمي الشيء باسم الشيء إذا كان مجاورا له، أو كان منه بسبب»[2].

ومن بين الشعراء الذين نالوا الحظ الأوفر من النقد حول هذه الظاهرة في شعره أبو تمام، ففي قوله:

ورحب صدرٍ لو أن الأرض واسعة كوسعه، لم يضف عن أهله بلدُ[3]

يقول الآمدي معلقا على هذا البيت: «وهذا أيضا غلط، من أجل أن كل بلد يضيق بأهله، وليس ضيقه من جهة ضيق الأرض.. وكان ينبغي أن يقول: ورحب صدر لو أن الأرض واسعة كوسعه لم يسعها الفلك ولضاقت عنها السماء، أو أن يقول: لو أن سعة كل بلد أو مصر كسعة صدره لم يضق عن أهله بلد، وكان حينئذ يكون المعنى لائقا مستقيما، والجيد الصحيح في هذا المعنى قول البحتري:

---

[1]–البيان والتبيين، 20/1.

[2]–ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص17.

[3]–أبو تمام: الديوان. ص:157.

مفازة صدر لو تطرَّق لم تكن ليسلكها فردًا سليك المقانب[1]

أي: لم يكن ليسلكه إلا بدليل لسعته»[2].

2- الاختيار على مستوى التركيب:

لئن كان شغف النقاد بالكلمة المفردة وحسن اختيارها، واضحا فيما درسناه من قبل، فإنهم كذلك –و بالدرجة نفسها– كانوا شغوفين بترابط الكلمات فيما بينها وتناسبها، بحيث تكون في الأخير نصا متكاملا لا يدخله الخلل من أي جهة من جهاته، ولعلّ الجاحظ يعد من بين هؤلاء النقاد الذين أولوّا هذه القضية أهمية كبيرة.

يقول الجاحظ: « من ألفاظ العرب ألفاظ تتنافر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض الاستكراه، فمن ذلك قول الشاعر:

وقبر حرب بمكان قفر وليس قرب قبر حرب قبرُ

ولما رأى من لا علم له أن أحدا لا يستطيع أن ينشد هذا البيت ثلاث مرات في نفس واحد فلا يتتعتع ولا يتلجلج، وقيل لهم إن ذلك إنما اعتراه إذ كان من أشعار الجن صدقوا بذلك»[3].

يمكن أن نلاحظ أن التنافر الحاصل في هذا البيت، ليس مرده الكلمات في حد ذاتها، لأنها في الأصل كلمات سهلة النطق وحروفها – أي الكلمات – مرتبة ترتيبا يجعل من عملية نطقها سهلة، لكن الأمر الذي وقع أن ترتيب هذه الكلمات على هذا النسق هو الذي أدخل هذا البيت ضمن هذه الدائرة وهي دائرة تنافر الألفاظ، ولا أدل على ذلك أن هذا البيت عد من كلام الجن عند من لا علم له على حد تعبير الجاحظ.

فلا شك أن استعانة صاحب البيان والتبيين بهذا الشاهد الفض الغليظ، إنما كان

---

[1]–البحتري: الديوان. ص:203.

[2]–الآمدي: الموازنة، 1/181–182.

[3]–البيان والتبيين، 1/65.

لإبراز حالة التنافر القصوى، والإبانة عن المقياس من الوجهة النظرية المبدئية[1].

إذن فعلى الشاعر وهو في خضم عملية الإبداع، أن يختار من الكلمات ما تكون متماثلة مع بعضها البعض، بحيث لا يكون بينها أي نوع من التنافر، وبذلك تكون هذه الكلمات قد تمكنت من مواقعها الأصلية في الجملة أو في البيت الشعري، وهذا ما يعبر عنه الجاحظ بقوله: «إذا كان الشعر مستكرها، وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلا لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلاّت، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جنب أختها مرضيا موافقا كان على اللسان عند إنشاد ذلك الشعر مؤونة»[2].

إذن، فالقضية ليست متعلقة بالكلمات في حد ذاتها وإنما بما تحدثه من صعوبة في عملية نطقها، وكأن بالبلغاء العرب يضعون الأديب كأول متلق لنصه قبل أن يتقبله غيره، فإذا كان الأديب يجد صعوبة في نطق كلمات النص الذي كتبه فكيف بالقارئ الذي ينتظر من المبدع سهولة الكلام وانسيابه.

ويزيد الجاحظ القضية أكثر وضوحا وجلاء في قوله: «وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة، متباينة ومتنافرة مستكرهة تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة ورطبة مواتية، سلسة النظام خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[3]. فالأمر على وجهين: وجه يحمل سمات السهولة والليونة ووجه آخر مختلف كلماته ومتباينة ومتنافرة حتى يجد المتلقي صعوبة في نطقها.

فالجاحظ يضع أمامنا في هذا النص مجموعة من المصطلحات المتقابلة، كل مجموعة من هذه المصطلحات تخدم جهة معينة نبينها في هذا الجدول:

كلمة الشعر الجيد	كلمات الشعر الرديء

[1]–حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص291.

[2]–البيان والتبيين، 1/66-67.

[3]–المصدر السابق: 1/67.

متفقة	مختلفة
لينة المعاطف	متباينة
سهلة	متنافرة
رطبة	مستكرهة
مواتية	تشق على اللسان وتكدّه
سلسلة النظام	تشق على اللسان و تكده
خفيفة على اللسان	تشق على اللسان و تكده

صحيح أن الجاحظ لم يعط تفسيرا لهذه المصطلحات جميعها، بيد أن خَتْمَ كَلامه السابق بقوله عن كلمات الشعر الجيد: «حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»، وكأن الجاحظ يقول لنا بطريقة غير مباشرة: إن كل كلام تكون نتيجته هذه فإنه بالضرورة تتوفر فيه الصفات الإيجابية في تلاقي الكلمات وتفاعلها فيما بينها، أما إذا كانت النتيجة عكسية، فإنّ البداية كانت سيئة وكانت كلمات الشعر المختارة رديئة في تركيبها. ولهذا «قال بعض الشعراء لصاحبه: أنا أشعر منك، قال: ولم؟ قال: لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه»[1]، ومن أجل ذلك نصح الجاحظ الشعراء بقوله: «فإن كانت المنزلة الأولى لا تواتيك ولا تعتريك ولا تسمح لك عند أول نظرك وفي أول تكلفك، وتجد اللفظة لم تقع موقعها ولم تصر إلى قرارها وإلى حقها من أماكنها المقسومة لها، والقافية لم تحل في مركزها وفي نصابها ولم تتصل بشكلها، وكانت قلقة في مكانها نافرة من موضعها فلا تكرهها على اغتصاب الأماكن والنزول في غير أوطانها»[2]، فإذا وجد الشاعر أن الألفاظ مختلفة ومتباينة ومتنافرة فيما بينها وجب عليه أن لا يضع تلك الألفاظ في تلك المواضع، وإلا خرج ذلك الشعر عن مفهوم الشعر الجيد عند الجاحظ وهو الذي «لا تتباين ألفاظه ولا

---

[1]–البيان والتبيين، 228/1.

[2]–المصدر نفسه، 137/1–138.

تتنافر أجزاؤه»[1]، وهو السبب الذي دفعه إلى الإعجاب بأبيات لأبي حية النميري يقول فيها:

رمتني وستر الله بيني وبينها عشية آرام الكياس رميمُ

رميمُ التي قالت لجارات بيتها ضمنت لكم ألا يزال يهيمُ

ألا ربّ يوم لو رمتني رميتها ولكن عهدي بالنضال قديم[2]

وهذه الأبيات أيضا هي عنوان للكلام الواضح عند المبرد[3]، لذلك عُدَّ كلامه دليلا على قيام الأبيات على قاعدة السهولة على صعيد اللفظ، إذ لم تتباين الألفاظ ولم تتنافر الأجزاء[4].

وفي بعض الأحيان قد يلجأ الشاعر إلى التفريق بين الكلمات؛ بحيث يختلف ترتيبها، وهذا بسبب العروض والوزن، وهذا ما سماه المرزباني بالتفصيل «وهو ألا ينتظم للشاعر نسق الكلام على ما ينبغي لمكان العروض، فيقدم ويؤخر، كما قال دريد بن الصمّة:

وبلغ نميرا إن عرضت ابن عامر فأي أخ في النائبات وطالب[5]

ففرق بين نمير بن عامر بقوله: إن عرضت»[6].

إن اعتراض لفظة "إن عرضت"

ومجيئها بين "نمير" و"ابن عامر" أدخل الغموض على العبارة، وجعل المتلقي يجد صعوبة في الوصول إلى المعنى المراد بسهولة.

---

[1]–المصدر نفسه، 67/1.

[2]–المصدر نفسه، 68/1. والديوان:ص:236.

[3]–المبرد: الكامل. بيروت، مؤسسة المعارف، (د.ت). 19/1.

[4]–الودرني: قضية اللفظ والمعنى، 803/2.

[5]–دريد بن الصمة: الديوان. تحقيق: عمر عبد الرسول. دار المعارف، مصر، 1980. ص:178.

[6]–الموشح، ص107.

لهذا « ينبغي أن ترتب الألفاظ ترتيبا صحيحا، فتقدم منها ما كان بحسن تقديمه، وتؤخر منها ما يحسن تأخيره، ولا تقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا تؤخر منها ما يكون التقديم به أليق.

فما أفسد ترتيب ألفاظه قول بعضهم:

يضحك منها كل عضو لها من بهجة العيش وحُسنِ القوامْ

ترفل في الدار لها وفرة كوفرة المِلْطِ الخليع الغُلامْ

كان ينبغي أن يقول: كوفرة الغلام الملْط الخليع، أو الغلام الخليع المِلْط، فأما تقديم الصفة على الموصوف فرديء في صنعة الكلام جدا، وقوله أيضا «بهجة العيش وحسن القوام» متنافر غير مقبول.

وقول ابن طباطبا:

وعجلة تشدو بألحانها وكانت الكيسة الخادمة

لو قال: «وكانت الخادمة الكيسة لكان أجودُ»[1].

و الأساس الذي يدور حوله كلام أبي هلال، هو أن أجود الكلام ما يكون « جزلا سهلا، لا ينغلق معناه، ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا، ويكون بريئا من الغثاثة، عاريا من الرثاثة»[2]، لأنّ «الكلام إذا كان لفظه غثا، ومعرضه رثا كان مردودا، ولو احتوى على أجل معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله»[3].

إذن فإننا نلاحظ أن النقاد يجمعون على ضرورة أن يكون الكلام مرتبا ترتيبا جيدا بحيث لا يحدث خللا في العبارة وبذلك تتحقق الفائدة المرجوة من النص.

وقد كان مقياس: ترتيب الألفاظ ووضعها في مواضعها، من بين النقاط التي كانت تشكل فارقا بين أبي تمام والبحتري، لأنّ الشعر عند أهل العلم به هو: «حسنُ

---

[1]-كتاب الصناعتين، ص138-139.

[2]-المصدر نفسه، ص63.

[3]-المصدر نفسه، ص63.

التأتي وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها...» [1]، هذا ما ينطبق على البحتري، أما أبو تمام فكان «شديد التكلف، صاحب صنعة ومستكره الألفاظ والمعاني»[2].

و لا نجد تفسيرا لهذه الظاهرة أحسن من تفسير الدكتور مصطفى ناصف عندما قال: «فلسفة الكلمة في البلاغة هي فلسفة الحياة في نظر المسلم الصادق، ولهذا كانت حركة الكلمة هي حركة الميزان حتى يهدأ ويستقر. تتواصل الكلمات ويعاشر بعضها بعضا، ويأخذ بعضها من بعض ولكن هذا كله في إطار وضع معترف به، وإطار قرار سابق مهيمن. حركة الكلمات في البلاغة العربية مناطها الأول والأخير أن الإنسان ليس إلها، وأن قدرة الإنسان مظهر قدرة الله تعالى»[3].

وبهذا يكون "الاختيار" أول مبدأ يجب على الشاعر مراعاته وهو يصنع قصيدته، وفي هذا المبدأ تظهر أمارات استعمال العقل في البحث عن الكلمة المناسبة ثم البحث عن وضعها في المكان المناسب لها مع أخواتها الأخريات. وبذلك يتحقق الجمال في النص من حيث اختيار الألفاظ.

ثانيا-صناعة المعنى

ليتسنى للشاعر صناعة جيدة لمعنى قصيدته، وجب عليه الالتزام بجملة من الشروط نوردها تباعا.

1-**شروط المعنى:** وتشمل كلا من:

أ-الصحة:

مصطلح "الصحة" مأخوذ من مادة "ص ح ح"، يقول ابن منظور: «الصُح والصِحَّة والصحاح: خلاف السقم، وذهاب المرض، وقد صحَّ فلان من علته

---

[1]-الموازنة، 10/1.

[2]-المصدر نفسه، ص10/1.

[3]- مصطفى ناصف: النقد العربي. نحو نظرية ثانية. عالم المعرفة، العدد 255. سنة 2000. ص43.

واستصح... وهو أيضا البراءة من كل عيب وريب»[1].

فالملاحظ أن مصطلح "الصحة" لا يبتعد في دلالته الفنية عن الدلالة المعجمية، لأنّه يدل على السلامة من العيب أو النقص. وعلى هذا يمكن التمييز بين مدلولي كل من "الصحة" و"الصواب"، فالصحة خلاف العيب والصواب خلاف الخطأ، وقد كان القدماء على وعي تام بهذا التفريق، لذا عقد أبو هلال العسكري فصلا «في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها»[2].

إن مقياس الصحة كان يدور في إطار تصور عام لجودة التعبير عن المعنى حظر النقاد على الأدباء الإخلال به، وذلك التصور لا ينفك عن تصورهم للنص الأدبي ككائن يجوز عليه، ما يجوز على سائر الكائنات من الصحة والمرض، أو من السلامة والعيب، يقول ابن طباطبا: « قالت الحكماء: إن الكلام الواحد جسدا وروحا، فجسده النطق وروحه المعنى، فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة، لطيفة مقبولة حسنة، مجتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسه جسما ويحققه روحا، أي يتقنه لفظا ويبدعه معنى...»[3].

يؤكد ابن طباطبا في هذا النص على التلازم الموجود بين اللفظ والمعنى، وأنه يجب على الأديب أن يحسن اختيار الألفاظ التي تتماشى مع المعاني التي يريد أن يوصلها للمتلقي، ولا أدل على ذبك من تشبيه كل منهما بالجسد والروح، فلا حياة للجسد من دون روح ولا وجود للروح دون جسد.

ولعلّ من أوضح ما يدل على هذا المعنى قول ابن رشيق: «اللفظ جسم وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام

---

[1]–لسان العرب: مادة (ص ح ح)، ص2378.

[2]–كتاب الصناعتين، ص84.

[3]–عيار الشعر، ص126.

من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياس على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح»[1].

الملاحظ على كلام ابن رشيق أنه نقل مباشر لكلام ابن طباطبا السابق، إلا أنه أضاف إليه معلومة مهمة وهي: أن المعنى يقوى بقوة اللفظ ويضعف بضعفه، وهو في هذا يشبه هذا الجسم الأدبي بجسم الإنسان الذي يمرض وتصيبه الأمراض المختلفة.

يتجلى عمق النظرة في الكشف عن مدى الارتباط بين جسم وروح ذلك الكائن، وتأثر أحدهما بالآخر في قول ابن رشيق: «ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب».

فمدار الأمر في العمل الأدبي على الصياغة، لأنها الشكل الذي تبرز فيه مظاهر الجودة والرداء، فإذا اختلت وظهر عليها الضعف دبَّ ذلك الضعف إلى محتواها، وكذلك العكس، لأنّ ضعف المعنى واختلاله ينعكس على الصياغة أيضا.

وعلى هذا كان الواجب على الأديب أن يتوخى لعمله السلامة مما ينقص قدره، وهذا هو المراد بالواجب الذي ذكره ابن طباطبا وابن رشيق، وغيرهما من النقاد والبلاغيين أيضا.

ب-كمال المعنى:

وهو أن يأتي المعنى تاما غير منقوص، فالمعنى ما لم يكن تاما مستويا صار معيبا لقصوره عن أن يفي بما صيغ من أجله الكلام، والأديب مطالب أن يزيل كل نقص أو لبس يبعد بالمتلقي عن المعنى الذي يريد توصيله إليه، أو يوهم أن الأديب قد ذهب إلى غير المراد.

---

[1]-العمدة، 124/1.

ولعلّ الجاحظ هو أول من أشار إلى هذا المبدأ، وذلك عندما قال: « ويذكرون الكلام الموزون ويمدحون به، ويفضلون إصابة المقادير، ويذمون الخروج من التعديل.. قال طرفة في المقدار وإصابته:

فسقى ديارك غير مفسدها صوبُ الربيع وديمة تهمي[1]

طلب الغيث على قدر الحاجة، لأنّ الفاضل ضار»[2].

وهكذا يكتفي الجاحظ بالإشارة العابرة التي استثمرها لاحقوه، فأصبحت على أيديهم مظهرا من مظاهر صحة المعنى، يقول قدامة عن ذلك وقد سماه التتميم: «هو أنّ يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته، وتكمل معها جودته شيئا إلا أتى به، مثل قول نافع بن خليفة الغنوي:

رجال إذا لم يقبل الحق منهم ويعطوه عاذوا بالسيوف القواطع

فإنما تمت جودة المعنى بقوله: «ويعطوه وإلا كان المعنى منقوص الصحة»[3].

فطبيعة الفن الأدبي تقتضي من الأديب أن يلجأ إلى ما فيه تجلية المعنى وتوضيحه، وإلى ما يضمن استقامته، وتقبل المتلقي له دون أن يفهم غير المراد، لذا كان من أبرز مظاهر البلاغة «أن توفي المعنى حظه من الجودة، وتعطيه نصيبه من الصحة. كقوله تعالى:ﮋﮈﮉﮊﮋﮌﮍﮎﮏﮐﮑﮒﮓﮔﮕﮖﮗﮘﮙﮚﮛﮜﮝﮞﮟﮠﮡﮢﮣﮤﮥﮦﮧﮨﮩﮪﮫﮬﮭﮮﮯﮰﮱﯓﯔﯕﯖﯗﯘﯙﯚﯛﯜﯝﯞﯟﯠﯡﯢﯣﯤﯥﯦﯧﯨﯩﯪﯫﯬﯭﯮﯯﯰﯱﯲﯳﯴﯵﯶﯷﯸﯹﯺﯻﯼﯽﯾﯿﰀﰁﰂﰃﰄﰅﰆﰇﰈﰉﰊﰋﰌﰍﰎﰏﰐﰑﰒﰓﰔﰕﰖﰗﰘﰙﰚﰛﰜﰝﰞﰟﰠﰡﰢﰣﰤﰥﰦﰧﰨﰩﰪﰫﰬﰭﰮﰯﰰﰱﰲﰳﰴﰵﰶﰷﰸﰹﰺﰻﰼﰽﰾﰿﱀﱁﱂﱃﱄﱅﱆﱇﱈﱉﱊﱋﱌﱍﱎﱏﱐﱑﱒﱓﱔﱕﱖﱗﱘﱙﱚﱛﱜﱝﱞﱟﱠﱡﱢﱣﱤﱥﱦﱧﱨﱩﱪﱫﱬﱭﱮﱯﱰﱱﱲﱳﱴﱵﱶﱷﱸﱹﱺﱻﱼﱽﱾﱿﲀﲁﲂﲃﲄﲅﲆﲇﲈﲉﲊﲋﲌﲍﲎﲏﲐﲑﲒﲓﲔﲕﲖﲗﲘﲙﲚﲛﲜﲝﲞﲟﲠﲡﲢﲣﲤﲥﲦﲧﲨﲩﲪﲫﲬﲭﲮﲯﲰﲱﲲﲳﲴﲵﲶﲷﲸﲹﲺﲻﲼﲽﲾﲿﳀﳁﳂﳃﳄﳅﳆﳇﳈﳉﳊﳋﳌﳍﳎﳏﳐﳑﳒﳓﳔﳕﳖﳗﳘﳙﳚﳛﳜﳝﳞﳟﳠﳡﳢﳣﳤﳥﳦﳧﳨﳩﳪﳫﳬﳭﳮﳯﳰﳱﳲﳳﳴﳵﳶﳷﳸﳹﳺﳻﳼﳽﳾﳿﴀﴁﴂﴃﴄﴅﴆﴇﴈﴉﴊﴋﴌﴍﴎﴏﴐﴑﴒﴓﴔﴕﴖﴗﴘﴙﴚﴛﴜﴝﴞﴟﴠﴡﴢﴣﴤﴥﴦﴧﴨﴩﴪﴫﴬﴭﴮﴯﴰﴱﴲﴳﴴﴵﴶﴷﴸﴹﴺﴻﴼﴽ﴾﴿﵀﵁ﵐﵑﵒﵓﵔﵕﵖﵗﵘﵙﵚﵛﵜﵝﵞﵟﵠﵡﵢﵣﵤﵥﵦﵧﵨﵩﵪﵫﵬﵭﵮﵯﵰﵱﵲﵳﵴﵵﵶﵷﵸﵹﵺﵻﵼﵽﵾﵿﶀﶁﶂﶃﶄﶅﶆﶇﶈﶉﶊﶋﶌﶍﶎﶏ﶐﶑ﶒﶓﶔﶕﶖﶗﶘﶙﶚﶛﶜﶝﶞﶟﶠﶡﶢﶣﶤﶥﶦﶧﶨﶩﶪﶫﶬﶭﶮﶯﶰﶱﶲﶳﶴﶵﶶﶷﶸﶹﶺﶻﶼﶽﶾﶿﷀﷁﷂﷃﷄﷅﷆﷇ﷈﷉﷊﷋﷌﷍﷎﷏ﷰﷱﷲﷳﷴﷵﷶﷷﷸﷹﷺﷻ﴾ [النحل: 97]، فبقوله تعالى: ﮋﮈﮉﮊﮋﮌﮍﮎﮏﮐﮑﮒﮓﮔﮕﮖﮗﮘﮙﮚﮛﮜﮝﮞﮟﮠﮡﮢﮣﮤﮥﮦﮧﮨﮩﮪﮫﮬﮭﮮﮯﮰﮱﯓﯔﯕﯖﯗﯘﯙﯚﯛﯜﯝﯞﯟﯠﯡﯢﯣﯤﯥﯦﯧﯨﯩﯪﯫﯬﯭﯮﯯﯰﯱﯲﯳﯴﯵﯶﯷﯸﯹﯺﯻﯼﯽﯾﯿﰀﰁﰂﰃﰄﰅﰆﰇﰈﰉﰊﰋﰌﰍﰎﰏﰐﰑﰒﰓﰔﰕﰖﰗﰘﰙﰚﰛﰜﰝﰞﰟﰠﰡﰢﰣﰤﰥﰦﰧﰨﰩﰪﰫﰬﰭﰮﰯﰰﰱﰲﰳﰴﰵﰶﰷﰸﰹﰺﰻﰼﰽﰾﰿﱀﱁﱂﱃﱄﱅﱆﱇﱈﱉﱊﱋﱌﱍﱎﱏﱐﱑﱒﱓﱔﱕﱖﱗﱘﱙﱚﱛﱜﱝﱞﱟﱠﱡﱢﱣﱤﱥﱦﱧﱨﱩﱪﱫﱬﱭﱮﱯﱰﱱﱲﱳﱴﱵﱶﱷﱸﱹﱺﱻﱼﱽﱾﱿﲀﲁﲂﲃﲄﲅﲆﲇﲈﲉﲊﲋﲌﲍﲎﲏﲐﲑﲒﲓﲔﲕﲖﲗﲘﲙﲚﲛﲜﲝﲞﲟﲠﲡﲢﲣﲤﲥﲦﲧﲨﲩﲪﲫﲬﲭﲮﲯﲰﲱﲲﲳﲴﲵﲶﲷﲸﲹﲺﲻﲼﲽﲾﲿﳀﳁﳂﳃﳄﳅﳆﳇﳈﳉﳊﳋﳌﳍﳎﳏﳐﳑﳒﳓﳔﳕﳖﳗﳘﳙﳚﳛﳜﳝﳞﳟﳠﳡﳢﳣﳤﳥﳦﳧﳨﳩﳪﳫﳬﳭﳮﳯﳰﳱﳲﳳﳴﳵﳶﳷﳸﳹﳺﳻﳼﳽﳾﳿﴀﴁﴂﴃﴄﴅﴆﴇﴈﴉﴊﴋﴌﴍﴎﴏﴐﴑﴒﴓﴔﴕﴖﴗﴘﴙﴚﴛﴜﴝﴞﴟﴠﴡﴢﴣﴤﴥﴦﴧﴨﴩﴪﴫﴬﴭﴮﴯﴰﴱﴲﴳﴴﴵﴶﴷﴸﴹﴺﴻﴼﴽ﴾﴿﵀﵁ﵐﵑﵒﵓﵔﵕﵖﵗﵘﵙﵚﵛﵜﵝﵞﵟﵠﵡﵢﵣﵤﵥﵦﵧﵨﵩﵪﵫﵬﵭﵮﵯﵰﵱﵲﵳﵴﵵﵶﵷﵸﵹﵺﵻﵼﵽﵾﵿﶀﶁﶂﶃﶄﶅﶆﶇﶈﶉﶊﶋﶌﶍﶎﶏ﶐﶑ﶒﶓﶔﶕﶖﶗﶘﶙﶚﶛﶜﶝﶞﶟﶠﶡﶢﶣﶤﶥﶦﶧﶨﶩﶪﶫﶬﶭﶮﶯﶰﶱﶲﶳﶴﶵﶶﶷﶸﶹﶺﶻﶼﶽﶾﶿﷀﷁﷂﷃﷄﷅﷆﷇ﷈﷉﷊﷋﷌﷍﷎﷏ﷰﷱﷲﷳﷴﷵﷶﷷﷸﷹﷺﷻ تم المعنى.. ومن المنظوم قول عمرو بن براق:

فلا تأمننَّ الدهر حرًّا ظلمته فما ليلُ مظلوم كريم بنائم

فقوله: (كريم) تتميم، لأنّ اللئيم يغضي على العار، وينام على الثأر، ولا يكون منه دون المظالم تكبر»[4].

---

[1]– طرفة بن العبد: الديوان. تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية، ط3، 2002. ص:70.

[2]–البيان والتبيين، 1/227–228.

[3]–نقد الشعر، ص137.

[4]–كتاب الصناعتين، ص434.

غير أنه من الملاحظ أن على هذا الفرع من مقياس الصحة مسحة عقلية، لأنّه كما يظهر يقتضي أن يورد الأديب في كلامه ما يدل على أنه احتاط واحترز عنوة ليتم له المعنى ويستقيم، فإن الأديب قد يكتفي ببعض القرائن التي تحفظ المعنى من النقص أو القصور، وتحتاج إلى فطنة القارئ أو الناقد لإدراكها، ومن ثم إدراك المعنى المراد على تمامه.

ومن أبرز الشواهد التي يمكن أن تذكر في هذا المقام، ما أخذه قدامة على ذي الرمة، فبعد أن أورد بيت طرفة السابق، قال: «فقوله- غير مفسدها- إتمام لجودة ما قال، لأنّه لو لم يقل: -غير مفسدها- لعيب، كما عيب ذو الرمة في قوله:

ألا يا اسلمي يا دار ميّ على البلى ولا زال منهلا بجرعائك القطرُ [1]

فإن الذي عابه في هذا القول، إنما هو بأن نسب قوله هذا إلى أن فيه إفسادا للدار التي دعا لها، وهو أن تغرق بكثرة المطر»[2].

هذا ما يقوله العقل، لأنّ الزائد على المعنى يفسد الكلام، لذا ذهب قدامة إلى أن في البيت دعاء على الدار لا لها، وظن أن الشاعر أراد توالي المطر مما يؤدي إلى الإفساد، ولكن « رُدَّ ذلك عليه بأن الشاعر قدم الدعاء بالسلامة للدار في أول البيت، وهذا هو الصواب»[3].

واضح مما تقدم أن الوفاء بالمعنى مطلب فني لا غنى عنه للكلام الأدبي، لأنّ الإخلال به إخلال بمقياس الصحة الذي يعد هو الأساس في صناعة المعنى، ولكن ينبغي عدم فرض أو افتراض طرق محددة لذلك، إذ يكفي في المقياس أن يتحقق عن طريق الصياغة، وإن لم يظهر في الكلام ما يدل على أن الأديب قصده قصدا، المهم أن لا يكون المعنى ناقصا.

ج-صحة المبالغة:

---

[1]-ذو الرمة: الديوان. ص: 152.

[2]-نقد الشعر، ص138.

[3]-العمدة، 51/2.

المبالغة وإن كانت طريقا من طرق زيادة إفهام المعنى إلا أن ذلك ليس عاما، لأنّ لزيادة المعنى حدودا ينبغي أن لا تتجاوزها تلك الزيادة، وذلك بالنظر إلى مقياس الصحة الذي يرفض الإفراط كما يرفض التفريط. فمقياس الصحة يقتضي عدم الخروج بالمبالغة عن حدود الإمكان إلى ما وُصف بالغلو والإحالة.

والمبالغة لا تعاب إذا استقام معها المعنى إذ « لو بطلت المبالغة وعيبت لبطل التشبيه، وعيبت الاستعارة، إلى كثير من محاسن الكلام»[1]،وإنما يعاب منها ويعتبر نقصا ما كان من الغلو الذي يصل بالمعنى إلى حد الإحالة، لذلك فالغلو « هو الذي ينكره من ينكر المبالغة من سائر أنواعها، ويقع فيه الاختلاف لا ما سواه»[2]، لأنّه «تجاوز حدّ المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها»[3]، وقد عدّ البلاغيون من ذلك « قول مهلهل:

فلولا الريح أسمعَ من بحجْرٍ صليل البيض تقرع بالذكور[4]

وقد قيل: إنه أكذب بيت قالته العرب، وبين حجر –وهي قصبة اليمامة– وبين مكان الوقعة عشرة أيام»[5].

ولكي يكون الغلو من المبالغة الصحيحة لا بد أن يشتمل التعبير على (كاد) أو ما شاكلها، يقول ابن رشيق: « ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر إنما هي في معرفته بوجوه الإغراق والغلو ولا أرى ذلك إلا مُحالاً، لمخالفته الحقيقة، وخروجه عن الواجب والمتعارف، وقد قال الحذاق: خير الكلام الحقائق، فإن لم يكن فما قاربها أو ناسبها... وإذا لم يجد الشاعر بدًّا من الإغراق فليكن ذلك منه في الندرة، وبيتا في القصيدة إن أفرط... وأحسن الإغراق ما نطق فيه الشاعر أو المتكلم بكاد أو ما شاكلها، نحو: كأن ولو ولولا وما أشبه ذلك.. ألا ترى ما أعجب قول زهير:

---

[1]–المصدر السابق: 55/2.

[2]–المصدر نفسه، 55/2.

[3]–الصناعتين، ص394.

[4]–مهلهل بن ربيعة: الديوان. تحقيق: طلال حرب. الدار العالمية. ص: 86.

[5]–العمدة، 62/2.

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم قوم بأحسابهم أو مجدهم قعدوا[1]

فبلغ ما أراد من الإفراط، وبنى كلامه على صحة»[2].

وفي المقابل فقد عيب الغلو عندما يخرج إلى المحال «كقول أبي نواس في الخمر:

توهمتها في كأسها فأنما توهمت شيئا ليس يدرك بالعقل

وصفراء أبقر الدهر مكنون روحها وقد مات من مخبورها الكل

فما يرتقي التكييف منها إلى مدى تُحدُّ به إلا ومن قبله قبلُ[3]

فجعلها لا تدرك بالعقل وجعلها لا أول لها... ومثل هذا من الكلام مردود لا يشتغل بالاحتجاج عنه له، والتحسين لأمره، وهو بترك التداول أولى إلا على وجه التعجب منه ومن قائله»[4].

د-تجنب الاستحالة والتناقض:

الاستحالة والتناقض عيبان من العيوب التي تخل بصحة المعنى، وقد تنبه النقاد والبلاغيون إلى ما يحصل من القبح بوقوعهما في الكلام، فعدوا خلوه منهما شرطا لتحقق مقياس الصحة.

ومعناهما كما يقول قدامة بن جعفر: « أن يذكر في الشعر شيء فيجمع بينه وبين المقابل له من جهة واحدة، والأشياء تتقابل من أربع جهات: إما على طريق المضاف، ومعنى المضاف هو الشيء الذي يقال بالقياس إلى غيره، مثل: الضعف

---

[1]-زهير بن أبي سلمى: الديوان. تحقيق: علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية، ط1، 1988. ص: 76.

[2]-المصدر نفسه، 2/60-64.

[3]-أبو نواس: الديوان.تحقيق: محمد واصف.المطبعة العمومية، مصر، ط1، 1898. ص:156.

[4]-كتاب الصناعتين، ص402.

- القنية: ما يكتسبه المرء.

إلى نصفه، والمولى إلى عبده، والأب إلى ابنه... وإما على طريق التضاد، مثل: الشرير للخير، والحار للبارد، والأبيض للأسود، وإما على طريق العدم والقنية، مثل: الأعمى والبصير، والأصلع وذي الجمّة، وإما على طريق النفي والإثبات، مثل أن يقال: زيد جالس، زيد ليس بجالس. فإذا أتى في الشعر جمع بين متقابلين من هذه المتقابلات، وكان هذا الجمعُ من جهة واحدة، فهو عيب فاحش غير مخصوص بالمعاني الشعرية، بل هو لاحق بجميع المعاني»[1].

وقد يفهم الأديب من هذا الشرط أنه يجب عليه تجنب الجمع بين المتقابلات أيا كان، ولكن عبارة « وكان الجمع من جهة واحدة» تعد هي الفارقة بين ما يجوز وما لا يجوز من الجمع بين المتقابلات.

إن الجمع بين هذه المتقابلات لا يعد عيبا إلا عندما يكون من جهة واحدة، كما لو قيل في إنسان واحد، إنه أعمى العين بصيرها، أما إذا كان من جهتين كأن يقال: زيد أعمى بصير القلب فذلك جائز لا عيب فيه، ومن الجمع الجائز « قول الشنفرى:

فدقَّتْ وجَلَّت واسبكرَّت وأُكملتْ فلو جَنَّ إنسانُ من الحسن جُنَّتِ[2]

فإنّه إنما أراد (دقت) من جهة، (وجلت) من أخرى، فأما لو كان أراد أنها دقت من حيث جلت لم يكن جائزا»[3].

ولم يكن وقوف النقاد والبلاغيين أمام ظاهرة الاستحالة والتناقض من باب التمحل، أو التزيد في المعايير، ولكن لأنهم وجدوا «في الشعر من الاستحالة والتناقض ما لا عذر فيه.. منه ما التناقض فيه ظاهر، يعلم في أول ما يلقى السمع، ومنه ما يحتاج إلى تنبيه على موضع التناقض فيه»[4].

بمعنى أن التناقض على شكلين سهل وممتنع، فأما السهل فهو الذي يظهر فيه

---

[1]–نقد الشعر، ص204.

[2]–الشنفرى: الديوان. تحقيق:إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت. ط2، 1992. ص:126.

[3]–نقد الشعر، ص206.

[4]–المصدر نفسه، ص ن.

التناقض بحيث يعلم السامع به عند أول سماعه، أما الممتنع فهو الذي يحتاج إلى البحث والتحري وطول النظر، ولا يكون ذلك إلا من طرف المختصين في معرفة جيد الكلام من رديئه.

وقد ذكر قدامة بن جعفر كثيرا من الشواهد على ذلك[1]. فمما جاء من الاستحالة والتناقض على طريق المضاف قول الشاعر:

فإني إذا ما الموت حلَّ بنفسها يزال بنفسي قبل ذاك فأقبرُ

فقد جمع بين (قبل) و(بعد) وهما من المضاف، لأنّه لا قبل إلا لبعد ولا بعد إلا لقبل، ولهذا قال العسكري: « وهذا شبيه بقول قائل لو قال: إذا دخل زيد الدار دخل عمرو قبله، وهذا عين المحال الممتنع الذي لا يجوز كونه»[2].

ولئن كان هذا يدل على شناعة التناقض، وما يترتب عليه من قبح الكلام، إلا أنّ الإفراط في التحذير منه قد جرَّ إلى أن عيب به ما ليس هو فيه، من ذلك على سبيل المثال قول ابن هرمة:

تراه إذا ما أبْصر الضيفَ كلبُه يكلمهُ من حُبه وهو أعجمُ[3]

أوردهُ قدامة ثم علق عليه بقوله: «فإنّ هذا الشاعر أقنى الكلب الكلام، في قوله: إنه يكلمه، ثم أعدمه إياه عند قوله: إنه أعجم، من غير أن يزيد في القول ما يدل على أن ما ذكره إنما أجراه على طريق الاستعارة»[4].

هذه هي الشروط التي وضعها النقاد للمعنى حتى يكون متماشيا مع مقتضيات العقل، وبذلك يتبين لنا أن الشاعر ليس حرا في اختيار ما يشاء من المعاني بل هو محكوم بصحتها وكمالها وعدم كونها مستحيلة أو متناقضة.

---

[1]–المصدر السابق، ص207 وما بعدها.

[2]–كتاب الصناعتين، ص112.

[3]–ابن هرمة: الديوان. تحقيق: محمد نفاع وحسين عطوان. مجمع اللغة العربية دمشق، 1969. ص:292.

[4]–نقد الشعر، ص210.

2- صناعة المعنى

قسم النقاد المعاني من حيث صناعتها إلى نوعين: الأول أن يكون المعنى مبتكرا جديدا لم يسبق لأحد من الشعراء الحديث فيه والثاني أن يكون المعنى معروفا سلفا فيلجأ إليه الشاعر اللاحق ليستعمله في شعره.

وعن هذا التقسيم يقول العسكري: «والمعاني على ضربين: ضرب يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها.و هذا الضرب ربما يقع عليه عند الخطوب الحادثة، ويتنبه له عند الأمور النازلة الطارئة. والآخر ما يحتذيه على مثال تقدم ورسم فرط» [1].

أما النوع الأول فقد تكلمنا عنه عند حديثنا عن شروط المعاني وكيف يجب على الشاعر مراعاتها في صناعته حتى يكون شعره مقبولا عند هؤلاء النقاد. لذلك سينصب حديثنا في هذا الجزء من البحث حول موقع العقل في السرقات الشعرية، هذه السرقات التي عدها كثير من الباحثين –وعلى رأسهم عبد المالك مرتاض– «من أكبر القضايا النقدية بعد الجدل المحتدم في نظرية اللفظ والمعنى التي يعج بها النقد البلاغي العربي»[2]

أ–السرقة الشعرية عملية عقلية واعية:

أكد النقاد في غير ما موضع أن السرقة الشعرية عملية عقلية واعية، كلما كان حضور العقل في التعامل معها كانت النتيجة حسنة طيبة على المستوى الفني، وكلما غاب عنها كانت النتيجة سيئة معيبة، وقد ظهر هذا التأكيد على طريقتين: طريقة مباشرة وأخرى غير مباشرة.

أ–1–الطريقة المباشرة:

هي التي يصرح فيها الناقد تصريحا مباشرا بضرورة استخدام العقل في السرقة

---

[1]–أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين. ص: 57.

[2]–عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي.دار هومة، الجزائر. الطبعة الثانية، 2010. ص: 188.

الفنية، ومن أبرز من تحدث في هذا الموضوع ابن طباطبا العلوي، وهو يوصي الشعراء بالكيفية السليمة التي يجب أن يتبعوها للاستفادة من أقوال من سبقوهم من الشعراء، يقول: «ولا يغير 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، بل يديم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار»[1].

إذن فإن الأمر ليس له علاقة بالأوزان والقوافي فقط، وإنما الأمر يتعدى إلى إدامة النظر وطول القراءة للأشعار الجيد التي تعين الشاعر المبتدئ على أن يحسن صنعته الشعرية.

وفي موضع آخر يؤكد ابن طباطبا على هذا الأمر قائلا: «ويحتاج من سلك هذه السبيل إلى إلطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها»[2].

فعبارات مثل: "إدامة النظر"، «فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر في تلك الأشعار» و"إلطاف الحيلة" و"تدقيق النظر في تناول المعاني" كلها تدل على استخدام العقل في السرقة الشعرية. جاء في لسان العرب، والنظر: الفكر في الشيء تقدره وتقيسه منك[3]، أما إلطاف الحيلة –على حد تعبير ابن طباطبا– فما هي إلا وسيلة من الوسائل العقلية.

أ–2–الطريقة غير المباشرة:

وهي التي لا يصرح فيها الناقد بضرورة استخدام العقل، بل يفهم من سياق

---

[1]–ابن طباطبا: عيار الشعر، ص14.

[2]–المصدر نفسه، ص126.

[3]– لسان العرب. مادة: نظر، ص4466.

كلامه، وقد وردت هذه الطريقة عند الكثير من النقاد،، ففي القرن الثالث مثلا، نجد هذه الأبيات لأبي العتاهية في كتاب الكامل.

يا عجبا للناس لو فكروا وحاسبوا أنفسهم أبصروا
وعبروا الدنيا إلى غيرها فإنما الدنيا لهم معبرْ
الخير مما ليس يخفى هو الـ معروف والشر هو المنكرُ
والموعد الموت وما بعده الحشر فذاك الموعد الأكبرُ
لا فخر إلا فخرُ أهل التقى غدا إذا ضمهم محشرُ
ليعلمن الناس أن التقى والبرَّ كانا خيرُ ما يذخَرُ
عجيب الإنسان في فخره وهو غدا في قبره يقبرُ
ما بال من أوله نطفةٌ وجيفة آخره يفخرُ
أصبح لا يملك تقديم ما يرجو ولا تأخير ما يحذرُ[1]

يقول المبرد: «أما قوله "يا عجبا للناس لو فكروا..." فمأخوذ من قولهم: الفكرة مرآة تريك حسنك من قبحك، ومن قول لقمان لابنه: يا بني على العاقل، أن يخلي نفسه من أربع أوقات: فوقت فيها يناجي فيه ربه، ووقت يكسب فيه لمعاشه، ووقت يخلي فيه بين نفسه وبين لذتها ليستعين بذلك على سائر الأوقات، وقوله: «وعبروا الدنيا...» فمأخوذ من قول الحسن: اجعل الدنيا كالقنطرة تجوز عليها ولا تعمرها، وقوله: «الخير مما ليس يخفى..»،فمأخوذ من قول الرسول ρ: خذ ما عرفت ودع ما أنكرت...» [2].

إن ما أثبته المبرد لأبي العتاهية من أخذ وإفادة، يقصد به تفاعله مع كل ما يسمعه أو يحفظه من أقوال مأثورة، ومن ثم يوظف طاقته الذهنية لينظر في هذا المزيج بغرض أخذ قدر من هذا المشهور المطروق، وصوغه مع تلك المعاني والأفكار

[1]–أبو العتاهية: الديوان. دار بيروت، 1986. ص: 325.
[2]–المبرد: الكامل في اللغة والأدب، ج1/ص240.

الأصيلة[1].

