

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جدلية الإبداع والتلقي

في الدراسات النقدية القديمة

– القرن الرابع الهجري أنموذجاً –

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: نظرية الأدب

إشراف:

د. العيد حنكة

إعداد الطالبة:

مريم سامي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصفة
01	البشير مناعي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي	رئيساً
02	العيد حنكة	أستاذ محاضراً	جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي	مشرفاً ومقرراً
03	فريد خلفاوي	أستاذ محاضراً	جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي	مناقشاً
04	علي كرباع	أستاذ محاضراً	جامعة الشهيد حمه لخضر - الوادي	مناقشاً
05	عبد الخالق بوراس	أستاذ محاضراً	جامعة العربي التبسي – تبسه	مناقشاً
06	عمر بن طرية	أستاذ التعليم العالي	جامعة قاصدي مرباح - ورقلة	مناقشاً

الموسم الجامعي: 2021/2020م

الملخص بالعربية

تسعى هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على ظاهرتي الإبداع الشعري والتلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري، وذلك بمساءلة الموروث النقدي، واستنطاقه؛ قصد الوقوف على نظرة أسلافنا من خلال نصوصهم ومدوناتهم وآرائهم النقدية والبلاغية، واستنباط كيفية تجسيد العملية الإبداعية من منظور نظرية التلقي، وهذه العملية متشكلة من ثلاثية " المبدع والنص والقارئ"؛ إذ نجد أن القارئ يقف أمام كم هائل من التعريفات الخاصة بالنص بحيث تنطلق من نظرة خاصة ومرجعيات مختلفة. ونسعى من خلال هذه الدراسة إلى بيان فعل قراءة النص الأدبي من خلال نماذج شعرية -لنقاد القرن الرابع الهجري- ودور المتلقي في تلقيه للنص الأدبي والقول بأن فكر أسلافنا قد تعرض للظاهرتين بالبحث والدراسة.

Le résumé est en français

Cette étude cherche à éclairer les phénomènes de créativité poétique et de réceptivité chez les critiques du IV^e siècle de l'Hégire, en questionnant et interrogeant l'héritage critique. Afin de connaître le point de vue de nos ancêtres à travers leurs textes, blogs et opinions critiques et rhétoriques, et de concevoir comment incarner le processus créatif du point de vue de la théorie de la réceptivité, et ce processus est formé à partir de la trilogie du créateur, le texte et le lecteur " Comme nous constatons que le lecteur se tient devant un grand nombre de définitions du texte, qui partent d'une vue particulière et de références différentes. Nous cherchons à travers cette étude à clarifier l'acte de lecture du texte littéraire à travers des modèles poétiques – pour les critiques du IV^e siècle de l'Hégire – et le rôle du destinataire dans la réception du texte littéraire et en disant que la pensée de nos ancêtres a été exposée aux deux phénomènes par la recherche et l'étude.



مقدمة



مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين سيدنا محمد صلى الله عليه وعلى آله وصحبه وسلم، وبعد:

تعرض العديد من الدارسين لدراسة عملية الإبداع الفني، وماهيتها وتفسيرها وتعرضوا كذلك لدراسة الإبداع وعناصره عند أحد الشعراء المعاصرين أو شعراء العصور السالفة، وكانت المناهج النفسية تهتم بدراسة فعل الإبداع باعتباره ظاهرة نفسية بشكل عام في معظم الأحيان، وتختص الدراسات النقدية التي تستفيد من المناهج المتعددة، بدراسة الإبداع عند شاعر أو عصر معين.

كما اهتمت الدراسات النقدية قديما وحديثا، بموضوع الإبداع الفني فقد اهتمت أيضا بدراسة عملية التلقي ودورها البارز في عملية الإبداع، نلمح ذلك متناثرا في ثنايا الكتب النقدية القديمة، إلى أن أصبحت دراسة التلقي موضوعا منظما تبنته مدارس نقدية خاصة به، أفضت إلى ظهور نظرية التلقي الحديثة، حيث أصبح التلقي يدرس باعتباره علما ويتناول الشعر والأدب في العصور المختلفة.

ولقد اهتمت العرب منذ القدم بالتلقي، وأوجدت له في نقدها مرتبة مرموقة شأنها في ذلك شأن من تقدمها من الأمم العريقة التي بصمت تاريخ الأدب ونقده. وإذا تصفحنا ما تركه الأسلاف من تراث في هذا المجال، لوجدنا مادة غزيرة تند عن الحصر، وقد تنوع الاحتفال بالمتلقي وأشكال التلقي بحسب بيئات النقاد ومرجعياتهم، وأول جسر يأخذنا إلى التلقي لدى العرب، هو مفهوم الإبداع لديهم ذلك أن العرب أدركت من خلال رؤيتها لطرق الإبداع ومصادره معنى من معاني التلقي، إذ عبر زمن نقدي ممتد على جسر طويل ظل المتلقي طرفا سلبيا أمام سلطة المؤلف، ثم النص، لكن دوره انتعش في العصر الحديث، وولد ما يسمى بنظرية التلقي بدءا من البنيوية الشكلية التي ركزت على النص وصولا إلى اتجاهات ما بعد البنيوية التي أقرت بسلطة القارئ ودوره في إنتاج العمل الإبداعي ومرت الدراسات النقدية بأشواط متباينة تتأرجح بين المؤلف، والنص، والمتلقي، وكل اتجاه يغلب أحد الأطراف على الآخر، وهناك من اتخذ الوسطية منهجا له إذ جمع بين أطراف العملية الإبداعية، وفي النقد العربي القديم سيطرت الدراسة السياقية للنص الأدبي، وبدا المؤلف ونصه أهم مكونات العمل الأدبي في تأسيسهم لنظرية الشعر، لكن هذا لا يعني إغفال

المتلقي تماماً في دراساتهم، وقد نجد بذور تلك النظرية (نظرية التلقي) لدى نقاد في تراثنا النقدي، والتي اعتبرت إرهاصات أولية وقديمة لمقولات نقدية حديثة.

وبعد مشاورة أهل التخصص، اخترت دراسة ظاهري الإبداع والتلقي في القرن الرابع الهجري، وعلى هذا كان عنوان الأطروحة المقدم إلى قسم اللغة والأدب العربي بجامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي موسوماً ب:

" جدلية الإبداع والتلقي في الدراسات النقدية القديمة - القرن الرابع هجري أنموذجاً -

"

أولاً: أهمية الموضوع

تتلخص أهمية هذا الموضوع في النقاط الآتية:

1. درايتنا بأن التراث العربي النقدي يبلغ من الغنى مبلغاً كبيراً، بحيث يدعونا إلى إعادة التفكير فيه وضرورة إحياء وبعثه من جديد.
2. قراءة معاصرة للمدونة النقدية القديمة، وبصفة خاصة قضيتي "الإبداع والتلقي"، والخروج برؤية عامة تكون لبنة صلبة في الصرح النقدي.
3. أنه يتناول شخصيات لها وزنها ومكانتها في القرن الرابع الهجري، بما قدموه من آراء نقدية ومفاهيم مصطلحية جدية بالطرح والمناقشة تضمنتها كتبهم المؤلفة في هذا الاتجاه، والتي عدّت من أوائل الكتب النقدية التنظيرية التي عرفتھا الدراسات العربية .
4. حاجة الدرس العربي القديم، لمثل هذه البحوث العلمية، التي يكون لها دور كبير في سداد أعمالها.

ثانياً: إشكالية البحث

إن المتتبع لحركة النقد الأدبي عبر تاريخه الطويل يجد زخماً هائلاً من النظريات والمداخل النظرية التي تحاول ارتياد عوالم وآفاق النص الشعري، والكشف عن طبيعته وسر شاعريته، وبما أن العمل الأدبي يقوم على ثلاثة عناصر هي: المبدع، النص، المتلقي، فقد كرس تلك النظريات اهتمامها وعنايتها في تناول الإبداع الشعري على محورين اثنين وهما: (المبدع والنص / النص والمتلقي).

وإذ تثير هذه القضية عدداً من الأسئلة حول العلاقة بين النص الشعري وصاحبه، وأهمية المتلقي عند المبدع، ودوره في تشكيل الصورة التي يخرج عليها النص.

وعلى هذا الأساس طرحنا الإشكال الآتي: ما هي آليات الإبداع الشعري ودور الشاعر في عملية الإبداع من معطى معين عند نقاد القرن الرابع الهجري؟ وما هو تصورهم لعملية الإبداع والتلقي؟ وما علاقة المتلقي بالنص الشعري من خلال الوقوف على جدلية المبدع والمتلقي؟

وتندرج تحت هذا الإشكال العديد من الأسئلة الفرعية، التي تنتظر بدورها الإجابة عليها، ولعل أهمها:

- ما مفهوم الإبداع وطبيعته؟ هل تنبع من منشئه أم من علاقته بالمتلقي؟
- كيف كانت طبيعة الانتباه من نقدنا القديم للمتلقي وما طبيعة المكانة التي تبوأ فيها؟
- ما هي أهم القضايا النقدية التي شغلت نقاد القرن الرابع الهجري ودورها في الكشف عن مكان الجمال في العملية الإبداعية؟
- ما دور المتلقي في عملية الإبداع؟ وما أثر ثقافة القارئ في تحديد الموضوعات وفي عملية التلقي؟

ثالثاً: أسباب اختيار موضوع البحث

أوجز أسباب اختياري لهذا الموضوع ودوافعه في النقاط الآتية:

1. رغبت في دراسة الموروث النقدي العربي ووضعه في حلبة تنافسية مع المنجز النقدي الغربي المعاصر، مع ما يصاحب ذلك من نزعة نرجسية قومية، من خلال الإلحاح على أن ثمة مفهومات وإشارات ونظريات نقدية مهمة في النقد العربي القديم، وهي تتطابق مع ما وصلت إليه نظريات النقد الحديث.

2. دراسة ظاهري الإبداع والتلقي في الدراسات النقدية القديمة هو إيماننا بضرورة استقراء تراثنا النقدي القديم قراءة جديدة، نأمل فيها أن تصب مساعيها ضمن الجهود الرامية إلى بناء نظرية عربية في النقد والأدب، تستدعي ماضيها، وتستلهم ما عند الآخر.
3. عدم وجود دراسة شاملة متخصصة تعالج قضيتين الإبداع والتلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري بين دفتي كتاب - حسب علمي -، والتعرض لآرائهم وجهودهم في مصنفاتهم النقدية والبلاغية .

رابعاً: أهداف البحث

يمكن إجمال الأهداف من هذه الدراسة في الآتي:

1. ولوج باب الدراسات النقدية والأدبية من زاوية تظنها الباحثة جديدة، وجديرة بالنظر والتوسّع والتّمحيص من جوانب عدّة؛ ألاّ وهي علاقة الإبداع بالتلقي، وتأثير التلقي والمتلقين في حركة الشعر العربي القديم، وظهور بوادر هذا التفكير عند النقاد والبلاغيين وفلاسفة القرن الرابع الهجري في مصادرهم ونصوصهم النقدية والبلاغية.
2. التعريف بأهم نقاد القرن الرابع الهجري، وبيان وزنهم ومكانتهم، والتعريف بالجهود النقدية التي قدموها في القرن الرابع الهجري للساحة المعرفية.
3. دراسة ظاهري الإبداع والتلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري وموقعهما من الظاهرة الأدبية بيني على معرفة عناصر مكونات ظاهرة التلقي التي تنحصر في المثلث (المبدع - النص - المتلقي)، والكشف عن شعرية النص في جدليته بين المبدع والقارئ.
4. إبراز جوانب الاتفاق والاختلاف بين آراء النقاد.
5. الوصول إلى نتائج منطقية، تكون بمثابة قاعدة متواضعة، يمكن الانطلاق منها إلى دراسة أشمل، وأكثر دقة وتفصيلاً.
6. خدمة كتاب الله تعالى، وإفادة المتخصصين في العلوم المتعلقة بالدرس النقدي القديم والحديث.

خامساً: الدراسات السابقة للموضوع

من خلال المصادر والمراجع التي اطلعت عليها وكذلك البحث في الشبكة العنكبوتية لم أفف - على حدّ علمي - على دراسة أكاديمية تتناول قضيتي الإبداع والتلقي معا عند نقاد القرن الرابع الهجري، ودراسة أهم آرائهم النقدية والبلاغية من خلال مؤلفاتهم، ولكن وجدت بعض الدراسات المنشورة التي تناولت أحد نقاد القرن الرابع الهجري، أو تطرقت إلى جزئية من مدوناتهم، ومن ذلك:

- محمد علي أبو حمدة، رسالة قدمت لنيل درجة أستاذ في الآداب تحت عنوان أبو قاسم الآمدي وكتاب " الموازنة بين الطائيين"، 1968، الجامعة الأمريكية في بيروت، حيث خص بابا كامل للآمدي حياته وشخصيته وبيئته وثقافته أما الابواب الثلاثة الأخرى فقد عني بدراسة الحركة النقدية التي أثارها أبو تمام والبحثري وقضية عمود الشعر ومذهب البديع.

- عبد الرحيم بخيت الشهاب، رسالة استكمال لمتطلبات درجة الماجستير بعنوان المصطلح البلاغي في كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري دراسة لغوية وتاريخية وبلاغية، 1988، جامعة اليرموك الأردن عנית الدراسة بتحديد مفهوم المصطلح البلاغي وتتبع مسيرته وتطوره والكشف عن منزلة كتاب الصناعتين في الدراسات البلاغية في القرن الرابع الهجري ودوره في توجيه الحركة النقدية وجهة بلاغية.

- أمل عطا الله عبد الكريم المشايخ، رسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربي أبو هلال العسكري ناقداً، 1996، كلية الدراسات العليا الجامعة الأردنية، وعנית هذه الدراسة بتتبع المقاييس النقدية في مجال الشعر والنثر من خلال كتاب الصناعتين، وذلك بهدف صياغة النظرية النقدية عند أبي هلال.

- معتوقة سالم جابر المعطاني، رسالة ماجستير في تخصص الأدب معايير الشعر عند ابن طباطبا العلوي جامعة أم القرى كلية اللغة العربية المملكة العربية السعودية، 1998، تناولت هذه الدراسة أهم القضايا والمفاهيم المهمة عند ابن طباطبا، من خلال رؤية متعمقة للقضايا النقدية المتصلة بالشعر، وأدواته.

- نوح أحمد ع بكل، رسالة لنيل درجة الماجستير بعنوان المصطلح النقدي والبلاغي عند الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، 2006، جامعة المؤتة الأردن، تناولت هذه الدراسة أهم القضايا والمصطلحات النقدية والبلاغية عند الآمدي في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري.

- معتصم يحي آدم يحي، رسالة لنيل درجة الماجستير في الدراسات الأدبية والنقدية أبو الحسن بن طباطبا وآراؤه النقدية من خلال كتابه عيار الشعر (دراسة تحليلية وصفية)، 2007، جامعة أم درمان الإسلامية بالسودان، وتناولت هذه الدراسة لبعض جوانب حياة ابن طباطبا والجوانب المؤثرة على حياته، ثم تعرض لآرائه النقدية والبلاغية من خلال كتابه عيار الشعر.

- توفيق حمدي، أطروحة المرحلة الثالثة لنيل شهادة التعمق في البحث بعنوان النظريات النقدية في عيار الشعر لابن طباطبا العلوي، الجامعة التونسية كلية الآداب والعلوم الإنسانية، حاول الباحث أن يعرف بالنظريات النقدية لابن طباطبا الناقد من خلال كتابه عيار الشعر.

- عامر أحمد، رسالة لنيل شهادة الماجستير في النقد العربي القديم عند العرب بعنوان مناهج النقد العربي عند العرب في القرن الرابع الهجري (دراسة في الاصطلاحات والمصادر)، 2015، كلية الآداب واللغات والفنون بجامعة وهران، وقد تطرق الباحث لإحصاء جماعة من رواد النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري والوقوف على مناهجهم وآثارهم ورصد أحكامهم ومعاييرهم النقدية في تقويم الآثار الأدبية.

- ضيف الله السعيد، تلقي شعر الطائيين بين الآمدي والمعري، 2016، جامعة بوضياف بالمسيلة، وتناولت هذه الدراسة أنماط التلقي التي دارت حول نصوص الطائيين، من أجل الكشف عن الدور الكبير تمارسه القراءة والتلقي في تصنيع النص، وتحديد قيمته ومعناه.

وحتى لا يكون عملنا هذا اجترارا عديم الفائدة لدراسات مشابهة، فإننا رجعنا إلى الدراسات التي سبقته، كي نستطلع فيها آخر ما وقف عليه غيرنا ولننطلق من حيث انتهوا إليه، وبالتالي تكون إمكانية استدراكنا لما أهملوه أو استكمال ما أغفلوه، والذي يُميّز هذه الدراسة عن الدراسات السابقة كونها شاملة لأبرز نقاد القرن الرابع الهجري وآرائهم وتوجهاتهم النقدية والبلاغية في طرحهم لقضيتي الإبداع والتلقي بين دفتي كتاب، بالإضافة إلى التركيز والتعمق في الجوانب العلمية، وبعض الجوانب الفنية الخادمة للجوانب العلمية.

سادسا: منهج البحث

اقتضت طبيعة البحث أن أسير على مناهج متعددة ومتنوعة يُكَمِّل بعضها بعضا؛ كالمنهج التاريخي والاستقرائي والمقارن؛ حيث اعتمدت على المنهج التاريخي في الفصلين التمهيدي والأول وذلك عند دراسة تعاقبية لظاهرتي الإبداع والتلقي في النقد العربي القديم، أما بقية المناهج السالفة الذكر فوظفتها في الفصلين التطبيقيين: الثاني، الثالث، من خلال استقراء لأبرز القضايا النقدية التي تكشف عن مكامن الإبداع وكيفية التلقي، وعرضها، ومقارنتها، ومناقشتها، وتحليل الآراء والنصوص المتعلقة بموضوع البحث.

سابعا: منهجية البحث

التزمت في كتابة بحثي بالمنهجية المتعارف عليها في البحوث الأكاديمية، المتمثلة في الآتي:

1. مهَّدْتُ لفصول ومباحث ومطالب وفروع البحث بمقدمات بقدر ما تدعو إليه الحاجة.
2. قسمت هذه الدراسة إلى جانبين جانب نظري وآخر تطبيقي، فالمدخل والفصل الأول خصصتها للدراسة نظرية: مدخل عرضت فيه بإجمال مميزات النقد الأدبي منذ القدم حتى القرن الرابع الهجري، والأسس التي تبنى عليها دراسة الأدب وأقاموا عليها صرح النقد الأدبي، وتناولت في الفصل الأول جذور الظاهرتين الإبداع والتلقي وتنويعها بجهد النقاد القدماء، وإظهار مواقفهم منهما؛ ورؤاهم الفنية عن الشعر وقضاياها.
3. ناقشتُ في الفصلين الأخيرين التطبيقيين المناهج المتبعة، ففي الفصل الثاني عاجلت أهم القضايا والمصطلحات النقدية ودورها في عملية الإبداع والكشف عن مكان الجمالية كالطبع والصنعة، واللفظ والمعنى وقضية السرقات الشعرية، أما المبحث الثالث فخصصته لدراسة الدور الكبير تمارسه القراءة والتلقي في تصنيع النص، وتحديد قيمته ومعناه.
4. ختمتُ كل فصل بخلاصة جامعة لأهم ما توصلت إليه فيه.
5. عزوتُ النصوص التي استشهدت بها في المتن إلى مصادرها الأصلية في الهامش وأذكر اسم الكاتب والكتاب والصفحة وذكر باقي المعلومات عند ذكره أول مرة، مكثفياً بذكر اسم الكاتب واسم الكتاب والصفحة عند تكرره.
6. في حالة العزو الحرفي من المصدر أضعه بين الشولتين، وأذكر في الهامش اسمه وكتابه وصفحته، وفي حال النقل منه بالمعنى أنزع الشولتين.
7. كتبتُ الآيات بالرسم العثماني، وبرواية ورش.
8. عزوتُ الآيات الكريمة بأرقامها إلى سورها في الهامش.
9. ضبطتُ بالشكل الكلمات التي تحتاج إلى ضبط، أو يُستشكل في قراءتها.
10. ترجمتُ للأعلام الذين ورد ذكرهم في المتن باستثناء الصحابة، وذلك في أول موضع يرد فيه اسم العلم، ولم التزم في بقية المواضع الإشارة إلى تقدُّم ترجمة العلم، رغبة في الاختصار، وتخفيفاً عن الحواشي.
11. وضَّحتُ الغامض من الكلمات والمصطلحات العلمية في الهامش.
12. اعتمدتُ بعض الرموز والإشارات لإفادة بعض المعاني، تخفيفاً على المتن والهوامش، ومن ذلك: ص: الصفحة، ط: الطبعة، هـ: التاريخ الهجري، م: التاريخ الميلادي، ت: تاريخ الوفاة، د ط: دون طبعة، د ن: دون دار للنشر، د ت: دون تاريخ للنشر، تح: التحقيق.