فالملاحظ أن المبرد يدعو أبا العتاهية وغيره من الشعراء إلى أن يعملوا عقولهم فيما يقرأون أو يحفظون من مأثور الكلام، سواء كان من الشعر أو من النثر، فالتفكير والنظر في الشعر وإعادة القراءة للوصول إلى معان جديدة، كلها أدوات عقلية تساعد الشاعر على صنعته الفنية.

لهذا اشترط المبرد على الشاعر أن يتناول ما أخذه أقرب تناول ويسرق أخف سرقة، ويقصد بهذا الشرط أن المعاني المشهورة تقتضي بذل جهد ذهني فيها قبل صوغها، حتى تدخل ضمن نسيج النص الشعري وصميم بنائه، وهذا ما حققه أبو العتاهية، وما يجب أن يحققه الآخرون[2].

أما إذا انتقلنا إلى نقاد القرن الرابع، فإنّ معظمهم يشيرون إلى ضرورة استخدام العقل في السرقة الشعرية، من هؤلاء القاضي الجرجاني عندما تحدث عن بيت المتنبي الذي يقول فيه:

دون التعانق ناحلين كشكلين نصب أدقّهما وضمّ الشاكلُ[3]

فقد أكد أنه أخذه من قول القائل:

إني رأيتك في نومي تعانقني كما تعانق لام الكاتب الألفا

قال القاضي الجرجاني معلقا: «فإنه بيت مفرد –أي بيت المتنبي، ولئن أخذه منه كما يزعمون فما عليه معتب، لأنّ التعب فيه ونقله لا ينقص عن التعب في ابتدائه»[4].

ومن هؤلاء النقاد أيضا ابن وكيع التنيسي صاحب كتاب:المنصف، عندما تحدث

---

[1]–حسن البنداري: الصنعة الفنية، ص88.

[2]–المرجع السابق، ص: 89.

[3]–المتنبي: الديوان، ص: 235.

[4]–القاضي الجرجاني: الوساطة، ص239.

عن الأقسام العشرة للسرقة المحمودة، ففي القسم السابع الذي عنونه بـ: توليد معان مستحسنات في ألفاظ مختلفات، يقول: «هذا من أشدّ الباب وأقله وجودا، وإنما قل وجوده لأنّه من أحق ما استعمل فيه الشاعر فطنته، وكدّ فيه فكرته، فمنه قول أبي نواس:

واسقنيها من كميت تدع الليل نهارا

فاشتق من ذلك:

لا ينزل الليل حيث حلت فدهرٌ شرابُها نـهارُ

وقال:

قال ابغني المصباح قلت له اتئد حسبي وحسبك ضوؤها مصباحا

فسكبت منها في الزجاجة شربة كانت له حتى الصباح صباحا[1]»[2]

وعندما أنهى ابن وكيع الحديث عن الأقسام العشرة للسرقة المحمودة، أثنى على الشاعر الذي يستطيع أن يلتزم بها وبقواعدها، فقال: «فهذه وجوه تغفر ذنب سرقته – أي سرقة الشاعر – وتدل على فطنته»[3].

ولا يتوقف الأمر على هذين الناقدين بل يتعداهما إلى أبي هلال العسكري، الذي يقول: «الحاذقُ يخفي دبيبه إلى المعنى، يأخذه في سترة فيحكم له بالسبق إليه أكثر من يمر به»[4].

والمقصود من قوله أن الشاعر الماهر في صناعته هو الذي يستطيع أن يخفي سرقته عن غيره، بحيث لا يمكن لغيره من النقاد أن يكتشفوا هذه السرقة، وإذا ما عرفوا ذلك تبيّن لهم مدى الجهد والتعب الذي بذلهما الشاعر حتى يستطيع أن يأتي بالجديد.

---

[1]–أبو نواس: الديوان. ص: 165، 126.

[2]–ابن وكيع التنيسي: المنصف، ص18.

[3]–المصدر نفسه، ص9.

[4]–العسكري: كتاب الصناعتين، ص178.

وبهذا يكون هؤلاء النقاد قد أكدوا بطريقة غير مباشرة، على ضرورة استعمال العقل في تعامل الشاعر مع إنتاج غيره من الشعراء، فإذا كانت الفطنة كالفهم وكانت ضد الغباء، وفطّنه لهذا الأمر تفطينا: فهّمه[1]، وكان التعب والكدُّ ليس للأعضاء المتحركة للجسم بل للعقل، وكان الحاذق من الشعراء هو الماهر في صنعته[2]، عرفنا أن كلا من القاضي الجرجاني وابن وكيع وأبي هلال العسكري يؤكدون على الفكرة نفسها.

ب – حضور العقل في السرقة الشعرية:

أكد البحث فيما سبق أن السرقة عملية عقلية واعية، لا يمكن أن تتم كما يجب إلا إذا كان صاحبها يستند إلى عقل واع وفكر ثاقب، وإمعان نظر في كل ما يقع تحت يده من نصوص أدبية، وقد قسم النقاد مظاهر حضور العقل في السرقة الشعرية إلى قسمين، الزيادة في المعنى والتغيير والتبديل في المعنى.

ب–1–الزيادة في المعنى:

إذا عرفنا أن الزيادة هي النمو وهي كذلك خلاف النقصان[3]، تبيّن لنا من البداية أن النقاد يقصدون بهذا الشرط: الإضافة وتنمية المعاني الشعرية التي بين أيديهم، وعدم الاكتفاء بمعاني من سبقهم من الشعراء.

يؤكد المرزباني هذه القاعدة قائلا: «وحق من أخذ معنى وقد سُبق إليه، أين يصنعه أجود من صنعه السابق إليه أو يزيد فيه عليه، فأما إذا قصّر عنه فإنّه مسيء معيب بالسرقة، مذموم في التقصير»[4].

ومن الأمثلة التي ساقها في هذا المجال ما حكاه عن أبي نواس، لأنّ «الشعر بين المدح والهجاء، وأبو نواس لا يحسنهما، وأجود شعره في الخمر والطرد، وأحسنُ ما

---

[1]–لسان العرب، مادة: ف ط ن، ص3436.

[2]–مادة: ح ذ ق، المصدر نفسه، ص 1253.

[3]–مادة: ز ي د، المصدر نفسه، ص1897.

[4]–الموشح: المرزباني، ص451.

فيهما مأخوذ مسروق، وحسبك من رجل يريد المعنى ليأخذه فلا يحسن أن يُعفي عنه، ولا ينقله حتى يجيء به نسخا، فمن ذلك قوله: «وداوني بالتي كانت هي الداء» أخذه من قول الأعشى: "وأخرى تداويت منها بها" والذي أخذه منه أحسنُ مما قاله»[1].

من خلال هذا النص يؤكد المرزباني على ضرورة الزيادة والإضافة إلى المعنى المأخوذ، فقد ذمَّ فعل أبي نواس فيما أخذه من الأعشى، لأنّه لم يضف شيئا إلى ما أخذه، بل قد جاء بالمعنى نفسه، ولا أدلّ على ذلك من مصطلح "النسخ" الذي وظفه المرزباني في حكمه على أبي نواس، ففي لسان العرب: نسخ الشيء ينسخه نسخا وانتسخه واستنسخه، اكتتبه عن معارضة... والنسخ اكتتابه كتابا عن كتاب حرفا بحرف[2]. أي نقل الكلام الأول كما هو.

ولا يبتعد ابن طباطبا كثيرا عن المرزباني في التأكيد على هذا الشرط، حين يقول: «وإذا تناول الشاعر المعاني التي سُبقَ إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي كانت عليها لم يُعبْ، بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه. كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منا بمدحةٍ لغيرك إنسانا فأنت الذي نعني[3]

أخذه من قول الأحوص حين يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحةً فما هي إلا لابن ليلى المكرّم[4]»[5]

ولعلّ ابن طباطبا أراد أن يقول: إن قصر المدح على شخص واحد هو المعنى المشترك الذي وقع عليه الشاعران، ولكن بيت أبي نواس أجود من بيت الأحوص، لزيادة أبي نواس في المعنى وتنميته، فبينما تعهد الأحوص بأنّه لن يمدح في آخر

---

(1)–المصدر السابق، ص356.

(2)–مادة: ن س خ، اللسان، ص4407.

(3)–أبو نواس: الديوان. ص:254.

(4)–الأحوص الأنصاري: الديوان. تحقيق: عادل سليمان جمال. مكتبة الخانجي، مصر. ط2، 1990. ص: 354.

(5)–ابن طباطبا: عبار الشعر، ص123.

حياته إلا ابن ليلى، نمّى أبو نواس هذا المعنى وقواه بما أضاف إليه، إذ ذكر أنه قصد الممدوح بكل قصيدة مدحٍ يمدح بها غيره من الناس، وهذه زيادة طريفة فضلت بيته على بيت الأحوص[1].

كما يتبين من كلام الحاتمي أنه يشترط في هذا الباب حسن الإضافة إلى المأخوذ، وذلك في مناظرته للمتنبي: «وعن قولك –أي المتنبي–:

أليس عجيبا أن وضعك معجز وأن ظنوني في معانيك تظِلعُ[2]

فاستعرت الظلع لظنونك وهي استعارة قبيحة، وتعجبت من متعجب، لأنّ من أعجز وصفه لم يستنكر قصور الظنون وتحيرها في معاليه، وإنما نقلته وأنشدته من قول أبي تمام:

ترقت مناهُ طود عز لو ارتقت به الريح فترًا لانثنت وهي طالعُ[3]»[4]

فقد أخذ الحاتمي على المتنبي أنه أخطأ في بيته من وجهين:

الوجه الأول: سوء استعارته

الوجه الثاني: تعجبه من شيء لا يتعجب منه.

وبذلك لم يستطيع المتنبي أن يضيف إلى بيت أبي تمام شيئا يذكر.

وإذا ما ذهبنا إلى القاضي الجرجاني وجدناه يلح هو كذلك على ضرورة الزيادة في المعنى المأخوذ، يقول الجرجاني: «وقد يتفاضل متنازعوا هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر، فتشترك الجماعة في الشيء المتداول، وينفرد أحدهم بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن أو تأكيد يوضع موضعه أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيريك المشترك المبتذل في صورة المبتدع المخترع»[5].

---

[1]– حسن البنداري: الصنعة الفنية، ص92.

[2]– المتنبي: الديوان، ص: 167.

[3]– أبوتمام: الديوان، ص:234.

[4]–الحاتمي: الرسالة الحاتمية، ص281. ضمن كتاب: الإبانة للعميدي.

[5]–الجرجاني: الوساطة، ص186.

ومن الأمثلة التي ذكرها الجرجاني قول النابغة:

أبى غفلتي أني إذا ما ذكرته تقطع حزن في حشى الجوف داخلُ

وأن تلادي إن نظرت وشكتي ومهري وما ضمت إليّ الأنامل

حباؤك والعيس العتاق كأنها هجان المها تردى عليها الرحائلُ[1]

فقد اختصر أبو دهبل الجمحي كل هذا الكلام في بيت واحد، يقول فيه:

وكيف أنساك لا أيديك واحدة عندي، ولا بالذي أوليت من قدّم[2]

قال الجرجاني معلقا على هذا الاختصار: «فإذا أنصفت أبا دهبل عرفت فضله وشهدت له بالإحسان، لأنّه جمع هذا الكلام الطويل في "ولا أيديك واحدة عندي" ثم أضاف إليه "ولا بالذي أوليت من قدم" فتم المعنى وأكده أحسن تأكيد»[3].

وليس بعيدا عن الآراء السابقة ما يذهب إليه أبو هلال العسكري، حين يؤكد هو الآخر على فضيلة الإضافة إلى المأخوذ وتحسينه وإبرازه في صورة جيدة. فعلى الشعراء إذا أرادوا الاستفادة من معاني غيرهم «أن يكسوها ألفاظا من عندهم ويبرزوها في معارض من تأليفهم ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوا في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها، وإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها»[4].

ومن الأمثلة الكثيرة التي ساقها العسكري في هذا الباب قوله:«وممن أخذ المعنى فزاد على السابق إليه زيادة حسنة، أبو نواس في قوله:

فيبكي فيذري الدر من نر جس ويلطم الورد بعناب[5]

---

[1]–النابغة: الديوان. تحقيق: عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، ط3، 1996. ص: 121.

[2]–أبو دهبل الجمحي: الديوان. تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن. مطبعة القضاء، النجف، العراق. ط1، 1971. ص:152.

[3]–المصدر نفسه، ص189–190.

[4]–كتاب الصناعتين: ص177.

[5]–أبو نواس: الديوان. ص: 236.

أخذه من قول الأسود بن يعفر:

يسعى بها ذو تومتين كأنما قنأت أنامله من الفُرصَادِ[1]

وأخذ بعض المتأخرين بيت أبي نواس، فزاد عليه زيادة عجيبة، فقال:

وأسبلت لؤلؤا من نرجس فسقت وردًا وعضت على العناب بالبرَدَ[2]

فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه»[3].

ب-2-التغيير والتحويل في المعنى:

إذا كانت ميزة الزيادة في المعنى المأخوذ تعد الفضيلة الأولى للشعراء، فإنّ ميزة التغيير والتحويل في المعنى المأخوذ لا تقل عنها في مرتبة الفضل، كونها من أمارات القدرة الفنية عند الشعراء، ومن دلائل الاستفادة الجيدة من الموروث الشعري والنثري.

جاء في لسان العرب ما نصه: «تغيير الشيء عن حاله: تحوَّل، وغيره: حوّله وبدَّله كأنّه جعله غير ما كان، وفي التنزيل العزيز: «ذلك بأن الله لم يك مغيرا نعمة أنعمها على قوم حتى يغيروا ما بأنفسهم»، قال ثعلب: معناه حتى يبدلوا ما أمرهم الله... وتغايرت الأشياء: اختلفت»[4].

يحمل هذا التعريف في طياته الهدف الذي نريد أن نصل إليه من حديثنا عن هذه الميزة، فالتغيير كما فهمنا: هو أخذ الشيء من مكانه واستعماله في مكان آخر، أو هو الاستفادة مما هو موجود في شيء غير موجود، ومن هذا المنطلق فإن هذا التعريف يوحي إلى فكرة الإتيان بالجديد وإن كان هذا الجديد متكئا في وجوده على شيء سابق عليه، ولا يكون الأمر على هذا المنوال إلا إذا كانت قدرات الشاعر الفنية مساعدة له على الإتيان بهذا الجديد.

---

[1]-الأسود بن يعفر: الديوان. تحقيق: نوري حمودي القيسي.ص: 65.

[2]-أبو نواس: الديوان، ص: 126.

[3]-كتاب الصناعتين، ص181.

- التومة: الؤلؤة. قنأ الشيء: اشتدت حمرته.الفرصاد: الحمرة.

[4]- اللسان: مادة: غ ي ر.

ولكن كيف يصوغ الشاعر المحدث المعاني القديمة صياغة جديدة؟ هناك تحويل المعنى النثري إلى شعر... وهناك ما يمكن أن نسميه عكس الاستخدام القديم...فإذا وجد الشاعر المحدث معنى لطيفا في تشبيه أو غزل استغله في المديح[1].

يقول ابن طباطبا: «وإن وجد –يعني الشاعر– المعنى اللطيف في المنثور من الكلام، وفي الخطب والرسائل والأمثال، فتناوله وجعله شعرا كان أخفى وأحسن، وكان ذلك كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة، فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ على رأيهما، فكذلك المعاني واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها.قيل للعتابي: بما قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام.فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة إما تناسبا قريبا أو بعيدا، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء»[2].

ولا يترك ابن طباطبا هذه القاعدة دون تمثيل «من ذلك أن عطاء بن أبي صيفي الثقفي دخل على يزيد بن معاوية فعزاه عن أبيه وهنأه بالخلافة، وهو أول من عزّى وهنّأ في مقام واحد، فقال: أصبحت رزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نحبه فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرئاسة وكنت أحق بالسياسة، فاشكر الله على عظيم العطية واحتسب عند الله جليل الرزية وأعظم الله في معاوية أجرك وأجزل على الخلافة عونك.فأخذه أبو دلامة فقال يرثي المنصور ويمدح المهدي:

عيناه، واحدة ترى مسرورة بإمامها جذلي وأخرى تذرف
تبكي، وتضحك تارة فيسوؤها ما أنكرت، ويسرها ما تعرف
فيسوؤها موتُ الخليفة أولا ويسرها أن قام هذا الأرأفُ

[1]–جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص30.
[2]–عيار الشعر: ص126–127.

ما إن سمعتُ ولا رأيتُ كما رأى شعرًا أرجله وآخر أنتفُ
هلك الخليفة يال أمة أحمد وأتاكم من بعده من يخلف
أهدى لهذا الله فضل خلافة ولذاك جنات النعيم وزخرفُ
فابكوا لمصرع خيركم ووليكم واستبشروا بقيام ذا وتشرفوا»[1]

ويفتح ابن وكيع الباب واسعا أمام الشعراء للاستفادة من هذه الميزة، يقول في بداية كتابه: «إعلم –وفقنا الله وإياك للسداد، وقرن أمرك للرشاد– أن مرور الأيام قد أنفد الكلام، فلم يبق لمتقدم على متأخر فضلا إلا سبق إليه واستولى عليه، فأحذق شعرائنا من تخطى المنظوم إلى المنثور، لأنّ المعاني المستجادة والحكم المستفادة إذا وردت منثورة كانت كالنوادر الشاردة وليس لها شهرة المنظوم السائر على ألسنة الراوين، المحفوظ على قائله كالتدوين، فالعارف بأخذ المنثور قليل والجاهل به كثير.

وقد أبقى قائل الحكم المنثورة لسارقها من فضيلة النظم، ما يزيد في رونق مائها وبهجة روائها، فهي كالحسناء العاطلة، حليها في نظامها فإذا جلاها النظم نسبت إلى السارق، واستحقت على السابق، والمعنى اللطيف في اللفظ الشريف كالحسناء الحالية، فقد استوفى بالنظام غاية الحسن والتمام، فقد فاز قائلها بالحظين، واستولى على الفضلين»[2].

يمكن أن نستنتج من النصين السابقين النقاط الآتية:

– ركز ابن طباطبا في حديثه على دور الشاعر في تغيير ما لديه من نصوص نثرية وتحويلها إلى نصوص شعرية، والدليل على ذلك هو المثال الذي ذكرناه له سابقا، ولكن الشرط الوحيد الذي يحكم هذه العملية عنده هو أن يكون هذا التغيير خافيا على من يقرأ هذه النصوص الشعرية الجديدة.

---

[1]–عيار الشعر: ص127–130.

[2]–المنصف: ص7–8.

– أشار ابن وكيع إلى أن هناك نقصا في تفاعل النص الشعري مع النص النثري، فهو يرى أن الشعراء لم يستفيدوا الاستفادة المطلوبة من النصوص النثرية التي بين أيديهم، لذلك قال: فالعارف بأخذ المنثور قليل والجاهل به كثير.

– التأكيد على ميزة النظم أو الوزن، حيث يرى ابن وكيع أن الوزن هو الذي يزيد في جمال النصوص النثرية، لأنها «كالحسناء، حليها في نظامها».

– وأخيرا، فإن كلا من ابن طباطبا وابن وكيع قد نظر إلى القضية نظرة شاملة، بمعنى أن الشاعر أمامه المجال واسعا ليغترف مما أمامه من نصوص نثرية، فأينما كانت النصوص الجيدة فذاك هو المطلب والمراد.

إذا كان النقاد قد دعوا الشعراء إلى الاستفادة من المعاني النثرية، فإنهم قد أكدوا من جهة ثانية على ضرورة النظر في أغراض الشعر والاستفادة منها، حيث يستطيع الشاعر أن يحول معاني المدح إلى الغزل، ومعاني الغزل إلى المدح، وهكذا مع جُلّ الأغراض الشعرية المعروفة، المهم هو إخفاء هذا التغيير أحسن إخفاء وعرضه في أبهى صورة ممكنة.

وهو ما فعله القاضي الجرجاني عندما نصح الشعراء المحدثين قائلا: «إن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس، عَدَلَ به عن نوعه وعن وزنه ونظمه وعن رويه وقافيته، فإذا مرَّ بالغبي الغفل وجدهما أجنبيين متباعدين، فإذا تأملهما الفطن الذكي عرف قرابة ما بينهما والوُصلَة التي تجمعهما، قال كثير:

أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمثلُ لي ليلى بكل سبيل[1]

وقال أبو نواس:

ملك تصوَّرَ في القلوب مثاله فكأنه لم يخل منه مكانُ[2]

فلم يشك عالم في أن أحدهما من الآخر، وإن كان الأول نسيبا والثاني مديحا»[1].

---

[1]–كثير عزة: الديوان. ص: 462.

[2]–أبو نواس: الديوان. ص: 154.

وكذلك فعل الحاتمي مع المتنبي، وهو يخاطبه:

«وقال أبو نواس:

ترى ضوءها من ظاهر الكأس ظاهرا عليك ولو غطيتها بغطاءِ[2]

فأخذته أخذا طريفا ونقلته إلى المدح فقلتَ:

إذا بدا حجبت عينيك هيبتهُ وليس يحجبه شيء إذا احتجَبَا[3]»[4].

أما ابن وكيع فإنّه يعدُ هذا النوع من التغيير والتحويل من أحسن أنواع السرقة، لأنّه جعله واحدا من الأقسام العشرة للسرقة الممدوحة، فقد اسمى القسم الخامس منها: استخراج معنى من معنى احتذى عليه، وإن فارق ما قصد به إليه.

«ومثاله، قول أبي نواس في الخمر:

لا ينزل الليل حيث حلّت فدهر شرّابُها نهارُ[5]

احتذى عليه البحتري، وفارق مقصد أبي نواس فجعله في محبوب، فقال:

غاب دجاها وأي ليل يدجو علينا وأنت بدرُ[6]»[7]

يتضح لنا من خلال الأمثلة السابقة ما يأتي:

– أكد كل من الجرجاني والحاتمي وابن وكيع على أن ما يقوم به الشاعر في هذا المجال، هو من الأمور الحسنة المقبولة، رغم الاختلاف في درجة هذا الاستحسان، فالجرجاني صرّح في وضوح بأنّ هذه العملية مستحسنة ومقبولة ومطلوبة في وقت واحد، ألم يقل: «إن الشاعر الحاذق إذا علق المعنى المختلس، عدلَ به عن

---

[1]–الوساطة: ص240.

[2]–أبو نواس: الديوان. ص: 65.

[3]–المتنبي: الديوان. ص: 74.

[4]–الحاتمي: الموضحة، ص115.

[5]–أبو نواس: الديوان. ص: 132.

[6]–البحتري: الديوان. ص: 143.

[7]–المنصف: ص16.

نوعه...» فالشاعر الحاذق هو الشاعر الذي يبدل ويغير، والشاعر الحاذق كما نعرف هو الماهر في صناعة الشعر، أما بالنسبة للحاتمي فهي عنده من الأمور الطريفة التي قام بها المتنبي، وهي عند ابن وكيع مفارقة المقصد إلى مقصد آخر.

– أشار الجرجاني إلى قضية مهمة، وهي قضية الناقد الذكي الذي يستطيع أن يستخرج التشابه الموجود بين الآخذ والمأخوذ، وكأنه يضع الشاعر الحاذق الذي يستطيع، إخفاء سرقته وتغييره للمعاني، في كفة واحدة مع الناقد الذي يستطيع اكتشاف هذا التغيير والتحويل.

ج – غياب العقل في السرقة الشعرية

إذا كان حضور العقل في تعامل الشاعر مع النصوص الأدبية السابقة تساعده على الإتيان بالجيد من الشعر كما رأينا، فإن غيابه عن هذه العملية يفضي بصاحبه إلى الوقوع في المحظور، وهذا المحظور يظهر في النقاط الآتية:

ج–1–الأخذ لفظا ومعنى:

عدَّ نقاد القرن الرابع الهجري الأخذ باللفظ والمعنى من أقبح ما يقدم عليه الشعراء في باب السرقات الشعرية، قال ابن وكيع: «هذا القسم أقبح أقسام السرقات وأدناها وأشنعها»[1]، وقال عنه العسكري: «والأخذ إذا كان كذلك كان معيبا»[2].

ومعنى هذه السرقة: أن يعمد الشاعر الثاني إلى شعر الشاعر الأول، فيأخذه كما هو، بلفظه ومعناه، وحتى إن غيّر قليلا فإن ذلك التغيير لا يعطي له الخصوصية التي تجعله بعيدا عن سابقه.

ومن أشهر الأمثلة على هذا النوع من السرقة، قول امرئ القيس:

وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسًى وتجمَّلِ[3]

---

[1]–المصدر السابق، ص16.

[2]–كتاب الصناعتين: ص205.

[3]–امرؤ القيس: الديوان. تحقيق: مصطفى عبد الشافي.دار الكتب العلمية.ط5، 2004. ص: 94.

أخذه طرفة فقال:

وقوفا بها صاحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسًى وتجلَّدِ[1]»[2]

فالملاحظة أن هذين البيتين متشابهان في كل شيء، في المعنى واللفظ والوزن، والتغيير الوحيد الذي أحدثه طرفة هو في كلمة (تجلد) بدل (تجمل)، مع أن الكلمتين لهما المعنى نفسه، لذلك كان هذان البيتان متشابهين في كل شيء، فهما –بلغة العصر– صورة طبق الأصل.

ويبدو أن هذا المثال قد أثار حفيظة بعض النقاد الذين لم يقبلوا بإثبات السرقة لطرفة من امرئ القيس، لذلك وجدنا كلا من أبي هلال العسكري وابن وكيع يحاولان الردَّ على هؤلاء، كل حسب قدرته.

فبعد أن ذكر المثال السابق، قال أبو هلال: «والأخذ إذا كان كذلك كان معيبا، وإن ادّعى أن الآخر لم يسمع قول الأول، بل وقع لهذا كما وقع لذاك، فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل، والعيب لازم للآخر»[3].

الواضح من هذا الكلام أن أبا هلال ليس لديه من الأدلة ما يثبت به السرقة، إلا في هذا التطابق الواضح بين البيتين، فهو لا يستطيع أن يجزم على هذا الأمر.

لكن ابن وكيع كان أكثر ثقة في رأيه، وهو لا يكتفي بذلك فحسب، بل يقدم الأدلة على هذه السرقة، يقول ابن وكيع: «وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر وتساوي الضمائر، وبإزاء هذه الدعوى أن يقال: بل سمع فاتبع، والأمران سائغان، والأولى أن يكون ذلك مسروقا، لأنا رأينا لهذين الشاعرين ما لم تدّعُ فيه موافقة، وهو قول امرئ القيس:

وعنسٍ كألواح الإران نسأتها على لاحب كالبرد ذي الحبراتِ[4]

---

[1]–طرفة بن العبد: اليوان. ص: 62.

[2]–المنصف: ص38 وكتاب الصناعتين: ص205.

[3]–كتاب الصناعتين: ص206.

[4]–امرؤ القيس: الديوان. ص: 89.

وقال طرفة:

أمونٍ كألواح الإران نسأتها على لاحب كأنّه ظهرُ برجُد[1]

فإنّ جوزوا أن يكون هذا مسروقا، فذاك مثله.

ودعوى الاتفاق في البيتين الأولين تنبغي من حاضر صنعة القصيدتين صنعهما شاعراهما، مخبر بأن الزمان في قولهما وظهورهما واحد، وأن المكان الذي حضرا فيه وحضر معهما واحد، وإلا فما يصل في دعواه إلى إيضاح برهان، كما لا نقطع نحن عليها ببطلان»[2].

يؤكد ابن وكيع من خلال هذا الكلام على أن طرفة قد سرق بيته عن امرئ القيس، وأدلته هي:

– أن هناك من الأبيات المتشابهة بين الشاعرين، أكد النقاد إزاءها أن طرفة قد أخذها عن امرئ القيس، وهي تشبه في حالتها الحالة التي نحن نتحدث عنها.

– من يدعي أن طرفة ليس سارقا، يجب أن يثبت أنه حضرَ مع الشاعرين لحظة إنشاء البيتين.

ومن النقاد الذين أكدوا على أن هذا النوع من التشابه يُعد أخذا القاضي الجرجاني، وذلك حين يقول: «ولا تعدُ المعنى مأخوذا حتى يجيء مجيء قول النابغة:

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبَد الإله صرورة متعبد[3]

وقول ربيعة بن مقروم:

لو أنها عرضت لأشمط راهب عبد الإله صرورة متبتلِ[4]»[1]

---

[1]–طرفة بن العبد: الديوان. ص: 75

[2]–المنصف: ص38.

– العنس من الإبل: أي الصغار. نسأ الشيء نسئا: باعه بتأخير. اللاحب: الطريق الواضح.

[3]–النابغة: الديوان. ص:68.

[4]–ربيعة بن مقروم الضبي: الديوان. تحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش.دار صادر، مصر. ط1، 1999. ص:57.

الملاحظ أن التشابه الواضح بين البيتين، في اللفظ والمعنى والوزن، هو الذي يجعل من النابغة آخذا لبيت ربيعة ابن مقروم في نظر الجرجاني.

وتأسيسا على ما سبق فإنّ النقاد يؤكدون على أن التعامل السلبي للشاعر مع شعر من سبقه توقعه في هذا الخطأ الكبير، فهو لم يمعن النظر في معنى سابقه، ولم يتعب ذهنه في البحث عن الكلمات المغايرة لكلمات سابقه، وهو كذلك لم يستطع أن يستخرج من معنى سابقه معنى جديدا، أو حتى معنى يقاربه، كل هذه الأسباب ترجع إلى سبب رئيس هو: غياب العقل عن مجريات هذا التعامل، لهذا كان سلبيا مشوها. إن عجز الشاعر على التعامل مع شعر سابقه جعله يأخذه كما هو، وكأنه –كما قلنا– صورة طبق الأصل، أو هو نسخ لذلك الشعر.

ج–2–التقصير عن المعنى المأخوذ:

إذا كان الأخذ باللفظ والمعنى مستهجنا، ويعد من أقبح أنواع الأخذ عند النقاد، فإنّ تقصير الشاعر في معانيه يعدُ كذلك من المعايب، وإن كان أقل درجة في القبح، وقد قسم النقاد هذا النوع من التقصير إلى قسمين:

أ–الزيادة في عدد الأبيات:

المقصود به أن يكون المعنى الثاني أكثر في عدد الأبيات من المعنى الأول، وقد سماه ابن وكيع: «نقل اللفظ القصير إلى الطويل» ومثاله قول مسلم ابن الوليد:

أقبلن في رأد الضحاء بها يسترن وجه الشمس بالشمس[2]

أخذه الثاني فقال:

وإذا الغزالة في السماء تعرضت وبدا النهار لوقته يترجلُ

أبدت لعين الشمس شمسا مثلها تلقى السماء بمثل ما تستقبلُ

---

[1]–الوساطة: ص170.

[2]– مسلم بن الوليد الأنصاري: الديوان. تحقيق: سامي الدهان. دار المعارف، مصر. ط3. ص: 356.

يقول ابن وكيع معلقا على هذا المثال: «المعنى صحيح والكلام مليح، غير أنه تطويل وتضمين، والبيتان جميعا نصف بيت مسلم»[1].

فعلى الرغم من اعتراف ابن وكيع بأن معنى الشاعر صحيح وكلامه مليح، إلاّ أنّ العيب الذي أسقط هذين البيتين عنده هو: التطويل، لأنّ الشاعر الأول استطاع أن يصل إلى غرضه في نصف بيت، أما الشاعر الثاني فوصل إلى غرضه في بيتين، وهذا الكلام كله دلالة على حسن صنعة مسلم وحسن إيجازه عكس الشاعر الثاني.

ويقرر العسكري هذه القاعدة أيضا، في الفصل الذي خصصه لقبح الأخذ، ومن أمثلته على ذلك «قول الحسن بن وهب، وقد سمع قول أعرابي اجتمع مع عشيق له في بعض الليالي، اجتمعت معها في ظلمة الليل، وكان البدر يرينيها، فلما غاب أرتنيه فقال- أي الحسن بن وهب-:

أراني البدر سنتها عشاء فلما أزمع البدرُ الأفولا

أرتنيه سنتها فكانت من البدر المنوّر لي بديلا

فأطال الكلام وجعل المعنى في بيتين، وكرر السنة والبدر»[2].

يظهر من هذا الشاهد أن القاعدة هي هي لا تتغير، فسواء أخذ الشاعر معناه من الشعر أو من النثر، فإنّ المطلوب يبقى واحدا، وهو عدم الزيادة في عدد الأبيات أكثر من المعنى الأول، أو بالأحرى -إذا كان الشاعر يتعامل مع النثر-: عدم نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير على حدِّ تعبير ابن وكيع.

ب-التقصير في المعنى المأخوذ:

لاحظنا سابقا أن النقاد قد تنبهوا إلى أن التقصير يمكن أن يكون في عدد الأبيات، وذلك بأن تكون عدد أبيات المعنى الثاني أكثر من عدد أبيات المعنى الأول،

---

[1]-المنصف: ص28.

الرأد: رونق الضحى.

[2]-كتاب الصناعتين: ص207-208.

وهذا التقصير –كما لاحظنا– يمكن أن يوضع في درجة أقل إذا ما قورن بغيره من التقصير، والدليل على ذلك أن ما ذكرناه من الأمثلة السابقة لم يتطرق النقاد إلى سوء صنعة الشاعر الآخذ، إنما كان العيب في المثالين: الزيادة في عدد الأبيات عن المعنى المأخوذ.

أما التقصير في المعنى المأخوذ، فقد كان أشد وطأة على النقاد، ومعناه: أن يكون معنى الشاعر الأول أحسنُ من معنى الشاعر الثاني.

فكما قسم ابن وكيع حسن الأخذ إلى عشرة أقسام، فإنّه فعل الشيء نفسه مع الأخذ القبيح، فكانت الأقسام على الشكل الآتي:

«الأول: نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير.

والثاني: نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل.

والثالث: نقل ما حسن مبناه ومعناه، إلى ما قبح مبناه ومعناه.

والرابع: عكس ما يصير بالعكس هجاء بعد أن كان ثناء.

والخامس: نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه.

والسادس: حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه.

والسابع: رجحان كلام المأخوذ على كلام الآخذ منه.

والثامن: نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي.

والتاسع: نقل ما يثير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير أو فساد.

والعاشر: أخذ اللفظ المدّعى هو ومعناه معا»[1].

إذا ما استثنينا القسم الأول والعاشر من هذه الأقسام، لأنّنا تعاملنا معها فيما تقدم من أجزاء البحث، وإذا استثنينا كذلك القسمين الخامس والثامن لعلاقتهما بالجانب الإيقاعي للشعر، فإنّ ما تبقى من الأقسام الستة الباقية لها كل العلاقة، بما نحن بصدد الحديث عنه.

ولا يمكننا في هذا المقام أن نذكر كل الأمثلة التي ذكرها ابن وكيع في هذه

---

[1]–المنصف: ص27.

الأقسام الستة، بل نختار منها مثالا واحدا يدلنا على المراد، ففي القسم الثالث الذي عنونه بـ" نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح مبناه ومعناه، يقول ابن وكيع: من ذلك قول امرئ القيس:

ألم تريانـي كلما جئت طارقا وجدت بها طيبا وإن لم تطيب[1].

فأتى بما لم يعلم وجوده في البشر من وجود طيب ممن لم يمسَّ طيبا، وجاء بمراده في بيت حسن النظام مستوفي التمام، أخذه كثيرٌ فطوَّل وضمن، وقصَّر غاية التقصير، فقال:

فما روضة بالحزن معشبة الربى يمح الندى جثجاثها وعرارها

بأطيب من أردان عزة موهنا وقد أوقدت بالمندل الرطيب نارُها[2]

فأخبر أن أردانها إذا ابتخرت كالروضة في طيبها، وذلك ما لا يعدم في أسهك البشر جسما، وأقلهم تنظفا»[3].

محل الشاهد هنا أن كثيرا لم يأت بجديد فيما قاله، فزيادة على تطويله وتضمينه، لأنّ معنى امرئ القيس في بيت واحد ومعناه في بيتين، فإنه قصّر أيضا في معناه، فقد خبّر امرؤ القيس أن موصوفته تفوح منها، رائحة الطيب حتى وإن لم تتطيب، أما كُثيرٌ فأراد أن يخبر عن طيب موصوفته فشبهها بالروضة ذات الرائحة الزكية.

فسقوط كُثيرُ –في رأي ابن وكيع– كان من ناحيتين.الأولى: تطويله وتضمينه، والثاني: تقصيره في بلوغ المعنى الجيد، فلم يزد أن أخبر عن طيب رائحة موصوفته فشببها بطيب رائحة الروضة.

«ومما قصّر فيه البحتري:

قوم ترى أرماحهم يوم الوغى مشغوفة بمواطن الكتمان[4]

أخذه من قول عمرو بن معد يكرب:

---

[1]–امرؤ القيس: الديوان. ص: 78.

[2]– كشر: الديوان. ص:64.

[3]–المصدر نفسه: ص29–30.

– المح: الثوب الخلق البالي.

[4]–البحتري: الديوان. ص: 65.

والضاربين بكل أبيض مرهف والطاعنين مجامع الأضغان[1]

قوله: (مجامع الأضغان) أجود من قوله (مواطن الكتمان)، لأنهم يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن في موضع الضغن فذلك غاية المراد»[2].

محل الشاهد في هذا المثال أن البحتري لم يحسن اختيار اللفظ الدال على المعنى الصحيح في نظر أبي هلال، السبب في ذلك يرجع إلى أن القتال يكون من أجل أضغان الأعداء وأحقادهم وليس من أجل إصابة مواطن الكتمان.

ولذلك كان معنى عمرو بن معد يكرب أحسن من معنى البحتري، فاختياره السيء –إذا صح هذا التعبير– للفظة (مواطن الكتمان) هي التي أسقطت بيته عند أبي هلال، رغم أن معنى الشاعرين يكاد يكون واحدا.

ثالثا: صناعة القصيدة:

1–التئام أجزاء القصيدة:

فطن النقاد والبلاغيون إلى ضرورة الترابط الذي يجب أن يكون عليه النص، بحيث يتوفر فيه الانتظام والتناسق الذي يضفي عليه قدرا من الجمال، وقد عبروا عن ذلك بمصطلحات مختلفة منها: القران، والالتئام والالتحام والاتحاد والارتباط، باعتبار النص «كيانا عضويا يحدده انسجام نوعي»[3].

ويعد الجاحظ أول من فتح باب القول في هذه القضية، فقد عقب على بيت أبي البيداء الرياحي:

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل

بقوله: «وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ

---

[1]–عمرو بن معدي كرب الزبيدي: الديوان. تحقيق: مطاع الطرابيشي. مجمع اللغة العربية، دمشق. ط2، 1985. ص: 234.

[2]–كتاب الصناعتين، ص209.

[3]–عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص112.

إفراغا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان.

وأما قوله (كبعر الكبش) فإنما ذهب إلى أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤ تلف ولا متجاور، وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر تراها متفقة ملسا، ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد»[1].

إن تعقيب الجاحظ يدل على أهمية انتظام أجزاء النص فيما بينها، بحيث يبدو كلا متماسكا، فإذا ما اختل الكلام بمظهر الاضطراب والتفكك، وهذا ما عاب به رؤبة بن العجاج شعر ابنه عقبة، فقد « قال عبيد الله بن سالم لرؤبة: متى يا أبا الجحاف إذا شئت، قال: وكيف ذاك؟ قال: رأيت اليوم عقبة بن رؤبة ينشد شعرا له أعجبني، قال: فقال رؤبة: نعم إنه يقول: ولكن ليس لشعره قران، وقال الشاعر:

مهاذبة مناجبة قِرانٌ منادبة كأنهم الأسود

يريد بقوله: قران، التشابه والموافقة»[2].

وبعد مرور مدة من الزمن نلاحظ أن ابن طباطبا يفيد مما آثاره الجاحظ حول فكرة الالتحام ويوضحها، وذلك عندما تحدث عن ضرورة التئام أجزاء النص الأدبي ممثلا في القصيدة. قال: « 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 فضلا عن حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول فيه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بما يشينها... وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتسق به أو له مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن

---

[1]–البيان والتبيين، 67/1.

[2]–المصدر السابق، 205/1.

– مهاذبة: مسرعة. النجيب: الفاضل من كل حيوان.

قدم بيتا على بيت دخله الخلل.. بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أو لها بآخرها، نسجا وحسنا وفصاحة، وجزالة لفظ ودمة معان وصواب تأليف، ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى عتره من المعاني خروجا لطيفا... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا... لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها، ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها، ويكون ما بعدها متعلقا بها، مفتقرا إليها » [1].

فابن طباطبا ينبه على ضرورة توافر مقياس الالتحام للقصيدة التي يراد لها النجاحُ، ويؤكد على أهمية حضور الشاعر في شعره حضورا فاعلا بالتأمل والفحص المتأني الذي يحتكم إلى الفكر ليتحقق في كلامه مبدأ الربط والترابط بين أجزاء النص، ويظهر الاهتمام بهذا المقياس عنده على ثلاثة مستويات، وهي: على مستوى الأبيات أو القصيدة متكاملة، وعلى مستوى البيت الواحد، ثم على مستوى الكلمة وما يجاورها من كلمات، فالجمال لا يظهر إلا من خلال ما يكون عليه النص من لحمة بين أجزائه.

هذه الاقتباسات كلها معدة لخدمة النص واستكمال جوانبه الفنية والجمالية. فهي تؤكد على ضرورة الانتظام وتطالب الأديب به. وكأن ابن طباطبا يشير بهذه الآراء، إلى أن كل كلام لا يراعي فيه صانعه اتساق أوله بآخره لا يعد نصا أدبيا. وكأن الترابط والانتظام هما سبب حسن النص. وهو مبدأ عام ومشترك بين النصين الشعري والنثري. لأن الخلل الذي يتسرب إلى الأبيات الشعرية غير المترابطة يتسرب أيضا إلى أجزاء الخطب والرسائل. وأن جزالة اللفظ وصواب التأليف إنما يقصد بهما ابن طباطبا اللغة الفنية التي تجعل المعاني والأفكار نصا أدبيا [2].

---

[1]–ابن طباطبا: عيار الشعر، ص129–131.

[2]–إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي. عالم الكتب الحديث، الأردن. الطبعة الأولى، 2011،ص: 237.

وقد نالت هذه الفكرة استحسان العديد من الباحثين[1]، ورأوا فيها دعوة إلى الوحدة العضوية في القصيدة، التي يتحدث عنها أرسطو ونادى بها النقد الحديث.

والحق أن العرب قد أكدوا على هذا التلاحم في كل مستوياته، سواء كان في المستوى اللغوي، أو المعنوي أو بالنسبة لأبيات القصيدة كلها، فبالإضافة إلى ما تقدم من أقوالهم نجد نصوصا كثيرة يمكن أن تعزز ذلك، من أهملها ما نقله ابن رشيق عن الحاتمي قال: «قال الحاتمي: من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح أو ذم، متصلا به، غير منفصل عنه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض.

فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه وتعفي معالم جماله، ووجدت حذاق الشعراء وأرباب الصناعة من المحدثين يحترسون من مثل هذه الحالة احتراسا يحميهم من شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الإحسان»[2].

وبنظرة سريعة في تراثنا النقدي يتبين أن مقياس الالتحام قد كان يمثل نظرية نقدية مهمة، يستلهمها النقاد في تناولهم النقدي للشعر[3]، حتى بلغ بهم الأمر أن عدوه عنصرا من العناصر التي يتمثل فيها عمود الشعر: يقول المرزوقي: « وعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخير من لذيذ الوزن، الطبع واللسان، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستهلاه، بلا ملال ولا كلال، فذاك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا »[4].

---

[1]– ينظر مثلا، محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص209. شوقي ضيف: البلاغة تطور وتاريخ، ص127. بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي، ص98.

[2]–العمدة، 117/2.

[3]–الوساطة: ص79، 98، 412، 416، 418.

[4]–المرزوقي: شرح ديوان الحماسة. ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون. بيروت، دار الجيل، ط1، 1991. 10/1.

وعلى هذا فقد نسبوا الفضل، وجعلوا مدار السبق على «إتقان بنية الشعر، وإحكام عقد القوافي، وتلاحم الكلام بعضه ببعض»[1].

2-بناء القصيدة:

لاحظ النقاد القدماء أن القصيدة العربية في الجاهلية كانت مقسمة إلى عدة أقسام، وهو ما يؤكده ابن قتيبة قائلا: «سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربع واستوقف الرفيق ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر لانتقالهم عن ماء إلى ماء وانتجاعهم الكلأ وتتبعهم مساقط الغيث، حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، ويستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأنّ التشبيب قريب من النفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء، فليس يكاد أحد يخلو من أن يكون متعلقا منه بسبب وضاربا فيه بسهم حلال أو حرام، فإذا علم أنّه قد استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحرَّ الهجير وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء وذمامة التأميل وقرّرَ عنده ما ناله من المكاره في المسير بدأ في المديح فبعثه على المكافأة وهزّه للسامع وفضله على الأشباه وصغر في قدره الجزيل»[2].

وإذا تأكد لدينا أن القصيدة العربية تحتوي على عدة أقسام وخاصة قصيدة المدح[3]، كان من الواجب على الشعراء نتيجة لذلك أن يعدلوا بين هذه الأقسام، فلا يكون قسم أكبر من قسم آخر، حتى تخرج القصيدة في صورة جيدة، لذلك «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب

---

[1]-العمدة، 129/1.

[2]- ابن قتيبة: العشر والشعراء، ص20.

[3]-ينظر: دراسة الدكتور: وهب رومية: بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجا)، ص68 وما بعدها.

على الشعر، ولم يظل فيمل السامعين ولم يقطع وبالنفوس ظمأ إلى المزيد.

فقد كان بعض الرجاز أتى نصر بن سيار والي خراسان لبني أمية فمدحه بقصيدة تشبيبها مائة بيت ومديحها عشرة أبيات، فقال نصر: والله ما أبقيت كلمة عذبة ولا معنى لطيف إلا وقد شغلته عن مديحي بتشبيبك فإن أردت مديحي فاقتصد في النسيب، فأتاه فأنشده:

هل تعرف الدار لأم الغمر دع ذا وحبِّرْ مدحةً في نصرِ

فقال نصر: لا ذلك ولا هذا ولكن بين الأمرين»[1].

وعلى أساس هذا التقسيم تحدث النقاد عن أهم هذه الأقسام، فجعلوا منها: مطلع القصيدة، وحسن التخلص، وحسن المقطع.

2-1-مطلع القصيدة:

عنى النقاد القدماء بمطلع القصيدة عناية كبيرة، فطالبوا الشعراء بأن يبذلوا غاية الجهد في إجادته وإتقانه، علما منهم بما يحدثه الأثر الأول في النفس، وأنه يدفع السامع إلى مواصلة الاستماع.

وقد قبل النقاد من المطالع ما كان واضحا لا غموض فيه، سهل المأخذ، لا تعقيد في تركيبه، ولا صعوبة في فهم معناه، ولا ينافي ذلك أن يكون أسلوبه فخما جزلا[2].

كما شرطوا أن يكون الذوق المرهف المهذب مصدرها وينبوعها، فلا يكون ما يشتم منه رائحة تشاؤم أو تطير، أو تشمل مالا يصح أن يوجه به الخطاب إلى السامع، أو أن يكون في عبارتها ما قد يثير في ذهن السامع ما لا يريد الشاعر أن يتجه إليه الذهن[3].

---

[1]-الشعر والشعراء، ص20.

[2]-العمدة، 1/145-146.

[3]-الموشح: ص237.

ومن أحسن المطالع الجيدة عندهم، قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل أقاسيه بطيء الكواكب[1]

فقد قيل: إنه أحسن ابتداءات الجاهلية[2].

كما ذهبوا إلى أن أحسن مرثية جاهلية ابتداء قول أوس بن حجر:

أيتها النفس، أجملي جزعا إن الذي تحذرين قد وقعا[3]

ولعلّ حسن هذا المطلع يعود إلى تعبيره عما كان يضمره الشاعر لهذا الميت من حب وإعزاز، وما كان يخشى عليه من عدوان الموت، ونزول الحِمام بساحته، أما وقد نزل هذا المحذور، فإن نفسه قد مضت في الحزن إلى أبعد الغايات، واستسلمت إلى البكاء والنحيب والجزع، وهو لذلك يطلب إليها أن تتحمل المصاب في الصبر، وألا تسترسل في آلامها، رغم أن ما تحذره من المكروه قد نزل بساحتها وألم بها[4].

وقد أخذ الحديث عن حسن الابتداء وسيئه حظه الأوفر من اهتمام النقاد، والدليل على ذلك أن صاحب كتاب الصناعتين قد أفرد له فصلا كاملا أخذ منه سبع صفحات كاملة، بيّن فيها حسن الابتداء مع أمثلة من شعر الجاهلية وغير الجاهلية، ثم أمثلة من ابتداءات أبي تمام والمتنبي، وأنهى في الأخير حديثه بذكر فضل الابتداء الحسن، وسبب الحث عليه، وذلك لأنه «إذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى إلى الاستماع لما يجيء به من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل: ألم، وحم، وطس، وطسم، وكهيعص، فيقرع أسماعهم بشيء بديع ليس لهم بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده والله أعلم بكتابه.

---

(1)–النابغة: الديوان. ص: 56.

(2)–كتاب الصناعتين، ص419.

(3)–المصدر نفسه، ص419.

وأوس بن حجر: الديوان. تحقيق: محمد يوسف نجم. دار بيروت، 1980. ص: 68.

(4)–أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب. القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. 1994. ص298.

ولهذا جعل أكثر الابتداءات بالحمد لله، لأنّ النفوس تتشوف للثناء على الله فهو داعية إلى الاستماع، وقال رسول الله ρ: «كل كلام لم يبدأ فيه بحمد الله تعالى فهو أبتر»[1].

2-2-حسن التخلص:

وذلك بأن يخرج الشاعر مما بدأ كلامه به من النسيب مثلا إلى المدح أو غيره بلطف تحيل، ومع رعاية الملاءمة بينهما، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من المعنى الأول إلا وقد وقع في الثاني، لشدة الممازجة والالتئام والانسجام بينهما، حتى كأنهما قد أفرغا في قلب واحد[2].

ولأنّ القصيدة العربية القديمة كانت مكونة من عدة أجزاء، كما بينه نص ابن قتيبة السابق، فإنّه كان لزاما على الشعراء أن ينتقلوا من غرض إلى غرض، ولذلك طُلبَ من هم حسن الانتقال أو التخلص.

وقد كانت العرب تنتقل من غرض إلى غرض انتقالا سريعا، بحيث يحس السامع أن الشاعر قد هجم على الغرض الثاني دون مقدمة، ويكون بذلك التفكك في القصيدة.

وقد «كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها، والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت الخروج إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسلِّ الهم عنك بكذا، كما قال امرؤ القيس:

فدع ذا وسل الهم عنك بجسرة ذمول إذا صام النهار وهجَّرَا[3]

وللعرب القدماء طرق في الانتقال من غرض إلى غرض، «فربما تركوا المعنى الأول، وقالوا: "وعيسٍ أو: وهو جاء" وما أشبه ذلك... وربما تركوا المعنى الأول وأخذوا

---

[1]-كتاب الصناعتين، ص399 وما بعدها.

[2]-العمدة: 115/1.

[3]-كتاب الصناعتين، ص419. امرؤ القيس: اليوان. ص: 45.

- ناقة جسرة: أي طويلة. الذميل: ضرب من سير الإبل.

في الثاني في غير أن يستعملوا ما ذكرناه»[1].

ومن قبيل حسن التخلص ما سموه بالاستطراد، وهو أن يأخذ المتكلم في معنى، فينما يمد فيه يأخذ في معنى آ خر[2]. «قال البحتري: أنشدني أبو تمام لنفسه:

وسابح هطل التعداء هتان على الجراء أمين غير خوان

أظمى الفصوص ولم تظمأ قوائمه فخل عينيك في ظمآن ريَّان

فلو تراه مشيع: والحصى زيم بين السنابك، من مثنى ووحدان

أيقنت إن لم تثبت أن حافره من صخر تدمر أو من وجه عثمان[3]

ثم قال لي: ما هذا الشعر؟ قلت: لا أدري قال: هذا المستطرد، أو قال الاستطراد، قلت: وما معنى ذلك قال: يرى أنه يريد وصف الفرس، وهو يريد هجاء عثمان»[4].

إن حسن التخلص أو حسن الانتقال من غرض إلى غرض يجعل القصيدة متماسكة مترابطة، بحيث لا يدخل الغموض والإبهام على المتلقي حين سماعها، وهي دعوة صريحة وأكيدة للشعراء إلى أن يهتموا جيدا بهذا الجانب، وأن يبذلوا قصارى جهدهم في التخلص من معايبه.

3-حسن المقطع:

ويراد به حسن الخاتمة، والنقاد يعنون بآخر القصيدة عناية كبرى إذ يرونه آخر ما يبقى في الأسماع وربما حفظ من دون سائر الكلام في غالب الأحوال[5]، والبلغاء يعنون بأن ينتهي كلامهم بالمعنى البديع واللفظ الحسن الرشيق[6]، ولذا قيل: إنه ينبغي

---

[1]-المصدر نفسه، ص419 وما بعدها.

[2]-المصدر نفسه، ص421.

[3]-أبو تمام: اليوان. ص: 154.

[4]-الصولي: أخبار أبي تمام، ص28 وما بعدها.

- سابح: يسبح بيديه في سيره. الفص: المفصل. الزيمة: القطعة من الإبل أقلها البعيران والثلاثة.

[5]-خزانة الأدب، ص562.

[6]-كتاب الصناعتين، ص427.

أن يكون آخر بيت في القصيدة أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصد إليه في نظمها[1].

«وكان شبيب بن شبة يقول: الناس موكلون بتعظيم جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتعظيم جودة المقطع وبمدح صاحبه، وخير الكلام ما وقف عند مقاطعه»[2].

ومن المقاطع الحسنة عند النقاد، قول الشاعر:

لقد محضت لكم ودي بلا دخل فاستيقظوا إن خير العلم ما نفعا[3]

إن هذا البيت يشعر بأنّه خاتمة لنصيحة عرضها الشاعر من قبل، فهو يختمها بأن ما عرضه عليهم هو نصيحة محضة، لم يشبها غرض يفسدها، ولن يستفيدوا بعلمها إلا إذا انتفعوا بالعمل بها[4].

3-مراحل بناء القصيدة:

يتفق الدارسون على أن مراحل تشكل القصيدة في النقد العربي القديم هي أربعة مراحل، وهي:

-مرحلة التخطيط الذهني.

-مرحلة الشروع في العمل.

-مرحلة التأليف بين أبيات القصيدة.

-مرحلة التنقيح[5].

أ-مرحلة التخطيط الذهني:

---

[1]-المصدر نفسه، ص429.

[2]-المصدر نفسه، ص424.

[3]-كتاب الصناعتين، ص427.

[4]-أسس النقد الأدبي، ص312.

[5]-عبد القادر هني: نظرية الإبداع، ص317. وما بعدها.

يؤكد ابن طباطبا على أهمية هذه المرحلة عند الشاعر، إذ يجب عليه أن يتمثل المعاني في ذهنه تمثلا جيدا، قبل الشروع في عملية الكتابة، ثم بعد ذلك يبحث عن الشكل المناسب الذي يكسو به تلك المعاني، فهو يقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه والوزن الذي يسلس له القول فيه»[1].

و قد ذهب الكثير من الباحثين إلى أن ابن طباطبا بهذا الكلام قد ألزم الشعراء بطريقة معينة في الكتابة وترتيب أجزاء القصيدة، لكن الدكتور مجدي أحمد توفيق يذهب إلى عكس هذا الرأي حين يقول: «ومن أخطاء فكرة المراحل في قراءة النص أنها أهملت الخصيصة الجوهرية في الخطاب النقدي العلوي، فهو خطاب توجيهي. تعني هذه الخصيصة أن العلوي ليس مشغولا بتحليل مراحل الإبداع عموما، لكنه مشغول باقتراح نسق محدد من الإبداع لمن أراد الإجادة. يدل على ما نقول استخدام ابن طباطبا لظرف الزمان المستقبل – إذا – في مطلع النص، وبناء الجمل عليه ثلاث مرات في النص، فهو يتحدث عن إبداع محتمل في المستقبل، مطلوب أداؤه من الشاعر، لا عن تحليل لمراحل الإبداع عموما. ومن أدلة هذا الطابع التوجيهي – الفاء – التي افتتح بها النص، فهي نائبة عن عبارة كاملة، كأنه يقول: إذا حصلت المعارف التي وجهتك إليها، وإذا اكتملت لك أدواتك، فعليك بالسلوك في الطريق التالي للإبداع الناجح. وتحليل لغة الخطاب بهذا مدخل أساسي لقراءة النص»[2].

وقد اتبع أبو هلال العسكري ابن طباطبا في هذه الفكرة، إذ دعا هو أيضا إلى تمثل المعاني في ذهن الشاعر قبل صياغتها، حيث يقول: «وإذا أردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها، وقافية يحتملها، فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في

---

[1]–ابن طباطبا: عيار الشعر، ص5.

[2]– مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. ص:235.

أخرى، أو تكون في هذه أقرب وأيسر كلفة منه في تلك»[1].

رغم التطابق الكبير بين ابن طباطبا والعسكري في هذه الفكرة[2]، إلا أن أبا هلال أكثر دقة وتفصيلا، لأنّه أكد أن المعاني قد تقبل نوعا من القوافي كما أن هناك من المعاني من لا تقبلها، لذلك وجب على الشاعر البحث عن قواف أخرى توافق تلك المعاني.

ولا يبتعد الحاتمي عن سابقيه كثيرا، بل هو تابع لهما في هذه الفكرة، حيث يدعو الشاعر إلى تأمل «الغرض الذي يرميه فكره، فينظر في أي الأوزان يكون أحسن استمرارا، ومع أي القوافي يكون أشد اطرادا، فيكسوه أشرف معارضه، ويبرزه في أسلم عباراته، ويعتمد إقرار المعاني مقارها، وإيقاعها مواقعها»[3].

ب-مرحلة الشروع في العمل:

عن هذه المرحلة يقول ابن طباطبا: «فإذا اتفق له -أي الشاعر- بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله»[4].

إن مفهوم هذا النص يذهب إلى الآتي: أن الشاعر يكتب أبياته كيفما جاء في مرحلة أولى، ثم بعد ذلك يلجأ إلى ترتيبها وتصنيفها بشكل جيد، ولا ندري لماذا يقول الدكتور يوسف بكار عكس ذلك، إذ يقرر أن طريقة ابن طباطبا في هذه المرحلة تقوم «على إثبات كل بيت موافق لمعنى يخطر على بال الشاعر إثباتا عشوائيا، إذ ليس مهما أن يراعي ما قبله وما بعده من أبيات، بل المهم أن ينظم أبياتا كيفما اتفق له

---

[1]-العسكري: كتاب الصناعتين، ص157.

[2]-يذهب الدكتور يوسف بكار إلى أن الفارق الوحيد بين ابن طباطبا وأبي هلال هو أن الأول دعا إلى كتابة الفكرة نشرا قبل نظمها، لكن المتفحص للنصين يلاحظ عدم وجود هذا الفرق، بل هو التطابق الكامل، لأن كليهما دعا إلى إحالة الفكرة في الذهن أولا، ولا يمكن أن يكون ذلك إلا نثرا.

[3]-الحاتمي: الرسالة الموضحة، ص42.

[4]-العيار، ص5.

ذلك»[1].

ولا نجد ردا على هذا الكلام أحسن من قول الدكتور عبد القادر هني: «وعلى هذا النحو تتناثر الأبيات في مسودة الشاعر تناثر الجواهر قبل انتظامها في العقد، فقد يكون محل ما أثبته أولا خاتمة القصيدة ومحل ما أثبته آخر مطلعها، فكل ما يهم الشاعر في هذه المرحلة هو أن يجتمع لديه من الأبيات ما يستوفي به موضوعه»[2].

إذن، فالأمر لا يتوقف على وضع أبيات إلى جانب أبيات أخرى حتى وإن كان هناك تنافر بينها، لكن الفكرة هي: أن يكتب الشاعر الأبيات كيفما جاءت في مرحلة أولى، ثم يلجأ إلى ترتيبها وتنظيمها بما يخدم موضوع القصيدة في مرحلة ثانية، والملاحظة المهمة أن المرحلتين مترابطتين، لا يتم النص إلا بهما.

جـ- مرحلة التأليف بين أبيات القصيدة:

تأتي هذه المرحلة مباشرة بعد المرحلة السابقة، كما يمكن أن نعدها تكملة منطقية للمرحلة التي قبلها، يقول ابن طباطبا: «فإذا اكتملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها»[3]، إذن فالعملية كلها تأتي بعد أن ينهي الشاعر كل الأبيات التي يتطلبها موضوع القصيدة، فإذا رأى الشاعر أن هذه الأبيات تحتاج إلى أبيات أخرى ترتبط بينها ربطا جيدا وجب عليه فعل ذلك، فهي عبارة عن ربط بين الأبيات لا غير، وهذا ما يتفق مع المنهج العام لابن طباطبا في كتابة الشعر، الذي يقول: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه، فيلائم بينها لتنتظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحترز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها، ويتفقد كل مصراع

---

[1]-يوسف بكار: بناء القصيدة، ص96.

[2]- عبد القادر هني: نظرية الإبداع، ص327-328.

[3]-العيار: ص5.

هل يشاكل ما قبله»[1].

إذن، فالمرحلة هي عبارة عن «لم شتات الأبيات والتأليف بينها تأليف يساعد على تسلسل معانيها وارتباط بعضها ببعض»[2]، ألم يقل عمر بن لجأ لبعض الشعراء: أنا أشعر منك، قال: بم، قال: لأني أقول البيت وأخاه وأنت تقول البيت وابن عمه»[3].

ولعلّ تسمية العرب لعدي بن ربيعة بالمهلهل مثلا إدراك بأن قوام الشعر هو التناسق وأن ما يهجنه هو الاضطراب[4].

د-مرحلة التنقيح:

يقال: «نقح الكلام: أصلحه وأزال عيوبه»[5]، ثم تخصص بعد ذلك بالشعر، فيقال: «شعر منقح أي مفتش ملقى عنه ما لا يصلح فيه»[6]. و«انقح شعره: إذا نقحه وحككه... وتنقيح الشعر: تهذيبه»[7]. ولهذا كان الشعر الجيد عند كثير من النقاد هو الشعر المنقح، فقد «قال نوح بن جرير: قال الحطيئة: خير الشعر الحولي المنقح»[8].

فقد كانت مسألة تنقيح الشعر من الأمور التي يطالب بها نقاد الشعر، لذلك قال ابن رشيق: «ولا يكون الشاعر حاذقا مجودا حتى يتفقد شعره، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديه ويثبت جيده، ويكون سمحا بالركيك منه مطروحا له، راغبا عنه»[9].

و قد استعمل النقاد العديد من المصطلحات الدالة على تنقيح الشعر على غرار:

---

(1)-المصدر نفسه: ص124.

(2)-يوسف بكار: بناء القصيدة، ص97.

(3)-البيان والتبيين، 206/1.

(4)-توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص158.

(5)-لسان العرب: مادة (نقح)، ص4313.

(6)-ابن فارس: مقاييس اللغة، مادة (نقح)، ص231.

(7)-لسان العرب، مادة (نقح)، ص4313.

(8)-البيان والتبيين، 204/1.

(9)-العمدة: 200/1.

التثقيف، التقويم، التهذيب، التنقية، التحكيك، التنخل[1]. وسنتحدث عن المصطلحين الأولين فقط من هذه المصطلحات:

أ- التثقيف: جاء في تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري ما نصه: "رمح مثقف أي مقوم"[2]. ومنه كان مصطلح "الثقاف" الذي هو: «ما تسوى به الرماح، وتثقيفها تسويتها»، وقد يتخصص في «حديدة تكون مع القواس والرماح يقوم بها الشئ المعوج»، أو «خشبة قوية قدر الذراع في طرفها خرق يتسع للقوس، وتدخل فيها على شحوبتها، ويغمز منها حيث يبتغى أن يغمز حتى تصير إلى ما يراد منهل»[3]. وفي تاج العروس: «ثقفه تثقيفا: سواه وقومه»[4]. وقد ورد مصطلح التثقيف في شعر امرئ القيس حين يقول:

إذا قلت أبياتا جيادا حفظتها وذلك أني للقوافي مثقف[5]

على أن هذا البيت لا يعد صريحا تمام الصراحة في الدلالة على معنى التثقيف، بينما هناك من الشعراء من استعمل هذا المصطلح في التناظر بين تثقيف القصيدة وتثقيف القناة [6]، فمن الشعراء الذين استعملوا هذا المصطلح: نابغة بني شيبان وعدي بن الرقاع وكثير، الأول في قوله:

تمت قصيدة حق غير ذي كذب في حوكها من كلام الشعر تأليف

قومت منها فلا زيغ ولا أود كما أقام قنا الخطي تثقيف[7]

---

[1]-صالح آزوكاي: مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي.عالم الكتب الحديث، الأردن. الطبعة الأولى، 2010. ص: 599 وما بعدها.

[2]- الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية. ت: أحمد عبد الغفار عطار. مطابع دار الكتاب العربي بمصر 1377 هـ. مادة: ث ق ف.

[3]- لسان العرب: مادة ث ق ف.

[4]- تاج العروس من جواهر القاموس: أبو الفيض محمد مرتضى الزبيدي الحسيني. المطبعة الخيرية بمصر. الطبعة الأولى 1306 هـ.

[5]- امرؤ القيس: الديوان. ص: 123.

[6]-مصطلحات التخطئة الشعرية: ص600.

[7]-نابغة بني شيبان: الديوان.

و قد جاء مصطلح "الزيغ" و"الأود" عنده لتتقابلا دلاليا مع مقوم "الاستقامة" المشتق صرفيا من باب المطاوعة من فعلي "التقويم" و"الإقامة"، والمتضمن مفهوميا في فعل التثقيف. والثاني في قوله:

وقصيدة قد بت أجمع بينها حتى أقوم ميلها وسنادها

نظر المثقف في كعوب قناته حتى يقيم ثقافه منآدها[1]

إذ يفيد قوله: «نظر المثقف في كعوب قناته» التناظر القائم بين القصيدة ومثقف القناة، بناء على ما يقتضيه النظر من تأمل... وما يستلزمه فعل "أبيت" من التفلغ الكامل. أما "كعوب القناة" فهي بؤرة ما يمكن أن يتحقق فيها من استواء أو اعوجاج، فهي لذلك تستلزم النظر والتثقيف، حتى تصير من ملوستها وكأنها ذات كعب واحد... وآنئذ يتهيأ للقناة/ القصيدة تنقيتها من الميل والسناد والأود، وهي من الصفات الخارجية القدحيةالتي تنتمي إلى ذات الحقل الجرحي المقابل لمقوم الاستواء الذي هو نتيجة التثقيف[2].

ب – التقويم:

هو مشتق من أصل مادة "ق وم" التي يربطها بالقناة مقوم الانتصاب، جاء في مقاييس اللغة لابن فارس: «القاف والواو والميم أصلان يدل أحدهما...على انتصاب» [3] و«القنا: احديداب في الأنف... ويمكن أن تكون القناة من هذا لأنها تنصب وترفع»[4].

وقد يكون كعب بن زهير أول من استعار لفظة "التقويم" من مرجعية "الرماية" إلى عالم الأدب، وهو يقيم مثل هذا التناظر بين ما يفعله صانع الشعر بمتون قوافيه،

---

[1]–عدي بن الرقاع: الديوان. ص: 96.

[2]–مصطلحات التخطئة الشعرية:ص 601.

[3]–معجم مقاييس اللغة: ابن فارس.ت: عبد السلام محمد هارون. دار الفكر 1979.مادة (ق وم).

[4]–المصدر نفسه: مادة (ق ن ا)، ص3506.

وبين ما يفعله الرماح بمتون رماحه، تقويما لها إلى حد اللين [1]. وهي الأبيات التي يقول فيها:

فمن للقوافي شانها من يحوكها إذا ما ثوى كعب وفوز جرول
يقول فلا يعيا بشيء يقوله ومن قائليها من يسيئ ويعمل
يقومها حتى تلين متونها فيقصر عنها كل ما يتمثل[2]

والعملية نفسها كان يقوم بها ذو الرمة وهو يسهر على تقويم شعره بنوع من التناظر بين ما يصنعه بشعره وبين ما يفعله الرماح بقناته:

وشعر قد أرقت له غريب أجنبه المساند والمحالا
فبت أقيمه وأقد منه قوافي لا أعد لها مثالا[3]

وهذا ما أكده بعض النقاد عن هؤلاء الشعراء فقد اشتهر العديد منهم بهذا المنهج حتى غلب عليهم، يقول الأصمعي: «زهير والحطيئة وأشباههما عبيد الشعر، لأنهم نقحوه ولم يذهبوا به مذهب المطبوعين»[4]، وقد ذكر الجاحظ أن «من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريتا... وكانوا يسمون تلك القصائد: الحوليات، والمقلدات، والمنقحات، والمحكمات»[5].

وإذا ما رجعنا إلى ابن طباطبا وجدناه يتحدث عن هذه المرحلة بقوله: «ثم يتأمل –الشاعر– ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي إنتقاده ويرم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من

---

[1]–مصطلحات التخطئة الشعرية: ص 603.
[2]–كعب بن زهير: الديوان. ص: 56.
[3]–ذو الرمة: الديوان. ص: 89.
[4]–الشعر والشعراء، ص150.
[5]–البيان والتبيين، 09/2.

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»[1].

حسب ابن طباطبا، فإن المراجعة تكون على مستويين، على مستوى الألفاظ، وعلى مستوى المعاني، بالنسبة للألفاظ يكون ذلك بتغيير لفظة بلفظة أخرى تكون أحسن وأجمل، وبالنسبة للمعاني يكون بتغيير معنى إلى معنى آخر، وذلك بمراعاة القافية، التي يظهر أنها شرط مهم في هذه العملية.

و قد كان الشعراء يعمدون إلى مراجعة أشعارهم قبل إخراجها للناس، ومن بين هؤلاء امرؤ القيس الذي يقول:

أذود القوافي عني ذيادا ذياد غلام جرئ جوادا

فأعزل مرجانها جانبا وآخذ من درها المستجاد

فلما كثرن وعنينه تخير منهن سرا جيادا[2]

وعند النظر في شعر امرئ القيس نجد أن أهم ملامح الصنعة في شعره تتحقق في قدرته التصويرية، التي جعلت منه أحد رمز التشبيه في الشعر القديم [3]، ولا يمكن أن يتحقق له ذلك إلا إذا كان من المهتمين بمراجعة ما يكتبه قبل أن يخرجه للناس.

وقد ذهب الدكتور الطاهر الهمامي إلى أن هناك اختلافا بين الشعراء العرب القدماء والشعراء الغربيين في نظرتهم إلى الشعر بنظرة نقدية، إذ هناك من يستحسن أن يكون الشاعر ناقدا وهناك في الجهة المقابلة من لا يستحسن ذلك.

القضية إذن شغلت القدماء والمعاصرين وفرقتهم، بين من لم ير بأسا في زواج

---

[1]– العيار: ص05.

[2]– امرؤ القيس: الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.دار المعارف القاهرة.الطبعة الرابعة. 1984. ص:248.

[3]– عبد الله بن محمد العضيبي: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري.رسالة دكتوراه، إشراف: محمد أبو الأنوار.قسم الدراسات العليا العربية، فلع الأدب جامعة أم القرى. السعودية.سنة 1991. ص257.

الإبداع والنقد وعزف المبدع على وتر الناقد داخل إبداعه أو خارجه، وامتطاء الناقد صهوة اللغة الشعرية، ومن رأى البأس كله هناك، لأنه مفسدة للإبداع والنقد معا، ومن انتصر للشاعر ناقدا مؤهلا دون سواه لفهم الشعر، ومن غض من ذلك [1].

نتيجة لهذا الكلام يكون الشاعر أول من يقرأ شعره، فيقوم بما يقوم به الناقد من البحث عن محاسن شعره ومساوئه. فأمل محاسنه فيبرزها و أما مساوئ شعره فينفيها عنه، إما بحذفها تماما وإما بتعديلها وتغييرها بما يجعلها مناسبة للنص.

و بهذا يتم الحديث عن أجزاء الفصل الثاني من هذا البحث الذي تطرقنا فيه إلى الحديث عن موقع العقل في صناعة النص الأدبي، فقد بينا أن العقل يدخل بشكل كبير في صناعة القصيدة، سواء كان ذلك عند اختيار الألفاظ أو عند صناعة المعنى أو حتى عند بناء القصيدة في شكلها الأخير.

يبقى _ أخيرا _ أن نطرح سؤالا مهما هو كالآتي: إذا كنا قد أكدنا في الفصلين السابقين عن الموقع المهم الذي يحتله العقل في صناعة الشاعر و في أدبه ، فهل للعقل الموقع نفسه عند المتلقي الذي يعد الركيزة الثالثة و المهمة في العمل الشعري خصوصا و العمل الأدبي عموما؟ و هو الذي سيكون محور البحث في الفصل الثالث من هذه الدراسة.

---

[1]– الطاهر الهمامي: الشعر على الشعر. عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010. ص: 552.

الفصل الثالث:

موقع العقل عند المتلقي

تمهيد وتقسيم:

لما كان المتلقي واحدا من الأسس التي تقوم عليها العملية الإبداعية، فإن النقاد القدماء قد أكدوا على أهمية مراعاته من طرف الشاعر حتى تؤدي العملية الفنية دورها على أحسن وجه. وقد تمثل ذلك في المحاور الآتية:

أولا: الوضوح في الشعر.

ثانيا: مراعاة أحوال المخاطبين.

ثالثا: مبدأ الفائدة في الشعر.

أولا: الوضوح في الشعر

الوضوح أصل من الأصول التي يقوم عليها البيان والبلاغة والشعر بشكل عام، وهو شرط من شروط جودة الأسلوب[1]، فهو من المقاييس الأساسية للبحث في جماله، فالكلام الذي يعجز عن أداء معناه في وضوح لا يعتد به، لأنّه لا يحقق الهدف منه، من حيث إفهام المتلقي والتأثير فيه، لذلك دار مفهوم التوصيل والتبليغ عند النقاد على الوضوح، فكان من أهم القضايا التي أولوها عناية خاصة، يقول الجاحظ: «وعلى قدر وضوح الدلالة وصواب الإشارة، وحسن الاختصار ودقة المدخل، يكون إظهار المعنى، وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه، ويدعو إليه ويحث عليه، بذلك نطق القرآن وبذلك تفاخرت العرب»[2]. فكلما كانت العبارة واضحة مفهومة في ذهن المتلقي كانت الفائدة المرجوة منها كبيرة، وكلما كانت العبارة على العكس من ذلك كان الكلام الملقى إلى المتلقي عبارة عن كلمات فارغة لا فائدة منها.

لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو كالآتي: لأي شيء يكون الكلام واضحا للمتلقي؟ والإجابة عنه: أن يكون الكلام واضحا في عقل المتلقي أو لعقل المتلقي. لذلك فإن كل ما يذكر في هذا الفصل عن الوضوح فهو بالضرورة حديث عن مكانة العقل في عملية التلقي.

و لأن «الاتجاه العام في التراث البياني يميل ميلا واضحا إلى الحرص على الحقيقة، ولذا لا غرابة أن نجد البيانيين بمختلف بيئاتهم ومنازعهم يحرصون على توخي الشاعر للحقيقة، والإصابة فيما يقول. وإيمانا بهذا المبدأ كانت الدعوة إلى الوضوح والإبانة والاعتدال في النظر إلى الأشياء سمة بارزة في التراث البياني»[3].

---

[1]–أحمد أمين: النقد الأدبي، ص63.

[2]–البيان والتبيين، 75/1.

[3]–صالح سعيد عيد الزهراني: مآخذ البيانيين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري.ج1. ص131.

و زيادة على هذا السبب فهناك سبب آخر دعا النقاد إلى اختيار طريق الوضوح وهو أمر متعلق بالشاعر، إذ «مهمته إيصال تجربته للناس، لهذا عليه أن يراعي الوضوح في شعره حتى يكون كلامه مفهوما» [1].

و يمكن القول إن وضوح المعنى يعنى به أن يكون الكلام ظاهر الدلالة على المعنى المراد ويكون واضحا إذا جاء عن طريق ألفاظ دقيقة في معناها، ثم ركب بعضها بجوار بعض تركيبا ترضى عنه قواعد النحو، وإلا يطول الفصل بين أركان الجملة بأن ينأى الخبر عن المبتدأ مثلا، أو جواب الشرط عن فعله، وأن يقتصر في استخدام المحسنات البديعية، فإن فقد شرط من الشروط السابقة خفي المعنى، ولم يتضح المراد بالكلام، واتسمت العبارة بالتعقيد. فوضوح المعنى مقياس من مقاييس جودة الشعر [2].

و من الأفكار السائدة أنه كلما اتسعت دائرة التأثير، بمعنى أنه كلما كثر عدد المستجيبين للعمل الفني، كان ذلك أدل على عظمة الفن، وعلى قدرة الفنان. وليس هناك شك في صحة هذا الرأي الذي يتطلب الوضوح، ويحرص عليه حتى تكون المعاني والأفكار وكذلك المشاعر والعواطف في متناول الناس جميعا، أو في متناول عدد كبير منهم، وهو العدد الذي يمكن أن يصل إليه هذا الفن في بيئة الأديب، وفيما وراءها. بل يتعدى ذلك الفن حدود الزمن، وينتقل في الأزمان المتعاقبة، وفي الأجيال المتباينة فيجد فيها من التأثر ومن الاستجابة ما وجد في بيئته الأولى، وفي الجماعة التي عاشت فيها، ولا يتسنى ذلك إلا إذا توافر للمعاني الأدبية الانجلاء والانكشاف، حتى يتم الإدراك، ويحدث التفاعل والتأثر المطلوب بالأدب والفنون [3].

لكن، لكي يكون الكلام واضحا يجب أن يكون على طريقة العرب في البناء

---

[1]–وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس.منشورات اتحاد الكتاب العرب.1999. ص: 191.

[2]– محمد صايل حمدان وآخرون: قضايا النقد القديم. دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن. الطبعة الأولى، 1990. ص: 36.

[3]– بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي. دار المريخ للنشر، الرياض. 1984. ص:120.

والتأليف، لذلك قال الجاحظ: «و العتابي حين زعم أن كل من أفهمك حاجته فهو بليغ، لم يعن أن كل من أفهمنا من معاشر المولدين والبلديين قصده ومعناه، بالكلام الملحون والمعدول عن جهته والمصروف عن حقه، أنه محكوم له بالبلاغة كيف كان، بعد أن نكون قد فهمنا عنه... وإنما عنى العتابي إفهامك العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء»[1].

وفي مقابل ظاهرة الوضوح يكون الغموض الذي يكون من نتائجه السيئة عزوف القارئ العربي عن قراءة الشعر، إذ تعد هذه الظاهرة « خطيرة، لها آثارها السلبية العميقة على ثقافة الجيل وعلى لغته وذوقه الفني ووعيه القومي والحضاري، لأنها تفضي إلى انفصاله عما يجب أن تتوثق علاقة الجيل الحاضر والأجيال القادمة به، على اعتباره جزء رئيسا مهما من تراثنا الأدبي الرفيع الذي يستمد منه أصالته وقاعدته الأولى في الإبداع الفني والأدبي المتميز، وعلى اعتباره مرآة صادقة تتجسد فيها روح الأمة ووعيها وجماليات ذوقها اللغوي والبلاغي وحضورها الشعوري، وباعثا لامتداد هذه الروح وزيادة هذا الوعي وهذا الذوق والشعور ارتقاء وتوهجا»[2].

ولذلك كان نصيب أبي تمام من الهجوم من طرف النقاد كبير نظرا «لاستخدامه الجريء للغة وعلى ما اعتبروه إجحافا به قصدا إلى التعقيد والإغراب فيها. و هذا واضح في كل ما وجه إليه سواء من الخروج على طريقة العرب في كلامهم، أو ما سموه باستكراه الألفاظ والمعاني... وكذلك الأمر في إبعاده في الاستعارة أو سوء نسجه وتعقيده أو استعمال الوحشي الغريب أو التكلف الشديد...إلخ»[3].

فالوضوح مظهر من مظاهر الجمال، ومزية من مزايا لغة الأدب، وفي إطار منه تتشكل العلاقة بين عناصر العمل الأدبي: المتكلم، والكلام، والمخاطب من حيث تحقق فعالية التبليغ، لأن مدار الأمر كما يقول الجاحظ: «والغاية التي إليها يجري

---

[1]–البيان والتبيين: 161/1.

[2] – أحمد محمد المعتوق: الشعر والغموض ولغة المجاز.مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. الجزء 16. العدد 28. سنة 1424هـ، ص42.

[3] – عبد الحكيم راضي: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي. دار الشباب للنشر، القاهرة. الطبعة الأولى، 1993. ص: 166.

القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى فذلك هو البيان»[1].

ولذلك عد بشار بن برد «أحد الشعراء القلائل الذين استطاعوا أن يفهموا قيمة الصورة في تأدية الانفعال ونقل الإحساس وبالتالي في خلق الفن نفسه، فقدموا منهجا واضحا في التصوير استخدموا فيه الحس كما استخدموا فيه الخيال وربطوا بين الحس والخيال بطريقة فذة لا نكاد نرى لها نظيرا»[2].

بهذا يكون الفهم والإفهام هو الهدف الأول من عملية الاتصال، ولا يكون البيان بيانا على الحقيقة إلا إذا بلغ بوضوحه غاية الإفهام، وانطلاقا من هذا أخذ مقياس الوضوح مكانة عند النقاد والبلاغيين على حد سواء، يوصون به ويرغبون فيه، ويفاضلون بين كلام وكلام على أساس منه، لا فرق في ذلك بين الشعر والنثر، فقد امتدح الجاحظ ثمامة بن الأشرس وقدمه على أهل زمانه في كلامه من الوضوح، قال: «وكان لفظه في وزن إشارته، ومعناه في طبقة لفظه، ولم يكن لفظه إلى سمعك بأسرع من معناه إلى قلبك»[3].

ومصطلح "الوضوح" ليس وليدا على يدي الجاحظ وبيئته، بل هو سابق لعصره، فما وصلنا من نصوص عن النقد الجاهلي تؤكد وجود هذا المصطلح في هذه الفترة المتقدمة.

قال الأصمعي: «كان النابغة يضرب له قبة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها، وقال أبو عبيدة: يقول من فضل النابغة على جميع الشعراء: هو أوضحهم كلاما، وأقلهم سقطا وحشوا، وأجودهم مقاطع وأحسنهم مطالع، ولشعره ديباجة، إن شئت قلت: ليس بشعر مؤلف من تأنته ولينه، وإن شئت قلت:

---

[1]–البيان والتبيين: 76/1.

[2]–عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد. دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن. 1983. ص:287–288.

[3]–البيان والتبيين: 111/1.

صخرة لو رديت بها الجبال لأردتها»[1]. فالميزة الأولى التي نال بها النابغة القبول هي ميزة الوضوح.

وبعد ذلك أخذ مقياس الوضوح يظهر في عصر صدر الإسلام، وخير دليل على ذلك ما ترويه المصادر من قول عمر بن الخطاب في حق زهير بن أبي سلمى: «كان لا يعاظل بين القول ولا يتبع حوشي الكلام، ولا يمدح الرجل إلا بما هو فيه»[2]. لأن المعاظلة بين الكلام واتباع حوشي الألفاظ هما كذلك من ميزات الغموض في الشعر.

ثم برزت الفكرة عند بشر بن المعتمر عندما جعلها مظهرا من مظاهر الجمال البلاغي حيث يقول: «وأن يكون معناك ظاهرا مكشوفا، وقريبا معروفا... فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك، إلى أن تفهم العامة معاني الخاصة، وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلطف على الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء فأنت البليغ التام»[3].

لقد استطاع الجاحظ أن يخرج من هذا ومن كلامه الذي تقدم بنظرية في الوضوح، صاغها في قوله: «وقال بعضهم: -وهو من أحسن ما اجتبيناه ودوناه- لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[4].

وقد شرح الدكتور حمادي صمود نظرية الجاحظ السابقة بقوله: «قوامه تزامن بلوغ الدال إلى السمع والمدلول إلى القلب والعقل، ضمانا لقدرة السامع على متابعة المتكلم، وتجنبا لكل قطيعة دلالية ينخرم من أجلها حبل التواصل، فتتعطل وظيفة الكلام»[5].

---

[1]-الشعر والشعراء، 173/1.

[2]-طبقات فحول الشعراء، 63/1.

[3]-البيان والتبيين، 136/1.

[4]-المصدر السابق، 115/1.

[5]-حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص280-281.

بمعنى أن يكون فهم الكلام متماشيا مع وصول الكلام إلى أذن السامع، فلا يكون هناك فارق زمني كبير بين انتهاء المتكلم من كلامه و بين فهم التلقي لهذا الكلام.

والملاحظ أن قضية الوضوح لم تتوقف عند الجاحظ فحسب، بل انتشرت عند كثير من النقاد في الفترات المتلاحقة، حيث أجمعوا على أن مقياس الوضوح من أهم المقاييس التي تكسب الكلام جمالا، وتنزله منزلته من البلاغة، انطلاقا من أن الوظيفة الأصلية للكلام هي الإبانة والإفهام، لذا نجد كثيرا من تعريفات البلاغة تدور في فلك الوضوح، كما في قولهم: «البلاغة إنما هي إيضاح المعنى وتحسين اللفظ»[1]، وقيل: «البلاغة أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك وتخرجه من الشركة، ويكون سليما من التكلف... غنيا من التأمل»[2]، وجاء في كتاب العمدة ما نصه: «البلاغة الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام، ومعرفة الإعراب... والبيان في الأداء، وصواب الإشارة، وإيضاح الدلالة»[3].