13. ختمتُ البحث بفهارس متنوعة، تمثّلت في فهرس: الآيات القرآنية، الأعلام، الأبيات الشعرية، المصادر والمراجع، الموضوعات.

ثامنا: المصادر والمراجع:

ولقد تعدّدت مصادر البحث ومراجعته بسبب تعدّد العلوم المطروقة فيه بين قديمة وحديثة؛ من أبرز المراجع التي لها علاقة بموضوع بحثي، واستفدت منهما كثيرا في هذه الدراسة؛ إلا أنه لم يكن لهما أثر في منهجية البحث أو خطته، وهم: كتاب مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي لجابر عصفور وكذلك الحال بالنسبة لكتاب أسس النقد الأدبي في عيار الشعر ل: فخرالدين عامر. وبالنسبة أيضا لما تطرق له العديد من النقاد في كتبهم مثل: إحسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب، و بدوي طبانة في كتابيه قدامة بن جعفر والنقد الأدبي وكتاب أبو هلال العسكري ومقاييسه النقدية والبلاغية، ومحمد المبارك في كتابه استقبال النصّ عند العرب وفاطمة البريكي في كتابها قضية التلقي في النقد العربي القديم .

تاسعا: حدود البحث

يتناول هذا البحث عرض الإبداع والتلقي في القرن الرابع الهجري من الجوانب العلمية والفنية، فقد وضعت الحدود الزمنية للبحث في القرن الرابع هجري الذي يمثل مرحلة من مراحل النشاط النقدي التي تعطينا تصورا عن النقد العربي القديم، واقتصرت الدراسة على أربع نقاد من هذا القرن وهم ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر وقدامة بن جعفر وكتابه نقد الشعر لما وللآراء النقدية الجديدة التي قدمها كل واحد وباعتبارهم أهم المصنفات النقدية ذات طابع نظري، والآمدي وكتابه الموازنة بين أبي تمام والبحري وأبو هلال العسكري وكتابه الصناعتين وهما من أبرز المصنفات النقدية البلاغية ذات طابع تطبيقي.

عاشرا: صعوبات البحث

إن أهم الصعوبات التي واجهتها أثناء دراستي لهذا الموضوع هي سعته، فلا يمكن لمثل هذا البحث أن يتناول القرن الرابع الهجري وجميع نقاده وأعلامه ودراساتها دراسة علمية وافية مستوعبة من خلال مدوناتهم وآرائهم وما طرحوه، لذا فأنا اقتصرت على أهمّهم، وتركت بعض المسائل الأخرى التي لا تقل أهمية عن المسائل التي تناولتها، كعبد القاهر الجرجاني وابن وكيع وغيرهم؛ حتى لا يطول البحث.

الحادي عشر: خطة البحث

سرت في كتابة هذا الموضوع ، وفق خُطّة رأيت أنّها متوازنة، جاءت في: مقدّمة، وأربعة فصول، وخاتمة، وفهارس فنية، وهذا عرض مُوجز لها:

1. **المقدمة:** بينت فيها : أهمية الموضوع، وطرح إشكاليته، وذكر أسباب اختياره، والأهداف المرجوة منه، والدراسات السابقة له، ومحل بحثي منها، والمنهج المتبع في معالجة مسائله، والمنهجية المسلوكة في تحريره، وإشارة إلى أهم الصعوبات المعترضة، والخطة التي سرت عليها فيه.

2. **مدخل:** درست فيه نشأة الفكر النقدي في القديم وتطوره حتى القرن الرابع الهجري، وجعلته في أربعة مباحث: تناولت في الأول العصر الجاهلي، وفي الثاني: العصر الإسلامي، والثالث: العصر الأموي، وفي المبحث الثالث العصر العباسي وتضمّن كل مبحث التعريف بالعصر وأهم أعلامه ونقاده وأبرز تطورات التي حصلت في النقد.

3. **الفصل الأول:** خصصته للدراسة وصفية للإبداع والتلقي، وجعلته في مبحثين: درست في المبحث الأول الإبداع الأدبي لغة واصطلاحاً منذ القديم حتى القرن الرابع، وفي الثاني: التلقي إرهاباته وأصوله وتعرضت فيع لدراسة التلقي لغة وفي النقد العربي القديم وعند الغرب وأهم مؤسسيه.

4. **الفصل الثاني:** خُصّص هذا الفصل للدراسة أهم القضايا النقدية التي تطرق لها نقاد القرن الرابع، وجعلته في أربعة مباحث: الأول جعلته لدراسة الطبع والصنعة، والثاني: اللفظ والمعنى، والثالث: السرقات الشعرية، والرابع: القديم والحديث.

5. **الفصل الثالث:** جعلته لدراسة محددات تلقي النص في القرن الرابع الهجري، وفيه ثلاثة مباحث: خصّصت الأول منها لدراسة ثقافة الناقد ومؤهلاته، والثاني: أثر القارئ في صوغ العمل الأدبي، والثالث: أفق النص وأوجه قراءته عند نقاد القرن الرابع الهجري.

6. **الخاتمة:** حصرت فيها أهم النتائج المتوصل إليها، والتوصيات التي يمكن أن تفتح آفاقاً بحثية أخرى لتزيد في خدمة موضوع البحث.

7. **الفهارس:** دّيلت البحث بأهمّ الفهارس الفنية، المتمثلة في فهرس: الآيات القرآنية، الأحاديث، الأعلام، الأبيات الشعرية، المصادر، الموضوعات، تسهيلاً على الراغب في التعامل مع مضمونه وأجزائه. وقد اعترضتني -وأنا بصدد إنجاز هذا البحث- بعض المتاعب الصحية التي حالت دون المواظبة على سيرورة الرسالة. إلا أن الله عز وجل أعانني بفضلته وكرمه وأحاطني برعاية وتشجيع الأهل والأصدقاء والأساتذة الذين لا تسعني إلا أن أتقدم لهم بجزيل الشكر والتقدير.



فصل تمهيدي

نشأة التفكير النقدي والبلاغي

عند العرب وتطوره خلال القرن

الرابع الهجري

وفيه أربعة مباحث:

أولاً: العصر الجاهلي

ثانياً: العصر الإسلامي

ثالثاً: العصر الأموي

رابعاً: العصر العباسي



وفي الأخير أحمد الله الذي وفقني لإتمام هذا البحث، فإن وفقت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل من أعانني في إنجاز هذا البحث، بداية من مشرفي: **د العيد حنكة** الذي كان له الفضل في اختيار هذا الموضوع وتعهّده، وإلى كل أسرة قسم اللغة الأدب العربي وجامعة الشهيد حمّة لخضر بالوادي إدارة وأساتذة على تقديم كل المساعدات وتذليل كل الصعوبات المعترضة، وصلى الله على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، والحمد لله رب العالمين.

تمهيد

يُعد نقد من أهم ما تقوم عليه الحياة، وترتقي به الحضارات وترتكز عليه الأمم في تطورها، وتبني به الشعوب قواعدها الثابتة، وتقييمها على أسس سليمة، وتفاخر بها العالم، ذلك أننا بالنقد نعرف الصحيح من الخطأ والجيد من الرديء والحسن من السيء.

الأدب موضوع النقد وميدانه الذي يعمل فيه، وأدب أي أمة هو المأثور من بليغ شعرها ونثرها والأدب عملية خلق وإبداع، ومنه ما يسموا صعدا إلى الكمال ومنه ما يقصر دون ذلك. ولا يكون النقد الأدبي مرافقا للعمل الأدبي وناشئا معه، ولكنه يأتي بعد ظهور العمل الأدبي وإن كان الأدب بطبيعته ينزع إلى الحرية المطلقة والتجديد، واكتشاف آفاق جديدة يخلق فيها ويعبر عنها، فإن النقد على العكس من ذلك إنه محافظ ومقيد، يقف عند حدود دراسة الأعمال الأدبية يقصد الكشف عما فيه من مواطن القوة والضعف، والحسن والقيح، وإصدار الأحكام عليها وتذوق مناحيها الجمالية... فالنقد تلك العملية الوصفية الجمالية التي تأتي غبَّ العملية الإبداعية ليلتمس طرق المعرفة والتمييز بين جيده وورديته.

فالْمَقْصود بالنقد تقويم الشيء والحكم عليه بالحسن أو القبح، ومنه استعراض القطع الأدبية لمعرفة محاسنها ومساوئها. أما في الاصطلاح هو تقدير القطعة الفنية ومعرفة قيمتها ودرجتها في الفن سواء كانت القطعة أدبا أو تصويرا أو حفرا أو موسيقى.¹

كان النقد الأدبي في جملته عند الجاهليين والإسلاميين، نقدا ذوقيا فطريا، يقوم على الحس الفني والإدراك العام، حتى العصر العباسي، إذ تطورت العقول وتهدبت المدارك، واتسعت المعارف، وتنوعت الثقافات العربية والأجنبية المترجمة عن الفرس والهند واليونان وغيرهم، فكان لهذا كله أثر كبير في تطور الأدب والنقد على سواء.²

وفيما يأتي سنحاول الإلمام بالمراحل التي مرَّ بها النقد عند العرب منذ نشأته من خلال ما وصل إلينا من العصر الجاهلي مرورا بعصر صدر الإسلام والعصر الأموي وصولا إلى العصر العباسي، انتهاءً بالقرن الرابع الهجري.

¹ - أحمد أمين، النقد الأدبي، الأنيس السلسلة الأدبية، موفم للنشر، دط، 1992، ص7-8.

² - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، مكة للطباعة 1998، دط، ص143.

المبحث الأول: العصر الجاهلي

تشبه نشأة النقد عند العرب نشأته عند اليونان، فقد نشأ - في الأعم - بين الشعراء وظل على ذلك حقبا متطاولة، حتى وضعت علوم اللغة العربية، فوضعت معها قواعده وأصوله ونستطيع أن نلاحظ مقدماته الأولى في صناعة الشعر الجاهلي، إذ كان يحتفل بنظم شعره احتفالا شديدا حتى يرضى الجمهور الذي يستمع إليه حين إنشاده، ولم يكن يكتفي بجمهور قبيلته وما ينشره عليه من كلمات الثناء والإعجاب، فقد امتد بصره إلى أفق أوسع وجمهور أكثر وشهرة أكبر، فقصد الأسواق وتنقل في القبائل.

في أخبار الأعشى¹ أنه كان ينشد شعره على آلة موسيقية هي الصنج وكان يطوف بها بين أحياء العرب، وكانت الأحياء وشيوخها يحتفلون به ويقبلون عليه لسماعه ويهيئون له الهدايا والصلوات. ولا نرتاب في أن من كانوا يستمعون إليه كانوا يستعدون - في حضرته - ما ينشد مرارا، وأنهم كانوا يطلبون منه المزيد، ولا نرتاب أيضا في أنهم كانوا - إذا رحل - يتحدثون عنه وعن شعره، فيتعصب بعضهم له ويتعصب بعضهم عليه مؤثرا شعراء قبيلته، وكذلك كان شأنهم في الأسواق حين يستمع إلى ما ينشد الشعراء، فيظهر فريقا منهم إعجابا ويظهر فريق سخرية واستخفافا.²

ولعل هذه هي أول صورة لتقدير الجماهير للأدب وتقويمه، وبروزها في العصر الجاهلي يدل على رقي الذوق حينئذ، وقد اندفع الشاعر يحاول إرضاء هذا الذوق وأن يقع منه موقع استحسان. وربما كان ذلك السبب الحقيقي في وقوعه بشعره عند موضوعات بعينها، بل عند معان وألفاظ بعينها، حتى ليقول زهير:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا

فهو مقيد بأسلوب في يتبعه ويقلده، وهو لا يستطيع أن ينحرف عنه، فلا بد له حين ينظم قصيدة أو مطولة من أن يستهلها بالبكاء على الديار والأطلال، ثم يتحدث عن رحلته في الصحراء ويصف في أثناء ذلك ناقتة، ثم يخرج إلى غرضه من مديح وغير مديح. وهو لا يصنع ذلك حرا، فلا بد

¹ - الأعشى ميمون بن قيس، هو من سعد بن ضبيغة، كان أعمى ويكنى أبا بصير، ويسمى صناجة العرب لأنه أول من ذكر الصنج، له ديوان الأعشى، توفي في قرية منفوخة باليمامة سنة 7هـ-629م. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ج1، ص257-259.

² - شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، ط5، دت، ص21.

له من التمسك بالمعاني والصيغ الثابتة التي يدور فيها الشعراء من قبله ومن حوله، حتى لا ينصرف جمهور السامعين عنه، وحتى يبلغ من التأثير فيهم ما يريد.¹

النقد الأدبي عند العرب في الجاهلية كان تأثيراً آنياً يعتمد على الذوق الفطري ويتضمن أحكاماً جزئية وتعميمات ومبالغات كثيرة، وليست له قواعد محددة... ومن أهم المظاهر التي يستدل بها على ممارسة الجاهليين النقد الأدبي، ما كان يعقد بأسلوب العرب في الجاهلية من حلقات نقدية يتصدرها كبار شعراء هذا العصر، الذي كان يعهد إليهم أحياناً تقويم شعر بعض الشعراء الأحدث عهداً بالفن الشعري بالقياس إلى هؤلاء الشعراء الكبار.

ومن ذلك أيضاً، الموازنات التي كانت تعقد بين بعض الشعراء، كتلك التي عقدت بين امرئ القيس² وعلقمة الفحل³ في وصف الفرس... يضاف إلى ذلك ملاحظة بعضهم خروج بعض الشعراء الكبار على التناسب النغمي للقافية، الذي سمي بعد ذلك بالإقواء وكذا مخالفة بعضهم العزف في وصف الحيوانات الأليفة... وعلاوة على ذلك، فإن اختيارهم بعض القصائد من هذا الشعر، على أنها تمثل درجة عالية من النضج الفني تسميتهم لها بالمعلقات أو السموط، يعد شاهداً واضحاً على أن هؤلاء الناس عرفوا النقد الأدبي ومارسوه، لأن هذا الاختيار لم يكن عشوائياً، ولكن بعد نظرة نقدية متأنية في نصوص هذا الشعر، فهو إذن اختيار على أسس فنية⁴...

يذكر كعب بن زهير⁵ الشعر وحاجته إلى التقويم والتثقيف ويذكر فضله وفضل الحطيئة¹ فيقول:

¹ - المرجع السابق، ص 22.

² - امرؤ القيس بن حجر بن عمرو بن الحارث الكندي، ولد بنجد نحو (130م-82ق م)، وهو من بني آكل المرار وهو يمني الأصل، ينسب إليه من الشعر في ديوان صغير (ط)، أخذ عن طرفة والنابعة الجعدي، وأقام بأنقرة ومات بها نحو (545م-497). ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، دط، دت، ج 1، ص 105-135.

³ - علقمة بن سهل بن عبدة، وهو من تميم، جاهلي، ويقال له علقمة الفحل وسمي بذلك لأنه أحتكم مع امرئ القيس إلى امرأته أم جندب لتحكم بينهما، ويقال إنه قيل له فحل لأن في قومه رجلاً يقال له علقمة الخصي، ففرقا بينهما بهذا الاسم، توفي نحو (20 ق هـ - 603م). ينظر: المصدر نفسه، ص 218-222.

⁴ - شوقي ضيف، النقد، ص 27.

⁵ - كعب بن زهير بن أبي سلمى، ولد سنة 646م، شهد مع رسول صلى الله عليه وسلم فتح مكة، كان فحلاً مجيداً، من أشهر قصائده اللامية التي مطلعها بانث سعاد، له ديوان توفي سنة 662م. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 154-156.

فَمِنْ اللَّقَوَائِي شَأْنُهَا مَنْ يَحْكُمُهَا
إِذَا مَا تَوَى كَعْبٌ وَفَوَزَ جَرْوَلٌ
يَقُومُهَا حَتَّى تَلِينَ مُتُونُهَا
فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يَتَمَثَّلُ

والخطيئة هنا يذكر صعوبة المرتقى إلى جيد الشعر، وحاجة الشاعر إزائه إلى الجهد والخبرة، إذ يقول:

فَالشَّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلَّمُهُ
إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ
رَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ
وَالشَّعْرُ لَا يَسْتَطِيعُهُ مَنْ يَظْلِمُهُ

عملية التنقيح والتثقيف تُصَوِّرُ إدراكهم لقيمة الفن الشعري وما ينبغي أن يكون عليه من جمال ونضج، ومن هنا يصح لنا أن نستنتج أن العرب في تلك المرحلة كانوا على علم ولو غير ناضج بالجمال الشعري ومقاييسه الفنية، ومعطياته العامة. يؤكد ذلك مما سبق أن ذكرناه من أن بعض كبراء الشعراء كزهير مثلاً كان ينقح شعره، فلا يخرج قصائده إلا بعد حول كامل يقسمه على مراحل، وهذه القصائد سميت " بالحوليات " ولا يكون التنقيح إلا إذا أدرك الشاعر بعض النواحي التي يرتكن إليها في عمله هذا وعناية الشاعر الجاهلي بشعره بالنظر فيه وتقويمه وتثقيفه منحى نقدي جاهلي سار على نهجه كثير من الشعراء الذين تتابعوا عبر العصور.²

ويخلص الباحث على أن النقد كان شائعاً في الجاهلية وأنه كان يأخذ مظهرين عامين: مظهر يشترك فيه العرب جميعاً حين يستمعون إلى شعر شاعر فيقدرونه ويطربون له ويتقدم أشرافهم وأمرأهم فيجيزون أصحابه، وهم في ذلك إنما يرجعون إلى ذوق أدبي راق، ومظهرها ثانياً مقصوراً على الأخصائيين من الشعراء الذين كانوا لا يكتفون بإظهار الإعجاب أو السخط، وإنما يعمدون إلى إبداء الملاحظات والآراء على ما يسمعون إما من تلاميذهم إن كانوا معلمين وإما من عامة الشعراء إن كانوا نقاد محكمين.³

إن طبيعة الأحكام النقدية في العصر الجاهلي، اتسمت بالذوق الفطري، فلم تكن للنقد أصول معروفة، ولا مقاييس مقررة، بل كانت مجرد لمحات ذوقية، ونظرات شخصية، وتقوم على ما تلهمهم

¹ - الخطيئة هو جرول بن أوس بن مالك العبسي، من بني قطيعة بن عبس، ولقب بالخطيئة لقصره وقُزِيهِ من الأرض. يكنى أبا مليكة، شاعر مخضرم، ولد (45هـ)، وكان راوية زهير، له ديوان شعر - ط، توفي نحو 665م. ينظر: المصدر نفسه، ص 322-328.

² - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 45-46.

³ - عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، ط 3، 2000، ص 29.

به طبائعهم الأدبية، وسليقتهم العربية، وأذواقهم الشاعرة، وحسهم اللغوي الدقيق بلغتهم، وإحاطتهم بأسرارها، ووقوفهم على ما للألفاظ من دلالات وإيحاءات في شتى صورها.¹

فالنقد الأدبي -إذن- في العصر الجاهلي، تأثري قائم على الإحساس بأثر الشعر في النفس "فملكة النقد عند الجاهليين هو الذوق الفني المحض أما الفكر وما ينبعث عنه من التحليل والاستنباط فذلك غير موجود عندهم".²

¹ - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص51.

² - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط، دت، ص24.

المبحث الثاني: العصر الإسلامي

يمتد هذا العصر من ظهور الإسلام إلى قيام الدولة العباسية، وفيه تعاقبت ثلاثة أجيال، وقد تعود مؤرخو الأدب أن يسموا فترة الجيل الأول بعصر صدر الإسلام وفترة الجيلين الثاني والثالث بالعصر الأموي. وحقا تختلف الفترتان، فقد نشأ الجيل الأول في الجاهلية ولذلك كان اتصاله بها أوضح وأعمق من اتصال الجيلين الثاني والثالث، بينما يتفوق هذان الجيلان في الاتصال بالحضارات الأجنبية.¹ إن طبائع الأمور تقتضي أن يؤثر الإسلام في النقد مثلما أثر في شتى العلوم الأخرى، ولاسيما أن المجتمع انتقل من البداوة إلى الحضارة، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الذوق إلى العقل. بيد أن شيئا من ذلك لم يحصل، لأن قوة الشعر الغنائي تأبت على كل تغير، وكأن التمسك بهذه الغنائية كان تمسكا بالذوق البدوي أن يضيع في شتات الثقافات الأعجمية الوافدة، أو لأن الذوق الجماعي المتجلي في الشعر يعسر تغييره وانتقاله من طور إلى طور، وقد اتفق أن النقد راح يفسر هذه الغنائية ويشبثها، ويعللها، ويحرم الخروج عليها، عوضا من أن يدرسها على أنها ظاهرة من ظواهر الشعر، ولكنها ليست شعرا، ولاسيما فيما يتعلق بملاحمها المغالية في إنكار الصدق الفني.²

لا ريب أن القرآن الكريم كان له أثره الأدبي واللغوي، فضلا عن أثره الديني والروحي، وإن كانت اللغة مظهرها لمضمون، فلا مناص من التسليم بأن اللغة العربية دخلت في طور جديد عندما عبرت عن المضمون القرآني... إلا أن ألفتهم لتقاليد الأدبية، وتعصبهم لها، جعل بينهم وبين استلهام أدب القرآن حاجبا وطبعاً، فإن تغير طابع الأدب الجاهلي من الغنائي إلى القصصي - مثلاً - تأثراً بالقصص القرآني، كان كفيلاً بتغيير طابع النقد العربي، غير أن ذلك لم يحدث، ومضى قرن أو أكثر، والشعر هو الشعر والمدح هو المدح، والغناء هو الغناء، وليس شعر ذي الرمة³ مثلاً يختلف عن شعر لبید⁴ أو شعر جرير¹ بمختلف عن شعر حطيئة، وكل ما هناك لطف في الذوق فرض أحيانا لظفا في اللغة.

¹ - شوقي ضيف، النقد، ص28.

² - عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط، 1991، ص13.

³ - ذي الرمة: هو غيلان بن عقبة من بني عدي بن عبد مناة، لقب بذي الرمة لقوله في بعض شعره يصف الوتد (أشعث باقي رمة التقليد)، والرمة القطعة البالية من الحبل، يكنى أبا الحرث، ولد حوالي 77هـ من فحول الطبقة الثانية من عصره، له ديوان، توفي بأصفهان وقيل بالبادية سنة 177هـ. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص524-535.

⁴ - لبید هو لبید بن ربيعة بن مالك بن جعفر بن كلاب العامري، يكنى أبا عقيل، أقام بالكوفة إلى أن مات بها، يقال أن وفاته كانت في أول خلافة معاوية ومات سنة 40هـ. ينظر: المصدر نفسه، ص274-281.

كان الإسلام كفيلاً إذن بتغيير نمط النقد، تبعاً لتغيير نمط العقل... وكانت هذه الملاحظات جوهرية حقاً، وأهمها اثنتان تتعلقان بالصدق والخلق، أما الصدق فقد روي عن النابغة الجعدي² أنشد رسول الله ﷺ قصيدته التي يقول فيها:

أَتَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ إِذْ جَاءَ الْهُدَى وَيَتْلُو كِتَابًا كَالْمَجْرَةِ نَيْرًا
فلما قال:

بَلَعْنَا السَّمَاءَ بَحْدُنَا وَجُدُونَا وَإِنَّا لَنَرْجُو فَوْقَ ذَلِكَ مَظْهَرًا

قال له المصطفى: إلى أين يا أبا ليلى؟ فقال: إلى الجنة. فقال الرسول ﷺ: «إن شاء الله». لابد من أن هذه الملاحظة تحد من غلواء المبالغة الجوفاء، وتحاول رد الشاعر على سبيل الصدق المعقول...

وأما الخلق، فقد روي أن النابغة الجعدي أيضاً لما قال:

وَلَا خَيْرَ فِي حِلْمٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ بَوَادِرُ تَحْمِي صَفْوُهُ أَنْ يَكْدَرَا
وَلَا خَيْرَ فِي جَهْلٍ إِذَا لَمْ يَكُنْ لَهُ حَلِيمٌ إِذَا مَا أَوْرَدَ الْمَاءَ أَصْدَرَا
قال له النبي ﷺ: «لا فض الله فاك».³

الشعر عند الرسول الكريم إذن ليس ضرباً من اللعب الفني، أو المبالغة الزائفة، وإنما هو معنى وخلق أيضاً.

إذن، شعراء صدر الإسلام لا يحيلون بهذه الظاهرة، لسبب بسيط، وهو أنهم نشأوا في الجاهلية وعرفوا فيها مثلاً من الشعر ظلوا مرتبطين به بعد إسلامهم. ولعلنا إذا زعمنا بعد ذلك أن النقد لم يتغير ولم ينشط في هذه الفترة كنا مصيبين، فقد شغل العرب عن الشعر بالقرآن والفتوح، وقبلما نسمع حديثاً عن الشعر إلا ما ترويه كتب الأدب عن عمر بن الخطاب، فقد حبس الخطيئة في هجاء

¹ - جرير هو أبو خزيمة جرير بن عطية بن الخطفي، واسمه حذيفة، والخطفي لقبه، ابن بدر بن سلمة بن عوف بن كليب بن يربوع ابن تميم، ولد نحو (28-110هـ) باليمامة، جمعت نقائضه مع الفرزدق - ط في ثلاثة أجزاء، وله ديوان شعره - ط في جزأين. توفي نحو (728م-650) باليمامة. ينظر: المصدر السابق، ص 321-326.

² - النابغة الجعدي: هو عبد الله بن قيس بن عدس من بني جعدة العامريين، يكنى أبا ليلى، ولد بالفلج جنوبي نجد، يقال إنه ظل ثلاثين عاماً في الجاهلية لا ينطق الشعر ثم تفجّر على لسانه، فسمي النابغة لنبوغه فيه بأخيه، ولد سنة 7هـ هو صحابي شاعر قصائده تتميز بالروح الإسلامية القوية، يقال إنه عاش مئة وعشرين وقيل مئة وثمانين، وقيل أكثر سنة 41هـ. ينظر: المصدر نفسه، ص 289-295.

³ - عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، ص 13-15.

مقدع نظمته، وكان يعجب بزهير ويفضله على الشعراء لأنه لا يغالي في مديحه، وإنما يمدح الرجل بما فيه، كان إذا سمع بيتا فيه حكمة أو نزعة خلقية قوينة ردده متعجبا منه ومستحسنا له.¹

على كل حال لا ينمو النقد ولا يقوى في عصر صدر الإسلام، إنما ينمو ويقوى في العصر الأموي حين استقر العرب في المدن والأمصار وتأثروا بالحضارات الأجنبية من جانبيها المادي والعقلي فتطور شعرهم وتطورت معه أذواقهم. ولم يكن هذا التطور عاما في كل البيئات ولا عند كل الأفراد فقد كانت تسبق بيئة في شعرها وفي ذوقها وتختلف أخرى وأهم بيئات الشعر حينئذ الحجاز والعراق والشام.

¹ - شوقي ضيف، النقد، ص29.

المبحث الثالث: العصر الأموي

إذا ما انتقلنا إلى العصر الأموي رأينا الحياة الأدبية تزدهر، وكان الخلفاء يعقدون المجالس ويستمعون إلى الشعراء ويعلقون على بعض ما يسمعون، وكان الوجوه والكبراء يعقدون المجالس أيضا ويتداولون في الشعر وأخبار الشعراء.

وعرف العصر الأموي إلى جانب مجالس الخلفاء والوجوه والكبراء أسواقا تشبه أسواق العرب في الجاهلية، ومن تلك الأسواق سوق المريد في البصرة وسوق الكناسة في الكوفة. وقد أثرا في الشعراء الذين كانوا يفدون إليها، واستطاع جرير وفرزدق¹ أن يتطورا في سوق المريد بفن المهجاء.

وفي كتب الأدب والنقد كثير من الأخبار التي تروي عن هذه المجالس والأسواق، وهي روايات تشهد على فهم العرب للشعر بعد نزول القرآن الكريم وتأثرهم به، وتوضح التطور السريع الذي دخل الحياة الأدبية في العصر الأموي، والتجديد الذي شمل الشعر وأغراضه.²

كثير ما يتفق الدارسون على أن هذا العصر هو مكمل لعصر صدر الإسلام سواء من ناحية التاريخية أو الأدبية، وإذا كانت دراستنا هذه تعنى بالجانب الأدبي فضلا عن النقدي، فإنه من الصعوبة أن نميز في الأدب عصرا من آخر، وذلك أن للأدب قيمته الإنسانية الحية النامية التي لا تعرف فواصل الزمان وهوية المكان، مع التزام الجانب التاريخي المتعارف عليه في دراسة الأدب من جهة أخرى.

ولا ريب في أن النقد الأدبي في هذا العصر قد تطور عما كان عليه في عصر ما قبل الإسلام وعصر صدر الإسلام في بعض نواحيه، فضلا عن التغير السياسي العام الذي شهدته هذا العصر "فقد عاد الشعر إلى حياته الأولى وازدادت أبوابه اتساعا وأغراضه تنوعا وافتنانا، وجادت معانيه، وتهذبت ألفاظه بعامل المنافسة وتأثير الأسلوب القرآني الذي أخذ الشعراء ينظرون فيه ويحاول أن يحتذيه كل مزاول لصناعة الكلام".³

لذلك ارتأينا أن نتابع النقد في هذا العصر آخذين بالحسبان تعدد بيئاته وموضوعاته ومذاهبه الأدبية واختلافها وما لذلك أثر فاعل "في الموازنة بين الشعراء وفي تقدير منازلهم، فهم يوازنون بين

1 - الفرزدق هو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية بن عقال بن محمد بن دارم، وكنيته أبو فراس، وسمي الفرزدق لضخامة وتضخم وجهه ولد سنة 641م من أهل البصرة، له ديوان، توفي سنة 110هـ - 732م. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 471-482.

2 - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة مطبوعات بيروت، ط1، 1973، ص 17-18.

3 - بدوي طبانة، دراسات في النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأجلو المصرية، ص 107.

شاعرين من مذهب واحد ويجمعهما فن شعري واحد أو عدة فنون، يوازنون بين جرير والفرزدق، أو بين كثير¹ ونصيب، أو بين عمر بن أبي ربيعة² وابن قيس الرقيات³، أو بين عمرو جميل⁴. وما وجدنا أحداً وازن بين شاعرين من مذهبين مختلفين؛ لأنهم كانوا يعدون الشعراء طوائف وحلقات، ويحتم الذوق أن يوازن كل ألف بإلفه، وكل شكل بشكله. وكانت الموازنة بين الشعراء على عدة صور كانت في الأغراض التي طرقوها قلة وكثرة، وفي تأنيهم لتلك الأغراض، وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروي وفي بيتين قيلا في غرض واحد فداع أحدهما وسار، وسكن الآخر وخمل، وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد، وفي منزلة الشاعرين وأين يوضعان".⁵

إذ كان ذلك كله لم يخرج عن المجالس والأسواق الأدبية التي شهدها العصر الأموي ولا غرو أن تضم تلك المجالس الصفوة من رجال الأدب، والذين لهم بصر به ورأي فيشاركون في الاستماع والموازنة والنقد وقد شهدت ذلك النقد بيئات عربية ثلاث "الحجاز والعراق والشام" حيث ازدهر النقد الأدبي فيها، ففي الحجاز زحرت الحياة بالتزلف والغناء واللهو وانتشر الأدب الرقيق يرافقه النقد في نزعة تجريدية قائمة على ذوق رفضته الحضارة الجديدة، وقد برز في تلك البيئة عدد من النقاد الزهاد والفقهاء أبرزهم ابن عباس وابن أبي عتيق وسكينة⁶، فضلا عن نقد الحلفاء في مواسم الحج ونقد الشعراء الذي كان محط اهتمامهم شعر الغزل وقد نحا نقدهم تجاه ذلك فكاد يكون النقد الغزلي في بيئة الحجاز هو السائد.

¹ - كثير بن عبد الرحمن بن أبي جمعة، من خزاعة، يكنى أبا صخر، ولد سنة 660م، شاعر عربي من أهل المدينة وشعراء الدولة الأموية، له ديوان كثير عزة، توفي في يوم واحد مع عكرمة مولى ابن عباس سنة 723م. المصدر السابق ص 503-512.

² - عمر بن أبي ربيعة المخزومي، من بني مخزوم، ويكنى أبا الخطاب، شاعر مخزومي قرشي، ولد سنة 644م، له ديوان عمر بن أبي ربيعة، توفي سنة 711م. المصدر نفسه، ص 554-558.

³ - ابن قيس الرقيات هو عبيد الله بن قيس، أحد بني عامر بن لؤي، وإنما سمي بالرقيات لأنه كان يُشَبَّب بثلاث نسوة يقال لهن جميعا رقية ولد نحو 85هـ، له ديوان شعر -ط، توفي نحو 704م. المصدر نفسه، ص 539-540.

⁴ - جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي، يكنى بأبو عمرو، ولد نحو (82هـ)، افتتن ببشينة لقب بجميل بثينة، أقام مصر ومات بها نحو (701م). المصدر نفسه، ص 434-444.

⁵ - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 45.

⁶ - السيدة سكينة هي سكينة بنت الحسين بن علي بن أبي طالب، ولدت سنة (117هـ)، شاعرة نبيلة وكريمة ومن أجمل نساء وكانت سيدة عصرها، لها الطرة السكينية، ومناقب السيدة سكينة- ط، أقامت وتوفيت في المدينة سنة (735م). ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، 1، ص 211.

وقد يختلف الشعر في العراق عنه في الحجاز والشام ذلك العصر بوصف العراق مركزا رئيسيا لمعارضة الأمويين في الشام ولم يكن السبب في ذلك وجود الشيعة والخوارج، بل كان العراق في تلك الحقبة بأكمله غير راض على الأمويين، فكان الأدب معبرا في مجمله عن سخرية وسخط ظاهرين تجاه الأمويين. والحق أن النزعة العصبية القديمة ظهرت مرّة أخرى في العراق والشام، وأعانت على إحياء روح المفاخرات والمنافرات.¹

فكان المرید في البصرة مثل سوق عكاظ في عصر ما قبل الإسلام وكان النقد - في أغلبه - مفاضلات بين الشعراء، وأحكاما أشبه بالخطوات السريعة، وأقوالا تقترب أو تكاد من التعليل غير أن ذلك لا يعني انقطاع النقد عن حال سابقه في العصور السالفة، فقد كان شديد الصلة بنقد عصر ما قبل الإسلام، من حيث الأغراض الشعرية التي كادت أن تكون - في أغلبها - شبيهة بأغراض ما قبل الإسلام، وعلى هذا كانت الأحكام، إلا أنها زادت عليها مقاييس جمالية وفنية، وفي الوقت الذي كثرت فيه المفاضلة بين الشعراء والموازنة والأحكام التي جرت على ألسنة النقاد بعد أن اتكأت على الذوق والشعور اللذين استندا إلى حاسة فنية اكتسبها الشاعر أو الناقد من كثرة ترداده الشعر وحفظه النصوص وممارسة الطويلة لإنشاءه، مما أكسبه حاسة فنية مكنته من معرفة جميل الشعر من قبيحه وصحيح وزنه من فاسده.²

لا يعني هذا أن النقد لم يكن يخلو من أحكام نقدية مع أنه ظلّ في بعض نواحيه امتداد لدعوة الالتزام، وأنه كان في بعض نواحيه حريصا على جمال التصوير، وأنه كان حريصا على ترسم تقاليد الشعراء الأقدمين وفي الوقت نفسه كثر تعليل الأحكام في عصر بني أمية ومرجع هذا التعليل الروح العربية والفطرة السليمة والتذوق الشعري.

وقد نشطت الحركة الأدبية في العصر الأموي وعلت منزلة الشعر وقائليه، فقد كانت مجالس الخلفاء والولاة منتديات أدبية انتشرت فيها القصائد، وأنشدت فيها الأشعار، وتبارى فيها الولاة لذكر النادر والغريب من شعر أو حديث أو خبر، وكان الخلفاء يجزلون العطاء مشجعين على ذلك فصار للرواة مجالس نقدية لها مكانة مرموقة.

¹ - أحمد أمين، النقد الأدبي، لجنة التأليف والترجمة والنشر الطبعة، القاهرة، 1952، ص 419-424.

² - المرجع نفسه، ن ص.

وقد ظهر شعراء فحول من صميم أعراب البادية يتقدمهم "الأخطل"¹ والفرزدق وجرير" من شعراء بادية العراق بباديتها التي لا شك في أنها سيطرت على هؤلاء الشعراء وروحهم ومجتمعهم التي تشبه إلى حد كبير حياة ما قبل الإسلام في المفاخرات والمهاجيات والعصبيات مما جعل الشعر في العصر الأموي يقترب من شعر ما قبل الإسلام إن لم يكن تكررًا له، فإذا كان هناك سوق عكاظ في عصر ما قبل الإسلام فقد نشأ المربد في البصرة وهذا السوق هو الذي أسهم في ازدهار فن النقائض الذي شاع في هذا العصر وكان الثالوث " جرير والفرزدق والأخطل" هو المؤسس الرئيس له.²

ولا ريب من أن تولد النهضة الشعرية الكبيرة في العراق نقداً أدبياً تذوقته طوائف كثيرة متفاوتة في ثقافتها متباينة في أذواقها وأهوائها وميولها وكان للشعراء من هذا النقد نصيب أيضاً هي نصيب الأسد إن لم يكن أكثر وفي الوقت نفسه أسهم الرواة والنحاة والخلفاء والأمراء وغيرهم إسهاماً فاعلاً في هذا الميدان النقدي، والحق أن تشجيع الخلفاء الشعر والشعراء، ومنحهم الجائزة على ذلك أسهم إسهاماً كبيراً في وفود الشعراء عليهم وإلى الشام مما ساعد على تنوع اتجاهات النقد وتعدد صوره المختلفة.³

¹ - الأخطل هو غياث بن غوث، من بني تغلب، من فدوّكس، يكنى أبا مالك، ولد عام 19هـ، له نقائض جرير والأخطل، توفي سنة 710م. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 483-495.

² - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الاسكندرية، دط، 2002، ص 82-83.

³ - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 97-103.

المبحث الرابع: العصر العباسي

إن العصر العباسي - كما هو معلوم - بدأ سنة اثنين وثلاثين ومائة من الهجرة، وختم سياسياً ست وخمسين وستمائة من الهجرة، حينما استولى هولاكو على بغداد، وإن كان ختم بتولي الأتراك مقاليد الحكم في زمن المتوكل.

والمعروف أنّ هذا العصر العباسي قد اشتمل على عدّة دويلات، بعضها عربي وبعضها الآخر غير عربي ولا عباسي، وبانتقال السلطة من الأمويين إلى العباسيين انتقلت حاضرة الخلافة من الشام إلى العراق، وزالت دولة العصبية القبيلة، وحلّت محلها دولة دينية جامعة، وقد تنازعت دولة فريقان؛ فريق العلويين الشيعة؛ حيث يظاهروهم الفرس وعرب الجنوب عامة، والفريق الآخر العباسيون، يظاهروهم أهل السنة والجماعة وأبناء الدولة.¹

كما تطورت الحياة الاجتماعية في هذا العصر تطوراً متدرجاً، واقتبس العرب الكثير من أوجه الحضاري وأساليب التفكير، ونشأ المذهب المعتزلي منذ أواسط العصر العباسي، وامتدّوا واستشرى في إبان العصر العباسي؛ حيث يحتكمون إلى العقل في كافة الأمور، بما فيها القصيدة، كما ظهرت في العصر النزعة الشعوبية وتغيرت الحياة من البداوة إلى الحضارة تغييراً واسعاً.

أولاً: القرن الثاني للهجرة

- لقد تطور النقد العربي واتسعت مجالاته في القرن الثاني للهجري حين قامت الدولة العباسية على أنقاض الدولة الأموية، فتنوعت صور واتجاهات وتعددت مقياسه، وأجل أهم عوامل هذا التطور:
- الثروة التي جمعها النقد العربي من العصر الجاهلي إلى القرن الثاني، تجمعت كل صور النقد التي وقفت على كثير منها في العصر الجاهلي وصدر الإسلام، والعصر الأموي في الحجاز والعراق والشام كل هذا الجهد وصل إلى نقاد العصر العباسي، فمثلوه وبنوا عليه حتى مكنهم هذا النقد من ابتداء مناهج نقدية جديدة، مما كان له أثره العميق في تطور النقد العربي في العصر العباسي.
 - العامل الآخر، ما كان يتمتع به خلفاء العصر العباسي، وخاصة العصر الأول من أمثال الرشيد والمأمون² وغيرهما؛ حيث أحبوا اللغة والأدب، وشجعوا الشعراء.

¹ - حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، ط12، 1987، ص349-358.

² - المأمون هو عبد الله بن هارون بن المهدي بن المنصور بن محمد بن علي، أعلم الخلفاء بالفقه والكلام، له من الكتب كتاب جواب ملك البرغر، توفي سنة 786م. ابن ندیم، الفهرست، ص120.

- ومن عوامل نهضة النقد أيضا: بدء التدوين في هذا العصر - بدء تدوين العلوم - بالإضافة إلى نقل علوم اليونان والفرس والهند، وكاد تحول الشعر والأدب إلى فن وصناعة بعد أن كان طبعا وسليقة.
- ومن العوامل أيضا: ظهور كثير من الشعراء والكتاب والأدباء والعلماء من الموالي، الذين صاروا عربا بالمربى لنشأتهم بالبصرة والكوفة، وكما هو معلوم أنّ هاتين المدينتين كان يقطنهما بعض القبائل العربية التي انتمت إلى الكوفة أو البصرة بالولاء.¹
- كل هذا أثر في الذوق الفطري، لقد تأثر هذا الذوق الفطري بثقافات أخرى غير عربية، ومن ثم تأثر النقد العربي تبعا لذلك بهذه الثروة العلمية والأدبية الجديدة، وتحول إلى ذوق مثقف ثقافة علمية ومن ثم ظهرت طائفة من الشعراء تأثروا بمظاهر الحضارة العباسية الجديدة، وعرفوا بالشعراء المحدثين.
- لقد حوى هذا العصر تراثا أدبيا ضخما جمعه العلماء والرواة والأدباء، وكان من أسبق العلماء الرواة إلى جمع التراث اللغوي والأدبي والنقدي، الذي وصل إلى أدباء وعلماء هذا العصر، أبو عمرو بن العلاء² وأبو عبيدة معمر بن المثنى³، والأصمعي⁴، وأبو زيد الأنصاري⁵، وغيرهم كثير..
- ومن أوائل اللغويين والنحاة الذين ساهموا في النقد عبد الله بن إسحاق الحضرمي¹ ويحيى بن يعمر البصري² وغيرهما، ومن أبرز الرواة الذين غلبت عليهم رواية شعر حماد الراوية³ والمفضل الضبي⁴، وخلف الأحمر⁵، وأبو عمرو الشيباني⁶...

¹ - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص 95-98.

² - ابن العلاء: أبو عمرو بن العلاء، المازني المقرئ النحوي البصري الإمام، مقرئ أهل البصرة، أخذ القراءة عن أهل الحجاز، وأهل البصرة، كمجاهد وعطاء وعكرمة، قرأ عليه خلق كثير؛ منهم: يحيى بن المبارك اليزيدي، توفي سنة 154هـ. ينظر: الذهبي، معرفة القراء الكبار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1997م، ص 58-62.

³ - المثنى هو أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي، من تيم قريش، ولد سنة 114، له من الكتب كتاب مجاز القرآن وكتاب غريب القرآن، وتوفي سنة 210. ابن ندیم، الفهرست، ص 53-54.

⁴ - الأصمعي هو أبو عباس ثعلب الأصمعي عبد الملك بن قريب بن عبد الملك بن علي بن أصم، يكنى أبا سعيد، له من الكتب كتاب خلق الإنسان وكتاب الأجناس وأيضا كتاب المقصور والممدود، توفي بالبصرة سنة 213هـ ويقال في سنة 217هـ. ينظر: المصدر نفسه، ص 57-58.

⁵ - أبو زيد هو سعيد بن أوس بن ثابت أبو زيد الأنصاري، صاحب النحو واللغة، قرأ عن عمرو بن عبيد وأبي عمرو بن العلاء، وروى عنه أبو عبيد القاسم بن سلام، توفي سنة 214هـ. ينظر: القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: دار الفكر العربي - القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، ط 1، 1982م، ج 2، ص 33.

وقد عاصر حمّاد الراوي الدولتين الأموية والعباسية، وهو أول من اشتغل بجمع الشعر بعد الإسلام جمع المعلقات، وجمع أشعار أكثر القبائل وأكثر شعراء بني أمية، وجمع كل قبيلة، أو شاعر في كتاب. هذا التراث الأدبي الضخم الذي جمعه العلماء والأدباء والرواة، قد وصل إلى العصر العباسي وأفسح لعلمائه ونقاده مجال النقد الأدبي، ورقّ ذوقهم، ومهد السبيل أمامهم لتطوير النقد العربي القديم، وحوله من نقد غير معلن إلى آخر معامل.

ونخرج من هذا العرض بأن تلك الحركة الأدبية والنقدية التي سبقت مرحلة التأليف قد أنتجت مجموعة من المقاييس التي يستخدمها النقاد والعلماء في تمييز الشعر وتفضيل شاعر على آخر والحكم له أو عليه. وقد نمت رغبة التفضيل هذه في نفوس النقاد بسبب التنافس الشديد بين الشعراء ومن يتعصبون لهم، قبلية أو مكانية، أو منهجا وأسلوبا، وهكذا بدأ العلماء والنقاد ينزلون الشعراء منازل حسب درجاتهم وتقديرهم وإن اختلفوا في ذلك، ولكنهم غلبوا المقياس التاريخي وقدموه على غيرهم من العوامل، واتفق نقاد القرن الثاني كلهم على ذلك، فجعلوا أولى الطبقات أقدمها شعراء وفاضلوا بين

¹ - الحضرمي هو حسن بن أحمد بن إبراهيم با شعيب الحضرمي الواسطي: فاضل، ولد سنة (1030هـ)، من أهل الواسطة، له كتب، منها سرور السرائر وعافية الباطن وسلامة الدين. توفي سنة (1621م). ينظر: خلاصة الأثر، ص14.

² - ابن يعمر هو يحيى بن يعمر العدواني النحوي، أبو سليمان البصري، أخذ القراءة عرضا عن أبي الأسود الدؤلي، وقرأ عليه أبو عمرو بن العلاء، وهو أول من نقط المصحف، توفي سنة 229هـ. ينظر: القفطي، إنباه الرواة، ج4، ص27.

³ - حماد الراية هو حماد بن سابور المبارك، أبو القاسم وهو أول من لقب بالراوية لانه كان من أعلم الناس بأيام العرب وأشعارها وأخبارها وأنسابها ولغاتهما، أصله من الديلم ولد في الكوفة سنة (95-155هـ)، جمع السبع الطوال (المعلقات)، توفي ببغداد سنة (714-774م)، ينظر: ابن خلكان، ووفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص164.

⁴ - المفضل الضبي: هو أبو العباس بن محمد بن يعلي بن عامر، ويقال بن أبي الضبي هذا من خط اليوسفي، ويكنى أبا عبد الرحمن، محدث البصرة في عصره، ولد سنة (220-307هـ)، له كتاب الاختيارات، وآخر كتاب العروض، توفي بالبصرة سنة (835-920م). ابن ندیم، فهرست، ص68-69.

⁵ - خلف الأحمر: هو خلف بن حيان، أبو محرز المعروف بالأحمر: راوية، عالم بالأدب، شاعر، من أهل البصرة، ولد نحو (115هـ)، له ديوان الشعر، وكتاب جبال العرب ومقدمة في النحو - ط. توفي سنة (180هـ). ينظر: ابن قتيبة الشعر والشعراء، ص789-790 وابن ندیم، الفهرست، ص49.

⁶ - أبو عمر الشيباني: هو إسحاق بن مرار الشيباني، كان راوية واسع العلم باللغة، أخذ عن كثير، وأخذ عنه يعقوب بن السكيت، من كتبه غريب المصنف وكتاب اللغات، توفي سنة 206. المصدر نفسه، ص68.

شعراء كل مرحلة زمنية، واختلفوا في هذه المراحل بين من يقدمون ومن يؤخرون، فمثلاً اتفقوا جميعاً على أن شعراء المرحلة الأولى من الجاهلية مثل: امرئ القيس، وزهير، والنابعة والأعشى، ولييد، وأوس بن حجر¹، طرفة بن العبد² مقدمون على شعراء مرحلة الثانية أو المخضرمين أمثال: حسان بن ثابت وكعب بن زهير، والخنساء³ والحطيئة، وهؤلاء بدورهم مقدمون على شعراء المرحلة التالية أمثال: جميل بثينة⁴، وكثير عزة، وعبد الله بن قيس الرقيات، وعمر بن أبي ربيعة، وجريير والفرزدق والأخطل، وذو الرمة، والراعي وغيرهم.⁵

وتنافس العلماء في تقديم شعراء كل مرحلة حسب المقاييس التي أشرنا إليها.

ثانياً: القرن الثالث الهجري

لم تعرف الحياة الأدبية والعلمية عند العرب عهداً خصباً بالرجال والأفكار ومختلف الأمزجة كما عرفت في صدر الدولة العباسية. فقد كان فيها ضروب شتى من التفكير، وضروب شتى من البحوث وقد كان فيها ولوع بالمعرفة، وانصراف إلى العلوم والفنون في قوة وإيمان. فبينما رجال الدين يبحثون في القرآن والحديث والفقه والأصول، وبينما علماء العربية يجمعون اللغة، ويدونون النحو، ويستنبطون العروض إذ بعلماء آخرون ينقبون في آثار الفرس والسيان واليونان، وينقلون منها إلى العربية الصالح المقبول وما انقضى عصر الرشيد حتى كانت العلوم اللسانية والشرعية قد دُونت، وحتى ألم العرب بكثير من أفكار الأمم الأجنبية وطرقها في البحث والتحليل. وهذه الحياة العلمية المتشعبة هي التي

¹ - أوس بن حجر بن مالك التميمي، ولد نحو (98-2 ق هـ) وهو من أهل نجد، شاعر تميم في الجاهلية، له ديوان شعر - ط، توفي نحو (620م-530). ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 105-112.

² - طرفة هو طرفة بن العبد بن سفيان، شاعر جاهلي من الطبقة الأولى، وهو صاحب: لخولة أطلال ببرقة ثممد، وله بعدها شعر حسن، وليس عند الرواة من شعره وشعر عبيد إلا القليل، توفي سنة 569م. ينظر: المصدر نفسه، ص 182.

³ - الخنساء هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد، الراحية السلمية، ولدت (24هـ) من مضر، لها ديوان شعر - ط، توفيت (645هـ). ينظر: المصدر نفسه، ص 343-347.

⁴ - بثينة بنت حبا بن ثعلبة العذرية، شاعرة بني عذرة، من قضاة ولدت نحو (82هـ)، اشتهرت بأخبارها مع جميل بن معمر العذري، توفيت نحو (701م). ينظر: المصدر نفسه، ص 434.

⁵ - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، ص 98.

أُنبت الجاحظ¹، وسهل بن هارون²، وأبا تمام³، وابن الرومي⁴ وغيرهم من الكتاب والشعراء، وهذه الحياة العلمية أثرت في النقد تأثيراً بعيداً لا في ظواهره فقط ولا في أشكاله، بل في جوهره وحقيقته، وفي الأمزجة التي يصدر عنها، وفي الثقافة التي ينحدر منها. فالنقد الأدبي منذ القرن الثالث يقوم على البلاغة والثقافة والتبحر والفلسفة والمنطق وكل ما دخل في الذهن العربي من المعارف الأجنبية، فلن تراه سهلاً فطرياً كالذي عهدناه إلى الآن، وإنما هو نقد متشعب النواحي، مختلف الأمزجة، دقيق، متأثر بكل ما جاء به العلم في صدر الدولة العباسية، متأثر كذلك بروح النقد القديم. فقد فيه بحوث قيمة منها ما أدخل شيئاً من الترتيب والتنظيم والقواعد التي تعين الناقد على الفهم والحكم، ومنها ما شرح بعض مظاهر الأدب، وعلّل كثيراً من حالاته، يقوم النقد عند المحدثين على دعامين اثنتين: على ما سرى إليه من العصور التي نوهنا بها من خصائص وأحكام وعلى ما دخل فيه من أثر البلاغة والمنطق والفلسفة والجدل. وينبعث النقد الأدبي عند المحدثين على ذهنيات أربع، بين كلّ ذهنية وأخرى تفاوت بعيد: ذهنية اللغويين، وذهنية الأدباء، وذهنية العلماء الذين أخذوا نصيباً يسيراً من المعارف الأجنبية، وذهنية العلماء الذين تأثروا كل التأثر بما نقل عن اليونان.⁵

نسوق شيئاً من جهود هذه الطوائف لنقف على حركة النقد في هذا القرن، ونبدأ باللغويين النحاة الذين عنوا بجمع مفردات اللغة وأدبها ونحوها وعروض شعرها، ويرجع تميز هؤلاء في النقد إلى ملكتهم التي كونوها من خلال اشتغالهم باللغة، وتمرسهم بأساليبها وأسرارها، وقد استوعبوا الأدب القديم الحديث وبخاصة الشعر، وهؤلاء اللغويون والنحاة في هذا القرن الثالث هم تلاميذ الجيل الذي تكوّن في

¹ - الجاحظ هو أبو عثمان الجاحظ مولى أبي القلمس عمرو بن قلع الكناي ثم الفقيمي، من كبار أئمة الأدب في العصر العباسي، ولد في البصرة وتوفي فيها سنة 255هـ. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م، ج5، ص2122.

² - سهل بن هارون بن راهبون أبو عمرو الدستيميسي، كاتب بليغ، فارسي الأصل، ولد سنة 215هـ، من أعماله كتاب ثعلة وعفرة وكتاب الإخوان، توفي سنة 830م. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص124.

³ - أبو تمام هو حبيب بن أوس بن الحارث الطائي، أبو تمام، ولد في جاسم نحو (188-231هـ)، له تصانيف منها فحول الشعراء - خ وديوان الحماسة - ط ومختار أشعار القبائل، توفي سنة (846م-804). ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص121.

⁴ - ابن الرومي هو علي بن العباس بن جريح، كان شعره على غير الحروف رواه عنه المسيبي ثم عمله الصولي وجمعه أبو الطيب وراق بن عبدو توفي 896م. ابن ندیم، الفهرست، ص169.

⁵ - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص139-140.

القرن الثاني من هؤلاء: ابن السكيت¹، والمازني²، والسكري³، والمبرد⁴، ثعلب⁵... غيرهم كثير، وكان السكري من أكثر من عني بجمع أشعار الشعراء والقبائل، سواء كانوا من الجاهليين أو المخضرمين أو الذين جاءوا في صدر الإسلام أو في العصر الأموي.

قد عنوا بسلامة التراكيب والأساليب، وأخضعوها للقياس النحوي، كما نقدوا الألفاظ أيضاً وبينوا ما ينقص منها وما لا ينقص، سواء على المستوى الصوتي أو الصرفي أو النحوي أو الدلالي، وأحصوا أخطاء الشعراء في وجوه الإعراب والاشتقاق.

كما تنبهوا إلى ما يقع فيه الشعراء من إخلال في الوزن والقافية، وإلى ما يلجئون إليه من ضرورات شعرية، أي أنهم نظروا في نقدهم إلى الصياغة والصور الشعرية ولم يغفلوا جانب المعنى، فكانوا يفضلون غالباً معاني القدماء وأخيلتهم على معاني المحدثين، وبعضهم حكم على جودة المعاني أو رداءتها بمقدار مجاوزتها أو عدم مجاوزتها لحدود الدين، ولهذا كانوا يعيرون كل من يصور في شعره معاني الخلاعة والمجون أو الزندقة والإلحاد.

لقد صاروا في نقدهم على سنن أسلافهم من علماء القرن الثاني، وإن توسعوا أكثر في نقد الشعر نقداً لغوياً، كما لاحظوا الغلو في المعاني أو التكلف في البديع الذي رأوه بادياً في شعر المحدثين أو المولدين؛ نظراً لعدم جريانه على مذهب القدماء في الصياغة أو المعاني.

¹ - ابن السكيت يعقوب بن السكيت، خوزي من قرى دورق من كور الأهواز، يكنى أبا يوسف، من علماء بغداد وعالمًا بنحو الكوفيين وأخذ عنهم، له من الكتب كتاب الألفاظ وكتاب إصلاح المنطق، توفي سنة 246. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص 72-73.

² - المازني هو أبو بكر بن محمد بن عثمان، وقيل عدي بن حبيب المازني النحوي؛ كان إمام عصره في النحو والآداب، أخذ الأدب عن أبي عبيدة والأصمعي، وأخذ عنه أبو العباس المبرد، له من التصانيف كتاب ما تلحن فيه العامة وكتاب الألف واللام، توفي في سنة 247هـ. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء العيان، ص 283-285.