وقد يتبادر إلى الذهن إلى أن المراد بالوضوح هو الأداء المباشر الذي يصل إلى حدِّ الابتذال في التعبير، لأن طبيعة الفن تأبى ذلك، فالوضوح عند النقاد والبلاغيين نوع خاص ينأى عن المباشرة في الأداء كما ينأى عن التعمية، ولذلك جعلوا الوضوح في مقابل التعقيد ولم يجعلوه نقيض الغموض الفني، يقول بشر بن المعتمر: «إياك والتوعر، فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما»[4]. إذ البحث عن الكلام المنمق والجميل ومحاولة الأديب البرهان على قدراته البلاغية واللغوية هي التي يسقطه في فخ التعقيد، فيكون كلامه عبارة عن ألغاز لا قبل للمتلقي بفهمها.

---

[1]–الصناعتين، ص21.

[2]–المصدر نفسه، ص53.

[3]–العمدة، 247/1.

[4]–البيان والتبيين، 136/1.

إذن فالمعيب عند النقاد والبلاغيين هو التعقيد، وما دونه فهو داخل في باب الوضوح، لذلك حدد الجاحظ خصائص اللغة الأدبية، بأن تكون في منزلة بين منزلتين، قال: «ويحتاج من اللفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ السفلة والحشو، ويحطه من غريب الأعراب ووحشي الكلام»[1]، وقال أيضا: «كما لا ينبغي أن يكون عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا»[2]. فهذان النصان يحددان لنا الأمور التي تجعل الكلام غامضا وهي:

- ألفاظ السفلة والحشو.
- غريب الأعراب ووحشي الكلام.
- أن يكون الكلام عاميا، ساقطا سوقيا.

و يعد الوضوح من خصائص الصورة الأدبية في القرآن الكريم، فمن «أهم ما يبرز أمامنا في خصائص الصورة الأدبية القرآنية، أنها تمتاز بشيئين متحدين تمام الاتحاد، ولا يكاد واحد منهما يفترق عن الآخر في أي حال من الأحوال، وكل منهما يضفي على الآخر من جماله وجلاله، بما يؤكد أن الصورة الأدبية لها دوما ذلك الطابع القوي المزدوج الذي لا يمكن أبدا أن يتوافر لسواها، وهذا الطابع المزدوج للصورة القرآنية هو: الإقناع العقلي في الوقت الذي يتحقق فيه الإمتاع الوجداني.

لأنه معروف أن في النفس الإنسانية قوتان: «قوة تفكير وقوة وجدان، وحاجة كل واحدة منهما غير حاجة أختها. فأما إحداهما فتنقب عن الحق لمعرفته، وعن الخير للعمل به. وأما الأخرى فتسجل إحساسها بما في الأشياء من لذة وألم. والبيان التام هو الذي يوفي لك هاتين الحاجتين، ويطير إلى نفسك بهذين الجناحين، فيؤتيها حظها من الفائدة العقلية والمتعة الوجدانية معا»[3]. وهو ما توافر في الصورة البيانية للقرآن الكريم

---

[1]–الحيوان، 90/1.

[2]–البيان والتبيين، 144/1.

[3]–صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم.الشركة المصرية العالمية للكتاب.الطبعة 01. سنة 1995. ص: 179–180.

بل وتوافر في كل سوره وأياته.

ولم يترك النقاد الأمر دون شرح وتوضيح، فقد بينوا السبيل إلى وضوح الكلام وكيفية صيانته من كل ما أخل بالمعنى المطلوب، وحال دون الإبانة، وذلك برصد الظواهر التي تؤدي إلى الغموض والالتباس، وتحديد المظاهر التي يراعي فيها مقياس الوضوح، وقد ظهر ذلك في محورين أساسيين هما:

1-وضوح الألفاظ. 2-وضوح الصور البيانية.

1- وضوح الألفاظ:

الألفاظ المفردة هي المادة الأولية التي يصاغ منها التعبير الأدبي، لذا فمن البديهي أن ينتقي الأديب منها ما يتحقق به مقياس الوضوح، وهذا ما لا خلاف فيه بين النقاد والبلاغيين على حدّ سواء، لأن «الكلام موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخير من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى المطلوب، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن، ولا مستنكر المورد على النفس، حتى يتأبى بغرابته في اللفظ على الإفهام، أو يمتنع بتعويض معناه عن الإبانة، ويجب أن يتنكب ما كان عامي اللفظ مبتذل العبارة، ركيك المعنى، سفسافي الوضع، مجتلب التأسيس على غير أصل ممهد ولا طريق موطد...»[1].

وقد صاغ النقاد – والبلاغيون أيضا- هذه الأفكار حول اللفظ في عدد من الأسس التي ترشد الأديب إلى ما ينبغي أن تكون عليه الألفاظ ليتحقق بها مقياس الوضوح، وأهم تلك الأسس:

1-1-البعد عن الغريب الوحشي:

جاء في اللسان أن الغريب: هو الغامض من الكلام، وكلمة غريبة وقد غربت،

---

[1]-الباقلاني: إعجاز القرآن، ص85.

ووحشي وحوشي الكلام: غريبه، يقال: فلان يتبع حوشي الكلام ووحشي الكلام[1].

وقد مرّ علينا قول الجاحظ عن اللفظ أنه «لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا»، والغريب والوحشي حسب تعريف ابن منظور: هو ما لم يكن مألوفا في الاستعمال ولم يكثر دورانه عند الأدباء.

وعلى ضوء ذلك عاب النقاد على اللغويين اختيارهم للغريب، وفي هذا يقول الجاحظ: «فإن كانوا إنما رووا هذا الكلام لأنّه يدل على فصاحة، فقد باعده الله من صفة البلاغة والفصاحة»[2]، لأنّ الغريب كما يقول العسكري: «لم يكثر في كلام إلا أفسده، وفيه دلالة على الاستكراه والتكلف»[3]، لذلك كانت قلة الغريب مزية من مزايا ألفاظ القرآن الكريم من المنظور البلاغي، يقول الخطابي: «أما ما ذكروه من قلة الغريب في ألفاظ القرآن بالإضافة إلى الواضح منها، فليست الغرابة مما شرطناه في حدود البلاغة، وإنما يكثر وحشي الغريب في كلام الأوحاش من الناس»[4].

لأنّ الغرابة «تنافي الوضوح والظهور في معنى البين، وإنما الكلام الفصيح هو الذي تكون ألفاظه مألوفة عند الأدباء شعرائهم وكتابهم، لما اتصفت به من نعوت الجودة وصفات الجمال»[5].

1-2-تجنب اللفظ المشترك:

المشترك هو: «اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر دلالة على السواء»[6]، والسبب الذي يجعل المشترك من اللفظ منافيا للوضوح، أن الأديب قد يريد «الإبانة عن معنى فيأتي بألفاظ لا تدل عليه خاصة، بل تشترك معه فيها معان أخر، فلا يعرف السامع أيها أراد، وربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس حتى لا يوقف

---

(1)-اللسان: مادة (غرب)، ص3205. ومادة (حوش)، ص995.

(2)-البيان والتبيين، 378/1.

(3)-كتاب الصناعتين، ص11.

(4)-الخطابي، بيان إعجاز القرآن، ص37.

(5)-بدوي طبانة: أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص133.

(6)-السيوطي: المزهر في علوم اللغة، ص369.

على معناه إلا بالتوهم»[1].

وعلى الرغم مما لمراعاة هذا الجانب من الأهمية في صياغة النص، إلاّ أنّه لم يشتهر كثيرا «لقلة استخدام الشعراء لهذا النوع من الكلمات من غير دليل يبين المراد»[2].

ومن الأمثلة على هذا العيب: «قول جرير:

لو كنت أعلمُ أن آخر عهدكم يوم الرحيل فعلتُ ما لم أفعلِ[3]

فوجه الاشتراك في هذا أن السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله: فعلتُ ما لم أفعَلِ، أراد أن يبكي إذا رحلوا، أو يهيم على وجهه من الغم الذي لحقه، أو يتبعهم إذا ساروا... أو غير ذلك، مما يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته...» [4].

ولكي يتحقق الوضوح وتنتفي إمكانية وقوع اللبس من هذه الجهة، فينبغي للأديب أن يتجنب المشترك، وإذا استعمله فعليه أن يقيم قرينة سياقية تحدد المعنى المراد دون سواه، وإلا كان ذلك داخلا في باب التعمية والتعقيد، كالذي جاء في (قول أبي تمام:

جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء[5]

فوجه الاشتراك في هذا أن لجهم مذاهب كثيرة، وآراء مختلفة متشعبة، لم يدل فحوى كلام أبي تمام على شيء منها يصلح أن يشبه به الخمر أو ينسب إليه»[6].

وإذا كان اللفظ المشترك يدل على التعمية والتعقيد عند أغلبية النقاد والبلاغيين العرب، فإن هناك من الباحثين من عدَّ هذا الشرط تضييقا على الأديب، الأمر الذي

---

[1]–كتاب الصناعتين، ص42.

[2]–أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب، ص468.

[3]–جرير بن عطية الخطفي: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. 1986. ص: 254.

[4]–كتاب الصناعتين، ص43.

[5]–أبو تمام: الديوان. ص: 12

[6]–كتاب الصناعتين:ص45. – الجهم من الوجوه: الغليظ المجتمع في سماجة.

جعله يقول: «ومن يدري فلعل في هذا الإبهام بلاغة أرادها جرير ولم يفطن لها النقاد، وعندي أن المراد بهذا التركيب هو مجرد التهويل دون إرادة شيء بعينه، فهو يريد بذل آخر جهده في التحفي بأحبته، وليس بلازم أن يفهم التعبير فهما حرفيا»[1].

2- وضوح التركيب:

يعد فهم المعنى دون مشقة من أهم مقومات جمال الكلام عند العرب، فالمطلوب عدم إتعاب الذهن في الوصول إلى حقيقة المعنى، ولا يتأتى ذلك إلا بتطبيق مقياس الوضوح أثناء نظم الألفاظ والتأليف بينها.

ووضوح التركيب هو ما امتدحه عمر بن الخطيب τ عندما قال عن شعر زهير: «كان لا يعاظل بين القول»، فالمعاظلة في الكلام هي سبب التعقيد الذي حذر منه بشر بن المعتمر عندما قال: «إياك والتوعر فإن التوعر يسلمك إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيك ويشين ألفاظك، ومن أراغ معنى كريما فليلتمس له لفظا كريما، فإنّ حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن تصونهما عما يفسدهما»[2].

وعابه المبرد حين قال: «من كلام العرب الاختصار المفهم والإطناب المفخم، وقد يقع الإيماء إلى الشيء فيغني عند ذوي الألباب عن كشفه، كما قيل: لمحة دالة، وقد يضطر الشاعر المفلق والخطيب المصقع والكاتب البليغ، فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق واللفظ المستكره، فإن انعطفت عليه جنبتا الكلام غطتا على عواره، وسترتا من شينه، وإن شاء قائل أن يقول: بل الكلام القبيح في الكلام الحسن أظهر ومجاورته له أشهر كان ذلك له، ولكن يغتفر السيء للحسن والبعيد للقريب»[3]. والتعقيد مشتق من عقد «وعقَّد كلامه أعوصه وعمّاه، وكلام معقد أي مغمض»[4].

---

[1]-أحمد الشايب: الأسلوب، ص188.

[2]-البيان والتبيين، 136/1.

[3]-المبرد: الكامل، 41/1.

[4]-اللسان: مادة (ع ق د)، ص3013.

وقد استطاع أبو هلال العسكري أن يقدم بين يدي الشاعر –والقارئ بشكل عام– صورة مفصلة للقضية محل الدرس، إذ قدّم لها بمقدمة نظرية بيّنت محاسن حسن التأليف ومساوئ المعاظلة، ثم أتبعها بذكر أمثلة من الشعر توضح القضية خير توضيح.

يقول أبو هلال: «أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب... وحسنُ الرصف أن توضع الألفاظ في مواضعها، وتمكن في أماكنها، ولا يستعمل فيها التقديم والتأخير والحذف والزيادة، إلا حذفا لا يفسد الكلام، ولا يعمي المعنى، وتضم كل لفظة منها إلى شكلها، وتضاف إلى لفقها. وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها، وصرفها عن وجوهها، وتغيير صيغتها، ومخالفة الاستعمال في نظمها»[1].

يحدد أبو هلال في هذا النص صفات حسن الرصف في الكلام وهي كالآتي:

– أن توضع الكلمة في مكانها من الجملة، وذلك بأن تتماشى مع قواعد النحو.

– عدم التقديم والتأخير في الكلمات، وهو السبب المباشر في تعقيد الكلام.

– أن تكون الألفاظ متشابهة ومتجانسة، بحيث لا يحس قارىء النص أن هناك اختلالا في مستويات الألفاظ بين مفهوم وغير مفهوم.

ومن الأمثلة على ذلك «ما وجد منه في شعر النابغة قوله:

يثرن الثرى حتى يباشرن برده من إذا الشمس مجّت ريقها بالكلاكل[2].

معناه: يثرن الثرى حتى يباشرن بُرده بالكلاكل إذا الشمس مجّت ريقها، وهذا مستهجن جدًا، لأنّ المعنى تعمى فيه»[3]

3– وضوح الصورة البيانية

---

[1]–الصناعتين، ص147.

[2]–النابغة: الديوان. ص: 132.

[3]–المصدر نفسه، ص149.

يتعدى مفهوم الوضوح من المفردة الواحدة، إلى الجملة المتكونة من عدة مفردات – كما تبين معنا في الصفحات السابقة– لكنه لا يقف عند هذا الحد، بل إنه يتعدى إلى شيء آخر يعد هو كذلك مهمّا في العملية الأدبية، إنه: الصورة الفنية.

وإذا كان معروفا أن المفردة الواحدة أو الجملة المتكونة من عدة مفردات هي المكونات الأساسية للعمل الفني –والشعر على الخصوص– تبين لنا أن مقياس الوضوح أمر لازم فيهما لأنهما أساس الشعر، أما إذا عرفنا بعد ذلك أن هذا المقياس يشمل الصورة الفنية تأكد لدينا أنه يشمل كذلك ما يحسن الكلام ويزينه، ويخرجه إلى المتلقي في صورة بهية تجذبه وتبهره.

و لما كانت الصورة البيانية مذهبا في أداء المعنى والدلالة عليه، فقد اشترط فيها الوضوح لئلا يقع فيها اللبس والتعمية، وارتبطت أساليبها بالبيان والإبانة، والعنصر الأهم في الإبانة هو الكشف والظهور الذي يقتضي الوضوح.

و لعلّ أبرز الصور البيانية هما: التشبيه والاستعارة، لأنهما أخذا القسط الوافر من اهتمام النقاد والبلاغيين، ونحن هنا لن نفصل القول كثيرا في هذين الصورتين، وإنما نحاول أن نبين علاقتهما بمقياس الوضوح.

أ–التشبيه:

ليس غايتنا في هذا الجزء من البحث أن نعرف التشبيه وأجزاءه وأثره الجمالي على المتلقي، بل سنحاول أن نلقي الضوء على جانب آخر منه، هذا الجانب هو: وضوح الصورة التشبيهية، فكما يجب أن تكون الألفاظ والتراكيب واضحة في ذهن المتلقي، وجب أن تكون الصور الفنية واضحة في ذهنه كذلك، حتى يستطيع هذا الأخير أن يتفاعل مع النص الأدبي الذي بين يديه.

ولذلك كان حرص النقاد والبلاغيين كبيرا على ضرورة أن يكون المعنى واضحا في الشعر وذلك عند تناولهم للصورة التشبيهية من عدة جوانب منها:

- أن مهمة التشبيه تكمن في زيادة المعنى وتوضيحه.
- الإلحاح على المقاربة في التشبيه.
- موقفهم الرافض لتشبيه المحسوس بالمعقول.

فالمبرد – وهو من أوائل اللغويين الذين تحدثوا عن التشبيه– يشير إلى عدم جودة التشبيه البعيد، لأنّه قسم التشبيه إلى أربعة أقسام هي: «تشبيه مفرط، وتشبيه مصيب، وتشبيه مقارب، وتشبيه بعيد يحتاج إلى التفسير ولا يقوم بنفسه، وهو أخشن الكلام»[1].

فالتشبيه البعيد عنده هو الذي يحتاج إلى تفسير ولا يقوم بنفسه، وكأن المبرد يقول لنا: أنه لكي يكون التشبيه جيدا وجب أن لا يحتاج إلى تفسير يوضح مقصد الشاعر من إيراد تلك الصورة التشبيهية، وكذلك وجب أن يقوم التشبيه بنفسه، بمعنى: أن لا يحتاج التشبيه إلى أي كلام آخر، فالصورة التشبيهية من هذا المنطلق يجب أن تكون مكتفية بنفسها مستغنية عن أي كلام آخر يضاف إليها.

وهذا ما دعا المبرد إلى التأكيد على قضية مهمة في التشبيه وهي: إصابة الحقيقة، فأحسن الشعر«ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة»[2]، وبذلك يكون التشبيه الذي يصيب الحقيقة هو أعلى درجات الجمال في الصورة التشبيهية عنده.

وهذه الحقيقة قد تكون أمرا واقعا في الحياة، يراه الناس ويعيشون معه ويعرفون صفاته، وقد تكون حقيقة أدبية وشعرية، توارثها الشعراء جيلا بعد جيل، فتصبح هذه التشبيهات في حكم الحقيقة، لذلك نرى المبرد يعدد لنا التشبيهات الواردة عند العرب، كتشبيههم المرأة بالشمس والقدر والغصن والكثيب والغزال...الخ، كما يذكر أن من التشبيه المستحسن عندهم، أن يشبهوا عين المرأة والرجل بعين الظبية، والأنف بحد

---

[1]–الكامل: 27/3.

[2]–الموشح، ص243.

السيف، والفم بالخاتم، والشعر بالعناقيد، ويقال للخطيب كأن لسانه مبرد، كما يقال للطويل كأنه رمح..الخ[1].

فإذا عدنا إلى الصورة التي يرسمها توبة بن الحمير ليعبر من خلالها عن حزنه وفزعه "ليلة قيل يغدى بليلى العامرية" لوجدنا أن الإصابة التي يتحدث عنها المبرد لا تكمن في التناسب والتوافق بين طرفي التشبيه ولكنها تكمن في كون الشاعر أصاب كبد الحقيقة الشعرية وأفصح عن حقيقة الشعور الذي أحسه والفزع الذي اعتراه وهم يرحلون بليلاه بواسطة هذه الصورة البصرية التي ابتدعها، فالتشبيه هنا ليس مقصودا لذاته وليس هو مستقلا عن ذات الشاعر، وإنما هو ذات الشاعر نفسها وحاله منطبعة في صورة هذه القطاة الفزعة المضطربة. [2]

ولا يتوقف الأمر عند المبرد في اعتداده بتشبيهات العرب القدماء، بل نجد ذلك عند من سبقه من النقاد والبلاغيين كالجاحظ، فهو يرى أنه يجب أن « نقدم على ما أقدموا، ونحجم عما أحجموا، وننتهي إلى حيث انتهوا»[3]، وكأننا بالجاحظ يرسم الخارطة التشبيهية التي يجب أن يتحرك فيها الشعراء، وهي خارطة قديمة وضعها القدماء العارفون بأصول الصنعة الشعرية في باب التشبيه، لذلك وجب –عنده– التقيد بطريقتهم وتشبيهاتهم.

ويؤكد ابن طباطبا في حديثه عن التشبيه حول "فكرة المقاربة في التشبيه" وذلك من عدة أمور:

الأول: أن أحسن التشبيهات –لديه– ما إذا عُكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى[4].

---

[1]–الكامل: 54/3، 133، 134.

[2]–الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما. مجلة الآداب.قسم اللغة العربية.جامعة قسنطينة. العدد02 سنة1995. ص75.

[3]–الجاحظ: الحيوان، 211/1–212.

[4]–العيار: 49.

الثاني: دعوته الصريحة إلى أن يتعمد الشعراء الصدق والوفق في تشبيهاتهم وحكاياتهم[1].

الثالث: استحسانه للتشبيه الذي يكون فيه المشبه مشتملا على أكثر من صفة من أوصاف المشبه به، فإن هذا مما يقوي التشبيه ويؤكد الصدق فيه، ويحسن الشعر به[2].

وإذا كانت هذه القواعد في ظاهرها تقزيم لدور الخيال، فإننا نرى أنها تحمل في طياتها أصول النظرية البلاغية عند العرب التي تعتمد على فكرة الوضوح في الشعر، ولا يكون الأمر كذلك إلا إذا كان التشبيه –بركنيه الأساسيين– مبنيا على هذه القاعدة.

وقد ذهب الدكتور عبد العزيز حمودة إلى أن: «ابن طباطبا العلوي قد سبق كلا من عبد القاهر وحازم إلى تأكيد أهمية التجسيد، أي تشبيه المعقول بالمحسوس، ليس فقط كأداة بديعية تحقق الدلالة أو المعنى بل كمدخل أدبي متعدد النتائج والاحتمالات. فالتجسيد الحسي للمعاني العقلية لا يحقق المعنى فقط، أو ما يسميه ابن طباطبا – انكشاف غطاء الفهم–، ولكنه أيضا المدخل الأساسي للإبداع الشعري، وإقامة علاقات جديدة، وجعل المألوف غير مألوف» [3].

و نخلص من كل ذلك إلى أن ابن طباطبا في نقده التطبيقي درس التشبيه معتمدا على معيار الصدق الفني، وكان يستند في تحليله العميق إلى السياق الاجتماعي الذي من شأنه أن يعين على إيجاد تجاوب نفسي بين الصورة والتجربة الشعرية التي يعمل على نقلها إلى المتلقي، وبذلك يتبين لنا نضج الدراسة عنده [4].

والملاحظ أن قاعدة "المقاربة في التشبيه" التي دعى إليها ابن طباطبا قد سيطرت

---

[1]–المصدر نفسه، ص49.

[2]–المصدر نفسه، ص56.

[3]– عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية. عالم المعرفة، العدد272، سنة2001. ص:407.

[4]–أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي. الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري.عالم الكتب الحديث، الأردن.الطبعة 01. 2008. ص: 198.

على فكر قدامة بن جعفر، رغم ميل هذا الأخير إلى مذهب الغلو في الشعر، وإلى القول بأن أعذب الشعر أكذبه.

فأحسن التشبيه عنده «هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها، حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»[1]. وهذا ما يعني أن طرفي التشبيه ينبغي اشتراكهما في معظم الصفات إلى الحد الذي يقارب اتحادهما فيها تماما، حتى يعد ذلك التشبيه مقبولا عند قدامة.

لذلك كان قول الشاعر يزيد بن عوف العليمي:

فعبَّ دخالا جرعه متواتر كوقع السحاب بالطّراف الممددِ

«من التشبيهات الحسان، لأنّ اللبن وعصب المرئ، اللذين حدث عن اصطكاكهما صوت الجرع قريب الشبه من الأديم الموتر والماء اللذين حدث عن اصطكاكهما صوت المطر»[2].

وقد فسر إحسان عباس هذا الأمر عند قدامة بأنه « يتسامح في الغلو، إذا كان في المعاني لا في الصور، وحين يأخذ التشبيه في الإفراط، فقد يتحول إلى استعارة، وهي –على أنها سر الشعر– يضيق بها قدامة ذرعا، ولا يستطيع أن يتقبلها إلا إذا حملها محمل التشبيه»[3].

ولا يختلف الآمدي عن سابقيه في نظرته إلى هذه القضية «فالشيء إنما يشبه بالشيء إذا قاربه، أو دنا من معناه، فإذا شابهه في أكثر أحواله فقد صح التشبيه»[4].

ولذلك دعا الآمدي في الموازنة إلى أن المشبه به كلما كان أشهر وأظهر، وأقرب

---

[1]–نقد الشعر، ص109.

[2]–المصدر نفسه، ص109.

– العب: شرب الماء من غير مص. الدخال: أن تدخل بعيرا قد شرب بين بعيرين لم يشربا. المطرف من الثياب: ما جعل في طرفيه علمان.

[3]–إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص207.

[4]–الموازنة، ج351/1.

شبها، كان ذلك أدعى إلى كشف المعنى، وذلك عند حديثه عن أبيات البحتري:

عوض عنهم خسيس وقد حل وا اللوى منزل بوجرة عافي

لم تدع منه مبليات الليالي غير نؤي تسفي عليه السّوافي

وأثاف أتت لها حجج دو ن لظى النار مثل كالأثافي[1]

قال: «[مثل] أي: قائمة ثابتة كالأثافي، يريد الكواكب عند الفرقين وهي ثلاثة: قيل لها: أثاف لشبهها بالأثافي، فشبه الأثافي بها إثباتها، وأنها مثل على مرِّ الدهر» ثم يورد الآمدي قول أبي حنيفة الدينوري «ولو شبهها البحتري بالنسر الواقع –لأنّه أشهر وأظهر وأقرب شبها– لكان ذلك أحسن وأليق وأكشف للمعنى من أن يشبهها بشيء، إنما استعير له اسمها، وليس يعرفه كل أحد»[2].

ويتضح الحرص على الوضوح، وعدّ التشبيه حسنا بقدر ما يوفر ذلك، من حديث الرماني عن وجوه التشبيه، التي هي:

1–إخراج مالا تقع الحاسة إلى ما تقع عليه.

2–إخراج ما لم تجر به عادة إلى ما جرت به عادة.

3–إخراج ما لا يعلم بالبديهة إلى ما يعلم بالبديهة.

4–إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ما له قوة في الصفة.

ويظهر أن الغاية من هذه الوجوه هي التوضيح، وإخراج الخفي إلى الجلي، وغير المحسوس إلى عالم الحس، والرماني نفسه يصرح بذلك، فالتشبيه الأظهر عنده «هو الذي يقع فيه البيان بالتشبيه به على وجه من هذه الوجوه السابقة»[3].

والرماني – وإن كان يجيز تشبيه المحسوس بالمعقول– يرى أن هذا الضرب من

---

[1]–البحتري: الديوان. ص:176.

[2]–الموازنة: ج1/256–257.

[3]–الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص81.

التشبيه يندرج تحت الضرب الأول وهو التشبيه القبيح، وهو على خلاف الضرب الآخر من التشبيه، وهو التشبيه البليغ الذي يتمثل في «إخراج الأغمض إلى الأظهر بأداة التشبيه، مع حسن التأليف»[1].

وقد أورد ابن رشيق رأي الرماني السابق في العمدة، وهو عنده يقصد به: التشبيه الجيد أو الحسن لا التشبيه الذي حذف منه وجه الشبه والأداة أو الذي يضاف فيه المشبه به للمشبه، كما اصطلح عليه البلاغيون فيما بعد[2].

ومعنى هذا –عند الرماني– أن تشبيه المحسوس بالمعقول تشبيه قبيح، لأنّه لا يكشف المعنى ولا يوضحه، كما يحدث في التشبيه البليغ الذي يزيل الغموض ويجلي المخفي.

ولا يفوت القاضي الجرجاني الإشارة والإشادة بفكرة المقاربة في التشبيه، فالعرب – كما يقول– كانت «تسلم السبق فيه [أي الشعر] لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب»[3]، وكأنه يوحي إلينا بان المقاربة في التشبيه معيار أساسي من المعايير التي يفاضل على أساسها بين الشعراء في الجودة.

ويشير القاضي الجرجاني في هذا النص ذاته إلى أن العرب لم تكن تحفل (بالإبداع والاستعارة)[4]، ولعلّ في هذا الإغضاء من البديع والاستعارة، والاحتفال بالتشبيه وبالمقاربة فيه، دلالة على الاحتفاء بالوضوح والبيان، وذلك لأنّ الاستعارة تضفي على المعنى ضربا من الخفاء حيث تقوم على الخيال، ومن ثم يحدث توحد بين الأشياء، في حين أن التشبيه يبقي على الصلات بين الأشياء، كما يظل المشبه منفصلا عن المشبه به، فضلا عن أن غاية التشبيه تتضمن قدرا كبيرا من الإيضاح بعكس الاستعارة التي لا يفترض فيها ذلك.

---

[1]–المصدر نفسه، ص81.

[2]–ابن رشيق: العمدة، ج287/1.

[3]–القاضي الجرجاني: الوساطة، ص33.

[4]–المصدر نفسه، ص34.

ولا يشذ أبو هلال العسكري عن هذه الآراء التي تحرص في جملتها على توخي الوضوح في إجراء التشبيه. فهو يوافق الرماني على أن أجود التشبيه وأبلغه ما يقع على الوجوه السابقة التي ذكرها الرماني[1]، كما لا يقبل تشبيه المحسوس بالمعقول، ويعد ما يقع منه تشبيها يجانب الجودة ويبعد عن الحُسنْ، فهو يقول: «وقد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان، بما ينال بالفكر وهو ردئ»[2].

وهو يرى أن هذه الطريقة لم تكن مسلوكة عند جُلّ الشعراء المجيدين، لأنّ المعروف والمتداول عندهم « تشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل...» [3].

وكأنه يقول بطريقة غير مباشرة إن المألوف عند العرب تلك التشبيهات الحسية، التي يكون فيها المشبه أقوى وأظهر في وجه الشبه من المشبه، لينبه بعد ذلك إلى عدم الخروج عن هذا الإطار المعروف والمألوف. لأن التشبيه عند أبي العسكري «يزيد المعنى وضوحا، ويكسبه تأكيدا، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه»[4]. ولهذا السبب كان التشبيه البعيد معيبا، لأنّه لا يحقق هذه الغاية المرجوة من التشبيه، وذلك مثل قول الشاعر[5]:

وما زلت ترجو نيل سلمى وودها وتبعد حتى أبيض منك المسايحُ

ملا حاجبيك الشيب حتى كأنه ظباء جرت، منها سنيح وبارحُ

كما يدعو أبو هلال إلى مراعاة التشابه في عقد التشبيه، وكلما تحقق التشابه بدرجة أكبر كان التشبيه أجود، ولذا فإنّ قول امرئ القيس:

---

(1)–العسكري: كتاب الصناعتين، ص240–242.

(2)–المصدر نفسه، ص242.

(3)–المصدر نفسه، ص243.

(4)–المصدر السابق، ص243.

(5)–المصدر نفسه، ص258.

– السانح: ما أتاك عن يمينك من ظبي أو طائر أو غير ذلك، والبارح: ما أتاك من ذلك على يسارك.

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العنابُ والحشف البالي[1]

أجود عنده من قول بشار:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه[2]

لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب[3].

كما كان من نتائج هذه النظرة للتشبيه أن آثر النقاد القدماء المعنى الحسي المشاهد على المعنى غير المشاهد، ففي قوله تعالى: ژچچژ [الأعراف: 45] يرى أبو هلال أن هذه الاستعارة أبلغ من الحقيقة لأنها أخرجت المعنى الحقيقي –وهو الخطأ – من المعنوي غير المشاهد إلى المعنى المجازي –وهو الاعوجاج– وهو حسي مشاهد والخطأ غير مشاهد. وحين عدد أبو هلال أقسام التشبيه الأربعة كانت جميع الشواهد التي أوردها على ذلك تقوم على أساس الانتقال من مشبه يدرك بالفكر إلى مشبه به يدرك بالعيان والبعد [4].

ب–الاستعارة:

لم تنل الاستعارة حظها من الدراسة لدى النقاد القدماء إذا ما قورنت بالحظوة التي نالها التشبيه، ولعلّ السبب الأساسي يرجع إلى كون الاستعارة –في نظر نقادنا– تفسد شرطا أساسيا هو شرط الوضوح، ولذلك كانت الاستعارة التي تفتقر إلى القرب، وتفتقد شرط المناسبة معيبة وغير مقبولة.

ونستطيع أن نلاحظ ذلك من المؤلفات الأولى في كتب البلاغة العربية، فابن المعتز يجد نفسه مضطرا لتفسير قول أبي تمام مخاطبا منزلا:

---

[1]–امرؤ القيس: الديوان. ص:126.

[2]– بشار بن برد: الديوان. تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور. مطبعة لجنة التأليف والنشر، 1957. ج4، ص:52.

[3]–المصدر نفسه، ص250.

[4]–وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري. دار الثقافة، الدوحة.1985. ص: 368.

يا منزلا أعطى الحوادث حكمها لا مطل في عدة ولا تسويفا

أرمى بناديك الندى وتنفست نفسا بعقوتك الرياح ضعيفا

ولئن ثوى بك ملقيا بجرانه ضيف الخطوب لقد أصاب مضيفا[1]

ففي شرحه لهذه الأبيات، يقول ابن المعتز: «المعنى أنه أصاب موضعا يضيف إليه فيه، أن يميل إليه، لأنّ أهله قد فارقوه، ومضيف محال، لأن البلد لا يُضيف، ولأنّ الزمان لا يحتاج، وإنما المعنى أن الزمان مال عليك، فأصاب موضع محل ومنزل»[2].

ويعلق على قول العباس بن الأحنف:

ولي جفون جفاها النوم فاتصلت أعجاز دمع بأعناق الدم السّربِ[3]

قائلا: «وهذا وأمثاله من الاستعارة مما عيب من الشعر والكلام»[4].

ولأن هذه الاستعارات التي عقب عليها ابن المعتز تندرج ضمن الاستعارة المكنية، وهي مما يطلق عليه في النقد الحديث "ظاهرة التشخيص"، وفي هذا الضرب من الاستعارات لا يوجد أي تشابه أو قرب بين المستعار منه والمستعار له، ومن هنا لم يقبل النقد العربي القديم هذا النوع من الاستعارات، لأنها لم تتوفر على الملاءمة بين المستعار منه والمستعار له، ولأنها أيضا لم تقم على التشبيه. فهذه الشروط هي التي تجعل الاستعارة جائزة ومقبولة، وإن شئت قلت واضحة ومفهومة.

ولا يكتفي ابن طباطبا بشرط المقاربة فحسب، إنما يذهب إلى أبعد من ذلك، حيث يطلب من الشاعر أن «يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها»[5].

---

[1]–أبو تمام: الديوان. ص: 175.

[2]–ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة مصطفى باجي الحلبي، 1945، ص51.
– العقوة: الساحة وما حول الدار.

[3]–العباس بن الأحنف: الديوان. تحقيق: عاتكة الخزرجي. مطبعة دار الكتب المصرية.1954. ص:86.

[4]–المصدر نفسه، ص52.

[5]–عيار الشعر، ص158.

و في ظل هذه النظرة تتحدد صحة الاستعارة بوضوح العلاقة بين الأطراف، وسهولة الاهتداء إلى المعنى. لذلك تراهم إن أرادوا التعبير عن نهاية الحسن في الاستعارة شبهوا دلالتها بدلالة الحقيقة [1].

فكلما اقترب الشاعر من التعبير الحقيقي المباشر، ولم يجمح مع الخيال، ولم يفرط في المجاز، جاء تعبيره أوضح وأصدق، وجانب يسلوكه هذه الحكايات الغلقة، والإشارات البعيدة التي انزلق إليها بعض الشعراء، كقول المثقب في وصف ناقته:

تقول وقد درأت لها وضيني أهذا دينه أبدا و ديني

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني[2]

فهذه الحكاية كلها عن ناقته من المجاز المباعد للحقيقة كما يذكر ابن طباطبا، ومن ثم فهو يحاول أن يجد لها تخريجا، فيقول: «وإنما أراد الشاعر أن الناقة لو تكلمت لأعربت عن شكواها بمثل هذا القول»[3].

فابن طباطبا يستنكر أن يجعل الشاعر ناقته تتكلم، وتفصح عن شكواها، كل هذا لإيمان النقاد القدماء بوجوب تحقق المقاربة والمداناة في الاستعارة، وتوافر الشبه بين المستعار منه والمستعار له.

إن ابن طباطبا ينظر إلى «الصورة من جهة مطابقتها للحقائق الخارجية، وجعل في عالم الشعر حدودا كالحدود التي في عالم الأشياء الواقعية، فالمخاطبة من صفات الإنسان فإذا استعيرت إلى الناقة أو الفرس فلابد أن تكون مقترنة بما يبين مقاربة هذه المخاطبة للحقيقة»[4].

ويبلغ ابن طباطبا حدا بعيدا في كبح جماح الخيال عند الشعراء، والحد من قدرتهم على استعمال المجاز حين يصرح بإعجابه واستحسانه للكلام المنسق الذي

---

[1]–حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب.ص: 38.

[2]–المثقب العبدي: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية. 1971 . ص: 138.

[3]–عيار الشعر: ص158.

[4]–أحمد رحماني: النقد التطبيقي.ص: 225.

يأتي صدقا لا كذب فيه، وحقيقة لا مجاز معها[1].

ولا يحفل "قدامة بن جعفر" بالاستعارة كثيرا، وهو يشير إلى أن الاستعارة المقبولة هي التي يكون لها مجاز معروف يمكن أن تقبل على أساس منه، أو إذا كان مخرجها مخرج التشبيه، كقول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل[2]

فمعناه أن هذا الليل في تطاوله «كالذي يتمطى بصلبه، لا أن له صلبا». وكقول زهير بن أبي سلمى:

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعُري أفراس الصبا ورواحله[3]

ومخرجه: أنه لما كانت الأفراس للحرب، وإنما تعرى عند تركها ووضعها، فكذلك تعرى أفراس الصبا، إن كانت له أفراس عند تركه، والعزوف عنه. وكذلك قول أوس بن حجر:

وإني امرؤ أعددت للحرب بعدما رأيت لها نابا من الشر أعصلا[4]

فإنه إنما أراد: أن هذه الحرب قديمة قد اشتد أمرها كما يكون ناب البعير أعصلا إذا طال عمره واشتد، أما ما فحش ولم يعرف له مجاز، وكان منافرا للعادة بعيدا عما يستعمله الناس، فهو صعب ثقيل يمجه الذوق، ويعد قدامة المعاظلة هي تلك الاستعارة الفاحشة التي لا يعرف لها مجاز[5].

والملاحظ أن قدامة رغم تأثره بثقافات أخرى غير عربية، إلا أن ذوقه الفني لم يخرج عن دائرة الذوق العربي الذي يقبل من الاستعارات ما ينهض على الملاءمة

---

[1]–المرجع نفسه، ص168.

[2]–امرؤ القيس: الديوان. ص: 125.

[3]–زهير بن أبي سلمى: الديوان. ص: 147.

[4]–أوس بن حجر: الديوان. تحقيق: محمد يوسف نجم. دار بيروت. 1980. ص: 186.

[5]–ينظر: نقد الشعر، ص176–180.

والمقاربة، وينبو عن الاستعارات البعيدة.

ويرسي "الآمدي" الأسس التي ينبغي أن تأتي عليها الاستعارة في قوله: «وإنما استعارت العرب المعنى لما ليس هو له، إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سببا من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»[1].

وهي أسس –في جملتها– تجعل من الاستعارة قريبة ومفهومة، وذلك لأنّ في اشتراط قيامها على الشبه والقرب، والمناسبة ما يجعل المتلقي يدرك سر الجمع بين ركنيها، والدلالات التي تشي بها، ومغزى الشاعر من إيرادها، على حين أن انتفاء وجود هذا الشبه ينفي قرب الاستعارة ويجعل فهمها مستعصيا.

ووفقا لهذه الأسس جاءت معالجات الآمدي للاستعارة لاسيما عند أبي تمام، الذي حمل على استعاراته البعيدة لمجانبتها المقاربة والملاءمة، والقيام على شبه واضح، ولمخالفته ما ألفته العرب في استعاراتها.

فجعل أبو تمام للدهر أخدعا، ويدّا تقطع من الزند، وجعله يشرق بالكرام، ويفكر ويبتسم، وأن الأيام بنون له،... فهذه الاستعارات وغيرها هي عند الآمدي في غاية القبح والهجنة والغثاثة، والبعد من الصواب[2].

ولا يلبث الآمدي أن يتذكر أن هناك استعارات مماثلة وردت عند القدماء، فيدفع ذلك ويقلل من أهميته بأنهم كانوا يتملحون بهذه الاستعارات، ويجيئون بها هزلا، كما يقرر بأن مثل هذا في كلامهم قليل جدا ليس مما يعتمد، ويجعل أصلا يحتذى به، ويستكثر منه[3].

وعلى قدر استهجان الآمدي لاستعارات أبي تمام البعيدة جاء استحسانه العميق للاستعارات التي تنهض على المناسبة والقرب، والتي يتوافر فيها الشبه، كقول امرئ

---

[1]–الموازنة، 250/1.

[2]–المصدر السابق، 249/1–250.

[3]–المصدر نفسه، 259/1.

القيس:

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازا وناء بكلكل

لأنّ الشاعر قصد وصف أحوال الليل الطويل، فذكر امتداد وسطه، وتثاقل صدره للذهاب والانبعاث، وترادف أعجازه وأواخره شيئا فشيئا، فكلما جعل له وسطا يمتد، وأعجازا مرادفة للوسط وصدرا متثاقلا في نهوضه، حسُن أن يستعير للوسط اسم الصلب وجعله متمطيا من أجل امتداده، وصلح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل نهوضه، ويذكر الآمدي أن هذه الاستعارات أقرب إلى الحقيقة، لشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له[1].

ويلفت النظر قوله بأن هذه الاستعارات قريبة من الحقيقة، ما يعطي انطباعا بأن جانبا من استحسانه لها يرجع إلى قربها من هذه الحقيقة، وبعدها عن الغلو والإفراط في الخيال، والمعاني كلما اقتربت من الحقيقة والتعبير المباشر كانت أوضح، وأكشف عن دلالتها.

ومن الاستعارات التي نالت رضا الآمدي قول زهير:

وعُرّيَ أفراس الصبا ورواحله

ويعلل ذلك الرضا بأنه: لما كان من شأن ذي الصبا أن يوصف أبدا بأن يقال: ركب هواه وجرى في ميدانه، وجمع في عنانه حَسُن أن يستعار للصبا اسم الأفراس، وأن يجعل النزوع تُعرى أفراسه ورواحله[2]. فالآمدي يستحسن هذه الاستعارة، لأنها يمكن أن تحمل محمل التشبيه، فهناك مناسبة بين المستعار منه والمستعار له.

وكذلك يقبل الآمدي قول طفيل الغنوي:

وجعلتُ كوري فوق ناجية يقتات شحم سنامها الرحلُ[3]

---

[1]–المصدر نفسه، 250/1.

[2]–المصدر السابق، 251/1.

[3]– طفيل الغنوي: الديوان. تحقيق: حسان فلاح أوغلي. دار صادر، بيروت. ط1، 1997. ص:164.

لأنه لما كان شحم السنام من الأشياء التي تقتات، وكان الرحل أبدا يتخونه، وينتقص منه ويذيبه، كان جعله إياه قوتا للرحل من أحسن الاستعارات، وأليقها بالمعنى[1].

وينتهي الآمدي إلى أن هذا هو «مجرى الاستعارات في كلام العرب»[2]، وكأنّه يدعو الشعراء إلى احتذاء هذا الضرب من الاستعارات والسير على منواله، كما يشي قوله هذا بميله إلى هذا النوع واستجادته له.

ويتابع المرزباني سابقيه من النقاد متابعة تامة، فهو يذهب إلى أن قول المثقب في صفة ناقته:

أكل الدهر حل وارتحال أما يبقي علي ولا يقيني

من الحكايات الغلقة والإشارات البعيدة كما ذكر ابن طباطبا من قبل، ويضيف بأن هذه الحكاية من المجاز المباعد للحقيقة[3]. ومعنى هذا أن كل مجاز يفارق الحقيقة ويبتعد عنها يعد مذموما عند القدماء، ولذا يقبل المرزباني قول عنترة بن شداد في وصف فرسه:

فازور من وقع القنا بلبانه وشكا إليّ بعبرة وتحمحم

لو كان يدري ما المحاورة اشتكر ولكان لو عرف الجواب مكلمي[4]

ويستحسنه، لأنّه قول يقارب الحقيقة، حيث لم يخرج الفرس عن التحمحم إلى الكلام في البيت الأول، كما أنّه وضع ما أراده في موضعه في البيت الثاني، ويفصح المرزباني بأنّ ما ذهب إليه ليس رأيه هو فحسب، وإنما هو رأي أهل العلم بالشعر أيضا[5].

كما يبدو تأثر المرزباني بقدامة حين يعيب قول أوس بن حجر:

---

(1)–الموازنة: 251/1.

– الكور: الرحل. الناجية: الناقة المسرعة.السنم: أعلى ظهر الناقة أو البعير.

(2)–المصدر نفسه: 253/1.

(3)–المرزباني: الموشح، ص126.

(4)–عنترة بن شداد: الديوان.

(5)–المصدر نفسه، ص126.

وذات هدم عار نواشرها تصمت بالماء تولبا جدعا[1]

لأنه أفحش الاستعارة.

ويورد المرزباني نفور الذوق العام من أبيات أبي تمام التي تشتمل على تشخيص، ويذكر بعض الأدباء قال متهكما: ما كان أحوجه إلى أن يعاقب في أخذعيه على هذا الشعر، بعد سماعه لأبيات أبي تهام التي يذكر فيها أخادع الدهر والشتاء، كما يذكر أنهم عابوا قوله:

كانوا برود زمانهم فتصدعوا فكأنما لبس الزمان الصوفا

وقالوا: كيف يلبس الزمان الصوف؟[2]

وكما لم تحظ استعارات أبي تمام البعيدة بالرضا من قبل جل النقاد العرب، فإنّ استعارات المتنبي التي جرت هذا المجرى لم تسلم أيضا من الاستهجان، ولاقت من الهجوم الكثير. ولعلّ أول من تصدى لاستعارات المتنبي البعيدة هو الصاحب بن عباد، فهو يرى أن قول المتنبي:

إلا يشب فلقد شابت له كبد شيبا إذا خضبته سلوة نصلا[3]

أكثر إفراطا من قول أبي تمام:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الر أس إلا من فضل شيب الفؤاد[4]

وإذا كان الأدباء يعيبون قول أبي تمام وهو لم يفرط إفراط المتنبي، فإنهم ولا شك أعيب لما عمد إليه المتنبي في بيته حيث نقل الشيب إلى الكبد، وجعل له خضابا ونصولا[5].

---

(1)–أوس بن حجر: الديوان. ص: 157.

(2)–المتنبي: الديوان. ص:125.

(3)–المرزباني: الموشح. ص384.

– البرود: نوع من الثياب.

(4)–أبو تمام: الديوان. ص: 148.

(5)–الصاحب بن عباد: الكشف عن مساوئ المتنبي، ص244.

ويذكر الصاحب على سبيل التهكم، أن العلماء ما زالوا يتعجبون من قول أبي تمام: «لا تسقني ماء الملام» حتى قال المتنبي:

وقد ذقت حلواء البنين على الصبا فلا تحسبني قلت ما قلت عن جهل

فخف عليهم قول أبي تمام بقول المتنبي «حلواء البنين»[1].

ويضيف الرماني بعدا جديدا عند حديثه عن الاستعارة، يكشف فيه حرص البلاغيين القدماء على وضوح المعنى وانكشافه، فالاستعارة هي: «تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[2]. فهو يضمن حد الاستعارة والغاية منها، ومن اللافت للنظر أنه يجعل هذه الغاية هي الإبانة وهي هنا تعني وضوح الصورة للمتلقي.

و يواصل الحاتمي ذلك النقد الذي بدأه الصاحب بن عباد لاستعارات المتنبي التي لا تقوم على شبه واضح كقوله:

أليس عجيبا أن وصفك معجز وأن ظنوني في معاليك تظلعُ[3]

فالاستعارة هنا قبيحة، لأنّه استعار الظلع للظنون[4]. كما يصف الحاتمي استعارة المتنبي في قوله:

همة تنطح الثريا وجد آلف للحضيض فهو حضيض[5]

بأنها استعارة خبيثة، حيث جعل الشاعر للشرف قرنا[6].

وبعد أن يسوق القاضي الجرجاني أمثلة عديدة للاستعارة الحسنة، يذكر أمثلة

---

(1)–المصدر نفسه، ص234–235.

(2)–الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص85.

(3)–المتنبي: الديوان. ص: 167.

(4)–الحاتمي: الرسالة الحاتمية، ت: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، 1961، ص257.

– الظلع: ظلع الرجل والدابة في مشيه يظلع ظلعا: عرج وغمز في مشيه.

(5)–المتنبي: الديوان. ص:135.

(6)–المصدر نفسه، ص263.

أخرى للاستعارة القبيحة، كقول أبي تمام:

باشرت أسباب الغنى بمدائح ضربت بأبواب الملوك طبولا

وقوله:

لها بين أبواب الملوك مزامر من الذكر لم تنفخ ولا هي تزمر

وقوله: يا دهر قوم من أخدعيك فقد أضججت هذا الأنام من خرقك

وكقول أبي نواس:

يا عمرو أضحتْ مبيضة كبدي فاصبغ بياضا بعصفر العنب

ويلاحظ أن جل الاستعارات التي أوردها القاضي متمثلا بها على الاستعارة القبيحة هي من شعر أبي تمام، ويعقب عليها، بأنك إذا سمعت هذا الضرب من القول «فاسدد مسامعك، واستغش ثيابك، وإياك والإصغاء إليه، واحذر الالتفات نحوه فإنه مما يصدئ القلب ويعميه، ويطمس البصيرة ويكد القريحة»[1].

ويبدو من هذه الاستعارة أنها لا تقوم على شبه واضح أو قريب، ومن ثم فهي تحوج إلى فكر وتدبر لفهم مغزاها، وإدراك العلاقات غير المرئية التي حدت بالشاعر إلى الإتيان بمثل هذا النوع من الاستعارة، وربما لا يهتدي المرء إلى شيء من ذلك، فهي كما يقرر القاضي « تطمس البصيرة وتكد القريحة ».

ويبين القاضي الجرجاني أن الاستعارة الحسنة هي التي يكون «ملاكها تقريب الشبه، ومناسبة المستعار له للمستعار منه»[2]. وهو بهذا لا يبعد عما ذهب إليه النقاد السابقون من اشتراط المناسبة والقرب، ودنو الشبه، حتى تكون الاستعارة حسنة ومقبولة. وهو لا يخفي تأثره بالآمدي وبحملته على استعارات أبي تمام، فهو لا يقبلها، وهي التي يقول فيها:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت في أنه بُرْدُ

---

[1]–القاضي الجرجاني: الوساطة، ص41.

[2]–المصدر نفسه، ص41.

وأيضا قوله:

شاب رأسي، وما رأيت مشيب الـ رأس إلا من فضل شيب الفؤاد

ومن جانب آخر يعد من أخطاء المتنبي إبعاد الاستعارة[1].

ويذكر القاضي الجرجاني أن بعض أصحابه عاب قول المتنبي:

مسرة في قلوب الطيب مفرقها وحسرة في قلوب البيض واليلب

وقوله:

تجمعت في فؤاده همم ملء فؤاد الزمان إحداها

لأنّه جعل للطيب والبيض واليلب قلوبا، وللزمان فؤادا، وهذه استعارة –في نظر صاحبه– لم تجر على شبه قريب، ولا بعيد، وإنما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة وطرف من المشابهة والمقاربة، ويحاول القاضي أن يذود عن المتنبي كعادته، بأن ما قاله قد ورد مثله عن القدماء.

ويسأل القاضي صاحبه: ما الفصل بين من جعل للريح لبا، ومن جعل للطيب والبيض قلبا؟ وكيف ينكر على أبي الطيب أن جعل للدهر فؤادا، والشعراء من قبله قد جعلوا الدهر شخصا متكامل الأعضاء، تام الجوارح؟

بيد أن صاحبه لا يسلم له بذلك، ويشعره بأن هناك بونا بعيدا، وفصلا جليا بين صنيع أبي الطيب، وأبيات الشعراء التي ذكرها القاضي، ويكشف له أن إدراك هذه الأمور مما يقصر اللسان عن مجاراة الخاطر فيها، ولا يبلغ الكلام فيها مبلغ الهاجس، فهذا الضرب من الاستعارات –على حد قول القاضي نفسه–: «يميز بقبول النفس ونفورها، وينتقد بسكون القلب ونبوه، وربما تمكنت الحجج من إظهار بعضه، واهتدت إلى الكشف عن صوابه أو غلطه »[2].

و لا يلبث القاضي أن يقتنع برؤية صاحبه ويناصره بقوله: «وما أقرب ما قاله

---

[1]–المصدر نفسه، ص78، 92، 254.

[2]–المصدر السابق، ص429.

من الصواب وأخلقه بالسداد»[1].

ثم يفسر لنا القاضي سر استحسانه لرأي صاحبه بأن المتأمل لأبيات الشعراء التي أوردها تنهض على شبه وتخرج مخرج التشبيه، ومن ثم حسن للشعراء أن يستعيروا هذه الألفاظ التي وردت في أبياتهم، فقول الشاعر:

ولهت عليه كل معصفة هوجاء ليس للبها زبر

–مثلا– حسن، لأن الريح لما خرجت بعصوفها من الاستقامة وزالت عن الترتيب شبهت بالأهوج الذي لا مسكة في عقله ولا زبر للبه، ولما كان مدار الأهوج على التباس العقل حسن من هذا الوجه أن يجعل للريح عقلا، في حين أنه ليس للطيب والبيض واليلب –في قول المتنبي السابق– ما يشبه القلب، ولا ما يجري مع هذه الاستعارة في طريق[2]، ولذا لم تستغ هذه الاستعارة ومجها الذوق العربي آنذاك. ويتبين من هذا أن القاضي الجرجاني قد استقر في نهاية الأمر على استحسان الاستعارة التي يمكن حملها محمل التشبيه.

ويستهجن أبو هلال العسكري تلك الاستعارات التي استقبحها الآمدي، وكثير من النقاد قبله، فقول أبي تمام على سبيل المثال:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه بكفيك ما ماريت أنه بُردُ

يعد عنده من الغلط[3].

ومما يستدعي الانتباه أن العسكري يجعل « شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه»، في مقدمة أغراض الاستعارة، فمفهوم الاستعارة عنده: «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو تأكيده والمبالغة فيه، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو

---

[1]–المصدر نفسه، ص430.

[2]–المصدر السابق، ص430–431.

[3]–كتاب الصناعتين، ص119.

تحسين المعرض الذي يبرز فيه»[1].

ولا بد لكل استعارة –في رأي أبي هلال– من حقيقة، وهي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، فالحقيقة في قول امرئ القيس:

وقد أغتدي والطير في وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكل

هي (مانع الأوابد) من الذهاب والإفلات[2].

وبناء على ما ذهب إليه العسكري من جعل الغاية الأولى للاستعارة هي شرح المعنى والإبانة عنه، فإنّه يرى أن الاستعارة في قوله تعالى: ﭽﭾﭿﮀﮁﮂﮃﮄﮅﮆﮇﮈﮉﮊﮋﮌﮍﮎﮏﮐﮑﮒﮓﮔﮕﮖﮗﮘﮙﮚﮛﮜﮝﮞﮟﮠﮡﮢﮣﮤﮥﮦﮧﮨﮩﮪﮫﮬﮭﮮﮯﮰﮱﯓﯔﯕﯖﯗﯘﯙﯚﯛﯜﯝﯞﯟﯠﯡﯢﯣﯤﯥﯦﯧﯨﯩﯪﯫﯬﯭﯮﯯﯰﯱﯲﯳﯴﯵﯶﯷﯸﯹﯺﯻﯼﯽﯾﯿﰀﰁﰂﰃﰄﰅﰆﰇﰈﰉﰊﰋﰌﰍﰎﰏﰐﰑﰒﰓﰔﰕﰖﰗﰘﰙﰚﰛﰜﰝﰞﰟﰠﰡﰢﰣﰤﰥﰦﰧﰨﰩﰪﰫﰬﰭﰮﰯﰰﰱﰲﰳﰴﰵﰶﰷﰸﰹﰺﰻﰼﰽﰾﰿﱀﱁﱂﱃﱄﱅﱆﱇﱈﱉﱊﱋﱌﱍﱎﱏﱐﱑﱒﱓﱔﱕﱖﱗﱘﱙﱚﱛﱜﱝﱞﱟﱠﱡﱢﱣﱤﱥﱦﱧﱨﱩﱪﱫﱬﱭﱮﱯﱰﱱﱲﱳﱴﱵﱶﱷﱸﱹﱺﱻﱼﱽﱾﱿﲀﲁﲂﲃﲄﲅﲆﲇﲈﲉﲊﲋﲌﲍﲎﲏﲐﲑﲒﲓﲔﲕﲖﲗﲘﲙﲚﲛﲜﲝﲞﲟﲠﲡﲢﲣﲤﲥﲦﲧﲨﲩﲪﲫﲬﲭﲮﲯﲰﲱﲲﲳﲴﲵﲶﲷﲸﲹﲺﲻﲼﲽﲾﲿﳀﳁﳂﳃﳄﳅﳆﳇﳈﳉﳊﳋﳌﳍﳎﳏﳐﳑﳒﳓﳔﳕﳖﳗﳘﳙﳚﳛﳜﳝﳞﳟﳠﳡﳢﳣﳤﳥﳦﳧﳨﳩﳪﳫﳬﳭﳮﳯﳰﳱﳲﳳﳴﳵﳶﳷﳸﳹﳺﳻﳼﳽﳾﳿﴀﴁﴂﴃﴄﴅﴆﴇﴈﴉﴊﴋﴌﴍﴎﴏﴐﴑﴒﴓﴔﴕﴖﴗﴘﴙﴚﴛﴜﴝﴞﴟﴠﴡﴢﴣﴤﴥﴦﴧﴨﴩﴪﴫﴬﴭﴮﴯﴰﴱﴲﴳﴴﴵﴶﴷﴸﴹﴺﴻﴼﴽ﴾﴿﵀﵁﵂﵃ﵔﵕﵖﵗﵘﵙﵚﵛﵜﵝﵞﵟﵠﵡﵢﵣﵤﵥﵦﵧﵨﵩﵪﵫﵬﵭﵮﵯﵰﵱﵲﵳﵴﵵﵶﵷﵸﵹﵺﵻﵼﵽﵾﵿﶀﶁﶂﶃﶄﶅﶆﶇﶈﶉﶊﶋﶌﶍﶎﶏ﶐﶑ﶒﶓﶔﶕﶖﶗﶘﶙﶚﶛﶜﶝﶞﶟﶠﶡﶢﶣﶤﶥﶦﶧﶨﶩﶪﶫﶬﶭﶮﶯﶰﶱﶲﶳﶴﶵﶶﶷﶸﶹﶺﶻﶼﶽﶾﶿﷀﷁﷂﷃﷄﷅﷆﷇ﷈﷉﷊﷋﷌﷍﷎﷏ﷰﷱﷲﷳﷴﷵﷶﷷﷸﷹﷺﷻ [الفرقان: 23] أبلغ من الحقيقة، لأن فيها إخراج مالا يرى إلى ما يرى، وكذلك في قوله تعالى: ﭽﭑﭒﭓﭔﭕﭖﭗﭘﭙﭚﭛﭜﭝﭞﭟﭠﭡﭢﭣﭤﭥﭦﭧﭨﭩﭪﭫﭬﭭﭮﭯﭰﭱﭲﭳﭴﭵﭶﭷﭸﭹﭺﭻﭼﭽﭾﭿﮀﮁﮂﮃﮄﮅﮆﮇﮈﮉﮊﮋﮌﮍﮎﮏﮐﮑﮒﮓﮔﮕﮖﮗﮘﮙﮚﮛﮜﮝﮞﮟﮠﮡﮢﮣﮤﮥﮦﮧﮨﮩﮪﮫﮬﮭﮮﮯﮰﮱﯓﯔﯕﯖﯗﯘﯙﯚﯛﯜﯝﯞﯟﯠﯡﯢﯣﯤﯥﯦﯧﯨﯩﯪﯫﯬﯭﯮﯯﯰﯱﯲﯳﯴﯵﯶﯷﯸﯹﯺﯻﯼﯽﯾﯿﰀﰁﰂﰃﰄﰅﰆﰇﰈﰉﰊﰋﰌﰍﰎﰏﰐﰑﰒﰓﰔﰕﰖﰗﰘﰙﰚﰛﰜﰝﰞﰟﰠﰡﰢﰣﰤﰥﰦﰧﰨﰩﰪﰫﰬﰭﰮﰯﰰﰱﰲﰳﰴﰵﰶﰷﰸﰹﰺﰻﰼﰽﰾﰿﱀﱁﱂﱃﱄﱅﱆﱇﱈﱉﱊﱋﱌﱍﱎﱏﱐﱑﱒﱓﱔﱕﱖﱗﱘﱙﱚﱛﱜﱝﱞﱟﱠﱡﱢﱣﱤﱥﱦﱧﱨﱩﱪﱫﱬﱭﱮﱯﱰﱱﱲﱳﱴﱵﱶﱷﱸﱹﱺﱻﱼﱽﱾﱿﲀﲁﲂﲃﲄﲅﲆﲇﲈﲉﲊﲋﲌﲍﲎﲏﲐﲑﲒﲓﲔﲕﲖﲗﲘﲙﲚﲛﲜﲝﲞﲟﲠﲡﲢﲣﲤﲥﲦﲧﲨﲩﲪﲫﲬﲭﲮﲯﲰﲱﲲﲳﲴﲵﲶﲷﲸﲹﲺﲻﲼﲽﲾﲿﳀﳁﳂﳃﳄﳅﳆﳇﳈﳉﳊﳋﳌﳍﳎﳏﳐﳑﳒﳓﳔﳕﳖﳗﳘﳙﳚﳛﳜﳝﳞﳟﳠﳡﳢﳣﳤﳥﳦﳧﳨﳩﳪﳫﳬﳭﳮﳯﳰﳱﳲﳳﳴﳵﳶﳷﳸﳹﳺﳻﳼﳽﳾﳿﴀﴁﴂﴃﴄﴅﴆﴇﴈﴉﴊﴋﴌﴍﴎﴏﴐﴑﴒﴓﴔﴕﴖﴗﴘﴙﴚﴛﴜﴝﴞﴟﴠﴡﴢﴣﴤﴥﴦﴧﴨﴩﴪﴫﴬﴭﴮﴯﴰﴱﴲﴳﴴﴵﴶﴷﴸﴹﴺﴻﴼﴽ﴾﴿﵀﵁﵂﵃ﵔﵕﵖﵗﵘﵙﵚﵛﵜﵝﵞﵟﵠﵡﵢﵣﵤﵥﵦﵧﵨﵩﵪﵫﵬﵭﵮﵯﵰﵱﵲﵳﵴﵵﵶﵷﵸﵹﵺﵻﵼﵽﵾﵿﶀﶁﶂﶃﶄﶅﶆﶇﶈﶉﶊﶋﶌﶍﶎﶏ﶐﶑ﶒﶓﶔﶕﶖﶗﶘﶙﶚﶛﶜﶝﶞﶟﶠﶡﶢﶣﶤﶥﶦﶧﶨﶩﶪﶫﶬﶭﶮﶯﶰﶱﶲﶳﶴﶵﶶﶷﶸﶹﶺﶻﶼﶽﶾﶿﷀﷁﷂﷃﷄﷅﷆﷇ﷈﷉﷊﷋﷌﷍﷎﷏ﷰﷱﷲﷳﷴﷵﷶﷷﷸﷹﷺﷻ [مريم: 4] لما فيها من إخراج الظاهر إلى ما هو أظهر منه[3].

إذن، فإنّ فكرة الوضوح والإبانة عن المعنى لم تكن هاجس العسكري لوحده في دراسته للاستعارة، بل هي الهدف الأول من دراستها عند كل النقاد الذين تحدثنا عنهم سابقا، فالملاحظ أنهم قد أجمعوا على أن الاستعارة هدفها الرئيس هي التوضيح، وهي النتيجة التي وصل إليها الدكتور جابر عصفور عندما تحدث عن مفهوم الاستعارة وعن النقاد القدماء، فقد أكد بصورة واضحة عليها، حين يقول: «ابن طباطبا والحاتمي وقدامة والآمدي نماذج متنوعة، تكشف عن اتفاق أربعة من نقاد القرن الرابع فيما يتصل بطبيعة النظرة إلى الاستعارة، إن التكوين الثقافي لهؤلاء النقاد الأربعة مختلف، ومطامحهم التي حاولوا تحقيقها متمايزة، ولكن نظرتهم إلى الاستعارة –في جوهرها– نظرة واحدة، والاختلاف الذي يقوم بينهم في التعامل معها إنما هو تنوع داخل وحدة شاملة»[4].

---

[1]–المصدر نفسه، ص268.

[2]–المصدر نفسه، ص270–271.

[3]–كتاب الصناعتين، ص271–272.

[4]–جابر عصفور: الصورة الفنية، ص221–222.

إن «شعار النقاد المتقدمين: نحن لا نأبه إلا بالتمايز والوضوح والثبات، إذا كانت الاستعارة بنية واسعة على الدوام فإن هذا التغير المستمر لا يخدعنا، ولكل شئ قوام ثابت وأصيل»[1] على حد تعبير الدكتور تامر سلوم.

والتمايز والوضوح والثبات من أساسيات عمل العقل، لذلك كانت من أساسيات العمل الفني في الاستعارة عند النقاد العرب القدماء.

ثانيا: مراعاة أحوال المخاطبين

يعد المتلقي ركنا أساسيا في العملية الإبداعية حتى وإن كانت هذه الأخيرة من صنع المبدع، لا لشيء إلا لأنّ هذا النص موجه له، لذلك وجب على المبدع أن يضع في حسبانه هذا المتلقي وهو بصدد كتابة نصه، وبهذا ينتقل المتلقي من كونه قارئا للنص إلى سلطة تحكم المبدع ونصّه[2].

فالعملية الإبداعية مقسمة بين المبدع والمتلقي، ثم يأتي بينهما النص الإبداعي، لأن «كل حدث لغوي يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها، هي: المرسل، والمتلقي، ومحتوى الرسالة، والكود أو الشفرة المستعملة فيها»[3].

ولما كانت اللغة هي الجامع بين أطراف العملية الإبداعية، وجب أن تخدم كل طرف على حدة، فهي "بالنسبة للمرسل، المبدع" ذات إفصاح عما في نفسه، وتلك وظيفتها من وجهة نظر المُرسل... واللغة بالنسبة إلى المستقبل، المتلقي، أداة توجيهية، أي أن وظيفتها من وجهة نظر السامع أو القارئ هي التوجيه... أما بالنسبة للقناة التي يسلكها الكلام، فوظيفة اللغة هي التواصل بين الناس والمحافظة على الروابط

---

[1]–تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار، سوريا. الطبعة الأولى،1973. ص:293.

[2]–رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، 2001، ص112 وما بعدها.

[3]–نظرية البنائية في النقد الأدبي: صلاح فضل، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 405هـ، ص383.

الاجتماعية بواسطة قناة المشافهة أو المكاتبة»[1].

هذا بالنسبة للغة العامة بين الناس، فهي موضوعة للتواصل بينهم، أما إذا كانت اللغة في مستوى آخر من التواصل، وهو التواصل الجمالي والفني، فهي تلبس لبوسه وتصبح وظيفتها «وظيفة جمالية، إذ هنا يأتي دور الأسلوب وطريقة التبليغ وإرادة التأثير الفني»[2].

اللغة –إذن– وعاء لما يحمله المبدع من أفكار ومشاعر، وهي كذلك وسيلة لإيصال هذه الأفكار والمشاعر إلى المتلقي، وبذلك يصبح المتلقي جزء لا يتجزأ من العملية الإبداعية، لأنّ «طبيعة المتلقي حاضرة حضورا بينا في العملية الإبداعية، وهذا راجع بلا شك إلى أن المبدع يحاول بقدر ما أوتي من مقدرة بيانية أن ينقل المتلقي إلى الحالة التي يعايشها هو... في ظل هذا الفهم لا يمكن أن نتصور كون عملية الإبداع تقوم على أساس محايد نبتعد فيه عن المتلقي الذي يحاول جهده الدخول في عملية الإبداع أيضا»[3].

ونظرا لأنّ البحث يؤكد على فكرة حضور العقل في العناصر الثلاثة للعملية الإبداعية، فإننا هنا بصدد البحث عن حضور العقل عند المتلقي، وكيف أن النقاد من خلال حديثهم عن ضرورة مراعاة هذا المتلقي، فإنهم يدعون بطريقة غير مباشرة إلى احترام عقله، ومخاطبته بطريقة يستطيع –بها العقل– فهمَ هذا الخطاب، وبذلك تحصل الفائدة منه.

وقد استطاع النقد الحديث أن يضع يده على هذه القضية، عندما علل «بعض اللغويين هذا الواقع برغبة الباث – مهما كان انتماؤه الاجتماعي وأيا كان سلم وعيه وإدراكه، وسواء خاطب مشافهة أو كتابة – في حمل المخاطب لا على فهمِ محتوى

---

[1]–الأصول: تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1382هـ، ص386.

[2]–المرجع نفسه، ص387.

[3]–محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص170–171.

رسالته فحسب، بل على تقمص ثوب التجربة المنقولة عبر الخطاب كذلك»[1].

إذن، فالرسالة الأولى التي يرمي إليها الخطاب هي الإفهام، وهو ما نفهمه من عبارة الدكتور المسدي: « في حمل المخاطب لا على فهم محتوى رسالته فحسب»، وبهذا نستطيع أن نعُدَّ: وظيفة "الإفهام" هي الوظيفة الأولى التي يضطلع بها الخطاب أو النص الأدبي، ثم يأتي بعد ذلك مرحلة التأثير « تقمص ثوب التجربة المنقولة».

فإذا ما رجعنا إلى النقد العربي القديم، وجدنا أن هذه الفكرة لم تكن بعيدة عن أصحابه، بل كانت أساسا من الأساسات التي دعوا إلى مراعاتها عند عملية الإبداع، فهذا الجاحظ يقول: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين»[2]، لأنّ أصل العملية الإبداعية قائم «على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم»[3]. ويمكن أن نرصد هذه الظاهرة في النقاط الآتية:

1-مراعاة الحالة النفسية للمتلقي:

لا شك أن الإنسان يمر في حياته بفترات مختلفة، فمرة يفرح ومرة يحزن، ومرة يحس بالنشاط والحيوية، ومرة أخرى يحس بالتثاقل والتعب والملل، وهكذا فإن نفس الإنسان لا تستقر على حال واحدة طوال الوقت، والملاحظة أن هذه الحالة النفسية التي يكون عليها الإنسان تؤثر تأثيرا مباشرا على قدراته العقلية من حيث الاستيعاب والمتابعة وقوة التركيز.

لذلك على الشاعر مراعاة الحالة النفسية التي يكون عليها المتلقي، ولعل الفيلسوف اليوناني – أفلاطون – كان أسبق في الإبانة عن هذا المعنى حين قال: «فعلى المرء لكي يكون قادرا على الخطابة أن يعرف ما للنفوس من أنواع. وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات، ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة... فعلي إذن كي

---

[1]-عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط2، 1982، ص80.

[2]-البيان والتبيين، 138/1.

[3]-المصدر نفسه، 93/1.

أولد في النفوس نوعا من الإقناع أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم، وإذا توافرت للمرء هذه المبادئ عرف متى يجب أن يتكلم، ومتى يجب عليه أن يمتنع عن الكلام، ومتى يليق أن يكون موجزا أو مطيلا أو مبالغا، أما قبل الوقوف على هذه المبادئ فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك»[1].

فالظاهر أن أفلاطون يركز على جانب واحد من جوانب المعيار النفسي، وهو ما يتعلق بمهمة المتكلم في معرفة مقامات المستمعين وأحوالهم النفسية حتى يختار لكل حالة ما يناسبها من أنواع الخطابة. وهذا يؤدي بدوره إلى المطابقة بين كلامه وطبيعتهم، وحسن اختيار الوقت المناسب للكلام من ناحية، ومن ناحية أخرى يكون له تأثير واضح في أسلوب الخطبة من حيث الإيجاز والتطويل أو البالغة والاعتدال[2].

فكلما كانت حالة الإنسان النفسية جيدة، كلما كان استيعابه وتقبله للمعلومات جيدا، وإذا كانت حالته النفسية سيئة كان تقبله العقلي لما يصل إليه من معلومات سيئا ورديئا، وقد وجدنا من النقاد القدماء من أشار إلى هذه النقطة وهو الجاحظ، فهو يروي قول أحدهم: «لا تطعم طعامك من لا يشتهيه»[3]، وكأني به يقول للشاعر: لا تلق بشعرك بين متلقٍ لا يريد أن يقرأ شعرك أو يسمعه، لأنّ عدم رغبته في ذلك ستجعل حكمه على شعرك حكما فيه من الشطط والظلم الكثير، فرغبة المتلقي في الاستماع والقراءة هي الدرجة الأولى من درجات تقبل النص والتفاعل معه وفهم ما فيه، لذلك «لا تقبل بحديثك على من لا يقبل عليه بوجهه»[4].

وفكرة الإقبال بالوجه على الحديث معناها: أن يبدي المتلقي أو المستمع اهتماما لما يقوله القائل، ويظهر ذلك من خلال الانتباه الزائد والإصغاء الكامل للكلام، وتتبع

---

[1]– غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر.ص: 36.

[2]– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي. دار الفكر العربي، القاهرة. الطبعة الأولى، 1996. ص: 121.

[3]–المصدر نفسه، 104/1.

[4]–المصدر نفسه، 1–103.

حركات وسكنات المتكلم عن طريق حاسة النظر، ولهذا يقول الجاحظ: «إذا لم يكن المستمع أحرص على الاستماع من القائل على القول، لم يبلغ القائل في منطقه، وكان النقصان الداخل على قوله بقدر الخلة بالاستماع منه»[1]، فالحرص على الاستماع من المتلقي دليل على رغبته في الانتفاع بما يلقى إليه من كلام، وبذلك يكون عقله متوثبا لتلقف ما يلقى إليه، أما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، فإن جهد القائل سيذهب سُدا دون فائدة، لأنّ المتلقي لم يكن يلقي بالا لحديثه، ولهذا «قال بعض الحكماء: من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك»[2]، ومعنى هذا الكلام، أنه على المتكلم أو المتحدث أن يراعي الحالة النفسية لمتلقيه، فإذا رآهم نشطين للاستماع إليه حدثهم، وإذا وجد عكس ذلك تركهم مع أنفسهم، ولم يتعب نفسه معهم لأنّهم لن يستفيدوا من كلامه شيئا. ولذلك كان من نصائح الجاحظ للمتكلمين والأدباء قوله: «قال عبد الله بن مسعود: حدّث الناس ما حدجوك بأبصارهم، وأذانوا لك بأسماعهم، ولحظوك بأبصارهم، وإذا رأيت منهم فترة فأمسك»[3].

هذا الكلام يعود بنا إلى قضية الحواس وعلاقتها بالاستيعاب والفهم عند المتلقي، فكلما كانت الحواس متوثبة لاستقبال ما يأتيها من معلومات كان ذلك أنفع للعقل، وكلما كانت متقاعسة عن أداء مهامها كان ذلك مؤثرا في عمل العقل عند هذا المتلقي.

ولا ينتهي الأمر عند هذا الحد في هذه القضية، بل ترى الجاحظ ينتقل بنا إلى فكرة أخرى، هي كذلك لها علاقة بما نحن بصدد الحديث عنه، ألا وهي فكرة: المقدار أو الكمية، فكلما كان الأمر قصيرا موجزا، فيه من النوادر ما يروح به المتلقي عن نفسه، كان ذلك دافعا له للاستماع والانتفاع، أما إذا كان على عكس ذلك دبّ الملل إلى نفس المتلقي، حتى وإن كان هذا الكلام الطويل فيه من المنافع الكثير، يقول الجاحظ «إلا أني لا أشك على حال أن النفوس إذا كانت إلى الطوائف أحن، وبالنوادر أشغف، وإلى قصارا الأحاديث أميل، وبها أصب، أنها خليقة لاستثقال الكثير، وإن

---

[1]–المصدر نفسه، 315/2.

[2]–المصدر السابق، ص105/1.

[3]–المصدر نفسه، 104/6.

استحقت تلك المعاني الكثير، وإن كان ذلك الطويل أنفع»[1].

فالنفس البشرية تميل إلى ما يذهب عنها مللها وحزنها، وتميل أيضا إلى ما هو موجز قصير لا يتعب المتلقي في تتبعه، ولعلّ هذا ما دعا بالعرب القدماء إلى عدِّ الإيجاز من أركان البلاغة عندهم. فالجاحظ في النص السابق «يشير إلى ضابطين، أحدهما مستمد من الأحوال النفسية التي تتراض مع عملية التلقي، والآخر مستمد من الطبيعة النفسية العامة التي فطر عليها الناس»[2].

2-مراعاة الطبقة الاجتماعية للمتلقي:

تعد الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها المتلقي من بين الأمور الأساسية التي يجب على الأديب والشاعر -بشكل خاص- مراعاتها، فبقدر احترام الشاعر لهذه القاعدة بقدر وصول شعره إلى متلقيه في أحسن صورة، فقد أكد غير واحد من النقاد القدماء على ضرورة مراعاة ذلك «فلا يتجاوز به عنه ولا يقصر به دونه»[3]، وذلك يرجع إلى أن «كلام الناس في طبقات كما أن الناس في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسميح، والخفيف والثقيل، وكله عربي»[4].

والطبقة الاجتماعية حاضن مهم للفئة التي تنتمي إليها، فهي التي تحدد لها فكرها وتصنع لها رأيها، وهي التي تضعها في المكانة اللائقة بها في المجتمع، بمعنى أن الطبقة التي ينتمي إليها الفرد هي التي تلعب الدور الكبير في تكوينه النفسي والعقلي وما إلى ذلك، فإذا كانت الطبقة راقية كان تفكيرهم أعمق وأشمل، وكانت أهدافهم من الحياة أسمى وأكبر، أما إذا كانت الطبقة بسيطة فإن المنتمين إليها يكون تفكيرهم أبسط وكانت أهدافهم من الحياة أقل وأسهل، وكأننا بالطبقة الاجتماعية هي التي تكون الفرد الذي ينتمي إليها على كل الأصعدة.

---

[1]-المصدر نفسه، 08/1.

[2]-حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، بحوث اللغة العربية، مكة المكرمة، 1996م، ص400.

[3]-ابن المدبر: الرسالة العذراء، ص180.

[4]-البيان والتبيين، 144/1.

على هذا الأساس يتحدد دور الشعر في العصر الحديث، فإما أن تكون للشعر قيمة اجتماعية في الماضي أو الحاضر وإلا فقد الشعر قيمته وأهميته، يقول إليوت عن هذه القضية ما نصه: «ومن الممكن دائما بالطبع أن تكون للشعر وظيفة في المستقبل مختلفة عما كان له في الماضي، ولكن حتى لو كان الأمر كذلك فمن المهم أن نقرر أولا أية وظيفة كانت له في الماضي،في هذا العصر أو ذاك، في هذه اللغة أو تلك، وعلى نطاق عالمي. وقد كان في وسعي أن أكتب بسهولة عما أؤديه بنفسي عن طريق الشعر، أو ما أود أداءه، ثم أحاول إقناعكم بأن هذا هو بالضبط ما حاول القيام به كل فحول الشعراء أو ما كان ينبغي لهم أن يقوموا به في الماضي، إلا أنهم لم ينجحوا في ذلك نجاحا كاملا، وربما لم يكن ذلك خطأهم. ولكن يبدو لي من المحتمل أن الشعر – وأنا أقصد كل الشعر العظيم – إذا لم تكن له وظيفة اجتماعية في الماضي فليس من المحتمل أن تكون له وظيفة كهذه في المستقبل» [1].

فالخطيب أو المتكلم ضروري أن يلتزم بالمعيار الاجتماعي في مراعاة أحوال المخاطبين ومنازلهم... لأن مهمة الخطيب هي الإقناع وليس الناس سواء في الوصول بهم إلى تلك الغاية، فلكل طبقة ما يناسبها من الحديث، ولكل منزلة من المنازل ما يستهويها من الخطاب. ولعلنا في ضوء هذا المعيار ندرك شيئا من السر في التمايز بين أسلوب القرآن المدني وأسلوب القرآن المكي، كما يجب أن ندرك أن للدعوة إلى الله منهجا حضاريا، يلتزم به الداعية، مراعيا أحوال الناس ومنازلهم [2].

فإذا نظرنا إلى هذه القضية من وجهة نظر نقادنا القدماء وجدناها تتماشى مع ما ذهبوا إليه، حتى وإن لم يقدموا تفسيرا لذلك، فهذا ابن رشيق ينصح الشاعر بقوله: «وشعره للأمير والقائد غير شعره للوزير والكاتب، ومخاطبته للقضاة والفقهاء بخلاف ما تقدم من هذه الأنواع»[3].

---

[1]–ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء. ترجمة: محمد جديد. دار كنعان، دمشق. الطبعة01. 1991. ص: 9–10.

[2]– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي. ص: 135.

[3]–العمدة: 199/1.

وقد قسم النقاد القدماء الطبقات الاجتماعية إلى طبقتين، خاصة وعامة، وذلك مصداقا لما روي عن جرير أنه «قال لبعض الرواة: أسألك بالله من أشعر عندك: أنا أو الفرزدق؟ فقال: والله لأصدقنك، أما عند خواص الناس وعلمائهم فهو أشعر منك وأما عند عامة الناس ودهمائهم، فإنك أشعر، فقال: غلبته ورب الكعبة وتقدمته، متى يقع الخاص من العام»[1].

أ-الطبقة الخاصة:

قسم ابن المدبر الطبقة الخاصة إلى طبقات ثمان، حين يقول: «وخاطب كلا على قدر أُبَّهته، وجلالته وعلوه وارتفاعه، وتفطنه وانتباهه، واجعل طبقات الكلام على ثمانية أقسام: فأربعة منها للطبقة العلوية وأربعة دونها، ولكل طبقة منها درجة، ولكل قسمة حظ لا يتسع للكاتب البليغ أن يقصر بأهلها عنها، ويقلب معناها إلى غيرها، فالطبقة العليا: الخلافة التي أعلى الله شأنها عن مساواتها بأحد من أبناء الدنيا في التعظيم والتوقير والمخاطبة والرسل، والطبقة الثانية: الوزراء والكتاب الذين يخاطبون الخلفاء بعقولهم وألسنتهم، ويرتقون الفتوق بآرائهم.

ويتجملون بآدابهم، الطبقة الثالثة: أمراء ثغورهم، وقواد جيوشهم، يخاطب كل امرئ على قدره وبما حمل من أعباء أمورهم وجلائل أعمالهم، الطبقة الرابعة: القضاة، فإنهم وإن كان لهم تواضع العلماء وحلبة الفضلاء، فمعهم أبّهة السلطنة وهيبة الأمراء.

أما الطبقات الأربع الأخرى: فالملوك الذين أوجبت نعمهم تعظيمهم في الكتب وأفضالهم تفضيلهم فيها، والثانية: وزراؤهم وكتابهم وأتباعهم الذين بهم تقرع أبوابهم وبعنايتهم تستماح أموالهم، والثالثة: هم العلماء الذين يجب توقيرهم في الكتب لشرف العلم وعلو درجة أهله، الرابعة: لأهل القدر والجلالة والظرف والحلاوة والعلم والأدب، فإنهم يضطرونك بحدة أذهانهم وشدة تمييزهم وانتقادهم إلى الاستقصاء على نفسك في مكاتبتهم»[2].

---

[1]-الصولي: أخبار أبي تمام، ص219.

[2]-الرسالة العذراء: ص217.

وبهذا تكون الطبقة الخاصة مكونة من السلطة السياسية والإدارية والمالية والعسكرية، بالإضافة إلى العلماء الذين ينهضون بأعباء المعرفة في مختلف مجالاتها[1].

وإذا كانت الطبقة الخاصة تحتوي على كل هذه الفئات، فإنّه وجب على الأديب أن يراعيها حين مخاطبته لها، لأنّه «لكل طبقة من هذه الطبقات معان ومذاهب يجب عليك أن تراعيها في مراسلتك إليهم في كتبك، وتزن كلامك في مخاطبتهم بميزانه وتعطيه قسمَهُ وتوفيه نصيبه، فإنك متى أضعت ذلك لم آمنْ بك أن تعدل بهم غير طريقهم، وتجري شعاع بلاغتك في غير مجراه، وتنظم جوهر كلامك في غير سلكه، فلا يفيد المعنى الجزل ما لم تلبسه لفظا جزلا لائقا بمن كاتبته، ومشابها لمن راسلته»[2].

وبهذا يكون الشاعر بشكل خاص أمام مهمة كبيرة عليه أن يحسن أداءها حتى يصل إلى مراده، لكن السهم لا تصيب دائما فكثيرا ما يقع الشاعر في هذا الخطأ، وهو عدم مراعاته لهذه الطبقة الخاصة، فمن « هذه الجهة بعينها عابوا على أبي الطيب قوله لكافور أول لقائه مبتدئا، وإن كان يخاطب نفسه لا كافورا:

كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسبُ المنايا أن يكن أمانيا[3]

فالعيب من باب التأدب للملوك، وحسن السياسة لازم لأبي الطيب في هذا الابتداء، لا سيما وهذا النوع –أعني جودة الابتداء– من أجل محاسن أبي الطيب، وأشرف مآثر شعره إذا ذكر الشعر»[4]. وكذلك عُدَّ خطأ قول جرير حين خاطب الأمير بشر بن مروان قائلا:

---

[1]–أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى، 672/2.

[2]–الرسالة العذراء، 217–218.

[3]–المتنبي: الديوان. ص: 189.

[4]–العمدة، 222/1.

قد كان حقك أن تقول لبارق يا آل بارق فيم سُبَّ جرير[1]

« وليس كذا يخاطب الأمراء، فلما سمع هذا بشر قال: قبَّح الله ابن المراغة! أما وجد رسولا غيدي: وأي شيء يستحق مني أن أقول هذا لبارق»[2]، وما يحسب ضمن هذه الأخطاء أيضا جهل جرير قدر الخليفة فجعله شرطيا في قوله:

هذا ابن عمي في دمشق خليفةٌ لو شئت ساقكم إليَّ قطينا[3]

«قال الوليد: أما والله لو قال: لو شاء ساقكم لفعلت ذلك، ولكنه قال: لو شئت، فجعلني شرطيا له»[4].

إن هذه الأخطاء التي وقع فيها كل من المتنبي وجرير ناتجة عن عدم تقديرهم للشخصية التي يخاطبونها، لأنّ كافورا والأمير بشر بن مروان والخليفة الوليد كلهم يدخلون تحت نطاق الطبقة الخاصة التي يجب على الشاعر –عند مخاطبتها– اختيار ألفاظه أحسن اختيار، والسبب يرجع أن هؤلاء قد تعودت عقولهم وآذانهم على سماع كل ما يدل على قدرهم وعظمتهم، فعقولهم رتبت وربيت على هذا النوع من الكلام، وكل كلام يخالف ذلك عد مرفوضا وربما أدى بصاحبه إلى الهلاك.