³ - السكري هو أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله بن عبد الرحمن بن العلاء السكري، له من الكتب كتاب الوحوش وكتاب النبات، توفي 275هـ. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص 79.

⁴ - المبرد هو محمد بن يزيد بن عبد الأكبر بن عمير، من قبيلة الأزد، ولد سنة 210، أخذ النحو عن الجرهمي والمازني، له من الكتب كتاب الكامل وكتاب الروضة، توفي 85هـ وله 79 سنة، دفن بالكوفة. ينظر: المصدر نفسه، ص 58-59.

⁵ - ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار النحوي الشيباني بالولاء المعروف بثعلب، إمام الكوفيين، ولد في 201 وقيل في 204هـ له من الكتب كتاب المصون في النحو، وكتاب معاني الشعر، توفي ببغداد سنة 291هـ ودفن بمقبرة باب الشام. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص 103-104. وابن ندیم، الفهرست، ص 74.

أما الطائفة الثانية: وهي طائفة الشعراء المحدثين، فإن آراءهم ومفاضلاتهم بين الشعراء وأحكامهم عليه، لم تخرج عن نهج أسلافهم الشعراء في النقد، فالبحتري يفاضل بين اثنين من المحدثين، ويحكم لأحدهما على الآخر حكماً معللاً فيقول: دعبل بن علي الخزاعي¹ أشعر عند مسلم بن الوليد²، ولما قيل له: وكيف ذلك؟ قال: لأن كلام دعبل أدخل في كلام العرب من كلام مسلم، ومذهبه أشبه بمذاهبهم.

أما الصنف الثالث أو الطائفة الثالثة المؤثرة في حركة النقد في هذا القرن الثالث، فهم العلماء الأدباء الذين تعمقوا في الثقافة العربية، وألّموا بالمعارف الأجنبية، وعلى رأس هذه الطائفة الجاحظ وابن قتيبة فقد أثرا في تطور الحركة النقد الأدبي في عصرهما تأثيراً كبيراً، يتضح جهد الجاحظ عندما نتعرض لكتابه **البيان والتبيين**.

أما الطائفة الأخيرة فهي طائفة من أخذوا القديم من اللغويين، ولكنهم عنوا أكثر منهم بالمحدثين وعلى رأس هذه الطائفة ابن معتز، وهو أبو العباس عبد الله بن المعتز المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد المتوفى سنة ست وتسعين ومائتين، وقد أخذ الأدب عن أبي العباس المبرد، وأبي العباس ثعلب، وغيرهم... ولم يكن ابن المعتز شاعراً مطبوعاً مقتدرًا على الشعر فحسب، وإنما كان أيضاً أدبياً بليغاً مخالطاً لعلماء والأدباء، له مؤلفات نقدية منها: **كتاب السرقات** ورسالة في محاسن شعر أبي تمام ومساوئه...، أما ما وصل إلينا من كتبه **كتاب البديع** الذي يعد أول بحث منهجي في الشعر والبلاغة والنقد، وقد ألفه ردّاً على من زعم من معاصريه أن بشار بن برد ومسلم بن أبي الوليد وأبا نواس هم السابقون إلى استخدام البديع في شعرهم.³

هذه هي الذهنيات الأربع التي تقسّمت في النقد الأدبي في القرن الثالث، فكان لكل منهم صورة فيه وهؤلاء النقاد لم يقتصرُوا على نقد لفظ أو معنى أو بيت أو قصيدة أو شاعر، بل تأثروا بروح العصر في الكتابة والتأليف، فحاضوا في كثير من المسائل الأدبية وألفوا عدة رسائل وكتب في نقد الشعر والشعراء مثل لعل أقدم ما وصل إلينا من كتب النقد كتاب **طبقات فحول الشعراء** ابن سلام

¹ - دَعْبِل بن علي رَزِين، من خزاعة، ويكنى أبا علي. ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 849-852.

² - مسلم بن وليد، ويكنى أبا العباس مولى لقريش، من أصحاب السير والأحداث، له من الكتب كتاب السنن في الفقه وكتاب المغازي توفي سنة 194هـ. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص 112-229. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 849.

³ - عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، ص 35-39. ينظر: طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 85-140.

الجمحي¹ المتوفى 231هـ، وهو أيضا بصري، كانت له معارف واسعة في اللغة، والأدب، والنحو، والأخبار، حصلها من علماء عصره: حماد، وخلف²، وأبي عبيدة³، والأصمعي... وأخذ عنهم أفكارهم وآراءهم المبعثرة ونظمها تنظيما علميا، ونقل النقد خطوة جديدة كالخطوة التي خطفتها اللغة من كلمات مبعثرة إلى معجم منظم أو كنقل الأبحاث النحوية المفرقة إلى كتاب ككتاب سيبويه⁴ ونحوه.⁵

قد قسم ابن سلام الشعراء إلى طبقات؛ جمع شعراء الجاهلية والإسلام ورتبهم وفق مقدرتهم الشعرية أو حسب المدينة التي ينتمون إليه، أو المكان بصفة عامة، وحسب الديانة التي يدينون بها، ثم بحسب الموضوع الذي قالو فيه.

كان ابن سلام أول من نصّ على استقلال النقد الأدبي فأفرد الناقد بدور خاص، حين جعل للشعر صناعة يتقنها أهل العلم بما مثلما أن ناقد الدراهم والدنانير يعرف صحيحهما من زائفهما بالمعاينة والنظر ولعله كان يردّ بهذا على من يتناولون إلى الحديث في نقد الشعر من معاصريه وهم لا يملكون ما يسعفهم على ذلك.⁶

ويمثل كتاب ابن قتيبة⁷ (الشعر والشعراء) اتجاهاً جديداً في القرن الثالث للهجرة بعد طبقات ابن سلام، ذلك أن ابن سلام كان يمثل رأي العلماء المتعصبين للقدم، ومنهج القدماء في الشعر والشعراء ولذلك أوقف كتابه على شعراء الجاهلية، وصدر الإسلام وعصر بني أمية، ولم يذكر منها أحداً

¹ - ابن سلام جمحي هو أبو عبد الله بن سلام الجمحي، أحد الإخباريين والرواة، له من الكتب كتاب الفاصل في ملح الأخبار والأشعار وكتاب طبقات الشعراء الجاهليين. ابن ندیم، الفهرست، ص 117.

² - خلف هو ابن يوسف الدستيمساني، يعرف بابن قنّان. المصدر نفسه، ص 307.

³ - أبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي، من تيم قريش، ولد سنة 114، أعجمي الأصل، له من الكتب متاب مجاز القرآن وكتاب غريب القرآن، توفي سنة 210هـ وقيل 211هـ. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص 52.

⁴ - سيبويه هو عمرو بن عثمان بن قدير مولي بن الحارث بن كعب، يكنى أبا بشر ويقال كنيته أبو الحسن وسيبويه بالفارسية رائحة التفاح، أخذ النحو عن الخليل وعيسى بن عمر، توفي وله نيف وأربعين بفارس. ينظر: المصدر نفسه، ص 50.

⁵ - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 438.

⁶ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الأمانة، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 1، 1971، ص 78.

⁷ - ابن قتيبة هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الكوفي، وسمي الدينوري لأنه كان قاضي الدينور، ولد في مستهل رجب، له من الكتب كتاب معاني الشعر الكبير به اثني عشر كتاب، توفي سنة 270هـ. ينظر: ابن ندیم، الفهرست، ص 78.

من الشعراء المحدثين من معاصريه في البصرة والكوفة كبشار¹ وطبقته، وربما كان ذلك راجعاً إلى أن الرأي في هؤلاء الشعراء لم يستقر بعد، وأن اتجاههم ذلك كان موضع أخذٍ ورد بل كان موضع معارضة شديدة من العلماء والرواة وخاصة علماء البصرة التي نشأ فيها ابن سلام.²

كان لابن قتيبة ميزتان كبيرتان، الأولى أنه دعا إلى عدم التفريق في الوزن بين القديم والحديث، فالشعر القديم قد يكون جيّداً وقد يكون رديئاً، والحديث قد يكون جيّداً وقد يكون رديئاً، وعلى رأيه كل قديم كان حديثاً في زمنه... والثانية أنه فرق بين الروح العلمية، والذوق الأدبي وأن اشتغال الأديب بالمصطلحات الفلسفية، لا يفيد في الأدب، بل هو يضعف ذوقه، وإمّا الذي يري ذوقه حفظ النماذج الأدبية وتقليدها.³

هكذا نما ونضج النقد الأدبي في هذا القرن وارتقى، وظهر نقاد بارعون صنفوا مؤلفات كثيرة قيمة اهتمت وعالجت قضايا كثيرة أبرزها: توثيق القديم " الجاهلي والإسلامي " لإثبات الصحيح منها وكشف غير الصحيح، وتقويم الشعراء وإجراء الموازنات بينهم، ودراسة بعض الشعر دراسة تبين المعاني الجيدة والردئة فيه، والأساليب القوية والضعيفة وأسباب قوتها وضعفها.

ثالثاً: القرن الرابع الهجري

ومع حلول القرن الرابع للهجرة، ظهرت مجموعة من النقاد، كان لهم الفضل والأثر الواضح على ما عرفه النقد العربي من تطور، وهذا باعتمادهم على النقد المنهجي وهو "النقد الذي يقوم على منهج تدعمه أسس نظرية أو تطبيقية عامة ويتناول بالدراسة مدارس أدبية، أو شعراء أو خصومات يفصل القول فيها، ويبسط عناصرها ويصير بمواضع الجمال، والقبح فيها"⁴ فهو عنصر تقدمت فيه العلوم المختلفة وتطورت الفنون الأدبية ونضجت الدراسات اللغوية والنحوية...

¹ - بشار هو بشار بن برد بن يرخوخ العقيلي، يلقب بالمرعث، ولد 96هـ، لم يجتمع لأحد ولا احتوى عليه ديوان، توفي سنة 167هـ. ينظر: المصدر نفسه، ص 162.

² - محمد زغلول، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص 109.

³ - أحمد أمين، النقد الأدبي، ص 442-444.

⁴ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نخبة مصر لطباعة، دط، دت، ص 5.

01. مراحل النقد:

ما يجب الإشارة إليه أن النقد العربي لم يبلغ درجة النضج والتطور التي عرفها القرن الرابع هجري لولا مروره بمراحل، كانت بمثابة النواة الأساسية التي أسهمت في بلوغه لهذه الرتبة، فهي تعد مراحل لتطور النقد والذي "بدأ ملاحظات بيانية وآراء عامة، ثم مرّ بعدة مراحل حتى وصل إلى صورته المشرقة في القرن الرابع... لهذا كان القرن الثاني للهجرة وما بعده بمثابة عصر التدوين والإعداد للانطلاقة الكبرى.

وكان القرن الثالث منبرا لبروز أعلام النقد العربي على غرار ابن سلام والجاحظ وابن قتيبة وابن معتر ففي ضوء كتبهم وآرائهم وأحكامهم سار اللاحقون، وتجلّى ذلك في طبقة علماء البديع الذين ربطوا النقد بالبلاغة ربطا وثيقا وحاولوا محاولات جادة أن يضعوا الأسس الراسخة للنقد مستعينين بفنون البلاغة في نقدهم وإصدار الأحكام".¹

02. اتجاهات النقد في القرن الرابع الهجري:

قد تأثر النقد في هذا القرن بما سبقه من الدراسات، من خلال التزامه بقضايا النقد التي درج عليها النقاد السابقون، وامتاز بالسعي نحو العلمية والابتعاد عن أحكام الذوق الفردية، مع النظرة العميقة في تحليل الظواهر الأدبية "يجمع نقاد القرن الرابع -على اختلاف بينهم- النظر إلى الشعر على أنه مرتد إلى شيء أبعد من الوزن والقافية، وهم بعد ذلك متفاوتون في تقديم عنصر على آخر من العناصر التي يتكون منها العمل الشعري، وأظهر البيئات التي يظهر بينها الاختلاف في النظر إلى الشعر -وهو اختلاف يدخل في إطار الوحدة- اللغويون والفلاسفة. أما اللغويون فيرون أن الشعر -المحل الأول- وزن وقافية، وأما الفلاسفة فالشعر عندهم -في المقام الأول- نشاط تخيلي".²

وقد تعددت اتجاهات النقد في ذلك القرن، متأثرين بالحركة النقدية التي أثارها عدة قضايا، كقضية الطبع والصناعة، التي مثلتها المعركة التي دارت بين أنصار القديم والحديث، وإلى جانب قضية السرقات الأدبية، وقضية اللفظ والمعنى، ودراسات إعجاز القرآن. وقد كان للمعارك النقدية التي أدارها النقاد والشعراء النقد أهمية في هذا السياق، فقد ذكر الباحثون أن عدة نقاد ألفوا كتباً ورسائل نقدية للرد على كتاب "نقد الشعر لقدماء بن جعفر"، على سبيل المثال.

¹ - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، بيروت، ط1، 1973، ص5-7.

² - قاسم مومن، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1982، ص251.

ونقاد الأدب والشعر في القرن الرابع فريقان:

● فريق كتب ونقد ووازن وحكم متأثراً بذوقه الأدبي وطبعه العربي وثقافته الخالصة من شوائب الثقافات الأخرى التي جرت جداول الثقافة الإسلامية الصميمة المتدفقة ومن هؤلاء: **الحاتمي**¹ 383هـ صاحب "الرسالة الحاتمية" في نقد شعر المتنبي وبيان سرقاته من حكمة أرسطو الفيلسوف، **والحسن بن بشير الأمدي** 371هـ صاحب "الوساطة بين الطائيتين"، **وعلي بن عبد العزيز الجرجاني** 392هـ صاحب "الوساطة بين المتنبي وخصومه"، **وابن وكيع** 393هـ صاحب "المنصف" في سرقات المتنبي، **وأبو بكر الباقلائي**² 402هـ مؤلف "إعجاز القرآن"، **وقبلهم أبو بكر الصولي**³ 332هـ صاحب "أخبار أبي تمام" وأبو الفرج الأصبهاني⁴ 356هـ مؤلف كتاب "الأغاني".

✓ وفريق آخر كتب بروح أدبي هذبت ووسعت أفقه الثقافات الأخرى الذي هضمها القرن الرابع وأحالتها غذاء عقلياً لكل من توسع في الدراسة والبحث العميق، ومن هذا الفريق **جعفر قدامة** 319هـ و**قدامة بن جعفر** 337هـ صاحب "نقد الشعر"، **ابن العميد**⁵ 360هـ والصاحب ابن عباد⁶ 385هـ صاحب رسالة "الكشف عن مساوئ شعر المتنبي" وأبو الهلال العسكري 395هـ صاحب

¹ - **ابن المظفر الحاتمي** هو محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي، أبو علي، أديب نقاد من أهل بغداد، نسبته إلى جد له اسمه حاتم، من مؤلفاته الرسالة الحاتمية، توفي سنة 388هـ. الحموي، معجم الأدباء، ج6، ص2506.

² - **الباقلاني**: هو محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم، القاضي أبو بكر الباقلائي المالكي، ولد سنة 950م، من تلاميذه أبو إسحاق الشيرازي، له كتاب المناظرة العجيبة، توفي سنة 1013م. الزركلي، الأعلام، ص268.

³ - **أبو بكر الصولي** هو محمد بن يحيى بن العباس الصولي، من الأدباء الظرفاء، له من الكتب كتاب الأوراق في أخبار الخلفاء والشعراء وكتاب الوزراء، عاش إلى سنة 330. ابن ندیم، الفهرست، ص153-154.

⁴ - **أبو الفرج الأصفهاني** هو علي بن الحسين بن الهيثم القرشي، شاعراً ومصنف أديباً، ولد 897 في أصفهان، له رواية بسيرة وله من الكتب كتاب الأغاني الكبير وكتاب الأخبار والنودر، توفي سنة 360. المصدر نفسه، ص119.

⁵ - **ابن العميد** هو ابن العميد الكاتب محمد بن الحسين بن محمد أبو الفضل المعروف بابن العميد، من أئمة الكتاب. كان متوسعاً في علوم الفلسفة والنجوم، ولقب بالجاحظ الثاني في أدبه وترسله، توفي سنة 360هـ. الزركلي، الأعلام، ج6، ص98.

⁶ - **الصاحب ابن عباد** هو الصاحب أبو القاسم بن أبي الحسن عباد بن العباس بن عباد بن أحمد، وهو أول من لقب بالصاحب من الوزراء لأنه كان يصحب أبا الفضل ابن العميد، ولد سنة 326 بإصطخر، وقيل بالطالقان، أخذ عن أبي الفضل ابن العميد، صنف في اللغة كتاباً سماه المحيط، توفي سنة 385. ابن خلكان، وفيات العيان وأنباء أبناء العيان، ص228-231.

"الصناعتين" و"ديوان المعاني". والفريق الأخير يختلف نقده قوة وضعفا بحسب تمكن الطبع العربي من نفوس رجاله وأعلامه، وتتفاوت منازلهم في الإجادة والإحسان بتفاوتهم في الذوق الأدبي الذي يعتد به في الحكومات الأدبية العادلة.⁽¹⁾

وبالإضافة إلى المؤلفات النقدية النظرية والبلاغية والتطبيقية، فقد تضمنت المؤلفات اللغوية، والنحوية والفلسفية بعض الآراء النقدية، وقد عنيت كتابات إعجاز القرآن بالنقد الأدبي مباشر، لأن الكلام المعجز تظهر ملكاته وطاقاته، قياسا على الكلام البشري، وقد تنوعت الأعمال النقدية في القرن الرابع بين ضروب مختلفة، فمنها الكتب النظرية التي تطمح إلى تكوين رؤية متكاملة للعمل الإبداعي الشعري ومثالها كتابا قدامة بن جعفر وبن طباطبا العلوي "نقد الشعر وعيار الشعر"، ومنها كتب تطبيقية أساسا تتناول شعراء أو شاعرا وتخصص الكلام لتبيان المشكلات العامة في شعر أو أشعارهم ومقابلتها بما يستحسن، والاحتكام إلى معايير يؤخذ بها في أثناء ذلك كله ومثاله كتابا الآمدي والقاضي الجرجاني **الموازنة والوساطة**، وهناك كتب تتراوح بين هذين الضربين، وذلك كما في عمل أبي الهلال العسكري في **الصناعتين**، والمرزباني² في **الموشح**، وتسلك الشروح العديدة للدواوين قديمها ومحدثها ضمن القسم التطبيقي، أما الكتب الأخرى فهي كثيرة نعثر فيها على ملحوظات قيمة بين الحين والآخر تتصل بالنقد والشعر كما في **الصاحبي** لأحمد بن فارس³ و**الخصائص** لأبي الفتح بن جني⁴.

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، دط، دت، ص20-21.

² - **المرزباني** هو محمد بن عمران بن موسى، أبو عبيد الله المرزباني: إخباري مؤرخ أديب. أصله من خراسان، من مؤلفاته: معجم الشعراء، توفي 384هـ، الزركلي، الأعلام، ج6، ص319.

³ - **ابن فارس** هو أبو الحسين بن فارس بن زكريا بن محمد بن الحبيب الرازي اللغوي، كان إماما في علوم شتى، له كتاب حلية الفقهاء ورسائل أئمة، أخذ عنه الحريري، توفي سنة 390هـ، ودفن مقابل مشهد القاضي الجرجاني. ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص118-119.

⁴ - **أبو الفتح عثمان بن جني**، ولد بالموصل 330 ق هـ، له من الكتب كتاب التعاقب في العربي وكتاب المعرب والخصائص، توفي ببغداد سنة 392هـ. ابن ندیم، الفهرست، ص89.

⁵ - فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1405-1985، ص161-162.

03. مميزات النقد في القرن الرابع الهجري:

إن كثرة النقاد في القرن الرابع، وتنوع مؤلفاتهم ومراجعهم الثقافية، بالإضافة إلى إفادتهم من آراء من سبقهم من النقاد، أدت إلى تميز النقد، ولعل أهم خصائصه آنذاك:

- الخصوبة والغزارة، واعتماد الذوق والفطرة، مع التطلع نحو العلمية، والإفادة من المنطق والفلسفة. لذلك نجد جدلاً قائماً بين أنصار الذوق وأصحاب النظرة العلمية، الذين سعوا إلى تقنين النقد، فقد كان معيار الذوق في النقد مقابلاً لمعيار الطبع في الإبداع، وممثلاً لسجية التذوق والحكم، المقابلة لسليقة العرب في الإبداع إذ أصر أصحاب الطبع على أهمية الذوق " وعلى تدعيم مكانته في فهم الأدب وعلى تسفيه كثير مما جاء به النقاد والعلماء، وعلى أن النقد صنعة لا بد فيها من طبع وقريحة، كما لا بد في الأدب نفسه من طبع وقريحة، ولا بد لهذا الطبع من خبرة وطول معاناة، وأن هؤلاء العلماء واهمون حين يريدون أن يخوضوا في النقد بما عندهم من علم، وطرق في التفكير"¹ وهذا يعني أن أنصار الصنعة في الشعر كانوا يرون أن فهم الأدب وتذوقه، يحتاج إلى قواعد علمية، وطول مباحة، ونظر عميق لفهم المجازات والاستعارات والتشبيهات البعيدة والإشارات والإيماءات والصناعات الجديدة، البعيدة عن السليقة العربية، التي تحتاج إلى أكثر من الذوق السليم والحس المرهف، لفهمها واستجادتها.²

- كذلك ما يميز النقد في هذا القرن، هو انصرافه إلى الغوص أعمق في الأطراف التي تكون العملية الأدبية (المبدع والنص والمتلقي) فنرى عنايتهم الشديدة بأهمية توجيه كتاب الشعر والخطباء، ووضع قوانين الصياغة التي تنظم كتاباتهم، موضحين اختلاف الأمزجة، بل إن القاضي الجرجاني يسهب في التفريق بين شعر وآخر، على أساس اختلاف الشعراء موضحاً أثر البيئة والشخصية في عملية الإبداع الشعري. ولعل الأهمية الكبرى كانت في ولوجهم أعماق النص، وذلك لمعرفة مواطن الجودة والرداءة من جانب، ولتنظيم العلاقة بينه وبين متلقيه من جانب آخر، فتراهم يلاحقون المعاني الجيدة والردئية ويهتمون بحدوده التي تفرقه عن النشر، ويتعقبون التشبيهات والاستعارات والمجازات، وضروب العناصر المكونة لجمالياته من جناس ومطابقة وإشارة، مع اهتمامهم بالأوزان والقافية.

¹ — طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري، ص 144.

² — مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013، ص 44.

وتلتقي الكتابة النقدية في هذا القرن مع الكتابات التي عيّنت بدراسة إعجاز القرآن، وهذا اللقاء كان أوضح ما يظهر عند نقطة البلاغة، وأثر النص في المتلقي. ومن هذا اللقاء نرى أن كتاب الإعجاز عرجوا على النقد الأدبي، وجعلوا نقد النصوص الشعرية من أسس كتاباتهم، وأدواتها، وخلصت بعض أعمال البلاغيين لبيان جوانب الإعجاز، والإفادة من أسس البلاغة والنقد لفهم النص المعجز، وتبين أثره في القارئ، ومثل هؤلاء أفضل تمثيل أبو هلال العسكري.

ويقودنا ذلك إلى الحديث عن الأهمية التي حظيت بها البلاغة، لتغدو مكوناً ثقافياً، وطاقة وظيفية تعمل على إيصال المعنى إلى القارئ مع الإشارة إلى أن علوم البلاغة كانت ما تزال في طور التداخل في فروعها؛ أقصد (علم البيان، وعلم البديع، وعلم المعاني). فهذه العلوم قد تمايزت وأخذت ملامحها في مرحلة زمنية متأخرة، بعد ذلك ونكاد نقول، في هذا السياق، إن البلاغة كانت الأساس المشترك في الدراسات النقدية، فمن النقد من عدها المرجع الأهم لثقافة الإبداع والتلقي، ويبرزها النص، في الوقت ذاته، ومنهم من عدها طاقة نصية خالصة، وهي الحامل الوحيد لرسالة المبدع الجمالية والفكرية، وتحمل الوظيفة الإيصالية.¹

وكان للمتلقي أهمية كبرى، لأنه غاية العمل الأدبي، التي يسعى إلى إيصال الرسالة إليه. وقد كان حاضر في أثناء وضعهم القواعد التي توجه عمل الأديب، وتنظم النصوص. إلا أنهم لم يعنوا بوضع آلية عملية أو نفسية تصف الطريقة التي يلج فيها المتلقي عالم القصيدة، ولم يصفوا العمليات التي تحدث في أثناء قراءة النص، وإنما كان حضوره بمنزلة رقيب يقف خلف المبدع (كالقارئ الضمني)، يوجه كتابته حسب توجهات المزاج الأدبي العام والخاص، سواء أكانت مدحاً أم نسيباً أم رثاء، فيؤدي به الإجابة في عمله، عن طريق تنقيح القصيدة وتحكيكها، بالإضافة إلى مهمة إطلاق الحكم الأدبي، جودة ورداءة دون المشاركة في عملية تحقيق النص.

كذلك فإن الآراء النقدية للفلاسفة ذهبت مباشرة إلى الأثر الذي يتركه الأدب وأجناس الفنون المختلفة في المتلقي، "فمبدأ تأثير الشعر على سلوك المتلقي مبدأ استقر في القرن الرابع مرتبطاً بفهم شامل عن أثر أنواع الفنون المختلفة في السلوك بما فيها الشعر والغناء والرسم وغيرها... وتحدد فهم التأثير في ضوء ثلاثية: الإدراك، والنزوع، والسلوك، بمعنى أن أنواع الفنون تحدث حالات من الإدراك تؤدي إلى نزوع يعقبه سلوك".²

¹ - المرجع السابق، ص 45.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995، ص: 52-53.

04.النقاد الشعراء في القرن الرابع الهجري:

لقد أخذ النقد الأدبي في هذا القرن يخطو خطوات جديدة - كما أشرنا سابقا - نحو والدقة والتحليل الواضح، والتحليل المفصل، وأخذ يحاول في تدرج الوصول إلى نقد قائم على أسس ثابتة وقواعد موضوعية، بما ألفوه من كتب ضمنوها آراءهم ونظرياتهم النقدية في الشعر والنثر، وعلى يدهم سار النقد العربي مراحل تطوره حتى صار علما له قواعده وأصوله. وسنعرض فيما يلي أشهر الشعراء النقاد لهذا القرن:

أ- ابن طباطبا:

هو أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم "طباطبا" بن إسماعيل بن إبراهيم بن الحسن بن علي بن أبي طالب.¹ وقال ابن حزم² عن حديثه عن ولد إبراهيم بن الحسن بن علي بن أبي طالب وولد إبراهيم: "إسماعيل وإسحاق وعلي ومحمد... وولد إسماعيل الحسن وإبراهيم "طباطبا" وفيه الجمهرة والعدد... ثم يقول: " ومنهم الشاعر الأصبهاني وهو محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم... فهو من الأسرة العلوية الشريفة ومن ذرية الحسن بن علي رضي الله عنهما"³.

وقد اشتهرت أسرته "بآل طباطبا" قسم منهم أقام باليمن وقسم آخر بمصر ومنهم أبو القاسم أحمد بن محمد بن إسماعيل نقيب الطالبين بمصر... وطبا طبا هذا لقب لجده إبراهيم وقد ذكر خلكان⁴: طبا طبا - بفتح الطائين المهملتين والبائين الموحدين - وهو لقب جده إبراهيم وإنما قيل له ذلك لأنه يلثغ فيجعل القاف طاء وطلب يوما ثيابه فقال له خادمه: أجئ بذراعه فقال: لا بل طبا طبا يريد قبا قبا فبقي عليه لقبا واشتهر به.⁵

¹ - ياقوت الحموي، معجم البلدان، ص284.

² - ابن حزم هو علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب، القرشي الأندلسي الإمام العلامة، يعد من أكبر علماء الأندلس وأكبر علماء الإسلام تصنيفاً وتأليفاً بعد الطبري، توفي سنة 383هـ. الحموي، معجم الأدباء، ص1651.

³ - ابن حزم، تح: عبد السلام وهارون، جمهرة أنساب العرب، القاهرة، مصر، دط، 1962، ص43.

⁴ - خلكان هو أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان، ولد بإربل سنة 608، له من الكتب كتاب وفيات الأعيان وقد اشتهر كثيرا وله مجاميع أدبية، اشتغل بالقضاء. ينظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص5-7.

⁵ - ابن خلكان، تح: إحسان عباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت، ج1، ص30.

كل المصادر والمراجع التي رجعت إليها اتفقت على أنه ولد وتوفي في أصبهان ولكن لا أعرف عن تاريخ ميلاده شيئاً دقيقاً إلا من خلال مقارنته مع معاصريه إذ تجد من معاصريه ابن المعتز، وكان كل منهما يهتم بشعر الآخر ولم يكتب لهما اللقاء لأن ابن طباطبا لم يفارق أصبهان وإن ابن المعتز لم يحضر إلى أصبهان واهتمام كل بالآخر يدل على أنهما كانا ابني عصر واحد، وإن لم يكونا ولداً في عام واحد. وعلى هذا يمكن إيجاد تاريخ ميلاد تقريبي لابن طباطبا طالما أننا نعرف تاريخ ميلاد ابن المعتز في 247هـ توفي 292هـ وابن طباطبا توفي 334هـ وهذا يدل على أنهما عاشا في عصر واحد... أي يمكن القول: أن ابن طباطبا ولد ما بين الأعوام (245-255) ...، وقد كانت له مكانة في مدينة أصبهان فهو علوي وشاعر وكاتب ومؤلف وكان متجهاً إلى العلم والأدب والتأليف وكان مشهوراً بالذكاء والفطنة كما قيل: "كان مذكوراً بالذكاء وصفاء القريحة وصحة الذهن وجودة المقاصد معروفاً بذلك مشهوراً به"¹ وقد أجمع كل الذين كتبوا عنه أنه توفي عام 334هـ.

ولا يعرف في الوقت الحاضر من مؤلفات ابن طباطبا إلا كتاب "عيار الشعر" الذي قام بتحقيقه الدكتور طه الحاجري والدكتور محمد زغلول سلام 1956 وقد ذكرت المراجع أن له كتباً أخرى، لكننا لا نعرف لها وجوداً.

ب - قدامة بن جعفر:

هو أبو الفرج قدامة بن جعفر قدامة بن زياد، الكاتب البغدادي، وأبوه أبو القاسم جعفر بن قدامة بن زياد... لقد ذكر ياقوت²، وكذلك ذكر محمد بن إسحاق من قبله، أن قدامة كان نصرانياً وأنه أسلم على يد المكتفي بالله.

أما عن حياته فهي خفية شديدة الخفاء، والمعلومات التي يقدمها لنا الرواة والمؤرخون ضئيلة لا تكفي لتكوين صورة صحيحة واضحة أو قريبة من ذلك عن تلك الحياة، ونجد التشابه الواضح بين كتابات المؤرخين ورجال التراجم وهذا يدعونا إلى الجزم بأن بعضهم أخذ عن بعض، وأقدم الذين كتبوا عن قدامة من الباحثين وكتاب التراجم محمد بن إسحاق النديم³ صاحب الفهرست (المتوفى سنة

¹ - ياقوت الحموي، تح: إحسان عباس، معجم الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط1، دت، ج5، ص131.

² - ياقوت الحموي هو ياقوت بن عبد الله الحموي، الرّومي نسباً، كان رحمه الله وعفا عنه روميّ الجنس، أسر صغيراً، وابتاعه ببغداد رجل تاجر يعرف بعسكر الحموي، من أهم مؤلفاته كتاب معجم الأدباء، توفي سنة 626هـ. القفطي، إنباه الرواة، ج4، ص80-83.

³ - ابن النديم هو محمد بن إسحاق بن محمد بن إسحاق، أبو الفرج بن أبي يعقوب النديم: صاحب كتاب الفهرست توفي سنة 438هـ. الزركلي، الأعلام، ص29-30.

375هـ) وكان الذي كتبه نواة لما كتب غيره منهم، ومع ذلك يبدو القدر الذي كتبه ضئيلاً ليس فيه شيء من التفصيلات، وإنما فيه لمحة خاطفة عما اشتهر به قدامة... وهو كلمات ممدودة¹ وهذا نصها: "هو قدامة بن جعفر بن قدامة، وكان نصرانياً، وأسلم على يد المكتفى بالله²، وكان قدامة أحد البلغاء، الفصحاء، والفلاسفة الفضلاء، وممكن يشار إليه في علم المنطق"³.

ويذكره الفرّج بن الجوزي⁴ (المتوفى: 597هـ) في كلمات قليلة على هذا النحو: "قدامة بن جعفر أبو الفرّج الكاتب، له كتاب حسن الخراج وصناعة الكتابة، وقد نُسأل ثعلبا عن أشياء"⁵.

وترجم له أبو الفتح ناصر بن عبد السيد المعروف بالمطرزي⁶ (المتوفى: 616هـ) عرضاً أثناء شرحه لمقامات الحريري بما يأتي: "قدامة: أبو الفرّج قدامة بن جعفر بن قدامة بن زياد، الكاتب البغدادي المضروب به المثل في البلاغة، وقيل هو أول من وضع الحساب، وظني أنه أدرك أيام المقتدر بالله، وابنه الراضي بالله، وله تصانيف كثيرة"⁷.

له من الكتب:

- كتاب الخراج ثمان منازل، وأضاف إليه التاسعة
- كتاب نقد الشعر
- كتاب جلاء الحزن
- كتاب صرف الهم

¹ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط3، 1969، ص47/36.

² - المكتفى بالله هو أبو محمد علي بن المعتضد، من خلفاء الدولة العباسية، ببيع بالخلافة عند موت والده بعهد منه، توفي سنة 295هـ. السيوطي، تاريخ الخلفاء، تح: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 2004م، ص274.

³ - محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص188.

⁴ - ابن الجوزي هو عبد الرحمن بن علي بن محمد بن علي بن عبيد الله بن عبد الله البكري، أبو الفرّج ابن الجوزي. البغدادي الحنبلي الواعظ، صاحب التصانيف المشهورة في أنواع العلوم من التفسير، ولد تقريباً سنة 508هـ. السيوطي، طبقات المفسرين، تح: علي محمد عمر، مكتبة وهبة - القاهرة، ط1، 1396، ص61.

⁵ - المطرزي، الايضاح في شرح مقامات الحريري، الورقة 40.

⁶ - المطرزي هو ناصر بن عبد السيد بن علي، أبو الفتح، المطرزي الخوارزمي النحوي الأديب: ولد بخوارزم في رجب سنة 538هـ. من مؤلفاته: الإقناع في اللغة، توفي سنة 610هـ. الحموي، معجم الأدباء، ج6، ص2741.

⁷ - انظر البداية والنهاية لابن كثير، ج11، ص220.

- كتاب رسالته في علي بن مقلة، وتعرف بالنجم الثاقب
- كتاب السياسة
- كتاب الرد على ابن معتر
- كتاب نزهة القلوب وزاد المسافر

توفي قدامة في خلافة المطيع العباسي سنة 337هـ في بغداد، نجد ابن التغري بردي (المتوفي: 784هـ) في عبارته في حوادث سنة سبع وثلاثين وثلاثمائة: "وفيها توفي قدامة بن جعفر الكاتب صاحب المصنفات... وكان عالماً، جالس المبرد وثعلبا وغيرهما".¹

ج- القاضي الجرجاني:

هو علي بن عبد العزيز بن الحسين بن علي بن إسماعيل أبو الحسن،² وقد اشتهر بنسبته إلى "جرجان" فعرف بالجرجاني، وجرجان مدينة مشهورة عظيمة بين خراسان وطبرستان، وقيل أن أول من أحدث بناءها "يزيد بن المهلب بن أبي صفرة" (المتوفي: 102هـ) وقد خرج منها خلق من الأدباء والعلماء والفقهاء والمحدثين،³ ينتسب القاضي علي بن عبد العزيز إلى هذه المدينة، لكنه ينتمي إلى أصول عربية صليبية، فهو من قبيلة "ثقيف"... وليس هناك نص ثابت يبين لنا تاريخ ولادته؛ التي قدرت تقديراً _اعتماداً على سنة وفاته وعلى بعض الأخبار القليلة_ بأنها كانت بجرجان عام ثلاث وعشرين وثلاثمائة للهجرة (323هـ)، وذكر محققاً⁴ كتاب الوساطة _في مقدمته_ أنه ولد سنة 290هـ، كما أن المصادر لا تسعفنا للتعرف على والديه، وعن طفولته ونشأته وشبابه، فأخباره القليلة لا توضح بداياته عدا بعض اللمحات المرتبطة بمسيرته العلمية وحياته الثقافية التي سيشار إليها فيما بعد... كما اختلف العلماء حول تاريخ مولد القاضي الجرجاني، كذلك تعددت الأقوال في تحديد سنة وفاته، فمنهم من قال بأنه توفي سنة 366هـ، ومنهم من قال سنة 392هـ، كما اختلفت الآراء حول مكان وفاته.⁴

¹ - ابن تغري بردي، النجوم الزاهرة، ج3، ص197-298.

² - المرجع نفسه، ص1796.

³ - ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1977، ج2، ص199.

* - محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البحراوي.

⁴ - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ج3، ص281.

للقاضي الجرجاني آثار ومؤلفات في مختلف العلوم والآداب، ويدل على ذلك ثقافته الموسوعية وخوضه في شتى المعارف، لكن معظم هذه المؤلفات لم يصل إلينا، وقد ورد ذكر إلا بعض منها في عدد من المصادر، فقد جاء في معجم الأدباء لياقوت الحموي ويتيمة الدهر للثعالبي، الآثار والمصنفات التالية:

- كتاب تفسير القرآن الكريم
- كتاب تهذيب التاريخ
- كتاب الأنساب
- كتاب الوكالة
- ديوان شعري
- بعض الرسائل المدونة
- كتاب الوساطة بين المتبني وخصومه¹

د- الآمدي:

هو أبو القاسم الحسن بن بشير بن يحيى الآمدي أصلاً، البصري مولداً ونشأة، ولد في أواخر القرن الثالث الهجري، تلقى العلم على أشياخ عصره كأبي إسحاق الزجاج وابن دريد، والأخفش وطبقتهم.²

والذين ترجموا للآمدي قديماً ذكروا أنه كان حسن الفهم، جيد الدراية والرواية، وكان كاتب القضاء من بني عبد الواحد بالبصرة وله شعر حسن واتساع تام في الأدب. قال ابن النديم في الفهرست: "إنه مليح التصنيف، جيد التأليف، يتعاطى مذهب الجاحظ فيما يصفه من التأليف".³

ترك عدداً من التصانيف التي تنتمي معظمها إلى الأدب والنقد ومن ذلك:

- كتاب المختلف والمؤتلف في أسماء الشعراء
- كتاب نشر المنظوم

¹ - الثعالبي: يتيمة الدهر، ج4، ص7 وينظر: ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج4، ص1798.