ب–الطبقة العامة:

ونقصد بالطبقة العامة ما تبقى من الطبقات الأخرى التي لم يتحدث عنها ابن المدبر في نصه السابق، وهم الجمهور العريض من متقبلي الشعر، ولذلك قال بعض الرواة لجرير: «أما عند عامة الناس ودهمائهم فإنك أشعر» [5].

والدهماء من الناس، الجماعة من الناس، الكسائي، يقال دخلت في خمر الناس أي في جماعتهم وكثرتهم وفي دهماء الناس أيضا مثله... والدهماء العدد الكثير،

---

[1]–جرير: الديوان. ص: 121.

[2]–الموشح، ص165.

[3]–جرير: الديوان. ص:496.

[4]–الموشح، ص ن. – القطين: السكان في الدار، ومجاورو مكة قطينها.

[5]–الصولي: أخبار أبي تمام، 219.

ودهماء الناس جماعتهم وكثرتهم [1].

وبهذا نعرف أن دهماء الناس وعامتهم، هم من الطبقات المتوسطة أو الفقيرة في المجتمع، لأنهم عامة كل الطبقات عند كل الشعوب، وهم أصحاب المهن والحرف والبطالون والصعاليك والمتشردون وغيرهم، ويزيدنا الجاحظ معرفة بهذه الفئة عندما يقول: «وكم من مثل قد طار به الحظ حتى عرفته الإماء ورواه الصبيان والنساء» [2]. فالإماء والصبيان والنساء ينضافون لهذه الفئة كذلك.

و إذا تأكد لنا أن هذه الطبقة هي المكون الأساسي للمجتمع، فإنها تمثل الواقع الذي يعيشه المجتمع بصفة عامة لذلك وجب على الشاعر أن يكون واقعيا في شعره حتى يكون قريبا من العامة. «فالفن لا يمكنه إلا أن يتعامل مع الواقع مهما ضيقنا معناه، ومهما أكدنا على قدرة الفنان الخلاقة المشكلة. فالواقع كالحقيقة أو الطبيعة أو الحياة. هو في الفن كما في الفلسفة والاستعمال اليومي،كلمة مشحونة بالقيمة. وقد هدفت كل فنون الماضي إلى تصور الواقع حتى ولو تكلمت عن واقع أعلى: واقع من الماهيات،أو واقع من الأحلام والرموز»[3].

إذاكانت هذه الطبقة من المجتمع هي الطبقة الكثيرة العدد، وهي المكون الأساسي للمجتمع فإنه وجب على الشاعر مراعاتها في شعره، وهو أن يخاطبها باللغة التي تفهمها وتتجاوب معها، ولذلك كان هناك فرق بين لغة العامة ولغة الخاصة، لأن «العامة ربما استخفت أقل اللغتين وأضعفهما، وتستعمل ما هو أقل في أصل اللغة استعمالا، وتدع ما هو أظهر وأكثر،ولذلك صرنا نجد البيت من الشعر قد سار ولم يَسِرْ ما هو أجودُ منه»[4].

ومن هذا ما لوحظ على شعر بشار، فمرة يستعمل اللغة القوية الصعبة، ومرة

---

[1]–ابن منظور: لسان العرب، 431/4.

[2]–الحيوان: 103/2.

[3]–رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصفور.عالم المعرفة، العدد 110.فيفري 1987.ص: 153.

[4]–البيان والتبيين: 21/1.

أخرى يستعمل اللغة السهلة البسيطة، فقد «قيل لبشار: إذا شئت أن تثير العجاجة أثرتها في شعرك، ثم تقول:

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت.

لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت[1].

فقال: إنما أخاطب كلا بما يفهم»[2].

فهذان البيتان على بساطة لغتهما ومعناهما صدرا من شاعر كبير يمثل قمة الشعر في زمانه، ولهذا كان السؤال حولهما، فالسائل يعجب من صدورهما من بشار وهو من هو في عالم الشعر، لكن بشار يقول في السبب الذي دفعه إلى قول هذين البيتين: «وربابة هذه جارية لي، وأنا لا آكل البيض من السوق، فربابة هذه لها عشر دجاجات وديك، فهي تجمع علي هذا البيض وتحضره لي، فكان هذا من قولي لها أحَبَّ إليها وأحسنَ عندها من: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»[3].

إذن، فربابة هذه جارية بشار وهي إنسانة بسيطة تنتمي إلى الطبقة العامة، لا تملك زادا كبيرا من اللغة وليس لها معرفة بالشعر ودروبه، لذلك وجب على بشار مخاطبتها بلغة بسيطة سهلة تستطيع فهمها، ولذا كان هذان البيتان في نظر هذه الجارية أحسن من معلقة امرئ القيس.

و بذلك يؤكد بشار على ضرورة ارتباط الأدب بالمجتمع حتى يعرف صاحبه ويشتهر بين الناس، فهي نتيجة اجتماعية وثقافية في الوقت نفسه، «لقد تحدث الأدب وكان بإمكانه أن يتحدث عن كل ذلك: عن معارك الأمس ومعناه وعن معارك الغد ومعناه.كان للأمور محققا وبها نذيرا.و كما اعتقد المرء آنذاك أنه يمتلك فكرة واضحة عن سير المجتمعات، كان يظن أنه يمتلك مثلها عن هذا النتاج الاجتماعي الذي هو الأدب. فالأدب لم يكن يسعى فحسب إلى الحقيقي وإلى الجمال الأخلاقي الذي عبر

---

[1]–بشار بن برد: الديوان. ص: 265.

[2]–الموشح: ص313.

[3]–المصدر نفسه، ص ن.

التاريخ تقريبا، بل إلى الحقيقي والجمال النضالي، وإن يكن عن غير دراية»[1].

إذا كان الأمر على هذه الشاكلة، وكان لا بد على الشاعر من تبسيط لغته ومعانيه لهذه الطبقة من الناس، حتى يفهموه ويستوعبوه- وبالنظر إلى العدد الكبير لهذه الطبقة- فإنّ نقادنا القدماء قد أطلقوا مصطلحا خاصا بهذه الظاهرة «وهو مصطلح السيرورة، باعتباره آلية من آليات القدماء في تناول الشعر والشعرية، فبقدر ما ينتشر الشعر في عموم الناس فإن قيمته تكبر ومحل صاحبه يسمو»[2]، ولهذا قال الجاحظ: «فكم من بيت شعر قد سار، وأجودُ منه مقيم في بطون الدفاتر، لا تزيده الأيام إلا خمولا، كما لا تزيد الذي دونه إلا شهرة ورفعة، وكم من مثل طار به الحظ حتى عرفته الإماء ورواه الصبيان والنساء»[3].

فالجاحظ في هذا النص يعرفنا إلى نوعين من الشعر: شعر جيد موجود في الكتب لا يلقي أحد من الناس إليه بالا، رغم جودته ومتانته وجماله، وشعر آخر أقل من الأول في الجودة والجمال لكنه منتشر بين الناس.

ولهذا كان الشعراء يعملون على أن يكون شعرهم منتشرا سائرا بين الناس، فقد «قال أبو معاذ النميري: قال بشار قصيدة وقال فيها:

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهِجُ[4]

فعرفته أن سلما قد قال:

من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسورُ

فلما سمع بشار هذا البيت قال: سار والله بيت سلم وخمل بيتنا، قال: وكذلك

---

[1]-مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة: رضوان ظاظا. عالم المعرفة، العدد 221، ماي 1997.ص: 134.

[2]-أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى، ج674/2.

[3]-الحيوان: 103/2.

[4]-بشار بن برد: الديوان. ص: 157.

كان، لهجَ الناس ببيت سلم ولم ينشد بيت بشار أحد»[1].

إن عبارة بشار « سار والله بيت سَلْم وخمل بيتنا »، دليل على أن بشار أحس بالتعجب مما وقع فيه، فرغم كونه أول من تحدث في هذا المعنى إلا أن من جاء بعده استطاع أن يختار لهذا المعنى وزنا أخف وكلمات أسهل، لذلك كان بالضرورة أن يسير بيت سَلْم ويخمل بيت بشار.

كما يروي صاحب كتاب العمدة أن الحسين بن الضحاك أنشد أبا نواس شعرا له إلى أن بلغ قوله:

كأنما نصب كأسه قمر يكرعُ في بعض أنجُم الفلكِ

«فنفر نفرة منكرة، فقلت: مالك قد أفزعتني! فقال: هذا معنى مليح وأنا أحق به، وسترى لمن يروى، ثم أنشدني بعد أيام:

إذا عبَّ فيها شارب القوم خلته يقبل في داجٍ من الليل كوكبا

فقلت: هذه مصالتة يا أبا علي، فقال: أتظن أنه يروى لك معنى مليح وأنا في الحياة؟!.. وأنت ترى سيرورة بيت أبي نواس كيف نسي معها بيت الخليع، على أن له فضل السبق، وفيه زيادة ذكر القمر.. ولكن بيت أبي نواس أملأ للفم والسمع وأعظم هيبة في النفس والصدر، ولذلك كان أسير»[2]، ولذلك قال المرزباني عن شعر أبي نواس أنه «رُزق في شعره أن سار وحمله الناس وقدمه أهل مصره مع كثرة لحن وإحالة»[3].

فلكي يربح الشاعر رهان السيرورة فينفق شعره في الجمهور العريض من المتقبلين لا بد له من توفير الأسباب الفنية المفضية إلى الانتشار، ويتصل ذلك بمدى تركيز اختياراته المعجمية والتركيبية والصرفية والصوتية العروضين في صناعة

---

[1]–الأغاني: 218/19–219.

[2]–العمدة: 286/2.

[3]–الموشح: ص349.

المعاني الشعرية، حتى يستخفها المتقبل فتكون سهلة العلوق بأذهان الكثرة الكثيرة من الناس[1].

جـ-الطبقة الثقافية "المثقفة":

يمكن أن نضيف إلى الطبقتين السابقتين طبقة ثالثة هي الطبقة الثقافية أو الطبقة المثقفة، ونقصد بها: الطبقة التي تتكون من العلماء والأدباء والمثقفين في المجتمع، والتي يمكن أن يندرج تحتها الخلفاء والأمراء الذين عُرف عنهم سعة العلم والاطلاع. فالأديب في هذه الحالة مطالب بمراعاة هذه الطبقة، لأنها تتطلب العناية بالعمل الأدبي أكثر من غيرها.

يقول بشر بن المعتمر: «فإن كان الخطيب متكلما تجنب ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، كما أنه إن عبر عن شيء من صناعة الكلام واصفا أو مجيبا أو سائلا، كان أولى الألفاظ به ألفاظ المتكلمين، إذ كانوا لتلك العبارات أفهم، وإلى تلك الألفاظ أميل، وإليها أحن وبها أشغف»[2].

يؤكد هذا النص على فكرة أساسية في العلاقة بين الأديب والمتلقي، وهي أن يراعي الأول ميول الثاني وقدراته الفكرية واللغوية، فإذا كان المتلقي من المتكلمين يجب على المتكلم أن يخاطبه بما يفهم وهكذا، فأهمية العملية تكمن في وصول الرسالة إلى المتلقي في أحسن صورة حتى يستطيع أن يفهمها ويتقبلها.

وقد ظهرت هذه الفكرة عند الجاحظ، حيث دعا إلى مراعاة المستوى الثقافي للمتلقي، عندما يقول: «وأرى أن ألفظ بألفاظ المتكلمين ما دمت خائضا في صناعة الكلام مع خواص أهل الكلام، فإن ذلك أفهم لهم عني، وأخف لمؤونتهم علي. ولكل صناعة ألفاظ قد حصلت لأهلها بعد امتحان سواها، فلم تلزم بصناعتهم، إلا بعد أن كانت مشاكلا بينها وبين تلك الصناعة. وقبيح بالمتكلم أن يفتقر إلى ألفاظ المتكلمين

---

[1]-أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى، 676/2.

[2]-البيان والتبيين: 139/1.

في خطبة أو رسالة أو في مخاطبة العوام والتجار، أو في مخاطبة أهله وعبده وأمته، أو في حديثه إذا تحدث أو خبره إذا أخبر، وكذلك فإنه من الخطأ أن يجلب ألفاظ الأعراب وألفاظ العوام وهو في صناعة الكلام داخل، ولكل مقام مقال ولكل صناعة شكل»[1].

نستطيع أن نقول: أن هذا النص هو شرح وتوضيح لما جاء في نص بشر بن المعتمر بشيء قليل من الإطالة، ففي نص بشر تكلم عن المتكلمين فقط، أما الجاحظ فقد تكلم عن طبقات اجتماعية أخرى، هي أيضا لها ثقافة يجب على المتكلم مراعاتها، فالعوام والتجار والأهل والعبيد والإماء كلهم يحملون أفكارا وثقافة خاصة بهم.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يتعدى الجاحظ إلى مستوى آخر، عندما يقسم الناس إلى أعراب ومولدين، فهو يرى أن «الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأنّ سامع ذلك الكلام إنها أعجبته تلك الصورة وذلك المخرج، وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا دخلت على هذا الأمر –الذي إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمية التي فيه– حروف الإعراب والتحقيق والتثقيل، وحولته إلى ألفاظ الأعراب الفصحاء، وأهل المروءة والنجابة، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدلت صورته»[2].

إن تقسيم العرب هنا ليس على أساس العرق أو اللغة، وإنما هو على أساس الفهم والإفهام، فاللغة البسيطة تجد ضالتها عند بسطاء الناس، الذين يسكنون الحواضر والمدن، والذين لا يكادون يفقهون من اللغة العربية وقواعدها إلا القليل، أما الأعراب فهم أصحاب اللغة والعارفون بها، فعنهم تؤخذ وبكلامهم يصحح كلام غيرهم، وبهذا نجد أن «كل طبقة تجد متعتها في اللغة التي أَلِفَتها ودرجت على استعمالها، فالأعراب ينفرون من لغة المولدين ويستثقلونها، ويعتبرونها لَحْنًا بحسب عرفهم، وكذلك المولدون

---

[1]–الحيوان، 3/368–369.

[2]–المصدر نفسه، 1/282.

يستهجنون طريقة الأعراب في الكلام لأنها خارجة عن إِلْفِهِم»[1].

وهذه القاعدة التي تحدث عنها بشر بن المعتمر والجاحظ هي قاعدة قرآنية، حيث خاطب الله سبحانه وتعالى كل فئة من الناس بالطريقة والأسلوب اللائقين، فوجدنا قرآنا مكيا وآخر مدنيا، ولكل منهما خصائصه، فالخطاب المكي يختلف عن الخطاب المدني، وخطاب الله للعرب يختلف عن خطابه لبقية الأمم الأخرى، فقد «رأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام، فأصوب العمل اتباع آثار العلماء والاحتذاء على مثال القدماء والأخذ بما عليه الجماعة»[2].

وإذا كان الشاعر يكتب قصائده لِتُقْرأَ على الناس، وتأخذ حظها من الشهرة والصيت، فإن هذه القصائد كذلك تعرض على شعراء آخرين ونقادا كثيرين، وبذلك يصبح الشاعر أمام نوع آخر من هذه الطبقة المثقفة، إنها طبقة خاصة تعرف دروب الكلام وجمالياته، لذلك كان مطلوبا من الشاعر أن يكون أكثر حذرا في التعامل الفني معها.

فقد «قال أبو عبيدة: أما الرواة فيقولون الفرزدق أشعرهما وأما الشعراء فيقولون جرير أشعرهما، قال أبو عبيدة: وهذا هو عندي القول»[3]، إن المتلقي هنا ليس رجلا عاديا، بل شاعر يعرف دروب الكلام وأصنافه، فهو يفضل الكلام المطبوع البعيد عن التثقيف والمراجعة والنظر، فهو في تعامله مع الإبداع يعتد بالموهبة أكثر مما يعتد بالصنعة ومسالك الإحاطة بشروط الجودة، يعرف الجميل من الصياغة قبل أن يحلل هذه الصياغة من وجهة التراكيب ووضع الألفاظ، يعرف ذلك دون أن تكون له بالضرورة دراية واسعة باللغة والنحو والصرف، لأنّه يتقبل الشعر طبعا لا تعلما[4]، ولهذا قال صاحب الأغاني عن جرير: «وأما من كان يميل إلى أشعار المطبوعين

---

(1)–حامد صالح خلف الربيع: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، جامعة أم القرى، 1996، ص403.

(2)–الحيوان: 94/1.

(3)–أبو عبيدة: شرح نقائض جرير والفرزدق، ج1122/3.

(4)–طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص47.

وإلى الكلام السمح السهل الغزل فيقدم جريرا»[1].

أما بالنسبة للرواة فإن الأمر يختلف تماما، فما كان يقبله الشاعر المطبوع من صاحبه، لا يمكن للراوية أن يقبله على الإطلاق، لأنّه ببساطة شديدة يتنافى مع ميولاته الفكرية والعلمية « فالرواة هم العلماء الذين حفظوا لنا الشعر واللغة والأدب بوجه عام، وقد كانوا رواة ومفسرين حين يحتاج الأمر إلى تفسير، وكان تفسيرهم لغويا أحيانا ومتصلا بالقصص والنسب أحيانا أخرى، وربما ألموا بالنقد الأدبي إلماما خفيفا كالأصمعي الذي كان يدعوه الرشيد شيطان الشعر»[2].

وإذا كان الأمر على هذا الشكل، وجدنا الرواة يقدمون الفرزدق على جرير في كثير من المواضع، فقد « قال جرير لبعض الرواة: أسألك بالله من أشعر عندك: أنا أو الفرزدق؟ فقال: والله لأصدقنك، أما عند خواص الناس وعلمائهم فهو أشعر منك وأما عند عامة الناس ودهمائهم فإنك أشعر، فقال: غلبته ورب الكعبة وتقدمته، متى يقع الخاص من العام»[3]، وكذلك «حدثنا أبو عبيدة قال: سمعت يونس يقول: لولا شعر الفرزدق لذهب ثلث لغة العرب»[4].

وبهذا يتأكد لدينا أن الطبقة الثقافية التي ينتمي إليها المتلقي هي أيضا تلعب دورا في توجيه الشاعر والأديب إلى الطريق التي يجب أن يسلكها، ففهم هذا المتلقي للعملية الفنية وانتظاراته من الشاعر هي التي تهيئه لإبداء آرائه النقدية تجاه ما يقرأ أو يسمع، فعقله لا يقبل من الكلام إلا ما كان متماشيا مع ثقافته وميولاته، ولهذا السبب وجدنا جريرا محبوبا عند فئة ومذموما عند أخرى، وللسبب نفسه وجدنا الفرزدق محبوبا عند فئة ومذموما عند أخرى كذلك.

3-الملاءمة بين الكلام والمقام:

نقصد بالمقام المناسبة التي يقول فيها الشاعر شعره، وهي المناسبة – أي مناسبة

---

(1)-الأغاني: 428/21.

(2)-محمد عبده عزام: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، 09/1.

(3)-الصولي: أخبار أبي تمام، ص219.

(4)-الأغاني: 419/21.

كانت– التي يجتمع فيها الناس ليسمعوا شعرا يتماشى مع انتظاراتهم في تلك اللحظات، فإذا كانوا سعداء انتظروا شعرا جميلا مفرحا، وإذا كانوا على عكس ذلك انتظروا عكس ذلك الشعر، وإذا كانوا في حالة حرب انتظروا شعرا يدعوهم إلى القتال ويحثهم عليه وهكذا دواليك، وبهذا تكون المناسبة عاملا مهما من عوامل تحديد انتظارات المتلقي، فيكون عقله متأهبا لسماع كلام مفرح في مناسبة مفرحة، ويكون بالمقابل مهيأ لسماع كلام حزين في مناسبة حزينة وهكذا...

والأمر لا يتوقف عند هذا الحد، بل يتعداه إلى المقدار الذي يسمعه هذا المتلقي من الشعر، فالمناسبة السعيدة تفتح شهية المتلقي لسماع الكثير من الشعر، أما المناسبة الحزينة فإنها تدفعه لتقبل القليل منه، وهكذا في كل المناسبات.

فقد «ارتبط سؤال المناسبة المقامية التداولية في أجلى صوره، بالبحث عن فعالية علمية إقناعية خطابية من جهة – عند الجاحظ مثلا –، كما ارتبط من جهة أخرى، بملاءمة العبارة للمقاصد ضمن نظرية النظم الإعجازية، وارتبط من جهة ثالثة بالبحث عن بلاغة كلاسيكية ذوقية تقوم على الصحة والمناسبة»[1].

وعلى هذا الأساس كانت فكرة المقام من الأفكار التي تحدث عنها النقاد والبلاغيون، وحاولوا أن يبينوا خطرها في البلاغة العربية، فكان حديثهم عن الإيجاز والإطناب ومدى مشروعية كل منهما، لكنهم في الأخير أقروا بمبدأ الملاءمة الذي يزيح عن الأديب والشاعر إشكالية الإيجاز والإطناب، ويفتحون له الباب واسعا بهذا المبدأ وأن يتصرف فيما يقول حسب المقام الذي هو فيه، ولهذا يقول الجاحظ: «ووجدنا الناس إذا خطبوا في صلح بين العشائر أطالوا، وإذا أنشدوا الشعر بين السماطين في مديح الملوك أطالوا، وللإطالة موضع وليس ذلك بخطل، وللإقلال موضع وليس ذلك عن عجز... ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب والأعراب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم، جعله مبسوطا وزاد في الكلام فأصوب العمل اتباع آثار العلماء والاحتذاء على مثال القدماء، والأخذ بما

[1]–محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، 2010. ص: 32.

عليه الجماعة»[1].

ومن الإطناب تكرار الكلام في مناسبات عدة، حتى يستطيع المتلقي أن يفهمه ويستوعبه، ولا يدخل هذا في نطاق العجز والخطل وإنما هو من البلاغة إذا كان في المكان المناسب لذلك، وهذا ما دفع الجاحظ إلى القول: «وجملة القول في الترداد أنه ليس فيه حد ينتهي إليه، ولا يؤتى على وصفه، وإنما ذلك على قدر السامعين، ومن يحضره من العوام والخواص، وقد رأينا الله عز وجل ردد ذكر قصة موسى وهود، وهارون وشعيب، وإبراهيم ولوط، وعاد وثمود، وكذلك ذكر الجنة والنار، وأمور كثيرة، لأنّه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم، وأكثرهم غبي غافل، أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب»[2].

فالمقام هو الذي يتحكم في هذه العملية، فإذا تطلب الأمر الإيجاز وجب الإيجاز، وإذا كان الأمر يقتضي الإطناب، فإنه يجب الإطناب، «وإنما وقع النهي على كل شيء جاوز المقدار، ووقع اسم العي على كل شيء قصر عن المقدار، فالعي مذموم والخطل مذموم»[3]، وعلى هذا فإن «الظرف الكلامي هو عيار هذه الأساليب وقاعدة الحكم لها أو عليها، بمعنى أنه لا يمكن تحديدها تحديدا نظريا مجردا يمكن أن يعتمد قاعدة في الحكم بدون مراعاة الظرف الذي أنجز فيه الكلام»[4].

وبهذا تكون فكرة الملاءمة بين الكلام والمقام قد استقرت في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، وعلى أساس منها رد ابن قتيبة على (أبرويز) حين رآه يفضل الإيجاز، قائلا: «وقال أيضا: واجمع الكثير مما تريد في القليل مما تقول، يريد الإيجاز، وهذا ليس بمحمود في كل موضع، ولا بمختار في كل كتاب، بل لكل مقام مقال، ولو كان الإيجاز محمودًا في كل الأحوال لجرده الله تعالى في القرآن، ولم يفعل الله ذلك، ولكنه أطال تارة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز وكرر تارة للإفهام... وليس

---

[1]–الحيوان، 92/1–93.

[2]–البيان والتبيين: 202/1.

[3]–المصدر نفسه، 202/1.

[4]–حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص287.

يجوز لمن قام مقاما في تحضيض على حرب أو حمالة بدم، أو صلح بين العشائر أن يقلل الكلام ويختصره، ولا لمن كتب إلى عامة كتابا في فتح أو استصلاح أن يجوز»[1].

إن هذا النص يضعنا أمام واحدة من خصائص التراث العربي البلاغي والنقدي، كون هذا الأخير يختلف عن غيره من آداب الأمم الأخرى، فإذا كانت هذه الأخيرة تحبذ الإيجاز في كل موضع، فإن تراثنا يضع المتكلم أمام أحقية الاختيار بين الإيجاز والإطناب، والدليل على ذلك كتاب الله تعالى، فلو كان الإيجاز هو الأفضل لجعل الله تعالى القرآن كله مبنيا على الإيجاز، لكنه سبحانه زاوج بين الإيجاز والإطناب، كل حسب الظرف والمقام الذي هو فيه.

لذلك قال أبو هلال العسكري: «والقول القصد أن الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكل نوع منه، ولكل واحد منهما موضع، فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز، واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ[2]، لأنّ «كلام الفصحاء إنما هو شوب الإيجاز بالإطناب والفصيح العالي، بما دون ذلك من القصد المتوسط، ليستدل بالقصد على العالي، وليخرج السامع من شيء إلى شيء فيزداد نشاطه وتتوفر رغبته، فيصرفوه في وجوه الكلام إيجازه وإطنابه»[3].

ومن الأمثلة التي ذكرها صاحب كتاب الصناعتين ما كتبه « المهلب إلى الحجاج في فتح الأزارقة: الحمد لله الذي كفى بالإسلام فقد ما سواه، وجعل الحمد متصلا بنعمته، وقضى ألا ينقطع المزيد من فضله، حتى ينقطع الشكر من خلقه، ثم إنا كنا وعدونا على حالتين مختلفتين، نرى فيهم ما يسرنا أكثر مما يسوؤنا، ويرون فينا ما يسوؤهم أكثر مما يسرهم. فلم يزل ذلك دأبنا ودأبهم، ينصرنا الله ويخذلهم، ويمحصنا

---

[1]–ابن قتيبة: أدب الكاتب، ص15.

[2]–كتاب الصناعتين: ص171.

[3]–المصدر نفسه، ص174.

ويمحصهم، حتى بلغ الكتاب بنا وبهم أجله، فقطع دابر القوم الذين ظلموا والحمد لله رب العالمين»، ثم يعلق عليه مبينا جمال هذا النص في الغرض الذي قيل فيه: «وإنما حسن في موضعه ومع الغرض الذي كان لكاتبه فيه، فأما إن كتب مثله في فتح يوازي ذلك الفتح في جلالة القدر وعلو الخطر، وقد تطلعت أنفس الخاصة والعامة إليه وتصرفت فيه ظنونهم، فيورد عليهم مثل هذا القدر من الكلام في أقبح صورة وأسمجها وأشوهها وأهجنها كان حقيقا أن يتعجب منه»[1].

ثالثا: مبدأ الفائدة في الشعر

يعد مبدأ الفائدة في الشعر من القواعد الأساسية التي بنى عليها النقاد نظرتهم له، خاصة عندما جعلوا من المتلقي ركيزة هامة من ركائز العملية الإبداعية، بمعنى أن

[1]–المصدر السابق، ص172.

الشاعر لا يكتب شعرا –أو بقوله– إلا وهو يضع في حسبانه حضور المتلقي الذي يقرأ أو يسمع شعره، لذلك كانت الفائدة بابا من أبواب الدخول إلى قلب وعقل هذا المتلقي.

يقول الجاحظ: «وكلما كانت الدلالة أوضح وأفصح وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع»[1]. ومعنى هذا: أن الكلام الواضح الفصيح هو الذي ينتفع به المتلقي، ولا ينتفع من الكلام الغامض المبهم. لذلك كله «كان مدار الشرف على الصواب وإحرازا المنفعة»[2]، فشرف الشعر إذن يكمن في صوابه والمنفعة المستقاة منه.

ولا يتوقف الأمر عند الجاحظ في تأكيده على مبدأ الفائدة في الشعر، بل هناك نقادا آخرين أشاروا إليه ومن بينهم ابن سلام الجمحي الذي يؤكد بدوره على هذا المبدأ، وذلك حين يقول: « وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية ولا أدب يستفاد ولا معنى يستخرج ولا مثل يضربن ولا مديح رائع، ولا هجاء مقنع ولا أفخر معجب ولا نسيب مستطرف» [3].

من خلال هذا النص نستنتج أن ابن سلام يرى أن للشعر وظيفتان، وظيفة نفعية ووظيفة فنية جمالية، واللافت للانتباه أنه بدأ بالوظيفة النفعية ثم أردفها بالوظيفة الفنية وقد تمثلت الأولى: في الاحتجاج بالشعر في اللغة، وما يستفاد من الشعر من أدب وكذلك ما يستخرج من المعاني وما يضرب فيه من الأمثال، أما الثانية فتمثلت في: المديح الرائع والهجاء المقنع والفخر العجيب والنسيب المستطرف. ولا ندري لماذا ذهب الدكتور أحمد الودرني إلى أن نص ابن سلام السابق يدل أن الشعر عنده «يصبح مطية لخدمة غايات أخر غير الفن»[4].

إن البحث عن الفائدة في القول الشعري لم يكن اكتشافا من طرف الجاحظ أو غيره من النقاد، بل كان هاجس كل مسلم يبحث عن الخير في الدنيا والآخرة، فقد قال

---

(1) – البيان والتبيين: 76/1.

(2) – المصدر نفسه: 136/1.

(3) – طبقات الشعراء: 04/1.

(4) – قضية اللفظ والمعنى: 654/02.

النبيρ: «الحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أحق بها»، لذلك لما جاء الصحابة بعده جعلوا همهم الوحيد هو البحث عن المنفعة في الدنيا والآخرة، قال عمر بن الخطاب: «لولا أن أسير في سبيل الله وأضع جبهتي لله، وأجالس أقواما ينتقون أطايب الحديث كما ينتقون أطايب التمر، لم أبال أن أكون قد مت»[1].

ولذلك فقد قيل أن «القيم الفنية والجمالية في جوهرها لا تتناقض بالضرورة مع القيم الخلقية، وقد اتضحت مساوقة القيم الفنية والجمالية للقيم الخلقية في مواضع متعددة وخصوصا تسخير الإسلام للشعر لخدمة أهدافه في الدعوة إلى الخير والحق والأخلاق.و أن هدف الفن الأصيل هو تكوين وجدان متشبع بروح الخير والحق والحب والجمال، وهي الغاية التي تسعى إليها القيم الخلقية أيضا»[2].

وقد لاحظ الدكتور عبد السلام عبد الحفيظ أن هناك تقاربا في آراء كل من ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي حول فوائد الشعر، فهي عند الأول كالآتي:

1-**الفائدة العلمية:** التي تتمثل في حفظه علوم العرب في الحيوان ومعارفهم في النجوم، وأنوائها والاهتداء بها، والرياح مبشرها وجائلها، والبروق خلبها وصادقها، والسحاب جهامه وماطره. وعلى هذا الأساس أخذ ابن قتيبة بين هذه المعارف عن الحيوان فكانت كتب الخيل والإبل والسباع والهوام من كتاب المعاني الكبير، كما كان للشعر دور في بيان معارفهم في كتاب الأنواء.

2-**الفائدة التاريخية:** وهذه تنظر إلى الشعر على أنه مسجل لأحداث الحياة وتراث الماضي بصورة واقعية، فهو ديوان الأخبار ومستودع الأيام، وهو السور المضروب على المآثر، والخناق المحجوز على المفاخر، وحافظ للأنساب ومحدد للعلاقات والصلات.

3-**الفائدة الأخلاقية:** وتتمثل في شيئين

---

[1] – البيان والتبيين: 195/2.

[2]–حسن كاتب: الشعر والأخلاق: منطلقات التباين ومحددات الالتقاء في نظر النقاد القدماء. مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها.جامعة قسنطينة. العدد08 سنة2005. ص90-91.

أولهما: حفظ المآثر الكريمة والمفاخر الحميدة والخصال المستحبة لأصحابها، خالدة على الدهر خالصة من الجحد، لأن رواية الشعر ستذكر الناس بهؤلاء الأماجد وتخلد ذكرهم على مرور الزمن.

و ثانيهما: يتجه إلى الأجيال الحية والقادمة تحثها على الخلق الماجد، وتبعث البخيل على السماح والجبان على اللقاء والدني على السمو، أو ترسم الصور المثالية وتحدد طرائق المجد وترسم سبل العلا لتصبح معالم واضحة في مسيرة بغاة العلا وبناة الأمجاد.

و هي عند ابن طباطبا على الشكل الآتي:

1- **الفائدة العلمية:** فالعرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحكم ما أحاطت به معرفتها وأدركه عيانها ومرت به تجاربها.

2- **الفائدة الاجتماعية:** وهنا يمكن أن يعرف الدارس أحوال المجتمع الذي قيل فيه الشعر من عادات وصفات وخلائق يصطرع عليها ويستمسك بها وتميز طابعه من بين المجتمعات.

3-**الفائدة الأخلاقية:** وهنا يتفق ابن طباطبا مع ابن قتيبة في أثر الشعر الأخلاقي وهي الصورة العامة التي كانت معروفة لدى الشعراء والنقاد والمجتمعات العربية في زمانها، ويزيد عن ابن طباطبا في كيفيتها، فإذا كانت عند ابن قتيبة تقوم على بعث البخيل على السماح والجبان على اللقاء...فإنها تفعل ذلك عند ابن طباطبا ولكن بطريقة نفسية تعتمد على الامتزاج الروحي بين الشعر ومتلقيه والملاءمة العقلية بينه وبين مستهديه ينتج عنها التغير الأخلاقي لدى الإنسان تلقائيا[1].

و لا يبتعد هذا الكلام كثيرا عما وصل إليه النقد الغربي الحديث في نظرته للعلاقة بين الشعر والأخلاق، إذ «يفعل الفن فعله بتنشيطه الإرادة الأخلاقية، بتعزيزه إياها،

---

[1] – عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال:نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي. دار الفكر العربي. دت. ص 125 وما بعدها.

بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف في وجه الأهواء، بصورة فعالة ناجعة. وإنما بهذا المعنى يقال إن على الفن أن ينشد هدفا أخلاقيا، وأن على العمل الفني أن يكون ذا مضمون أخلاقي. إن على الفن أن يحتوي على شيء سام تلحق به النوازع والأهواء، ويجب أن يصدر عنه مفعول أخلاقي قادر على تشجيع الروح والنفس في الصراع مع الأهواء»[1].

وقد سار النقاد في تأكيد مبدأ الفائدة في الشعر عبر اتجاهين أساسيين: الأول هو الاتجاه الأخلاقي والثاني هو الاتجاه المعرفي.

1-الاتجاه الأخلاقي:

يقول ابن منظور في تعريف الأخلاق ما نصه: «... في التنزيل «وإنك لعلى خلق عظيم»، والجمع أخلاق... والخُلْقُ: السجية. يقال: خالص المؤمن وخالق الفاجر وفي الحديث ليس شيء في الميزان أثقل من حسن الخُلق. الخُلْقُ، بضم اللام وسكونها: وهو الدين والطبع والسجية، وحقيقة أنه لصورة الإنسان الباطنة، وهي نفسه وأوصافها ومعانيها المختصة بها بمنزلة الخَلْق لصورته الظاهرة وأوصافها ومعانيها، ولهما أوصاف حسنة وقبيحة، والثواب والعقاب يتعلقان بأوصاف الصورة الباطنة أكثر مما يتعلقان بأوصاف الصورة الظاهرة، ولهذا تكررت الأحاديث في مدح حسن الخُلقُ في غير موضع...» [2].

جاء الإسلام ليرفع قيمة الأخلاق من خلال الحث على الأعمال الصالحة التي يحبها الله ورسوله، فقال الرسول ρ: «إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق»، فأراد الرسولρ أن ينظف المجتمع العربي من الأخلاق الفاسدة الموجودة فيه وكذلك أراد أن يدعم ويتمم ما كان موجودا من أخلاق. وإذا كان الإسلام يحاسب الإنسان على ما يتفوه به فإنه قد وضع أمام الشعراء كذلك مبدأ المحاسبة إذا خرج الشاعر عن الأخلاق

---

[1] – هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. الطبعة الثالثة، 1988. ص: 53.

[2] – اللسان: مادة (خ ل ق)، ص1183.

الإسلامية فيما يقول، وقد عاقب عمر بن الخطاب على الشعر المنافي للدين والأخلاق كغيره من المخالفات الفعلية والقولية التي يعاقب عليها الإسلام فسجن الخطيئة [1]، وفي العمدة: «لما أطلق عمر بن الخطابτ الحطيئة من حبسه إياه بسبب هجائه الزبرقان بن بدر قال له: إياك والهجاء المقذع، قال: وما المقذع يا أمير المؤمنين؟ قال: المقذع أن تقول: هؤلاء أفضل من هؤلاء وأشرف وتبني شعرا على مدح لقوم وذم لمن يعاديهم»[2]. ولعل عمر بن الخطابτ أراد بكلامه هذا أن يشير إلى خلقين ذميمين، أولهما: البهتان أو اتهام الناس دون دليل، والثاني: نشر الفتنة بين الناس، فالقول بأن هؤلاء أفضل من هؤلاء يدخل تحت اسم البهتان، إما مدح قوم وذم من يعاديهم فإنه يدخل تحت باب إثارة الفتنة بين الناس.

وكذلك «يروى أن عمر بن الخطابτ قال: أي شعرائكم يقول:

ولست بمستبق أخا لا تلمه على شعث أي الرجال المهذب.

قالوا: النابغة، قال: هو أشعرهم»[3]، وفي رواية أخرى «أن عبد بني الحسحاس أنشد عمر بن الخطاب قوله:

عميرة ودّع إن تجهزت غاديا كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا

فقال له: لو قلت شعرك مثل هذا أعطيتك عليه»[4].

إن الغاية من القول البليغ عند عمر بن الخطابτ هي أن يكون هذا الكلام داعيا وداعما للأخلاق الإسلامية في المجتمع، فلا يمكن أن يكون الدعاة والخطباء يعملون على إرساء دعائم الأخلاق الحسنة في المجتمع ثم يأتي من الشعراء من يهدم هذه الدعائم.

فإذا ما انتقلنا إلى النقاد وجدناهم كذلك يدعمون هذا المبدأ ويدعون إليه،

---

[1] – ينظر: طبقات فحول الشعراء، 116/1.

[2] – العمدة: 2/ 845.

[3] – طبقات فحول الشعراء: 1/ 43.

[4] – نفسه: 187/1.

ويجمعون بين الفن والأخلاق في كثير من آرائهم، وقد ذكرنا سابقا نصا لابن سلام يدعو فيه إلى هذه القضية، يقول فيه: «وفي الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه، ولا حجة في عربية، ولا أدب يستفاد، ولا معنى يستخرج ولا مثل يضرب، ولا مديح رائع ولا هجاء مقذع ولا فخر معجب ولا نسيب مستطرف»[1]. فمن بين الأمور التي أسقطت هذا الشعر من عين ابن سلام أنه خال من الآداب التي يمكن أن يستفيد منها المتلقي، كما أنه خال من المعاني التي يمكن أن يستخرجها، وهو كذلك خال من الأمثال التي يضربها الشعراء في أشعارهم فالشعر عنده لا يكون بليغا إلا إذا توفرت فيه شروط لها علاقة بالأخلاق في أول المقام.

أما الجاحظ فإن القول البليغ عنده يهدف إلى تعمير القلوب بالإيمان وإصلاحها مما ترسب فيها من فساد وشرور وأهواء قد يحول استشراؤها بين المرء والخير. والسبيل إلى ذلك الخير هو «الموعظة الحسنة على الكتاب والسنة»، لذلك تحدث الجاحظ عن ضرورة تزيين «المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ الحسنة في الآذان المقبولة على الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم ونفي الشواغل عن قلوبهم بالموعظة الحسنة على الكتاب والسنة» [2].

وقد جاء في كتاب "جمهرة أشعار العرب" للقرشي نصيحتان أسداهما عمر بن الخطابτ، الأولى لعامة الناس والثانية لابنه عبد الرحمن، وكلتاهما لهما علاقة بالجانب الأخلاقي للشعر.

أما الأولى فقوله τ: «اروا من الشعر أعفه، ومن الحديث أحسنه، ومن النسب ما تواصلون عليه وتعرفون به. فربّ رحم مجهولة قد عرفت فوصلت، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها».

أما الثانية، فهي قوله لابنه عبد الرحمن: «يا بني، انسب نفسك تصل رحمك، وأحفظ محاسن الشعر يَحْسُنْ أدبله، فإن لم يعرف نسبه لم يصل رحمه، ومن لم يحفظ

---

[1] – المرجع السابق: 1/ 04.

[2] – البيان والتبيين: 1/ 114.

محاسن الشعر لم يؤدّ حقا ولم يقترف أدبا»[1].

إن الجاحظ يضع للشعر غاية أسمى هي التأثير لقبول الخير والتعلق به وإصلاح نفوسهم مما فيها من شرور، وقد حدد لذلك وسيلة واحدة هي الاعتماد على الكتاب والسنة، لذلك أسهب الجاحظ في الحديث عن القرآن الكريم والسنة النبوية وأسهب في تبيين ميزة كل واحد منهما على حدة.

أ-القرآن الكريم:

أكد الجاحظ على أن كلام الله هو أبين الكلام قائلا: «وأبين الكلام كلام الله وهو الذي مدح التبيين وأهل التفصيل»[2]. فالنبي ρ أنزل الله عليه قرآنا عربيا، كما قال تعالى: «بلسان عربي مبين»[3] [*]

فمن ميزات البلاغة القرآنية أن الخطاب يتغير بتغير المخاطبين: « ورأينا الله تبارك وتعالى إذا خاطب العرب أخرج الكلام مخرج الإشارة والوحي والحذف، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم جعله مبسوطا وزاد في الكلام فأصوب العلم اتباع آثار العلماء والاحتذاء على مثال القدماء والأخذ بما عليه الجماعة»[4].

كذلك تحدث الجاحظ عن ظاهرة الإيجاز في القرآن الكريم فهناك بعض الآيات «إذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز والجمع للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة... فمنها قوله حين وصف خمر أهل الجنة ژپپڀڀڀڀٺ [الواقعة: 19] وهاتان الكلمتان قد جمعتا جميع عيوب خمر أهل الدنيا وقوله عز وجل حين ذكر فاكهة أهل الجنة فقال: ژڳڳڳڳڱ [الواقعة: 33] جمع بهاتين الكلمتين جميع تلك المعاني» [5].

---

[1]-القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 30.

[2]-البيان والتبيين: 1/ 273.

[3] – الجاحظ: الرسائل الأدبية، ص 305.

[*]– سورة الشعراء: الآية 195.

[4] – الحيوان:1/ 94.

[5] – المصدر السابق: 3 / 86.

وقد ظهر تمسك العرب القدماء بخاصية الإيجاز عند حديثهم عن معنى البلاغة، فقد سأل معاوية صحّارا العبدي: ما تعدون البلاغة فيكم؟ قال: الإيجاز، قال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صحار: أن تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ. ويروي الجاحظ عن ابن الأعرابي عن المفضل: قلت لأعرابي منا: ما البلاغة؟ قال لي: الإيجاز في غير عجز والإطناب في غير خطل. قال ابن الأعرابي: فقلت للمفضل: ما الإيجاز عندك؟ قال: حذف الفضول وتقريب البعيد.