² - مجد الدين بن يعقوب الفيروز الآبادي، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تح: محمد المصري، ط1، 2000، ص110-111.

³ - ابن النديم، الفهرست، ص172.

- كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحري
- كتاب في أن الشعاعين لا تتفق خواطرهما
- كتاب ما في عيار الشعر لابن طباطبا من الخطأ
- كتاب تفضيل امرئ القيس على الجاهليين
- كتاب تبين غلط قدامة بن جعفر في كتاب نقد الشعر
- كتاب معاني شعر البحري
- كتاب الحروف من الأصول في الأضداد

توفي الأمدي سنة سبعين وثلاث مئة، أو إحدى وسبعين وثلاث مئة من الهجرة.¹

هـ- ابن الوكيل التنسي:

عرف به مترجموه على أنه أبو محمد الحسن بن علي بن محمد بن خلف،² ويستنتج الأثر البارز والدور الهام الذي لعبه التوجه العلمي لأسرته في تكوين شخصيته، فجده وكيك "محمد بن خلف" قاض مشهور، وهو أبو بكر محمد بن خلف الضبي، بغدادى مذكور بالفضل والنبيل والفصاحة، متعدد المواهب والاهتمامات العلمية، وصنف عدة كتب، ونظم الشعر على طريقة العلماء على حد تعبير ابن خلكان³... أما والده ناقد فلا يكاد يذكر، ويشير شوقي ضيف إلى عدم معرفة الأسباب التي دفعت به إلى الانتقال من بغداد إلى تنيس بمصر.⁴

لقد التقى في أسرته إذن عنصران: المنصب والعلم، وهما يشكلان معا رصيده من المجد والمكانة ورثهما وتأسلا في نفسه، فلقد تمتع ابن وكيك بمكانة هامة داخل المجتمع المصري في عصره، والدليل على شهرته وذيوع صيته، وهو ما تردد لدى مترجميه... وتظهر تنيس التي نسب إليها، ولد ونشأ وتوفي بها سنة 393هـ.⁵ عنصرا أساسيا ضمن العناصر التي كونت شخصيته، وطبعت شعره بمنظرها ورياضها ومجتمعها اللاهني، وقد لاحظ معظم الدارسين أهمية هذا الأثر.⁶

¹ - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ص 475.

² - ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ص 104 والنعلالي، يتيمة الدهر، ص 356.

³ - المرجع نفسه، ص 107.

⁴ - شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، دار المعارف، مصر، دط، 1984، ص 332.

⁵ - ابن خلكان، وفيات الأعيان، ص 104-107.

⁶ - شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، ص 333.

يتداول الدارسون عبارات الثناء على ابن وكيع بوصفه عالماً ومثقفاً متميزاً، إضافة إلى جانب شاعريته، ومن أشهر تلك العبارات تقديم الثعالبي له واصفاً إياه بأنه " شاعر بارع، وعالم جامع، وقد برع في إبانته، على أهل زمانه، فلم يتقدمه أحد في أوانه، وله كل بدیعة تسحر الأوهام وتستبعد الأفهام"¹.

ويقول عنه الحصري " مشرق الفكر، مونق الشعر، رائق الطلاوة، فائق الحلاوة"² ويبدو أنه قد جانب الأغراض المعهودة من مدح وهجاء، وتخصص في وصف الطبيعة والخمريات وما يليق بذلك وينسجم معه من شعر اللذة واللهو... والمهم أن عنصر الطبيعة واللذة وخصوصاً الخمر يحتلان البؤرة في شعره ويتحدان في كثير من نصوصه على طريقة أبي نواس حيث تحضر الخمر ومتع مجالسها في رياض الطبيعة³... فهو شاعر الربيع والخمر... وكان لتواريه بهذه الطريقة عن المجالس الرسمية والمشاركة في الجانب الجدي من الحياة الاجتماعية والسياسية بل والثقافية هو السبب في إخمال ذكره وجهل الكثير به.

يمتاز ابن وكيع بقلة أعماله، وقد يعود ذلك لحياته اللاهية كما ذكرنا آنفاً، فكل ما يذكر له من أعمال لا يتجاوز ديوانه الشعري،⁴ وقد ضمنت طبعاته مزدوجته الشهيرة في الغلام النصراني ومزدوجته في فصول السنة، كما يذكر له كتاب **النزهة في الإخوان**، وعدوا كذلك في مؤلفاته منظومة (بحر الإلهام)، ولا يعرف عنها أكثر من عنوانها،⁵ ويعد كتاب **المنصف** من أهم وأبرز ثماره رغم أنه من الصعب تحديد تاريخ تأليفه، إلا أن إحسان عباس يرجح أن يكون قد كتب بعد عام 380هـ، تاريخ وفاة شيخه الحسين بن أحمد المهلبى لأنه يترجم عليه فيه⁶ وزيادة على ما سبق من تاريخ وفاة شيخه المذكور، وهو ابن جني الذي كتب (النقض على ابن وكيع وتخطئته)، ولم يذكره في إجازته التي كتبها بيده لعبد الله بن نصر سنة 384هـ.⁷

¹ - الثعالبي، يتيمة الدهر، ص 356.

² - الحصري، نور الطرف ونور الظرف، تح: لجنة عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1، 1996، ص 140.

³ - الثعالبي، يتيمة الدهر، ج 1، ص 368.

⁴ - ديوان ابن وكيع، تح: هلال ناجي، دار الجليل، بيروت، ط 1، 1991 وتح: حسين نصار، ابن وكيع شاعر الخمر والزهد، مكتبة مصر، مصر، دط، دت، ص 8-9.

⁵ - المرجع نفسه، ص 9.

⁶ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط 4، 1983، ص 294.

⁷ - ياقوت الحموي، معجم الادباء، ج 12، ص 109-111.

و- أبي الهلال العسكري:

هو الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، نشأ كما نشأ أبو أحمد¹ بعسكر مكرم²، وأقام فيها حياته، والظاهر أنه لم يبرحها أكثر عمره، ولا نجد في مصدر من المصادر التي بين أيدينا شيئاً عن تنقله، أو انتجاعه بلد آخر، عاش أبو هلال حياته مغموراً خامل الذكر، فلم يحظ بما هو خليق بيه من المجد ونباهة الشأن، كما حظي غيره من العلماء والأدباء في العصر الذي عاش فيه. وإن كان قد حظي بعد موته بالخلود فيما ألف وكتب، وقدره الناس بعد موته ما لم يكونوا يقدرونه في حياته، واعترف له العلماء بالنبوغ والسبق.

ولقد أرجح العلماء ثلاثة أرباع فكر الرجل إلى أولئك الذين جلس منهم مجلس التلميذ من المعلم وإلى ما وقف عليه من علم سابقه وتجربتهم، وجعلوا الربع وحده لمواهبه الخاصة وملكاته وعقله والواقع أن لأبي هلال نوعين من الأساتذة جلس كل منهما، وأفاد من كليهما علماً وعقلاً وأخذ عنهما ما ضمنه هذا التراث الحافل الذي خلفه والعلم الذي تمثله وبسطه فيها ألفه... ومن بين أساتذته الحسن بن عبد الله بن سعيد بن إسماعيل العسكري، المكنى بأبي أحمد وأيضاً أبو سعيد الحسن بن سعيد الذي كان من أحد أعلام عصره وشيوخه.³

زود أبو هلال المكتبة العربية بنتاج رائع، يدل على خصب وتمكن، وسعة وثقافة، وتوفر على العلم وتحصيله، ثم على التدوين والتأليف عن فهم وبصيرة. وتفيض كتب الطبقات بذكر آثار أبي هلال التي تدل على باع طويل وعلم أصيل، بل إن هذه الكتب تكاد تقف تعريفها بأبي هلال على ذكر آثاره

¹ - كان في طليعة أولئك الأعلام الذين أنجبهم "عسكر مكرم" عالمان جليلان كتباً لهذا البلد مجداً وخلوداً في القرن الرابع، أحدهما أبو أحمد العسكري والآخر هو أبو هلال العسكري، وكان أبو أحمد العسكري أحد الأئمة المذكورين في التصرف في أنواع العلوم، والتبحر في فنونها، وهو من أعلام المحدثين في عصره، بل انتهت إليه رئاسة التحديث، وكان عالماً باللغة، حتى اقترن اسمه بوصفه، فقليل أبو أحمد اللغوي، أخذ عن فحول العلماء كأبي القاسم اللغوي، وأبي بكر دريد... وأكثر وبالغ في الكتابة، واشتهر في الآفاق بالدراية والإتقان. ينظر: بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص18-20.

² - عسكر مكرم مدينة من كور الأهواز "خوزستان" بين البصرة وفارس، ومكرم التي تنسب إليه هو مكرم الباهلي، وهو أول من اختطها فنسبت إليه. المرجع نفسه، ص25-26..

³ - المرجع نفسه، ن ص.

ومصنفاته وشيء من شعره العذب في شكوى الزمان وتنكر الخلال، وهذه البعض من أسماء كتبه كما ذكرها ياقوت¹:

- كتاب التلخيص
- كتاب صناعتي النظم والنثر
- كتاب جمهرة الأمثال
- كتاب معاني الادب
- كتاب من احتكم من الخلفاء على القضاة
- كتاب ديوان الحماسة
- كتاب الدرهم والدينار
- كتاب المحاسن في تفسير القرآن خمسة مجلدات
- كتاب العمدة
- كتاب الصناعتين

لقد كان أبو هلال ذو شخصية قوية وجذابة ولها أثر عظيم في اللغة العربية، ولو لم يكن إلا كتاب الصناعتين لكفى دلالة على فضله وبراعته وتفوقه عنها فيما عني به من درس الشعر والنثر وتعقب مذاهب الشعراء والكتاب... ورث كل هذه الثقافات عن أستاذه أبي أحمد بل ربما كان أوجد الناس في نقل علمه رواية ودراية، وتسجيل مصنفاته.

أما وفاته نجد بسبب تشابه رجلان باسم العسكري وقع العديد من الباحثين في خطأ فأرخ وفاة أحدهما بوفاة الآخر اعتماداً على فهرس دار الكتب المصرية، قال ياقوت: أما وفاته فلم يبلغني منها شيء غير أنني وجدت في آخر كتاب الأوائل من تصنيفه "وفرغنا من إملاء هذا الكتاب لعشر خلت من شعبان سنة 395هـ".²

¹ - ياقوت الحموي، معجم الأدباء، ج8، ص258-264.

² - المرجع نفسه، ص268.

خلاصة المدخل

تناولت في هذا المدخل تتبع ظاهرة النقد؛ إذ يعد النقد عملية دراسة وإصدار أحكام على النصوص الأدبية، حيث يعتمد على النقاش العميق لأساليب النقد الأدبي وأهدافه، وهو أحد الفنون الأدبية التي يرتبط فيها ذوق الناقد وفكره في محاولة للكشف عن جمالية النص الأدبي أو العيوب التي توجد فيه.

في المبحث الأول تعرضت لمفهوم النقد في العصر الجاهلي، إذ كان نقدا بسيطا انطباعيا، فلم يتجاوز الأخذ بمعايير المجتمع وتفسيرها، وقد ساعدت البيئات الشعرية ومنها الأسواق الأدبية على وضع اللبنة الأولى للنقد، وهو يمثل الحجر الأساس لنشأة النقد العربي.

أما في المبحث الثاني تناولته في العصر الإسلامي، ولقد أجمع أغلب النقاد على أن النقد في عصر صدر الإسلام كان امتداداً للنقد الجاهلي، فقد كانت معظم الأحكام النقدية في هذا العصر قليلة ومؤقتة ووليدة ساعتها؛ لأن الناقد كان حين يسمع قول شاعر يستحسنه وإن سمع قول شاعر آخر ترك الأول واستحسن الثاني، باستثناء أحكام عمر بن خطاب فقد طور عمر معايير النقد في هذا العصر.

وفي المبحث الثالث تناولت النقد في العصر الأموي، فقد ظهرت فيه ثلاث بيئات رئيسية وهي: الحجاز، والعراق، وبلاد الشام، حيث يُعتبر الأدب انعكاساً للواقع الذي يعيش فيه الشاعر، ونظراً لاختلاف الظروف الاجتماعية والسياسية التي كانت سائدة في كل بيئة من البيئات السابقة، اختلفت الموضوعات والأساليب التي اتبعتها الشعراء في نظم أشعارهم.

أما في المبحث الرابع، فتعرضت للمبحث في العصر العباسي، إذ تعد بداية العصر العباسي الحقبة التي أخذ فيها النقد يتجه نحو تأسيس قواعد النقد العلمية التي لم تكن قد ظهرت في النقد الأدبي بشكل واضح، ثم تطور إذ إن كثرة الشعراء وتعدد البيئات وشيوخ مجالس والأسواق الأدبية خلقت روح نقدية من خلال تحليل وصياغة الشعر والعمق في التحليل وهذا يختلف من مكان إلى آخر حسب البيئات. فقد مضى نقاد ذلك العصر إلى أبعد من الموازنة بين الشعراء بل مارس النقاد النقد اللغوي والنصي والشعري وقد أفادت آراؤهم النقد الأدبي كثيراً.



الفصل الأول

المفاهيم الأولية للإبداع والتلقي

وفيه مبحثين:

أولاً: الإبداع في ميزان النقد

ثانياً: التلقي إرهاصات وأصول



الفصل الأول: المفاهيم الأولية للإبداع والتلقي

تُعد ظاهرة الإبداع الفني من أكثر قضايا النظرية الشعرية غموضاً وتعقيداً؛ لارتباطها بحالات الشعور واللاشعور لدى الإنسان، وقدرتها على الكشف والرؤيا والخلق، ومما زاد من كثافة تعقيدها وصعوبة تفسيرها دقيقتا حتى الآن فاعلية تأثيرها في وجدان المتلقي وسلوكه.

المبحث الأول:

الإبداع في ميزان النقد

يقودنا الحديث عن الإبداع الأدبي إل التعرض لنشأته في حاضنة نقدية، تشكلت في سياقات فكرية وفلسفية في مجملها، وقصد الوقوف عند منطلقات المصطلح وتحولاته واختلاف الرؤى من حوله، تعرضنا لتعريفه لغة واصطلاحاً وفي التراث النقدي القديم وعند نقاد القرن الرابع الهجري من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: لغة:

قبل الشروع في الحديث عن ماهية الإبداع وتفسيره، لابد من التطرق إلى أصل الكلمة في المعاجم اللغوية، فنجد ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة" يقرر بأن الإبداع هو صنع الشيء لا عن نموذج سابق يقول: "بدع الباء والبدال والعين أصلاً: أحدهما ابتداء الشيء وصنعه لا عن مثال، والآخر الانقطاع والكلال"¹.

وبذلك يكون الإبداع -عند ابن فارس- في أصله ومنطلقه نتيجة يسفر عنها ذلك التعارض والانقطاع بين الواقع في حالته الخام، وبين ذلك الطموح الذي يركب المبدع من أجل تحويل هذا الواقع وإخراجه من خاميته إلى حالة أكثر فنية وإبداعية، ويتفق ابن منظور² في لسان العرب مع ابن فارس الذي لا يخرج عن هذا المعنى؛ إذ يقول "بدع الشيء يبدعه بدعا وابتدعه: أنشأه وبدأه، وبدع الركبة: استنبطها وأحدثها وركي بديع حديثه الحفر، والبديع والبديع: الشيء الذي يكون أولاً"³، فابن منظور ذهب إلى أن الإبداع هو بداية الشيء، وإبداع الشيء عنده مقترن بالجددة والحدثا.

ونجد الفيروز أبادي⁴ في معجمه "القاموس المحيط" يحافظ على السياق نفسه حين يقول: "البديع والمبتدع، وحبل ابتدئ قتله ولم يكن حبلاً فنكت ثم غزل ثم أعيد قتله... والركبة استنبطها وأبدع بدأ"⁵.

¹ - ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (ب د ع)، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979، ص209.

² - ابن منظور محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، صاحب (لسان العرب): الإمام اللغوي الحجة. توفي سنة 711هـ. الزركلي، الأعلام، ج7، ص108.

³ - ابن منظور، لسان العرب، مادة (ب د ع)، ج8، دار صادر، بيروت، ط3، 1414، ص6.

⁴ - الفيروز أبادي هو محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر، أبو طاهر، مجد الدين الشيرازي الفيروز آبادي: من أئمة اللغة والأدب. ولد بكارزين من أعمال شيراز، من مؤلفاته: القاموس المحيط، توفي سنة 1415م. الزركلي، الأعلام، ج7، ص146.

⁵ - مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، دار الجليل، بيروت، دط، دت، ص4/3.

وقد فرق ابن رشيق القيرواني¹ في العمدة بين الإبداع والاختراع فقال: "والفرق بين الاختراع والإبداع وإن كان معناها في العربية واحداً أن الاختراع: خلق المعاني التي لم يسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قط، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجر العادة بمثله"².

وردت عند العرب كلمة الإبداع في استعمال العرب، بألفاظ كثيرة مثل: "البديع والبدع والمبتدع والبدعة والابتداع، كلها تدل على الجديد والطريف والحديث والغريب، والخارج عن المؤلف، والمخترع على غير مثال سابق"³. ونجد معظم المعاجم العربية تجتمع على فكرة مشتركة لمفهوم الإبداع وهي الخلق على غير مثال سابق، ذلك أن الإبداع مرتبط بمادة خام ينطلق منها وهذه المادة هي اللغة التي يعتمد عليها المبدع - بمقدراتها ومتاحاتها - لتحقيق هذا الإبداع ثم تطور معنى هذه اللفظة ليدل على إنشاء فنون مختلفة، وأكبت الاتجاهات المختلفة على دراسته ومحاولة التعرف على ماهيته وأسبابه.

المطلب الثاني: الإبداع عند اليونان

برغم النقد الشديد الذي وجهته فلسفة العلم لفهم المناطقة الأرسطيين لمشكلة التعريف، وتمييزهم بين المفهوم، وهو الكيفيات التي تحدد الموضوع، والمصدق وهو الأشياء التي تشير إليها المفهوم إلا أن هذا التمييز مازال نافعا، شريطة أن نفهمه في ضوء جديد يصير فيه حركة دائبة بين ضبط المفهوم وضبط المصدق، أو بين الفكرة والواقع.

أما عن المفهوم الأولي للإبداع الفني فهو المفهوم الذي يقوم على رد الإبداع الفني إلى قوى غيبية توجد، أو تعسف عليه، ويشير الإيجاد إلى أن القوة الغيبية هي المبدع الحق، ويشير الإسعاف إلى أن الإنسان قد يكون له - في بعض التصورات - مشاركة في فعل الإبداع.

هذا المفهوم "الأولي" لأن الذهن يتوسل فيه بخيال يخلو من أسس العمل العلمي المنظم لا يتجرد هذا الخيال من المعرفة، بل هو صورة من صورها تهب في بنائها بأبنية الأسطورة، التي تمثل فجر المعرفة⁴. ترجع نظرية الإلهام بالإبداع الفني إلى نوع من الإلهام الذي يأتي من قوة غيبية، وتعد من أقدم

¹ - ابن رشيق هو إبراهيم بن القاسم الكاتب، يعرف بالريق القيرواني، والريق لقب له، أديب له تصانيف كثيرة في علم الأخبار، منها كتاب تاريخ أفريقية والمغرب، توفي نحو 425هـ. الحموي، معجم الأدباء، ج1، ص97-102.

² - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الخيل، بيروت، ط4، 1972، ص265.