ويروى عن ابن الأعرابي، قيل لعبد الله بن عمر: لو دعوت الله لنا بدعوات، فقال: اللهم ارحمنا وعافنا وارزقنا. فقال له رجل: لو زدتنا يا أبا عبد الرحمن، فقال: نعوذ بالله من الإسهاب» [1]. لذلك كان أحسن الكلام عند الجاحظ وعند العرب جميعا: «ما كان قليله يغنيك عن كثيره»[2].

ولا يكون هذا الكلام عن القرآن صالحا إلا إذا قررنا أن إيجاز القرآن وخطابه لكل طبقة على حدة هو دعوة إلى النظر فيه وقراءته جيدا، حتي يستطيع الإنسان أن يستخرج ما فيه من أخلاق حسنة تفيده في دنياه وآخرته.

وكما كان القرآن الكريم هو المهيمن عليهم في نظرتهم للبلاغة وشروطها، كانت ألفاظه كذلك محط أنظارهم، يحاكونها ويقلدونها لإيمانهم بأنها أحسن الألفاظ وأفصحها، فقد «قال أهل مكة لمحمد بن مناذر الشاعر: ليست لكم معاشر أهل البصرة لغة فصيحة إنما الفصاحة لنا أهل مكة، فقال ابن المناذر: أما ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن وأكثرها له موافقة، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم. أنتم تسمون القدر برمته وتجمعون البرمة على برام ونحن نقول قدر ونجمعها على قدور، وقال الله عز وجل: ژ ئائائژ [سبأ: 13] وأنتم تسمون البيت إذا كان فوق البيت علية وتجمعون هذا الاسم على علالي، ونحن نسميه غرفة ونجمعها على غرفات وغرف، وقال الله تبارك

---

[1] – البيان والتبيين: 1/ 96-97.

[2] –المصدر نفسه: 1/ 83.

وتعالى: ژئائائەئوژ [الزمر: 20] وقال: ژ و ۈ ۇ ې ژ [سبأ: 37]»[1].

و كذلك كانوا يراعون المعنى السياقي للكلمة، يقول الجاحظ: «وقد يستخف الناس ألفاظا ويستعملونها وغيرها أحق بذلك منها. ألا ترى أن الله تبارك وتعالى لم يذكر في القرآن الكريم الجوع إلا في مواطن العقاب أو في موطن الفقر المدقع والعجز الظاهر، والناس لا يذكرون السغب ويذكرون الجوع في حال القدرة والسلامة. وكذلك ذكر المطر لأنه لا تجد القرآن يلفظ به إلا في موضع الانتقام والعامة وأكثر الخاصة لا يفصلون بين ذكر المطر وبين ذكر الغيث» [2].

إن هذه الملاحظات التي ذكرها الجاحظ عن القرآن ما هي إلا تذكير بأن هذا القرآن هو كلام الله المعجز الذي لا يأتيه الباطل بين يديه ولا من خلفه، وهو نتيجة لذلك جاء ليطهى الإنسان مما أصاب لسانه وأخلاقه من فساد. فحديث الجاحظ عن مميزات القرآن ما هو إلا تذكير بالمحتوى الإلهي الذي يحمله هذا القرآن، والذي هو في مجمله يدعو إلى حسن الخلق يأمر بترك سيئه. فلا يمكن للإنسان أن يصل إلى هذه النتيجة إلا إذا عرف أساليب القرآن البلاغية وجماليات كلامه. فالدعوة هنا موجهة إلى عقل المتلقي حتى يتدبر القرآن حين قراءته، ألم يقل الله تعالى: ژک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ژ [محمد: 24].

ب- كلام النبيρ:

يقول الله تعالى في حق رسوله الكريم ρ: ژڳڳڱڱژ [الزخرف: 29]، ويقول أيضا: ژہہ ھھھےژ. [الدخان: 13]، ويقول أيضا: ژ□ □ □□□ □□□ □□□ □ ژ [ملك: 26].

تدل هذه الآيات على صفة أساسية في الرسولρ وهي صفة: "الإبانة"، وهذه الصفة هي لازمة من لوازم الرسالة، فكل الرسل امتازوا بها، والدليل على ذلك قوله تعالى في حقهم جميعا: ژڇڇڇڇڳڳڳڳژ [إبراهيم: 04].

---

[1] – المصدر السابق: 1/ 19.

[2] – المصدر نفسه: 20/1.

فصفة الإبانة أساسية ليؤدي الرسول المهمة التي أوكلت إليه على أكمل وجه، وقد تحقق ذلك في الرسول ρ بما انه قد أرسل إلى قوم هم أهل بلغة وفصاحة، لذلك وجب أن يتحلى بهذه الصفة كي يستطيع أن يقنع العرب بصدق رسالته، لهذا كان الرسول ρ «أفصح العرب لسانا وأحسنهم بيانا وأحسنهم مخارج للكلام وأكثرهم فوائد من المعاني»[1].

يمكن أن نستفيد من كلام الجاحظ ثلاث فوائد أساسية:

الأولى: فصاحة النبيρ، أي أن كلامه لا تشوبه واحدة من الشوائب التي نجدها في كلام العرب.

الثانية: حسن البيان وجماله.

والثالثة: كثرة الفوائد من المعاني، إذ يروى عن عمر بن عبد العزيز قوله: «عجبت لمن لاَحَن الناس كيف لا يعرف جوامع الكلم، معناه كيف لا يقتصر على الإيجاز ويترك الفضول من الكلام، وهو من قول النبي ρ أوتيت جوامع الكلم يعني: القرآن، وما جمع الله عز وجل بلطفه من المعاني الجمّة في الألفاظ القليلة... وفي صفته ρ: أنه يتكلم بجوامع الكلم أي أنه كثير المعاني قليل الألفاظ »[2].

وفي كتابه "البيان والتبيين" يجمع الجاحظ طائفة من أقوال النبي ρ تدليلا على بلاغته وقدرته على الكلام، فيقول: « وسنذكر من كلام رسول الله ρ مما لم يسبقه إليه عربي، ولا شاركه فيه أعجمي، ولم يدّع لأحد ولا ادعاه أحد، مما صار مستعملا ومثلا سائرا»[3]. من ذلك قوله ρ: «لا يلسع المؤمن من حجر مرتين. ألا ترى الحارث بن حدّان، حين أمر بالكلام عند مقتل بن يزيد بن المهلب، قال: «أيها الناس اتقوا الفتنة فإنها تقبل بشبهة وتدبر ببيان، وإن المؤمن لا يلسع من جحر مرتين» فضرب بكلام

---

[1] – الجاحظ: الرسائل الأدبية. 306.

[2] – لسان العرب: مادة (ج م ع)، ص527.

[3] – البيان والتبيين: 1/ 12.

رسول الله بالمثل» [1].

وفي وصف بلاغته وعدم تكلفه يقول الجاحظ ما نصه: « وأنا ذاكر بعد هذا فنًا آخر من كلامهρ وهو الكلام الذي قلَّ عدد حروفه وكثر عدد معانيه، وجلّ عن الصنعة ونُزّه عن التكلف، وكان كما قال الله تبارك وتعالى: قل يا محمد « وما أنا من المتكلفين». فكيف وقد عاب التشديق، وجانب أصحاب التعقيب، واستعمل المبسوط في موضع البسط والقصر، وهجر الغريب الوحشي، ورّغب عن الهجين السوقي، فلم ينطق إلا عن ميراث حكمة، ولم يتكلم إلا بكلام قد حفّ بالعصمة وشيد بالتأييد، ويسر بالتوفيق. وهو الكلام الذي ألقى الله عليه المحبة وغشاه بالقبول وجمع له بين المهابة والحلاوة، وبين حسن الإفهام وقلة عدد الكلام، مع استغنائه عن إعادته، وقلة حاجة السامع إلى معاودته... ثم لم يسمع الناس بكلام قط أعم نفعا ولا أقصد لفظا ولا أعدل وزنا ولا أجمل مذهبا ولا أكرم مطلبا ولا أحسن موقعا، ولا أسهل مخرجا ولا أفصح معنى، ولا أبين في فحوى، من كلامهρ كثيرا»[2].

هكذا جمع كلام النبي ρ بين الإيجاز والإفهام، وكانت الفائدة المتوخاة من الكلام ركنا أساسيا من بلاغته ρ.

إذا انتقلنا إلى ابن قتيبة وجدنا أن الرجل قد بنى نظرته إلى المعاني الشعرية على فكرة الفائدة وخاصة الفائدة الأخلاقية التي يجنيها المتلقي من الشعر، والدليل أنه قسم الشعر إلى أربعة أقسام أو أضرب تهدف كلها إلى الإعلاء من شأن الفائدة في الشعر على حساب الجانب الفني.

يقول ابن قتيبة: « تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معنا كقول القائل في بعض بني أمية:

في كفه خيزران ريحه عبق من كف أروع في عرنينه شمم.

---

[1] –المصدر نفسه: 1/ 12 –13.

[2] – المصدر نفسه: 1/ 13–14.

يغضي حياء ويغضى من مهابته فما يكلم إلا حين يبتسم.

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

أيتها النفس أجملي جزءا إن الذي تحذرين قد وقعا.

لم يبتدئ أحد مرثية بأحسن من هذا...

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

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسّح بالأركان من هو ماسح.

وشدت على حُدُب المهاري رحالنا وسالت بأعناق المطي الأباطح.

هذه الألفاظ كما ترى أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت إلى ما تحتها من المعنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى واستلمنا الأركان وعالينا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح ابتدأنا في الحديث وسارت المطي في الأبطح، وهذا الصنف في الشعر كثير...

وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه قول لبيد بن ربيعة:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح.

هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق، وكقول النابغة للنعمان:

خطاطيف حجن في حبال متينة تمد بها أيد إليك نوازع.

قال أبو محمد: رأيت علماءنا يستجيدون معناه ولست أرى ألفاظه جيادا ولا مبينة لمعناه، لأنه أراد: أنت في قدرتك على خطاطيف عُقف يمد بها وأنا كدلو تمد بتلك الخطاطيف، وعلى أني أيضا لست أرى المعنى جيدا.

وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه كقول الأعشى في امرأة:

وفوها كأقاحي غداه دائم الهطل.

كما شيب براح با رد من عسل النحل... [1]

الملاحظ على هذا التقسيم أن ابن قتيبة وضع مبدأ الفائدة كأساس أول للنظر في الشعر لذلك جعل الشعر الذي يجمع بين الفائدة والجمال الفني في المرتبة الأولى، فالأمثلة التي ساقها للضرب الأول تحمل فوائد معينة، وهي على التوالي: فائدة الطهارة والحياء والمهابة، والثانية: الصبر أمام القضاء والثالثة: ضرورة كبح شهوات النفس والرابعة: الداء بعد السلامة والضعف إثر القوة والخامسة: السهاد والتفكير.

إننا نلاحظ أنه من خلال الأبيات التي ساقها مثالا عن الضرب الثاني أنه كان يفهم المعاني التي اشتملت عليها من الألفاظ، وقد سردها لنا بأسلوبه ليدلنا على أنه يفهمها فهما تاما، ولكنه كان يبحث عن شيء آخر وراء كل هذا، كان يبحث عن الفائدة كما قال. وهو لم يحدد لنا نوع الفائدة التي فتش عنها فلم يجدها، ولكن هذا يعني على كل حال أنه كان يبحث عن الصورة الثانية لهذه الصورة اللفظية [2].

و قد ذهب بعض الباحثين إلى أن ابن قتيبة كان محكوما بضوابط معينة هي التي أثرت في اختياراته الشعرية، منها «الضوابط الخارجية: التي تنبع من طبيعة الناقد الذاتية، وأهداف استدعائه لشواهده، أو دواعي تأليفه لكتابه، وإذا علم أن الغاية من تصنيف كتاب الشعر والشعراء غاية تعليمية تربوية فإنه من المتوقع أن تكون الشواهد المستدعاة موائمة لمتطلبات الأهداف »[3].

2-الصدق وعلاقته بموقع العقل عند المتلقي:

ليس عملنا في هذه النقطة من البحث أن نتحدث عن الاختلاف الموجود بين النقاد في قضية الصدق والكذب، لأن الدراسات الأكاديمية التي تتحدث عن النقد

---

[1] -الشعر والشعراء: 13-16.

- شيب: اختلط

[2] - عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، 151.

[3] - سحر بنت فيصل بن محمد الصحفي: الشاهد الشعري في كتب طبقات الشعراء بين ابن قتيبة وابن المعتز.رسالة ماجستير. إشراف: عبد الله بن محمد العضيبي.قسم الدراسات العليا.فرع الأدب. جامعة أم القرى. السعودية.سنة 1425هـ.ص 251-252.

العربي القديم تكاد كلها أو جلها تتحدث عن هذه القضية، ولكن هدفنا من الحديث عن هذه القضية هو إبراز أهمية المتلقي عند النقاد القدماء بحيث وجب على الشعراء أن يكونوا صادقين في خطابهم له، وهم بذلك يحترمون عقله وذكاءه ثم يحترمون بعد ذلك شخصيته العربية الإسلامية التي تؤثر الصدق حتى ولو كان في باب الشعر.فقد قيل أن «هذا المقياس صدى لمزية الصدق في النفس العربية من حيث اعتماده مقياسا لجودة الشعر وجعله أساسا لاختيار بعض النصوص» [1].

ولعل الناقد الوحيد الذي أعطى للصدق أهمية كبيرة هو ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، لذلك ذهبت الدراسات تبحث القضية عنده وتحاول دراستها وتفصيلها، واستنباط آراء ابن طباطبا حول الشعر انطلاقا من حديثه عن الصدق.

و سنأخذ من بين هذه الدراسات: كتاب الدكتور إحسان عباس: "تاريخ النقد الأدبي عند العرب" وكذلك كتاب الدكتور جابر عصفور المسمى "مفهوم الشعر".

يرى الدكتور إحسان عباس أن لفظة "الصدق" متفاوتة الدلالة عند ابن طباطبا:

1-فهناك الصدق عن ذات النفس: يكشف المعاني المختلجة فيها والتصريح بما يكتم منها والاعتراف بالحق في جميعها، وهذا يشبه ما نسميه "الصدق الفني" أو "إخلاص" الفنان في التعبير عن تجربته الذاتية.

2- وهناك صدق التجربة الإنسانية عامة وهذا يتمثل في قبول الفهم «لصدق القول فيها وما أتت به التجارب منها».

3- وهناك الصدق التاريخي، وذلك يتمثل عند "اقتصاص خبر أو حكاية كلام"، وهنا يجيز ابن طباطبا للشاعر إذا اضطر أن يزيد أو ينقص على شرط أن تكون "الزيادة أو النقصان" يسيرين غير مخدجين لما يستعان بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له وزائدة في رونقه وحسنه.

---

[1] – عبد الله بن صالح العريني: مقاييس جودة الشعر في النقد العربي القديم.المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل. المجلد04. العدد02. سنة 2003. ص73.

4-ونوع رابع من الصدق قد ندعوه "الصدق الأخلاقي" وهو ما لا مدخل فيه للكذب بنسبة الكرم إلى البخيل أو نسبة الجبن إلى الشجاع، وإنما هو نقل للحقيقة الأخلاقية على حالها، وهذا يتبن في المدح والهجاء كما يتبن في غيرهما...

5- أما النوع الخامس من الصدق فهو "الصدق التصويري" أو ما يسميه ابن طباطبا "صدق التشبيه" وهو ما ينص عليه من غير موطن من كتابه [1].

أما الدكتور جابر عصفور فقد قسم أنواع التشبيه عند ابن طباطبا إلى ثلاث مستويات:

1-المستوى الأول فالصدق فيه داخلي، يتصل بتوافق التجربة المعبر عنها مع ما في داخل المبدع أو إخلاصه في التعبير عنها،

2-أما المستوى الثاني للصدق فيتصل بتوافق التجربة الفردية للمبدع "الشاعر" مع ما جاءت به من تجارب البشر من قبله، كأن تودع الأشعار حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها.

3- أما المستوى الثالث فيتصل بتوافق الصياغة مع الواقع الحقيقي، أو مع البعد التاريخي للوقائع مديحا وهجاء، أو افتخارا ووصفا، أو ترغيبا وترهيبا.

وفي الأخير أكد الدكتور على أن هذه المستويات الثلاث لا تحدد الصدق على أساس من مستواه الأخلاقي فحسب وإنما تحدده على أساس منطقي لا سبيل إلى تجاهله [2].

إن هذه الاجتهادات واجتهادات أخرى لم نذكرها [3]، تؤكد على أن الصدق أساس من الأسس التي بنى عليها ابن طباطبا نظرته للشعر، وحتى إذا كان هذا الصدق له علاقة بالجانب الأخلاقي أو الجانب المنطقي كما ذهب إليه الدكتور عصفور، فإنه في رأينا

---

[1] – إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 130-132.

[2] – جابر عصفور،: مفهوم الشعر، ص 36-37.

[3] – ينظر فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، ص 103 وما بعدها.

يؤسس لعلاقة قوية بين المبدع والمتلقي أساسها العقل، والمقصود أن الصدق بكل أنواعه التي ذكرت يصب في خانة احترام عقل المتلقي، فإذا كان الصدق داخليا أو نابعا من النفس المبدعة فإنه بذلك يحترم عقل المتلقي بإبلاغه بأمور أحسسناها في داخلنا حتى وإن لم تكن بادية للعيان، وإذا كان الصدق متصلا بتجربة وافقت تجارب أناس آخرين فإن هذا كله يدخلنا في باب الحكمة التي هي ضالة المؤمن، وبذلك نعين عقل المتلقي على معرفة الحقيقة الإنسانية كما جاءت، أما إذا كان الصدق متوافقا مع البعد التاريخي فإننا بذلك نغذي عقل هذا المتلقي بمعلومات صحيحة تكون معينا له على قراءة التاريخ قراءة صحيحة، وبذلك تكون هذه الأنواع من الصدق صادرة من عقل مفكر متوجهة إلى صناعة عقل مفكر آخر.

3-الاتجاه المعرفي أو العلمي:

تحدث النقاد العرب طويلا عن الوظيفة النفعية للشعر، من حيث أنه مستودع للمعرفة والخبرة، وأنه ديوان تراث العرب، ومادة تاريخهم، وكما تحرص كل أمة على معرفة تاريخها وتدبره لأخذ العبرة منه، وتوثيق العلاقة بين حاضرها وماضيها، حرص العرب على الاهتمام بالشعر وتعلمه وتعليمه [1].

و في العصر الحديث «هناك علوم طبيعية أو إنسانية ظل الأدب مهملا بالنسبة لها إلا من دور متواضع في تغذيها بالمواد، فهي تلمس الأدب لمسا رقيقا من بعيد جدا، وتستخدمه أداة،و تفيد منه في التوثيق، وفي نهاية المطاف تتهيأ لتعرف شيئا ليس بأدب، ولا تشغلها قيمة ما هو مكتوب،و تتصرف كما لو أن العمل الفني إذا لم يستخدم في شيء آخر فلا وجود له. فالجيولوجيون وعلماء النبات وعلماء الحيوان والباحثون في خصائص الشعوب... يستطيع أي واحد منهم أن يلقي بشباكه في بحر الأدب ليصطاد أمثلة ومعلومات وإيضاحات، وحتى زينة وزخرفة، ولكنهم بالطبع لا يدرسون

---

[1] -وليد إبراهيم قصاب:وظيفة الشعر في النقد العربي القديم.مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب.العدد 102.ص24.

أدبا، وأبعد من هذا أن يقوموه»[1].

ونقصد به أن يكون الشعر بابا من أبواب المعرفة بحيث يلتجئ إليه المتلقي ليزداد معرفة وعلما بالموضوع الذي يريده ولعل أبرز من أثار هذا الاتجاه وعمل على ترسيخه في تراثنا النقدي هو "الجاحظ"، ولا أدل على ذلك من كتابه المسمى "الحيوان"، فهذا الأخير كتاب في الحديث عن الحيوان وخصائصه وأنواعه وما شابه، ولكن هذا الحديث ليس نثرا ولكنه حديث بالشعر، إن الجاحظ يلجأ إلى الشعر يستخرج منه الفوائد العلمية الخاصة بالحيوان، فهو يقول على سبيل المثال: «نقول في تفسير قصيدة البهراني فإذا فرغنا منها ذكرنا ما في الحشرات من المنافع والأعاجيب والروايات، ثم ذكرنا قصيدتي أبي سهل بشر بن المعتمر في ذلك، وفسرناهما وما فيهما من أعاجيب ما أودع الله تعالى هذا الخلق وركبه فيهم إن شاء الله تعالى»[2].

لكن بعض الباحثين يرون أن الجاحظ قد وقع في التناقض لاختياره هذا المنهج النقدي، فيرون أنه «من الغريب أن الجاحظ وهو يعد أصناف الرواة واستغلالهم للشعر في خدمة أهدافهم من نحو وغريب وشاهد و مثل، لم يُحسّ أنه وقع في مثل ما وقعوا فيه فاستغل الشعر مصدراً لمعارفه العامة، إذا استمد منه تصوره للخطابة وبعض معلوماته عن الحيوان، بل إنه جاء بأشعار وشرحها لأن شرحها يعينه على استخراج ما فيها عن معرفة علمية»[3]. ونرد عليه بقولنا: «إن الجاحظ ناقد فني قبل أن يكون عالما، أما غيره من الرواة الذين كان همهم البحث عن الشاهد النحوي والغريب والأمثال فإنه لم تكن لهم علاقة بالجانب الفني للشعر لا من قريب ولا من بعيد، والدليل على ذلك أن الكثير من الأبحاث والدراسات تعد الجاحظ من أوائل النقاد الذين أرسوا دعائم النقد والفن الشعري على السواء، وخير دليل على ذلك كتابه "البيان والتبيين".

---

(1) –إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي.ترجمة: الطاهر أحمد مكي. مكتبة الآداب، القاهرة، 1991. ص:12–13.

(2) –الحيوان: 6/147–148.

(3) –إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص94.

ولعل هذا الهجوم على منهج الجاحظ في النقد مؤداه أن محاولته «أكمل محاولة في التراث اللغوي العربي لتأسيس ما يسمى "بنفعية الخطاب" ومن هذا المورد استقى تصوره الجمالي، فكان الجميل ينبع من المنافع»[1]. والواضح أن هذا الاتجاه لم يستسغه الكثير من الباحثين.

ومن جوانب هذه القضية التي نحن بصدد الحديث عنها –الاتجاه المعرفي أو العلمي– ما أكدناه في الفصل الأول من دراستنا على دعوة النقاد الشعراء إلى سعة الاطلاع في شتى العلوم المختلفة، سواء كانت هذه العلوم لها علاقة مباشرة بالشعر، أو كانت على علاقة بعيدة به. فالتركيز على ذلك معناه مراعاة الجانب العلمي والمعرفي في الشعر، فمن غير المقبول أن يقدم الشاعر معلومات تاريخية خاطئة، كما أنه من غير المقبول أن يكون التشبيه أو الاستعارة خارجان عن الأطر العربية المتعارف عليها قديما، وهذا كله يدخل في باب المعرفة العلمية التي يكتسبها المتلقي من الشعر زيادة على جانب المتعة.

و هاهو النقد الغربي الحديث يؤكد على دور الطبيعة في العملية الأدبية سواء كانت مادة للعمل الأدبي أم كانت مساعدة له، لأن «الطبيعة نفسها هي عين العقل، فإذا خيل لنا أن الطبيعة تجري على غير سنن العقل، فإن إدراكنا هو الذي ضل عن طريق الصواب. والشعراء الأول قد صوروا لنا عالما منطويا على العقل لأنهم كانوا يعرفون حقيقة الطبيعة. وقواعد الصناعة التي كانوا خاضعين لها، لم تكن مما يملى على الطبيعة بل مما يستمد من الطبيعة، فهي قواعد استكشفت ولم تخترع. قوانين كانت الطبيعة هي التي أملتها، فهي لا تنطوي إلا على حقائق طبيعية، لأنها مطابقة للعقل، وإذا كان لا بد من التمييز بين الفن والطبيعة، فإن الفن المبني على العقل هو أكثر طبيعية من الطبيعة نفسها، أي من الطبيعة التي نحسها في تجاربنا العادية»[2]

وأهم قضيتين ظهر فيها الجانب العلمي في الشعر هما: الصواب والخطأ في الشعر،

---

[1] –حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب، ص301.

[2] – لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي. ص: 165–166.

وثانيهما: مراعاة العرف.

1-الصواب والخطأ في الشعر:

يقصد بقضية الصحة والخطأ أن يتبين الناقد مواطن الصحة والخطأ في المعنى الذي يطرقه الشاعر، ويخضع هذا التقدير إلى فهم الناقد للمعنى، والحكم عليه في ضوء معطيات العصر الذي يعيش فيه، وهذه المعطيات تخضع في مجموعها إلى مقدار ثقافة العصر، وإلى درجة فهم النقاد الأثر الأدبي وفق ثقافتهم الخاصة [1].

فمن أوائل الآراء النقدية التي حكمت بصواب المعنى والحطيئة ما عرف في تاريخ النقد القديم بحكومة أم جندب بين زوجها امرئ القيس وعلقمة الفحل إذ «تحاكم عندها امرؤ القيس وعلقمة الفحل، فقالت: قولا شعرا تصفان فيه الخيل على روي واحد وقافية واحدة، فقال امرؤ القيس:

خليلي مرّا بي على أم جندب لنقضي حاجات الفؤاد المعذب.

وقال علقمة:

ذهبت من الهجر في كل مذهب ولم يك حقا كل هذا التجنب.

ثم أنشدها جميعا، فقالت لامرئ القيس: علقمة أشعر منك، قال: وكيف ذلك؟ قالت: لأنك قلت:

فللسوط ألهوب وللساق درّة وللزجر منه وقع أخرج متعب.

فجهدت فرسك بسوطك ومريته بساقك، وقال علقمة:

فأدركن ثانيا من عنانه يمرّ كمرّ الرائح المتحلّب.

فأدرك طريدته وهو ثان عنانه، لم يضربه بسوط ولا مراه بساق ولا زجر»[2].

---

[1] – محمد صايل حمدان وآخرون: قضايا النقد القديم، دار الأمل، مصر، الطبعة الأولى، 1990، ص 25.

[2] – الموشح: ص 39 وما بعدها، والحادثة تروى بروايات مختلفة قليلا.

– الألهوب: أن يجتهد الفرس في عدوه حتى يثير الغبار، المتحلب: المجتمع عليك

و من تلك الأحكام في العصر الجاهلي أيضا ما يروى أن طرفة بن العبد سمع المسيب بن علس يقول:

وقد أتناسى الهمّ عند احتضاره بناج عليه الصيعرية مكدم.

فقال له طرفة: «استنوق الجمل» [1]. أي أنك كنت في صفة جمل: فلما قلت "الصيعرية" عدت إلى ما توصف به النوق وهذا خطأ في الوصف بسبب خطأ المسبب في اختيار الألفاظ المناسبة المعبرة عن غرضه.

أما في المرحلة الإسلامية فإن الأمور اختلفت عندما أصبح الجانب الأخلاقي من المقاييس النقدية في هذه المرحلة، فقد قال ρ: «إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه. وقوله أيضا: «إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث وطيب» [2]. وهكذا يضاف إلى قاعدة الصواب والخطأ مقياس آخر: هو الجانب الأخلاقي، فكلما كان الشعر متماشيا مع الأخلاق الإسلامية كلما كان صحيحا، وكلما كان عكس ذلك كان خاطئا مرفوضا.

ومن أكبر النقاد الذين طبقوا هذه القاعدة هو: عمر بن الخطاب، فقد «روي أن الشاعر سَحيما أنشد عمر بن الخطاب قوله:

عميرة ودّع إن تجهزت غاديا كفى الشيب والإسلام للمرء ناهيا[3].

فقال عمر: لو قدمت الإسلام على الشيب لأجرتك» [4]. ومن الأمثلة على ذلك أيضا: « أن رجلا أنشد عمر بن الخطاب قول طرفة:

فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدّك لم أحفل متى قام عوّدي

منهن سبق العاذلات بشوية كميت ما تعل بالماء تزيد

---

[1] – المصدر نفسه: ص 95.

[2] – العمدة: 14/1.

[3] – سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان. تحقيق: عبد العزيز الميمني. دار الكتب المصرية، 1950. ص: 65.

[4] – البيان والتبيين 71/1–72.

وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنة تحت الخباء المعمّد

وكرّي إذا نادى المضاف محنّبا كسيد الغضا ذي السورة المتورّد[1]

فقال عمر: لولا أن أسير في سبيل الله وأضع جبهتي لله وأجالس أقواما ينتقون أطايب التمر، لم أبال أن أكون قد مت» [2].

لقد استطاع عمر بن الخطاب أن يوجه الرسالة الشعرية لطرفة نحو وجهة تخدم أهدافه الأخلاقية والدينية. فإذا كان طرفة يرى أن أحسن ما في الحياة ثلاث أمور هي: الخمرة والمرأة والحرب، فإن عمر بن الخطاب يرى أحسن ثلاث أمور هي: الجهاد في سبيل الله ثم طاعته ثم مجالسة المحدثين الذين ينتقون أطايب الكلام. فالملاحظ أن هناك فرقا كبيرا بين نظرة عمر بن الخطاب للحياة وبين نظرة طرفة، وحتى إن بدا أن هناك تقاربا بينهما في قضية الحرب فإن الفرق شاسع بين ما قصده عمر بن الخطاب بقوله: «أسير في سبيل الله» وبين ما قصده طرفة بالحرب، فالأولى تكون في سبيل الله فقط أما الثانية فيمكن أن تكون لأفقه الأسباب وأبشعها، فالفرق بين الجهاد في سبيل الله وبين أي حرب أخرى [3].

ولا يتوقف الأمر عند عمر بن الخطاب ونقده للشعراء الذين يخطئون في معانيهم بل يتعدى ذلك إلى غيرهم من الخلفاء والحكام، فقد « دخل أرطاة بن سهية على عبد الملك بن مروان، فاستنشده شيئا مما كان يناقض به شبيب بن البرصاء، فأنشده:

أبي كان خيرا من أبيك ولم يزل جنيبا لآبائي وأنت جنيب[4].

فقال عبد الملك: كذبت، شبيب خير منك أبا، ثم أنشده:

وما زلت خيرا منك مذ عضّ كارها برأسك عادي النجاد رسوب.

---

[1] – طرفة بن العبد: الديوان. ص: 45.

[2] – البيان والتبيين 2/ 19 وجمهرة أشعار العرب، ص 26–27.

[3] – ينظر: أسماء عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشعر الأول، ص 155. وكيف حاولت الدكتورة أن تؤكد على أن هناك تشابها بين كلام طرفة وكلام عمر بن الخطاب،وهما في الواقع يختلفان؟.

[4] – أرطأة بن سهية المري: الديوان. تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المناهج، عمان. ط1، 2006. ص: 55.

فقال له: صدقت، أنت في نفسك خير من شبيب فعجب من عبد الملك من حضر من معرفته مقادير الناس على بعدهم منه في بواديهم» [1].

فعبد الملك رأى أن الشاعر أخطأ في معنى البيت الأول عندما فضل أباه على أبي شبيب، والواقع التاريخي يقضي بغير ذلك، بينما أصاب الشاعر في البيت الثاني عندما فضل نفسه على شبيب، وكان عليه أن يضع الأمور في نصابها ويكون منصفا في شعره وقد أيد الدكتور عبد العزيز عتيق عبد الملك في معرفته بالحقائق في نقده هذا بقوله: «وكان الأمر على ما قال: كان شبيب أشرف أبا من أرطأة وكان أرطأة أشرف فعلا ونفسا من شبيب» [2].

ومن الأمثلة على ذلك انتقاد نصيب بن رباح للكميت لقوله:

إذا ما لهجارس غنينها يجاوبن بالفلوات الوبارا.

بقوله: «الفلوات لا تسكنها الوبار»[3].

وقد تعددت أخطاء الشعراء في قصائدهم بداية من الألفاظ إلى التراكيب ووصولا إلى الجانب البلاغي فيها، وهذا ما تؤكده كتب النقد المعروفة، حيث تمتلئ هذه الأخيرة بالإشارة إلى أخطاء الشعراء.

ومن الأمثلة على هذه الكتب "كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري، الذي لا يكاد يخلو فصل فيه من الإشارة إلى هذه الأخطاء، ولا نجانب الصواب إذا قلنا أن الأخطاء تكاد تكون هي الغالبة.

يقول أبو هلال عن الخطأ في الشعر: «وللخطأ صور مختلفة نبهت على أشياء

---

[1] – الأغاني: 30/13.

– الجنيب: الغريب

[2] – عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص 223.

[3] – الموشح: 251.

– الوبار: الإنسان .

منها في هذا الفصل، وبينت وجوهها، وشرحت أبوابها لتقف عليها فتجنبتها، كما عرفتك مواقع الصواب فتعمدتها، وليكون فيما أوردت دلالة على أمثاله مما تركت، ومن لا يعرف الخطأ كان جديرا بالوقوع فيه»[1] .

فمن الأخطاء الشائعة الخطأ في التشبيه، من ذلك قول امرئ القيس:

ألم تسأل الربع القديم بعسعسا كأني أنادي إذا أكلم أخرسا[2].

يقول أبو هلال معلقا على هذا البيت: «هذا من التشبيه فاسد لأجل أنه لا يقال: كلمت حجرا فلم يجب فكأنه حجر، والذي جاء به امرؤ القيس مقلوب» [3].

فالخطأ لا يفرق بين أشهر الشعراء وأكبرهم وبين غيرهم، بل هو يطال الكبير والصغير، وإذا أردنا أن نعرف مدى استحواذ الخطأ على الشعراء من خلال العناوين التي قدمها العسكري في هذا الفصل، سنلاحظ أن العناوين التي تشير إلى الخطأ تبلغ (56،25%) من نسبة العناوين ككل، وهذا دليل آخر على أن الأخطاء منتشرة وموجودة بكثرة عند الشعراء.

أما إذا ذهبنا إلى كتاب "الوساطة" لعبد العزيز الجرجاني، فإننا نلاحظ أنه يشير هو كذلك إلى الأخطاء التي وقع فيها بعض الشعراء، ومن بين هؤلاء أبو نواس، فقد خصه بالبحث والدراسة في عنوان: «تفاوت شعر أبي نواس» يقول فيه: «ولو تأملت شعر أبي نواس حق التأمل، ثم وازنت بين انحطاطه وارتفاعه، وعددت منفيه ومختاره، لعظّمت من قدر صاحبنا ما صغّرت، ولأكبرت من شأنه ما استحقرت، ولعلمت أنك لا ترى لقديم ولا محدث شعره هذا، وهو الشيخ المقدم والإمام المفضل الذي شهد له خلف وأبو عبيدة والأصمعي، وفسّر ديوانه ابن السكيت» [4].

---

[1] – كتاب الصناعتين: 66.

[2] –امرؤ القيس: الديوان. ص: 65.

[3] – كتاب الصناعتين، ص: 66.

– عسعس: مكان .

[4] – عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، 56.

وهو يعدد له (12) مثالا من الشعر وقع فيها في الخطأ، مقابل (10) أمثلة من الشعر الجيد[1]. وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على أن الخطأ موجود عند كل الشعراء مهما علت منازلهم، لذلك وجب عليهم أن ينتبهوا جيدا لما يكتبونه، لأنه في المقابل هناك متلق يستقبل أشعارهم ويتأثر بها.

و هذه عبارة مشهورة للقاضي الجرجاني يؤكد فيها أن الشعراء القدماء لم يسلموا من عيب الخطأ في الشعر: «ودونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه وإعرابه. ولولا أهل الجاهلية جدوا بالتقدم، واعتقد الناس فيهم القدوة، والأعلام والحجة، لوجدت كثيرا من أشعارهم معيبة مسترذلة ومنفية، لكن هذا الظن الجميل والاعتقاد الحسن ستر عليهم ونفى الظنة عنهم، فذهبت الخواطر في الذب عنهم كل مذهب، وقامت في الاحتجاج لهم كل مقام»[2].

و لذلك عمد أبو هلال العسكري إلى مواطن الخطأ والصواب في كتابه ليكون معينا للشعراء المبتدئين على قول الشعر، فهو يقول: «فللخطأ صور مختلفة نبهت على أشياء منها في هذا الفصل وتبينت وجوهها وشرحت أبوابها لتقف عليها فتتجنبها، كما عرفتك مواقع الصواب فتعتمدها، وليكون فيما أوردت دلالة على أمثاله مما تركت، ومن لا يعرف الخطأ كان جديرا بالوقوع فيه»[3].

ومن الأخطاء التي يجب على الشاعر عدم الوقوع فيها هي:مخالفة الحقيقة التاريخية، لأنها تعد من الوقائع الحقيقية التي كانت في يوم من الأيام ماثلة للعيان، فلا يمكن لأي إنسان إنكارها. ولأن «الشاعر يتأثر بأحداث التاريخ تأثرا يملك عليه عقله ونفسه فيندفع للتعبير عما تولد في نفسه من مشاعر وأحاسيس تجاه الحدث التاريخي، فأحداث التاريخ تكتسب دلالات جديدة حين تصبح مادة للتجربة الأدبية، وليس هدف الأديب العودة إلى أحداث التاريخ وتجاربه هو إطلاع الناس عليها، بل إن مراده يكمن

---

[1] – المصدر نفسه: ص 56 وما بعدها.

[2] – الوساطة: 04.

[3] – كتاب الصناعتين:ص85.

في اختيار التجربة التي تمكنه من التعبير عن مشكلة اجتماعية أو إنسانية تشغل مجتمعه وعصره...فالأديب يتناول التاريخ بأسلوب يخالف أسلوب المؤرخ، وهو لا يلتزم بدقائق أحداث التاريخ، وإنما يهتم بخطوطها العامة على حسب ما تقتضيه طبيعة التجربة الأدبية، لتتحول عندها من الخصوص إلى العموم»[1].

ومن الأخطاء الشائعة التي يقع فيها الشعراء ما سماه النقاد: "مخالفة العرف": وهو الموضوع الذي سيكون محل دراستنا فيما يأتي.

3-2- العرف:

للعرف في اللغة دلالتان، الأولى: الشيء الجميل والثانية: المكان العالي. جاء في لسان العرب ما نصه: «العرف والعارفة والمعروف واحد: ضد...، وهو كل ما تعرفه النفس من الخير وتطمئن إليه...

والعُرْفُ بالضم، والعِرْف بالكسر: الصّبر. قال أبو دهبل الجمحي:

قل بابن قيس أخي الرقيات ما أحسن العِرْف في المصيبات [2]...

والعُرف والمعروف: الجود» [3]. فكل ما تعرفه النفس وتطمئن له، وخلق الصبر مع خلق الجود كلها من الأشياء الجميلة والمحببة للنفس الإنسانية.

أما الدلالة الثانية، فهي المتعلقة بالمكان العالي المرتفع، وهي توحي بقيمة الشيء وارتفاع قدره.

يقول ابن منظور: «عُرف الرمل والجبل وكل عال: ظهرُه وأعاليه... والأعراف في اللغة جمع عُرْف، وهو كل عال مرتفع... وعرف الأرض ما ارتفع منها»[4].

فإذا ما جمعنا الدلالتين مع بعضهما البعض وجدنا العرف يعني: الشيء الجميل

---

[1] – جهاد المجالي: التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها.الجزء15. العدد27. سنة1424هـ.

[2] – أبو دهبل الجمحي: الديوان. ص: 37.

[3] – لسان العرب: مادة (ع ر ف)، ص2930.

[4] – المصدر نفسه: مادة (ع ر ف)، 2931.

المرتفع.

أما الُعرْفُ في الاصطلاح: فإننا لم نجد له تعريفا واضحا عند من تحدثوا عن هذا الموضوع، وإنما باستقراء الأمثلة يمكن أن نقول: العُرْف في النقد العربي هو ما تعارف عليه العرب من حيث كونه جميلا يصلح أن يكون مادة للشعر.

يمكن أن نقسم العُرف كما جاء عند نقادنا إل قسمين: عُرْف فني وعُرْف اجتماعي فأما العُرف الفني فهو: ما أجمع النقاد والشعراء على جماله حتى اتخذوه طريقة في القول أما الُرف الاجتماعي: فهو ما تعارف الناس والشعراء والنقاد على أنه موجود في حياة الناس لا يمكن التخلي عنه:

1-**العرف الفني:** من الأخطاء التي يقع فيها الشعراء أنهم يصفون الأشياء بغير ما كانت توصف به، من ذلك المرأة فقد كانت عند العرب توصف بالإباء والتمنع وخلف الوعد ومن عاب ذلك من الشعراء يعد مخالفا للعُرْف وهذه المخالفة معيبة، فعندما سمع ابن أبي عتيق كثير عزة يقول:

كذبن صفاء الوُدّ يوم محلة وأدركني من عهدن رُهُونُ[1].

قال: يا ابن أبي جمعة، فذاك والله أصلحُ لهن، وأدعى للقلوب إليهن، كان عبيد الله بن قيس الرقيات أعلم بهن منك، وأوضع للصواب مواضعه فيهن حيث يقول:

حبّ هذا الدلّ والغنج والتي طرفها دعج.

والتي إن حدثت كذبت والتي في وعدها خُلجُ.

وترى في البيت صورتها مثل ما في البيعة السُرُجُ.

خبروني هل على رجل عاشق في قبلة حَرَجُ [2].

فابن أبي عتيق يرى أن كثيرا غير محق في انتقاده للنساء لكذبهن على المحب

---

[1] – كثير عزة: الديوان. ص: 512.

[2] – الموشح: 184. والديوان. تحقيق: محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت. ص: 53.

وخلفهن الوعد فذلك مما يستحق الإشادة به لأن المرأة العربية معروفة بالحياء والإباء والتمنع وخلف الوعد فيما يتعلق بملاقاة المحب والسفور أمامه. بينما يرى أن ابن قيس الرقيات أحسن وأجاد في أبياته لأنه أبان عن معرفة دقيقة بشخصية المرأة العربية وسلوكها تجاه المحب. وبذلك يكون ابن قيس الرقيات قد وافق العُرْف السائد في هذا الأمر.

وفي موقف آخر لم يقبل ابن أبي عتيق قول كثير:

ولست براض من خليل بنائل قليل ولا راض له بقليل[1].

فقال: هذا كلام مكافئ وليس بعاشق. القرشيان أصدق منك وأقنع: ابن أبي ربيعة، وابن قيس الرقيات، قال عمر:

ليت حظي كطرفة العين منها وكثير منها قليل مهنّا[2].

وقال ابن قيس:

رقيّ بعمركم لا تهجرينا ومنينا المُنى ثم امطلينا.

عدينا في غد ما شئت إنا نحب ولو مطلت الواعد بنا.

فإما تنجر عِدتي وإما نعيش بما نوصل منك حينا [3].

وهذا ما يظهر كثير مرّة أخرى خارجا عن العرف الفني عند من سبقه من الشعراء، لأنه في نظر ابن عتيق لا يرضى بالقليل من المحب كما لا يرضى له بالقليل، وهذا كلام مكافئ، بينما المتعارف عليه في الحب عند العرب أن المحب يعطي الكثير ويطلب القليل في قناعة. بينما كان ابن قيس الرقيات في وفاق مع العرف المتداول عند الشعراء.

---

[1] – كثير عزة: الديوان. ص: 492.

[2] – عمر بن أبي ربيعة: الديوان. تحقيق: فايز محمد. دار الكتاب العربي، ط2، 1996. ص: 462.

[3] – الموشح: ص 183. ابن قيس الرقيات: الديوان.ص: 201.

ومن أكبر الشعراء الذين لاقوا اعتراضا كبيرا على ما قالوه: أبو تمام الطائي، ومن بين ما أخذ عليه أنه كان يخالف العرف الفني السائد لذا الشعراء. فإنه حين قال:

رقيق حواشي الحِلم لو أن حِلمه بكفيك ما ماريت في أنه بُرْدُ

فقال الأصمعي: هذا الذي أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئا. والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحِلم بالرقة، وإنما يوصف بالعظم و... والثقل والرزانة، ونحو ذلك، كما قال النابغة:

وأعظم أحلاما وأكثر سيدا وأفضل مشفوعا إليه وشافعا... [1]

فأبو تمام أخطأ الوصف في نظر الآمدي لأنه وصف الحِلم بالخفة بينما كان يوصف بالثقل والرجحان وغيرها من الصفات التي تدل على القوة والثقل.

2- **العُرف الاجتماعي:**

وهو أن يكون الشاعر خارجا عما ألفه الناس في حياتهم الاجتماعية أو ما عرفوه من المحيط الذي يعيشون فيه، من طبيعة وحيوان، لذلك لم يقبل الآمدي ما قاله أبو تمام من أن البكاء يزيد لوعة الباكي ويشغل نيران حزنه، لأن الأصل في البكاء أن يطفىء اللوعة ويوجد الراحة في النفس.

يقول أبو تمام:

ظعنوا فكان بكاي حولا بعدهم ثم ارعويت وذاك حكم لبيد.

أجْدِر بجمرة لوعة إطفاؤها بالدمع أن تزداد طول وقود[2].

وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها، لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفئ الغليل، ويبرد حرارة الحزن ويزيل شدة الوجد ويعقب الراحة، وهو في

---

[1] – الموازنة: 1 / 143.

[2] – أبو تمام: الديوان. ص:420.

أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى [1].

فأبو تمام في نظر الآمدي مخطئ في هذا المعنى لأن الأصل في الدمع أن يزيل الحزن وينسي صاحبه أحزانه ويشعره بالراحة، إنها قاعدة إنسانية يعرفها الأولون كما يعرفها اللاّحقون، لهذا يقال:أن المصيبة تبدأ كبيرة ثم تصغر مع مرور الوقت.

ومن الأخطاء التي وقع فيها أبو تمام في هذا الباب قوله:

من الهيف لو أن الخلاخل صيّرت لها وشحا جالت عليها الخلاخل[2]

فيعلق عليه الآمدي بقوله: «إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطقت به العرب، وهو من أقبح ما وصف به النساء، لأن من شأن الخلاخل والبرين أن توصف بأنها تعض في الأعضاد والسواعد وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخلها وشحا تجول عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخلخال وشاحا جائلا على جسدها»[3].

ومن أخطائه قوله:

شاب رأسي وما رأيت مشيب الر أس إلا من فضل شيب الفؤاد
وكذاك القلوب في كل بؤس ونعيم طلائع الأجساد
طال إنكاري البياض وإن عمرت شيئا أنكرت لون السواد
زارني شخصه بطلعة ضيم عمرت مجلسي من العواد
نال رأسي من ثغرة الهم لما لم ينله من ثغرة الميلاد [4]

«فالأبيات الثلاثة الأولى من فلسفته الحسنة الصحيحة المستقيمة ومن مشهور إحسانه. وعابه قوم بقوله – شيب الفؤاد – وليس عندي بعيب، لأنه لما كان الجالب للشيب القلب المهموم نسب الشيب إليه على الاستعارة، ز قد أحسن عندي ز لم يسئ،

---

[1] – الموازنة: 1/ 209.

[2] – أبو تمام: الديوان. ص: 506.

[3] – الموازنة: 1/ 147–148.

[4] – أبو تمام: الديوان. ص: 426.

ز قوله – عمرت مجلسي من العواد – معنى لا حقيقة له لأنا ما رأينا ولا سمعنا أحدا جاءه عواده يعودونه من الشيب، ولا أن أحدا أمرضه الشيب ولا عزاه المعزون عن الشباب.

و قال ابن حازم الباهلي:

أليس عجيبا بأن الفتى يصاب ببعض الذي في يديه
فمن بين باك له موجع وبين معز مغذ إليه
ويسلبه الشيب شرخ الشباب فليس يعزيه خلق عليه

فأحب أبو تمام أن يخرج عن عادات بني آدم، ويكون أمة وحده»[1].

وقد استطاع الآمدي أن يوضح المعنى المتعارف عليه ويكشفه عندما استشهد بقول ابن حازم الباهلي الذي يتعجب من أن الناس يعزون فاقد المال والأهل، ولكنهم لا يعزون فاقد الشباب، وهذه المفارقة هي التي يجب أن تنصرف إليها الشاعرية، وهي لا شك معين لكثير من الصور والأخيلة[2].

بهذه الطريقة يكون العرف واحدا من الركائز الفنية و الموضوعية التي يستعملها المبدع في شعره دون الخروج على طريقة العرب في الكتابة، و بذلك يتحقق في هذا الشعر أمران مهمان هما على التوالي: مراعاة المتلقي من حيث احترام قدراته العقلية و السير على خطى القدماء في كتابة الشعر. وبهذا يتحقق في الشعر العربي الإفهام و الإمتاع في الوقت نفسه.

و إذا كنا قد وصلنا إلى هذه المرحلة النهائية من هذا الفصل فإننا نؤكد _ نتيجة لذلك _ أن النقد العربي القديم قد أولى المتلقي أهمية كبيرة عندما جعله من ركائز العملية الإبداعية، ظهر ذلك من خلال إلزام المبدع باحترام قدراته العقلية بداية بوضوح اللفظة المفردة و وصولا إلى احترام مبدإ العرف الفني السائد عند العرب في تلك الفترة

---

[1] – الموازنة: 1/212–214.

[2] – عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس.الطبعة الأولى، 1992. ص: 314–315.

و هو الذي يدخل بشكل كبير في تكوين الشخصية الأدبية للشاعر و للمتلقي على السواء.

و بهذا تكتمل حلقات البحث الثلاث، و التي بدأناها بالشاعر و صولا إلى النص الأدبي و أنهيناها بالمتلقي، لنؤكد في النهاية على أهمية العقل في العمل الأدبي عند نقاد القرنين الثالث الرابع الهجريين.

الخاتمة

انتهى البحث إلى مجموعة من النتائج نستطيع أن نقسمها إلى قسمين:الأول خاص بالقضايا الفرعية المكونة لأجزاء البحث، والثاني عام يندرج تحت ما يسمى حديثا ب "نظرية الجمال".

القسم الخاص:

– اتضح لنا من خلال البحث أن الشاعر ليس مجرد شخص عادي، بل هو في حقيقة الأمر رجل يتمتع بصفات مهمة من بينها كونه عالما ومثقفا ثقافة واسعة تساعده على رِؤية الحقيقة التي يمكن أن تكون غائبة عن كثير من الناس، وهذا ما يؤهله أن يتبوأ المكانة المرموقة – التي يستحقها– في أي مجتمع يعيش فيه.

–لا يمكن للشاعر أن ينفصل عن الماضي الأدبي للأمة التي ينتمي إليها –سواء عند إبداعه أو عند تكوينه لشخصيته الأدبية– وهذا ما يجعل الدورة الأدبية مستمرة وموصولة بين الماضي والحاضر.

–أهمية الأستاذ عند الشاعر والأديب بشكل عام، لأنه لا يمكن لأي شخص أن يعتمد على قدراته الذاتية وهو في بداية الطريق، بل من الواجب أن يكون معه من يوجهه إلى الطريق الصحيحة.

–القيمة الكبيرة لكتب النقد القديم التي اعتنت بالألفاظ ومدلولاتها على غرار "أدب الكاتب" لابن قتيبة، وما تمثله هذه الكتب من ذخائر لغوية حفظت للأمة لغتها الصحيحة.

–قيمة التراث الشعري من حيث مساعدته للشعراء المحدثين على مواصلة الإبداع الأدبي، والحث على الإتيان بالجديد والجميل.

– فتح باب الإبداع الأدبي في صناعة القصيدة العربية القديمة، وهذا عكس ما ذهبت إليه كثير من الدراسات التي تدعي أن النقد القديم قد رسم صورة نمطية للقصيدة العربية لا يمكن للشاعر تجاوزها.

–تبوء المتلقي المكانة الكبيرة في عملية الإبداع الأدبي، حيث يمكن أن نقول أنه

عصب هذه العملية، فكل خطوة يخطوها الشاعر يجب أن يضع في حسبانه المتلقي بداية من اختياره للفظة الواحدة إلى القصيدة ككل.

– نبهنا البحث إلى أن هناك نوع من الإجحاف عند التطرق لحياة الشعراء القدماء، فعلى سبيل المثال اشتهر في كثير من الدراسات الأكاديمية والمدرسية أن أبا نواس كان رجلا ماجنا صاحب خمر ونساء، لكن هذه الدراسات لم تشر إلى الجانب المشرق من حياة هذا الرجل وهو أنه كان عالما بكل ما تحمله الكلمة من معنى، بل لا نعدو الحقيقة إن قلنا أنه كان موسوعة متنقلة في جميع الفنون والعلوم، وهذا الكلام ليس ميزة في أبي نواس فقط بل هو ميزة معظم شعرائنا القدماء.

وهذا ما يدفعنا إلى أن نبحث عما هو مفيد لندرسه للأجيال القادمة حتى يكون هؤلاء الشعراء قدوة لهم في طلب العلم.

القسم العام:

أعطى النقاد العرب القدماء موقعا كبيرا للعقل في عملية الإبداع الأدبي، إذ جعلوه الركيزة الثانية التي يقوم عليها الإبداع الأدبي بالإضافة إلى الركيزة الأولى التي هي "الموهبة" وبذلك يمكن تسمية ما وصلوا إليه ب "النظرية العقلية للإبداع الأدبي في النقد العربي القديم"، لأن ما قدمه نقادنا القدماء في هذين القرنين يرتقي إلى مستوى النظرية، وهذا ما يدفعنا إلى التأكيد على قيمة النقد العربي القديم وعبقرية أصحابه، والإشارة إلى أن ما وصل إليه النقد الغربي الحديث في كثير من مسائله ما هو إلا تأثر بما عرفوه من تراثنا النقدي. وقد ظهرت ملامح هذه النظرية على ثلاث مستويات هي كالآتي:

على المستوى الفكري

بيّن البحث أنه لا تعارض في تراثنا بين ما هو فكري وما هو فني، بل إن الأمر لا يتعدى أن يكون بمثابة وجهين لعملة واحدة. فالإسلام حينما أعلى من شأن العقل لم يكن ذلك في جانب واحد فقط من حياة الإنسان وإنما كان ذلك في كل الجوانب ومنها الجانب الفني. وهذا دليل آ خر على أن العقل الذي دعت الشريعة الإسلامية إلى

حفظه ليكون قائدا للإنسان في هذه الحياة، هو كذلك قائد الفنان بشكل عام والشاعر بشكل خاص فيما يكتبه ويقدمه للمتلقي.

ومن جهة أخرى فإن نقادنا القدماء أرادوا بذلك حفظ هذا العقل من كل ما يمكن أن يؤثر فيه ويذهب بفطنته، من خلال دعوة الأديب والشاعر إلى مراعاة المتلقي والاستجابة لجانب الفائدة في الشعر. فالنقاد بهذه النظرية يدعون إلى حفظ عقل الأديب والمتلقي على حد سواء.

إننا أمة تتميز عن غيرها من الأمم الأخرى بما تملك من تراث، فإذا ما جرفتنا سيول العولمة إلى قرية صغيرة واحدة فقدنا خصوصيتنا وبذلك فقدنا أعز ما يميزنا وأصبحنا صورة طبق الأصل عن غيرنا.

على المستوى المنهجي

كان من الأسباب التي دعتنا إلى هذا البحث ما رأيناه ولمسناه من انتقاص وازدراء كبير من الدارسين لقيمة تراثنا النقدي، وهذا ما جعل هؤلاء الباحثين يؤكدون على تخلف نقادنا القدماء عما وصل إليه النقد الغربي الحديث في كثير من المسائل والقضايا، ووسيلتهم في ذلك مقارنة نقدنا القديم بهذا النقد الغربي الحديث.

فإذا كانت هذه المقارنة تبين كثيرا من اللا منهجية في البحث –لأن مقارنة ما صدر من نقد في قرون خلت مع ما وصل إليه النقد الغربي الحديث فيه من الظلم والإجحاف الكثير– فإنها تنم عن عدم معرفة من هؤلاء بخصوصية كل اجتهاد بشري، لأنه لا يمكن أن نطالب –مثلا– من عاش في القرن الرابع الهجري أن يفكر مثل من عاش في القرن السابع عشر الميلادي. فهذا ضرب من التعسف يؤدي بالضرورة إلى نتائج خاطئة تظلم أحد الطرفين، وفي هذه الحالة يكون تراثنا النقدي هو الموصوف دائما بالتخلف وضيق الأفق وعدم الفهم الجيد لعملية الإبداع الأدبي كما يجب.

على المستوى الفني

توصل البحث في هذا المستوى إلى عدة نتائج هي كالآتي:

-لا يمكن لأي شخص وجد في نفسه القدرة على قول الشعر أن يصل إلى المكانة المرجوة إلا من خلال الخطوات التي رسمها له تراثنا النقدي من: ثقافة ورواية وتعلم ودربة ومران. فهذه الخطوات كما كانت صالحة لصناعة الشعراء القدماء أمثال أبي نواس وأبي تمام مثلا، فإنها صالحة لصناعة شعراء كل العصور.

- النظرية العقلية التي تحدثنا عنها سابقا نظرية مكتملة الأركان في تراثنا النقدي، فإذا كان بحثنا قد ركز على القرنين الثالث والرابع الهجريين فإن هذه النظرية تشمل المساحة الزمنية الكاملة لهذا. ويظهر اكتمال هذه النظرية من خلال اشتمالها وحديثها على العناصر الثلاثة الأساسية لعملية الإبداع الأدبي وهي: الأديب والمتلقي والنص الأدبي.

- أكد الكثير من الباحثين أن النظرية الأدبية عند العرب القدماء تقوم على مقولة: "الجميل النافع"، لكنهم لم يقفوا طويلا عند تفسير ما يجعل الجميل نافعا في نظر النقاد القدماء. وهذا البحث يؤكد على أن "العقل" هو الجسر الواصل بين الجميل والنافع في هذه النظرية، فلا يمكن للشعر أن يكون جميلا -حسب هذه النظرية - إلا إذا كان مسايرا لمعطيات العقل إنشاء وتقبلا.

الفهارس

أولا: قائمة المصادر

القرآن الكريم.

1. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة.ت: السيد أحمد صقر.دار المعارف، مصر، ط5، 2006.
2. الأحوص الأنصاري: الديوان. تحقيق: عادل سليمان جمال. مكتبة الخانجي، مصر. ط2، 1990.
3. الأخطل: الديوان. تحقيق: مدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية. ط2، 1994.
4. أرطأة بن سهية المري: الديوان. تحقيق: شريف علاونة. دار المناهج، عمان. ط1، 2006.
5. الأسود بن يعفر: الديوان. تحقيق: نوري حمودي القيسي. وزارة الثقافة والإعلام، مديرية الثقافة العامة. (د ت).
6. الأصفهاني، أبو الفرج: الأغاني. ت: لجنة من الأدباء بإشراف عبد الستار أحمد فراج. بيروت، دار الثقافة، ط8، 1990
7. الأصمعي، أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك: فحولة الشعراء، تحقيق: ش. توري، تقديم: صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد. ط1.
8. امرؤ القيس: الديوان. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم.دار المعارف القاهرة.الطبعة الرابعة.1984.
9. أوس بن حجر: الديوان. تحقيق: محمد يوسف نجم. دار بيروت، 1980
10. الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن.تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف، القاهرة. الطبعة1.
11. البحتري: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. دار المعارف، مصر. ط3.
12. بشار بن برد: الديوان. تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور. مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 1957.

13.أبوتمام، حبيب بن أوس بن الحارث: ديوان لأبي تمام بشرح الخطيب التبريزي. تحقيق: محمد عبده عزام.دار المعارف، القاهرة.الطبعة5.

14. التوحيدي، أبوحيان علي بن محمد بن العباس: المقابسات. تحقيق: حسن السندوبي. دار سعاد الصباح، الطبعة2، 1992.

15. التوحيدي، أبو حيان علي بن محمد بن العباس: الإمتاع والمؤانسة، ت: أحمد أمين وأحمد الزين. دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت. (دت).

16. ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى: مجالس ثعلب: ت: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط6.

17. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين. عبد السلام محمد هارون، بيروت، دار الجيل.

18. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان. تحقيق: عبد السلام محمد هارون. مصطفى البابي الحلبي، الطبعة 2، 1965.

19.الجرجاني، الشريف علي بن محمد: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1403هـ.

20. الجرجاني، عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه. ت: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي. القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1951.

21.جرير بن عطية الخطفي: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر، 1986.

22. الجمحي، ابن سلام: طبقات فحول الشعراء. ت: محمود محمد شاكر، القاهرة، مطبعة المدني1974.

23.الحاتمي، ابن مظفر: الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب وساقط شعره. ت: محمد يوسف نجم. بيروت، دار صادر ودار بيروت 1965.

24.الحاتمي، ابن مظفر: الرسالة الحاتمية، ت: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، مصر، 1961.

25.حسان بن ثابت: الديوان. تحقيق: عبد أمهنا. دار الكتب العلمية. ط2، 1994.

26.الخطابي، أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم: بيان إعجاز القرآن. ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. ت: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. مصر، دار المعارف، ط4.(د.ت).

27.أبو دهبل الجمحي: تحقيق: عبد العظيم عبد المحسن. مطبعة القضاء، العراق. ط1، 1971.

28.العباس بن الأحنف: الديوان. تحقيق: عاتكة الخزرجي. مطبعة دار الكتب المصرية. 1954.

29.عبيد الله بن قيس الرقيات: الديوان. تحقيق: محمد يوسف نجم. دار صادر، بيروت.

30.عدي بن الرقاع العاملي، الديوان. تحقيق: حسن محمد نور الدين. دار الكتب العلمية، لبنان. الطبعة 1، 1990.

31.عمر بن أبي ربيعة: الديوان. تحقيق: فايز محمد. دار الكتاب العربي. ط2، 1996.

32.ربيعة بن مقروم الضبي: الديوان. تحقيق: تماضر عبد القادر فياض حرفوش. دار صادر. ط1، 1999.

33. الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن).

34.ذو الرمة، غيلان بن عقبة بن مسعود: الديوان.تحقيق: أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية، لبنان. 1995.

35.الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد: أساس البلاغة. طبعة دار الكتب المصرية 1922.

36.زهير بن أبي سلمى: الديوان. تحقيق: علي حسن فاعور. دار الكتب العلمية. ط1، 1988.

37.كعب بن زهير: الديوان.تحقيق: درويش الجويدي.المكتبة العصرية، لبنان. ط 2008

38.السيد الحميري: الديوان. تحقيق: نواف الجراح. دار صادر للطباعة والنشر. ط5، 1999.

39.السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها.تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وآخرون. مكتبة دار التراث، القاهرة. الطبعة 3.

40. الصولي، أبو بكر بن محمد: أخبار أبي تمام. ت: محمود عساكر وآخرون. بيروت، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع (د.ت).

41. الصولي، أبو بكر بن محمد: أخبار البحتري. ت: صالح الأشتر. دمشق، دار الفكر، ط2، 1964.

42.الصولي، أبو بكر بن محمد: أخبار البحتري، تحقيق: صالح الأشتر، ط2، دار الفكر، 1964.

43.ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر. ت: محمد زغلول سلام، مصر، منشأة المعارف، ط3.

44.طرفة بن العبد: الديوان. تحقيق: مهدي محمد ناصر الدين. دار الكتب العلمية، ط3، 2002.

45.سحيم عبد بني الحسحاس: الديوان. تحقيق: عبد العزيز الميمني. دار الكتب المصرية. 1950.

46.الصاحب، بن عباد: رسالة في الكشف عن مساوئ المتنبي.ت: محمد حسين آل ياسين. الطبعة الأولى، مكتبة النهضة، بغداد، 1965.

47.طفيل الغنوي: الديوان. تحقيق: حسان فلاح أوغلي. دار صادر بيروت. ط1، 1997.

48.أبو عبيدة: شرح نقائض جرير والفرزدق، ت: محمد إبراهيم حور ووليد محمود خالص. الإمارات العربية المتحدة. شركة أبي ظبي للطباعة والنشر، ط1، 1994.

49.أبو العتاهية: الديوان. دار بيروت. 1986.

50.العسكري، أبوهلال: كتاب الصناعتين. ت: مفيد قميحة. بيروت، دار الكتب العلمية، ط2. .1983.

51.الشنفرى، عمرو بن مالك: الديوان. تحقيق: إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت. ط2، 1992.

52.عمرو بن معدي كرب الزبيدي: الديوان. تحقيق: مطاع الطرابيشي. مجمع اللغة العربية، دمشق. ط2، 1985.

53.الفرزدق: الديوان. تحقيق: علي فاعور. دار الكتب العلمية. ط1، 1987.

54.ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم: الشعر والشعراء، الدار العربية للكتاب، ط3، 1983.

55.ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم : أدب الكاتب، ت: محمد طعمة الحلبي، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1997.

56.قدامة، بن جعفر: نقد الشعر. ت: كمال مصطفى. القاهرة، مكتبة الخانجي، ط3، 1979.

57. القرشي، أبو زيد محمد بن الخطاب: جمهرة أشعار العرب. بيروت، دار صادر، (دت).

58.القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. ت: صلاح الدين الهواري وهدى عودة. بيروت، دار ومكتبة الهلال. ط1، 1996.

59.كثير عزة: الديوان. جمع وتحقيق: إحسان عباس. دار الثقافة، بيروت، لبنان. 1971.

60.المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب. بيروت، مؤسسة المعارف، (د.ت).

61.المتنبي: الديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. 1983.

62.المثقب العبدي: الديوان. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. معهد المخطوطات العربية، جامعة الدول العربية. 1971.

63.ابن المدبر:الرسالة العذراء. ضمن رسائل البلغاء. ت: محمد كرد علي. مصر، دار الكتب العربية الكبرى، 1913.

64.المرزباني، محمد بن عمران: الموشح. ت: علي محمد البجاوي. القاهرة، دار الفكر، ط2، 1965.

65.المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن: شرح ديوان الحماسة. ت: أحمد أمين وعبد السلام هارون. بيروت، دار الجيل، ط1، 1991.

66.مسلم بن الوليد الأنصاري: الديوان. تحقيق: سامي الدهان. دار المعارف، ط3.

67.ابن المعتز، عبد الله بن محمد: كتاب البديع، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة مصطفى الباجي الحلبي 1945.

68.ابن المعتز، عبد الله بن محمد: طبقات الشعراء، ت: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ط4، 1981.

69.ابن منظور المصري: أخبار أبي نواس. تحقيق:محمد عبد الرسول إبراهيم. دار البستاني للنشر والتوزيع، الطبعة1، 2000.

70.مهلهل بن ربيعة: الديوان. تحقيق: طلال حرب. الدار العالمية. (د ت).

71.نابغة بني شيبان: الديوان.دار الكتب المصرية، القاهرة.الطبعة 1، 1932.

72.أبو نواس: الديوان. تحقيق: محمود واصف. المطبعة العمومية، مصر. ط1، 1898.

73.ابن هرمة: الديوان. تحقيق: محمد نفاع وحسين عطوان. مجمع اللغة العربية، دمشق. 1969.

74. التنيسي، أبو محمد الحسن بن علي بن وكيع: المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره. تحقيق: محمد رضوان الداية. دار قتيبة، دمشق. 1982.

ثانيا: قائمة المراجع المكتوبة باللغة العربية

75.إبراهيم صدقة: النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي. عالم الكتب الحديث، الأردن. الطبعة 1، 2010.

76.إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الشروق، عمان، الأردن. الطبعة2، 1993.

77.أحمد بن عثمان رحماني: النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري.عالم الكتب الحديث، الأردن.الطبعة01. 2008.

78.أحمد أحمد بدوي: أسس النقد الأدبي عند العرب. القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع. 1994.

79.أحمد أمين: النقد الأدبي. مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة. (دت).

80.أحمد سليم غانم: تداول المعاني بين الشعراء، المركز الثقافي العربي، ط1، 2006

81.أحمد الشايب: الأسلوب. مكتبة النهضة المصرية، القاهرة. الطبعة8، 1991.

82.أحمد الودرني: قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب دار الغرب الإسلامي، ط1، 2004.

83.أحمد الودرني: البحتري في ميزان النقد القديم، دار الجنوب للنشر، تونس، ط1، 2007.

84.أسماء جموسي عبد الناظر: التفاعل السياقي بين الشعر الأول والتراث النقدي إلى القرن الخامس الهجري. عالم الكتب الحديث الأردن، الطبعة 1، 2011.

85.بدوي طبانة: قدامة بن جعفر والنقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة. الطبعة3، 1969.

86.بدوي طبانة: أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، القاهرة.1981.

87.بدوي طبانة: قضايا النقد الأدبي. دار المريخ للنشر، الرياض. 1984.

88.تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار، سوريا. الطبعة الأولى، 1973.

89.توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي.سراس للنشر.تونس1985م .

90.تمام حسان: الأصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1382هـ.

91.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3.

92.جهاد المجالي: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن 3هـ، دار الجيل، ط1، 1992.

93.حامد صالح خلف الربيعي: مقاييس البلاغة بين الأدباء والعلماء، بحوث اللغة العربية، مكة المكرمة، 1996م.

94.حسن البنداري: قيم الإبداع الشعري في النقد العربي القديم، مكتبة الأنجلو المصرية، 1989.

95.حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب. دار شوقي للنشر، تونس، الطبعة الأولى 2002.

96.حمادي صمود: التفكير البلاغي عند العرب،أسسه وتطوره إلى القرن السادس هـ.منشورات كلية الآداب منوبة، الطبعة2، 1994.

97.حسين علي الزعبي: النقد في رسائل النقد الشعري حتى نهاية القرن الخامس الهجري. دار الفكر، دمشق. الطبعة الأولى، 2001.

98.رانية محمد شريف صالح العرضاوي: مكونات الإبداع في الشعر العربي القديم، ابن طباطبا نموذجا، عالم الكتب الحديث، ط1، 2001.

99.راوية عبد المنعم عباس: القيم الجمالية. دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية. 1987

100. سامي مكي العاني: الإسلام والشعر. عالم المعرفة. أغسطس 1996.

101. شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي.دار المعارف، القاهرة. الطبعة11.

102. صالح آزوكاي: مصطلحات التخطئة الشعرية في التراث النقدي. عالم الكتب الحديث، الأردن. الطبعة 1، 2010.

103. صلاح الدين عبد التواب: الصورة الأدبية في القرآن الكريم.الشركة المصرية العالمية للكتاب.الطبعة 01. 1995.

104. 109-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3.

105. الطاهر الهمامي: الشعر على الشعر. عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى 2010

106. طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الكتب العلمية، لبنان. الطبعة3، 2003.

107. عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1984.

108. عبد الحكيم راضي: النقد العربي وشعر المحدثين في العصر العباسي. دار الشباب للنشر، القاهرة. الطبعة الأولى، 1993.

109. عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام في شعر الحداثة. عالم المعرفة، العدد. 279، سنة2002.

110. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

111. عبد السلام عبد الحفيظ عبد العال:نقد الشعر بين ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي. دار الفكر العربي.

112. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ط2،

113. عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية. عالم المعرفة، العدد272، سنة2001.

114. عبد العزيز عتيق: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار النهضة العربية، بيروت. الطبعة4، 1986.

115. عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد. دار الفكر للنشر والتوزيع، الأردن.1983.

116. عبد القادر هني: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.

117. عبد الله بن حمد المحارب: أبو تمام بين ناقديه قديما وحديثا. دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس.الطبعة الأولى، 1992.

118. علي محمد حسن العماري: قضية اللفظ والمعنى وأثرها في تدوين البلاغة العربية.مكتبة وهبة، القاهرة، الطبعة الأولى، 1999

119. عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي.دار هومة، الجزائر. الطبعة الثانية، 2010.

120. عيسى علي العاكوب: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر، ط5، 2006.

121. فخر الدين عامر: أسس النقد الأدبي في عيار الشعر. عالم الكتب، القاهرة. الطبعة1، 2000.

122. قدري حافظ طوقان: مقام العقل عند العرب. دار القدس للطباعة والنشر والتوزيع. (د ت).

123. كامل حسن البصير: بناء الصورة الفنية في البيان العربي. مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1987.

124. مجدي أحمد توفيق: مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1993.

125. محمد العمري: البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. إفريقيا الشرق، الطبعة الثانية، 2010.

126. محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية، دت.

127. محمد صايل حمدان وآخرون: قضايا النقد القديم. دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن. الطبعة الأولى، 1990.

128. محمد طه عصر: مفهوم الإبداع في الفكر النقدي عند العرب. عالم الكتب.ط1.(د ت).

129. محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية. الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة. الطبعة الأولى، 1994.

130. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. دار نهضة مصر، (د ت).

131. محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي. دار الفكر العربي، القاهرة. الطبعة الأولى، 1996.

132. مختار بولعراوي: جدلية اللفظ والمعنى في التراث النقدي العربي.مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة 01، 2009.

133. مصطفى الجوزو: نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج 1 دار الطليعة، بيروت. الطبعة2، 1988.

134. مصطفى السعدني: التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات. منشأة المعارف، الإسكندرية. 1991.

135. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة. دار المعارف بمصر، الطبعة الثالثة، 1970.

136. مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال.مكتبة مدبولي، القاهرة. الطبعة الثانية، 1999.

137. مصطفى عبده: فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني. مكتبة مدبولي، القاهرة. الطبعة الثانية.

138. مصطفى ناصف: النقد العربي. نحو نظرية ثانية. عالم المعرفة، العدد 255. 2000.

139. ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقدي في أدب الجاحظ: دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1984م.

140. وحيد صبحي كبابة: الصورة الفنية في شعر الطائيين بين الانفعال والحس. منشورات اتحاد الكتاب العرب.1999.

141. وليد قصاب: التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري. دار الثقافة، الدوحة. 1985.

142. وهب رومية: بنية القصيدة العربية حتى نهاية العصر الأموي (قصيدة المدح نموذجا). دار سعد الدين للطباعة والنشر، دمشق.1997.

143. يوسف حسين بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث. دار الأندلس، بيروت، الطبعة 2، 1982.

144. يوسف ميخائيل أسعد: سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب. الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1986.

ثالثا: قائمة المراجع المترجمة إلى العربية

145. والترج.أونج: الشفاهية والكتابية. ترجمة: حسن البنا عز الدين. عالم المعرفة، العدد 182، فيفري 1994.

146. هربرت ريد: طبيعة الشعر.ترجمة: عيسى علي العاكوب.منشورات وزارة الثقافة، سوريا. 1997.

147. لاسل آبر كرمبي: قواعد النقد الأدبي. ترجمة: محمد عوض محمد. دار الشؤون الثقافية العامة، العراق. الطبعة الثانية، 1986.

148. تشارلتن: فنون الأدب، ترجمة: نجيب محمود، القاهرة، 1945.

149. ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء. ترجمة: محمد جديد. دار كنعان، دمشق. الطبعة 01.

150. رينيه ويليك:مفاهيم نقدية. ترجمة: محمد عصفور.عالم المعرفة، العدد 110.فيفري 1987.

151. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي. ترجمة: رضوان ظاظا. عالم المعرفة، العدد 221، ماي 1997 .

152. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال. ترجمة: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت. الطبعة الثالثة، 1988.

153. إنريك أندرسون إمبرت: مناهج النقد الأدبي.ترجمة: الطاهر أحمد مكي. مكتبة الآداب، القاهرة، 1991.

رابعا: قائمة الرسائل الجامعية:

154. علي بن محمد بن عبد المحسن الحارثي: البيت المتفرد في النقد العربي القديم.

155. إشراف: محمد بن مريسي الحارثي. قسم الدراسات العليا، فرع: البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، سنة 2001.

156. صالح سعيد عيد الزهراني: مآخذ البيانيين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري

157. إشراف: عبد العظيم إبراهيم المطعني. قسم الدراسات العليا، فرع: البلاغة والنقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، سنة 1992.

158. سحر بنت فيصل بن محمد الصحفي: الشاهد الشعري في كتب طبقات الشعراء بين ابن قتيبة وابن المعتز.

159. إشراف: عبد الله بن محمد العضيبي. قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، جامعة أم القرى، سنة 1425هـ.

160. عبد الله بن محمد العضيبي: النقد عند الشعراء حتى نهاية القرن الرابع الهجري.

161. إشراف: محمد أبو الأنوار. قسم الدراسات العليا، فرع الأدب، جامعة أم القرى، سنة 1991.

خامسا: الدوريات والمجلات

162. أحمد محمد المعتوق: الشعر والغموض ولغة المجاز.مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها. الجزء 16. العدد 28. سنة 1424هـ.

163. الأخضر عيكوس: مفهوم الصورة الشعرية قديما. مجلة الآداب.قسم اللغة العربية.جامعة قسنطينة. العدد02 سنة1995.

164. جهاد المجالي: التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع. مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها.الجزء15. العدد27. سنة1424 هـ.

165. حسن كاتب: الشعر والأخلاق: منطلقات التباين ومحددات الالتقاء في نظر النقاد القدماء. مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها.جامعة قسنطينة. العدد08 سنة2005.

166. عبد الله بن صالح العريني: مقاييس جودة الشعر في النقد العربي القديم.المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل.المجلد04.العدد02.سنة 2003.

167. محمد صابر عبيد: الخيال الشعري الحر.مجلة ثقافات.كلية الآداب.جامعة البحرين.العدد06.سنة 2003.

168. وليد إبراهيم قصاب:وظيفة الشعر في النقد العربي القديم.مجلة التراث العربي. اتحاد الكتاب العرب.العدد102

169. يوسف غيوة: قراءة في النص النقدي وأشكاله المختلفة عند الجاحظ.مجلة ثقافات.كلية الآداب جامعة البحرين.العدد03.سنة 2002.

سادسا: المعاجم اللغوية

170. أحمد مختار عبد الحميد عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط1، 2008.

171. (الرازي) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح. مطبعة الكلية، مصر. الطبعة 1، 1329هـ.

172. (الزبيدي) محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد السلام محمد هارون وآخرون، مطبعة حكومة الكويت، ط2، (د ت).

173. (الزمخشري) محمود بن عمر: أساس البلاغة. طبعة دار الكتب المصرية، 1922.

174. (ابن فارس) أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة.ت: عبد السلام محمد هارون. دار الفكر 1979.

175. (ابن منظور):لسان العرب. ت: محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي.بيروت دار إحياء التراث العرب،(د ت).

فهرس الموضوعات

المقدمة..... أ

التمهيد..... 1

الفصل الأول: موقع العقل عند الشاعر

تمهيد وتقسيم..... 12
أولا: الثقافة..... 13
1-تعريف الشعر وعلاقته بمفهومي الثقافة والعلم..... 13
2-علاقة الشعر بالعلم والعلماء..... 14
3-ثقافة الشاعر عند النقاد..... 18
4-كثرة الشعر وعلاقته بثقافة الشاعر..... 30
5-القدرة على القول في أغراض الشعر المختلفة..... 33
ثانيا: الرواية..... 37
1-تعريف الرواية..... 37
2-أهمية الرواية عند النقاد..... 39
3-ظاهرة الرواية عند الشعراء..... 44
ثالثا: التعلم..... 50
1-العلم غير المباشر..... 59
2-التعلم المباشر..... 60
رابعا: الدربة والمران..... 67
1-أهمية الدربة والمران..... 67
2-عرض النصوص على النقاد..... 70

الفصل الثاني: موقع العقل في العمل الأدبي

تمهيد وتقسيم..... 73
الشعر صناعة عقلية..... 74
أولا: اختيار الألفاظ..... 86
1-اختيار الألفاظ المفردة..... 86

أ-أن لا تكون اللفظة غريبة وحشية..... 89
ب-أن لا تكون اللفظة مبتذلة سوقية..... 95
جـ-الدقة..... 97
2-الاختيار على مستوى التركيب..... 99
ثانيا: صناعة المعنى..... 106
1-شروط المعنى..... 106
أ-الصحة..... 106
ب-كمال المعنى..... 108
جـ-صحة المبالغة..... 110
د-تجنب الاستحالة والتناقض..... 111
2-صناعة المعنى..... 115
أ-السرقة الشعرية عملية عقلية واعية..... 115
أ-1- الطريقة المباشرة..... 115
أ-2- الطريقة غير المباشرة..... 116
ب-حضور العقل في السرقة الشعرية..... 120
ب-1-الزيادة في المعنى..... 120
ب-2- التغيير والتحويل في المعنى..... 124
ج- غياب العقل في السرقة الشعرية..... 129
ج-1- الأخذ لفظا ومعنى..... 129
ج-2- التقصير عن المعنى المأخوذ..... 132
ثالثا: صناعة القصيدة..... 137
1-التئام أجزاء القصيدة..... 137
2-بناء القصيدة..... 140

2-1-مطلع القصيدة..... 142
2-2-حسن التخلص..... 143
2-3-حسن المقطع..... 145
3-مراحل بناء القصيدة..... 146
أ-مرحلة التخطيط الذهني..... 146
ب-مرحلة الشروع في العمل..... 148
جـ-مرحلة التأليف بين أبيات القصيدة..... 149
د-مرحلة التنقيح..... 150

الفصل الثالث: موقع العقل عند المتلقي

تمهيد وتقسيم..... 157
أولا: الوضوح في الشعر..... 158
1-وضوح الألفاظ..... 165
1-1-البعد عن الغريب الوحشي..... 166
1-2-تجنب اللفظ المشترك..... 167
2-وضوح التركيب..... 169
3-وضوح الصورة البيانية..... 171
3-1- التشبيه..... 171
1-2-الاستعارة..... 179
ثانيا: مراعاة أحوال المخاطبين..... 193
1-مراعاة الحالة النفسية للمتلقي..... 195
2-مراعاة الطبقة الاجتماعية للمتلقي..... 198
أ-الطبقة الخاصة..... 200
ب-الطبقة العامة..... 202

جـ-الطبقة الثقافية(المثقفة)..... 207
3-الملاءمة بين الكلام والمقام..... 211
ثالثا: مبدأ الفائدة في الشعر..... 215
1-الاتجاه الأخلاقي..... 218
2-الصدق وعلاقته بموقع العقل عند المتلقي..... 228
3-الاتجاه المعرفي أو العلمي..... 230
3-1-الصواب والخطأ في الشعر..... 233
3-2-العرف..... 239
الخاتمة..... 246

الفهارس

فهرس المصادر والمراجع..... 251
فهرس الموضوعات..... 266

ملخص دكتوراه الأستاذ محمد ضياف

موقع العقل في عملية الإبداع الأدبي عند نقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين

إن موضوع (موقع العقل في الإبداع الأدبي في نظر النقاد العرب) يناقش قضية من القضايا الشائكة في النقد بشكل عام و النقد العربي بشكل خاص, إذ يدرس هذه العملية إطلاقا من محاورها الثلاثة التي هي: المبدع والنص الأدبي والمتلقي. وهو يحاول أن يبرز في هذه المحاور مدى علاقة كل منها بالعقل وكيف يدخل العقل في تكوين كل عنصر من هذه العناصر. ففي المحور الأول يبرز البحث دور العقل في تكوين المبدع من حيث الثقافة والرواية و التعلم ثم الدربة والمران. أما المحور الثاني فيتحدث عن دور العقل في صناعة النص الأدبي من حيث: اختيار الألفاظ وصناعة المعنى ثم صناعة القصيدة. أما المحور الأخير فيتحدث عن دور العقل عند المتلقي و هو كذلك في محاور ثلاثة هي على التوالي: الوضوح في الشعر و مراعاة أحوال المخاطبين و أخيرا مبدأ الفائدة في الشعر. وقد انتهى البحث بمجموعة من النتائج تصب في ضرورة احترام الخصوصية الثقافية للنقد العربي القديم ومحاولة قراءته قراءة متأنية بعيدة عن أي أفكار لا تنتمي إلى دائرته الثقافية و الفكرية.

Abstract of the Doctorate Theses

The theme (**Site of the Brain in the Literary Creativity according to the Arab Critics**) discusses an issue of the complex issues particularly in criticism and the Arab critics generally, it studies this process at the three chapters are: the creative and the literary text and the receiver. It tries to highlight the relationship of each of them over the mind and how the mind enters in the composition of each of these elements. In the first chapter; the research find out the role of the mind in the formation of creative in terms of the culture and the novel and learning then training and practicing. While the second chapter; talks about the role of the mind in literary text in terms of: selecting words and the industry of the meaning and then the poem. Whereas the last chapter; talks about the role of Mind for the receiver and it also includes three chapters respectively are: the clarity in poetry and taking into account the conditions of the target audience and finally the principle of interest in poetry. And the research contains a set of results in the need to respect the cultural specificity of the Arab Old Criticism and by trying to do a careful reading far from all ideas that do not belong to the cultural and intellectual circle.

Résumé de la Thèse de Doctorat

Le thème (**Site de l'esprit dans la Création Littéraire selon les Critiques Arabes**) discute une question parmi les questions épineuses en particulier dans le critique et le critique Arabe en général, Il étudie ce processus à travers ces trois chapitres qui sont: le créatif et texte littéraire et le récepteur. Il tente d'émerger dans la relation de chacun ces chapitres avec l'esprit et comment ce dernier entre dans la composition de chacun de ces éléments. Dans le premier chapitre la recherche montre le rôle de l'esprit dans la formation de créatif en termes de la culture et du roman, et l'apprentissage puis entrainement et stage. Alors que; le deuxième chapitre parle sur le rôle de l'esprit dans l'industrie du texte littéraire en termes de: sélectionner les mots et l'industrie de sens et après l'industrie du poème. Tandis que; le dernier chapitre discute le rôle l'esprit chez le récepteur aussi inclut trois chapitres sont respectivement: la clarté dans la poésie et en tenant compte des conditions des auditoires et enfin le principe de l'intérêt pour la poésie. La recherche a conclut un ensemble de résultats dans la nécessité de respecter la spécificité culturelle de la Critique Arabe Ancienne et en essayant de faire une lecture attentive loin de toutes les idées qui ne font pas partie de son cercle culturel et intellectuel.