³ - ابن أبي الأصبع المصري، زكي الدين: بديع القرآن، تح: حنفي محمد شرف، مكتبة تحضة مصر، الفجالة، ط1، 1957، ص8.

⁴ - مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، دط، 1993، ص47.

النظريات الخاصة بالإبداع الفني إذ نجد منها شذرات عند هوميروس¹ وهيراقليطس².

فقد استجدى هوميروس في بداية الإلياذة ربات الشعر أن ينعمن عليه بالإلهام، كما تحدث هيراقليطس عن نفسه قائلاً: "إني كالعرافات اللواتي يصدرن في كلامهن عن وحي وإلهام وتردد أصدقاؤهن حقائق إلهية عن مر العصور"³.

إلا أن أفلاطون⁴ يعد المسؤول تاريخياً عن هذه النظرية وإليه تنسب، وهو أول من ذهب على القول بأن الإبداع الفني لا يخرج من كونه ثمرة لضرب من الإلهام. وبهذا "نجد تراثاً قديماً يصور الخلق الفني على أنه عملية لا عقلية بل عملية نشوية يفقد فيها الفنان سيطرته على نفسه"⁵.

إذ يرى أتباع هذه النظرية أن الإلهام هو أساس الإبداع الفني فقد ذهب أفلاطون أن مصدر الفن هو إلهام أو وحي يأتي للفنان من عالم مثالي فائق للطبيعة والفنان رجل ملهم يستمد منه من ربات الفنون.

وكان اليونان يرون أن للفنون ربات، وذلك أن الأسطورة اليونانية ذكرت أن لكبير الآلهة "زيوس" القابع على جبل أولمب تسع بنات هن ربات الفنون وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون، وبهذا تكون قد ارتبطت التأملات اليونانية في الفن والجمال بالأبحاث الميتافيزيقية التي رمز إليها بربات الفنون الأسطورية التي تتربع في عالم ما وراء الحس "فربات الفنون الأسطورية هن رموز تعبر عن فكرة الجمال... وعلى هذا النحو يكون مصدر الفن في نهاية الأمر هو المثال المعقول للجمال، وتلك الوحدة المتعالية عن الحس والتي تتربع في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول"⁶.

¹ - هوميروس شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري يُعتقد أنه مؤلف الملحميتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسة، الوفاة القرن الثامن ق.م. ينظر: <https://ar.wikipedia.org/wiki/هوميروس>

² - هيراقليطس فيلسوف يوناني في عصر ما قبل سقراط، كتب بأسلوب غامض، يغلب طابع الحزن على كتاباته، ولذا، عُرف بالفيلسوف الباكي. تأثر بأفكاره كل من سقراط و أفلاطون و أرسطو. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1984، الجزء الثاني.

³ - جان ماري جوير -مسائل فلسفة الفن المعاصر- تر: سامي الدروبي، نشر دار اليقظة العربية، بيروت، دط، دت، ص128.

⁴ - أفلاطون هو أفلاطون بن أرسطن بن أرسطوقليس، ولد في أثينا سنة 427 ق.م من أسرة عريقة غنية، ذات شأن في اسياسية والملك والحكمة، شاعر وفيلسوف، تتلمذ على سقراط، توفي سنة 347 ق.م. ينظر: بيسار محمد عبد الرحمن، الفلسفة اليونانية، دار الكتاب اللبناني، 1973، ص 59.

⁵ - جيروم ستولنتيز، النقد الفني - دراسة جمالية فلسفية-، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، 1981، ص134.

⁶ - علي عبد المعطي، مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة الجامعية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص43.

وعلى الرغم من محاولة أفلاطون تطبيق سياسة التوجيه الفني في جمهوريته في ربطه بين الفن والحياة الأخلاقية والمثالية نجد أنه كان يرمي على تحقيق مثله الأعلى في الحياة الأخلاقية، ففلسفة أفلاطون الجمالية تشير إلى انسجام بين السلوك والفن في خدمة المجتمع، ولا يعني طرده للفنانين والشعراء من جمهوريته عدم احترام للفن بل العكس من ذلك؛ إذ كان موقفه ملتزماً بالتربية الأخلاقية والعسكرية للشباب، فقد كان يرمي للدرء خطر الانحلال الخلقي للشباب - هذا يوضح لنا أهمية الفن للحياة الإنسانية - فقد كان الفن عنده الصعود من المحسوس إلى المعقول وكأنه الوسيلة لتطهير النفس، وهو الاتجاه الموضوعي المثالي¹.

فالفن والإبداع عند أفلاطون قائمين على المحاكاة "وإذن فالفن قائم على المحاكاة بعيد كل البعد عن الحقيقة، وإذا يستطيع أن يتناول كل شيء، وهذا الجزء ليس إلا شبحاً"²، فالحقيقة - حسب - تبقى بعيدة وإن بدت مكتملة إلا أنها لا تعكس الأصل، وما هي إلا نزر يسير من الحقيقة الكلية... أفلاطون تعامل مع الإبداع تعاملًا أخلاقياً، ولم يكن حديثه عنه لذاته وإنما كان الحديث عنه في سياق الحديث عن الأخلاق، وبالتالي فالمحاكاة عنده سلبية لأنها عملية تتجه نحو تشويهه، ولهذا فإن مفهوم الإبداع عنده يقع خارج النص مما يجعل مفهومه ذا رسالة أخلاقية أساساً، حيث يرى "أن كل الفنون قائمة على التقليد وينطلق في هذا من إيمانه واستناداً إلى الفلسفة المثالية، التي ترى أن الوعي أسبق في الوجود من المادة، لذلك يرى أن الكون مقسم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي، والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة أما العالم الطبيعي أو عالم الموجودات... مجرد صورة مشوهة ومزيفة عن عالم المثل"³.

أما أرسطو⁴ على خلاف أفلاطون فقد ذهب إلى التأسيس التنظيري للإبداع وفق ضوابط منهجية منظمة، من خلال مؤلفه "فن الشعر" الذي بناه على فكرة المحاكاة؛ إذ نجد أرسطو ألبس المحاكاة لباساً إيجابياً ونقلها من كونها مجرد آلة للنقل الساذج إلى قانون رئيسي للإبداع، فالمحاكاة عنده لا تشوه الطبيعة بل هي غريزة فينا، وهي سبب حصول اللذة والمتعة التي ينشدها جميع الناس، إنها أصل كل الفنون وليس

¹ - مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص13-15.

² - فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2004، ص508.

³ - شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984، ص14.

⁴ - أرسطو هو أرسطو طاليس، ولد سنة 385 ق. م في مدينة أسطافرو وهي مدينة يونانية قديمة على ساحل بحر إيجه، وقد اشتهرت أسرة أرسطو بالطب، التحق في صغره بأكاديمية أفلاطون بأثينا، فتفوق على زملائه، وأظهر من الذكاء والفطنة والإطلاع الواسع ما جعله يكسب إعجاب أستاذه أفلاطون، فكان يسميه تارة العقل، وتارة القراء، توفي سنة 322 ق. م. ينظر: بيسار، الفلسفة اليونانية، ص115-116.

تحريفًا لها "فالمحاكاة فطرية ويرثها الإنسان منذ طفولته، ويفترق الإنسان عن سائر الأحياء في أنه أكثرها استعدادًا للمحاكاة، وبأنه يتعلم عن طريقها معارفه الأولى... فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء التي نستمتع برؤيتها هي نفسها، وهي محكية في عمل فني محاكاة دقيقة التشابه"¹، فالإنسان - عنده - يبدع عن طريق المحاكاة فذلك يولد لديه نوعًا من المتعة والنشوة، لتصبح المحاكاة عند أرسطو من هذا المنظور غريزة إنسانية منذ الطفولة وعالم التعلم خاص بجميع الناس، فهي -المحاكاة- الخلق من جديد وإعادة تشكيل الواقع، سواء طابقه الواقع فعلا أم لم يطابقه، فأينما كانت المحاكاة كان هناك صناعة وإبداع.

والمعنى المستفاد أن اليونان ردوا قدرة المتفنن والشاعر إلى قوة خارجة خارج ذاته فسلكوها مع القدرات الإلهية وطوروها بتطور مجتمعه ووصلوها بزيوس رب الأرباب وديونيزوس إله الخمر الذي جعلوه ربا للشعر قبل أن يكون أبولون ربا له. أي أنهم تدرجوا من الاحتفال بما يصدر عن الحس إلى الاحتفال بالنسبة والتناسب في الصور القولية وغير القولية، ولم يقف الأمر باليونان عند هذا الحد، فإننا نرى فلاسفتهم العظام وما عرفوا به من النفاذ، يصلون الإبداع الشعري بالخمر وما إليها، وإن نظروا إلى طبيعة الجهد الفني بصفة عامة، نظرهم إلى الحرفة والصناعة، ويحكمون على الشعراء بأنهم يأتون من الأعمال ما يخرج عن مجال العقل السوي ويؤمنون على العامة بتأثرهم ربات الشعر أو الشياطين... وذلك تبعًا لنظر الفيلسوف منهم إلى قيمة العمل الفني من الناحية الأخلاقية. وقد روى شيشرون² عن ديموقريطس أن الشعر الرفيع يصدر عن الجنون أو عن إلهام يشبه الجنون، ورأى أفلاطون أن المجيدين من الشعراء ملهمون تملكهم الشياطين، يجمعون ألحانهم من وديان ربات الشعر، إليها يطيرون وعليها يجرمون.

وهذا الارتباط بين الإلهام الشعري وبين القوى الخارقة، يرينا إلى أي حد استعظم اليونان ظاهرة الإبداع الفني ورأوها تخرج عن حدود القدرة العادية للإنسان، وتغايير المعقول من القول والعمل فتمس الجنون حينًا وتلامس الحكمة العليا أحيانًا.

ومدت الثقافة اليونانية رواقها على الرومان فوجدناهم يسايرونهم في النظر إلى الإلهام في الشعر، ويردون هذا الإلهام إلى الآلهة، ويكبرون من شأن الشاعر، ويجسمون عائدته على الجماعة، من ذلك ما

¹ - أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص79.

² - شيشرون هو ماركوس توليوس سيسرو، الكاتب الروماني وخطيب روما المميز، ولد سنة 106 ق.م، ينظر:

<https://ar.wikipedia.org/wiki/هيشرون>

قرره هوراس¹ من أن الشعراء قد اكتسبوا بين الناس لقب الألوهية وشرفها. وأقطع من هذا في تأييد ما نرمي إليه أن الرومان أطلقوا على الشاعر والني لفظة واحدة تجمعها في فاتيس، وشتان بين المدلولين.

المطلب الثالث: الإبداع عند العرب

ويعد الشعر -وهو أرقى فنون الظاهرة الإبداعية- أقوى فنون الإبداع وأقدرها على كشف غوامض النفس البشرية، والتأثير في وجدان الإنسان وسلوكه بصورة أشبه ما تكون بتأثير الفعل السحري حتى أن العرب كانت تعتقد بوجود صلة قوية بين الشعر، والسحر، والكهانة. وذلك ما حكاه القرآن الكريم، وأشار إليه الحديث الشريف، وصرح به كثير من الشعراء وأهل النظر في البلاغة والنقد والمشتغلين بالشعر.

وثمة إشارات كثيرة ودلائل متنوعة -حفل الخطاب النقدي القديم- تؤكد صلة الشعر بالسحر على خلفية تماثلهما في التأثير، وتقاربهما في الأسس والمفاهيم النظرية والإجرائية، فبالإضافة إلى تقاربهما في الأصول الاشتقاقية والصرفية، فإن اللغة بأبعادها الرمزية، وطاقتها الإيحائية والدلالية هي مادة تشكل كل منهما، ومفهوما يلتقي الشعر بالسحر في التصور العام في الترميز والتخييل والخدعة؛ فالشعر يصور الباطل في صورة الحق، وبصورة الحق في صورة الباطل، ويخيل الأشياء على غير حقيقتها، وليس السحر إلا "بمجرد تخييل وتمويه وأن ما يقع منه محض خيالات باطلة وتضليل لأعين الناظرين ولا حقيقة له سوى ذلك"²، بدليل قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ﴾³، كما أن الأشياء والموجودات في الطقوس السحرية والتصور الشعري قابلة لأن تكون كما نريد أن تكون، وأن تتشكل بالصورة التي نريدها، وتظهر بالوجه الذي نحب أن تظهر به.

وحتى لا نذهب بعيدا نعود فنقول: إن الشاعر العربي لم يكن يرى فيما بيدع من شعر له صلة بالسحر فحسب، بل كان يراه السحر ذاته، فهذا أبو نواس⁴ يقول وقد كلف بجارية غانية، عصية على

¹ - هوراس هو شاعرا غنائيا وناقد أدبيا لاتيني من رومانيا القديمة في زمن أغسطس قيصر، أصر هوراس على أن الشعر يجب أن يقدم السعادة والإرشاد. عُرف الشاعر بالقصائد الغنائية والمقطوعات المحاجية. ينظر: ويليام جيمس ديورانت، قصة الحضارة، تق: الدكتور محيي الدين صابر، تر: الدكتور زكي نجيب محمود وآخرين، دار الجيل، بيروت - لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988م، ج10، ص69 وما بعدها.

² - صبري مسلم، النقش المسحور إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور، مركز عيادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2007، دط، ص23.

³ - الأعراف، الآية: 166.

⁴ - أبو نواس هو الحسن بن هانئ الحكمي شاعر عربي، من شعراء عصر الدولة العباسية، كان يكنى بأبي علي وأبي نؤاس

مريديها، متابعيه على عاشقيها:

فَمَا زَلْتُ بِالْأَشْعَارِ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ أَلَيْتَهَا وَالشَّعْرُ مِنْ عَقْدِ السِّحْرِ
إِلَى أَنْ أَجَابْتَ لِلْوَصَالِ وَأَقْبَلْتَ زَلْتُ عَلَى غَيْرِ مِيعَادٍ إِلَى مَعَ الْعَصْرِ¹

والمتنبي يرى في شعره سحرا يفوق سحر بابل:

مَا نَالَ أَهْلُ الْجَاهِلِيَّةِ كُلَّهُم شِعْرِي وَلَا سَمِعْتُ بِسِحْرِي بَابِلَ²

وروى صاحب الأغاني أن امرأة جاءت الشاعر ربيعة الرقي³، فقالت: تقول لك فلانة: إن بنت مولاي محمومة، فإن كنت تعرف عوذة - أي تعويذة - تكتبها لها فافعل، فقال: اكتب لها يا أبا بشر هذه العوذة:

تَفَوُّوا ثَفَوَا بِاسْمِ إِلَهِي الَّذِي لَا يَغْرِضُ السَّقْمُ لِمَنْ قَدْ شَفَى
أَعْيَدُ مُوَلَاتِي وَمُؤَلَّتَهَا وَأُمُّهَا بِعَوْدَةِ الْمُصْطَفَى
مِنْ شَرِّ مَا يَغْرِضُ مِنْ عِلَّةٍ فِي الصُّبْحِ وَاللَّيْلِ إِذَا أَسْدَفَا⁴

ويرجع بعض الدارسين نشأة أغراض الشعر المختلفة إلى أصول سحرية فعند " بروكلمان"⁵ أن الهجاء قبل أن يتحول إلى شعر السخرية والاستهزاء كان في يد عن الشاعر سحرا يقصد به تعطيل قوي الخصم بتأثير سحري، يؤكد ذلك ما يروي عن الشاعر الجاهلي أنه إذا أراد هجاء أعدائه أو أعداء قبيلته، لبس ثوبا خاصا كثوب الإحرام، حلق رأسه، واعتكف أياما حتى ينتهي من نظم هجائه، وكأنه كما يقول شوقي ضيف: "يتخذ نفس الشعائر التي يصنعها في حجه، وأثناء دعائه لربه أو لأربابه، حتى

والنَّوَاسِي، وُلِدَ فِي الْأَهْوَازِ، وَنَشَأَ فِي الْبَصْرَةِ، ثُمَّ انْتَقَلَ إِلَى بَغْدَادٍ وَاتَّصَلَ بِالْبَرَامِكَةِ وَآلِ الرَّبِيعِ وَمَدَحَهُمْ، وَاتَّصَلَ بِالرَّشِيدِ وَالْأَمِينِ. وَقَدْ تَوَفَّى فِي بَغْدَادِ سَنَةِ 198 هـ. ينظر: كمال الدين الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط3، 1985م، ص69.

¹ - الحسن بن هاني، ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص283.

² - ديوان المتنبي، دار الصادر، بيروت، دط، دت، ص180.

³ - ربيعة الرقي هو ربيعة بن ثابت بن لجأ بن العيزار بن لجأ الأسدي الأنصاري الرقي، شاعر عربي من العصر العباسي الأول، توفي سنة 198 هـ، ينظر: ابن المعتز العباسي، طبقات الشعراء، تح: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف - القاهرة، ط3، ص157 وما بعدها.

⁴ - أبي الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي الأصبهاني، تح: إبراهيم الأبياري، الاغاني، مؤسسة دار الشعب للصحافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1970، دط، ص77/60.

⁵ - بروكلمان هو كارل بروكلمان في مدينة روستوك، وكان مستشرق ألماني، اشتهر في مجال نشر الفهارس والمخطوطات والتّصوُّص العربية، توفي سنة 1956م. ينظر: نجيب العقيلي، المستشرقون، دار المعارف القاهرة - مصر، ط3، 1964 م، ج2، ص777.

تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضروب النحس المستمر"¹، فإذا ما حان موعد الهجاء أقبل "وقد دهن أحد شقي رأسه وأرخى إزاره وانتعل نعلا واحدة"²، وتدلل هذه الطقوس على أن فعل الهجاء يشبه تماما طقوس الرقية التي يصنعها الساحر.

ولم يكن الرثاء بعيدا عن أجواء السحر، بل لعله يتنفس في أجواء السحر أكثر من الهجاء؛ لأن غاية الرثاء الأصلية -حسب بروكلمان- أيضا هي السحر، فقد كان الغرض من المرثية أن تطفئ غضب المقتول وتنهاه أن يرجع إلى الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين. وهكذا باقي الأغراض الشعرية حتى "الأغاني الصغيرة، التي يرددها البدائي في المواقف الكبرى للحياة الإنسانية من حالات السرور أو التهيج، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثارا سحرية"³.

بقدر ما جعل الشعر في صدارة اهتمامات العربي قديما، بقدر ما حيرته عملية قول هذا الشعر والمتمثلة في عملية الإبداع الشعري -كما رأينا- لذا سنتعرض فيما يلي لأبرز تفسيرات وتأويلات لهذه الظاهرة وتطورها:

أولا: شياطين الجن

قادت نظرية التناظر والتماثل بين الشعر والسحر -في الأداء والمفهوم والإجراء- إلى القول بنظرية الإلهام، ولعل الاعتقاد بوجود قوى شيطانية تقف خلف الساحر يدر عنها سحره، هو ما دفع الشاعر العربي غلى الادعاء بأن له شيطانا يلهمه القول، ويوحى إليه الشعر، والشاعر يعتز لذلك ويفتخر به، فهذا أبو النجم العجلي يفاخر بأن شيطانه ذكر - لأن الذكورة رمز القوة والفتوة - وليس أنثى كباقي شياطين الشعراء فيقول:

إِنِّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ شَيْطَانُهُ أَنْثَى وَشَيْطَانِي ذَكَرٌ⁴
وآخر يفخر بأن شيطانه كبير الجن وأميرها فيقول:
إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرَ السِّنِّ وَكَانَ فِي الْعَيْنِ بُؤْسٌ عَنِي
فَإِنَّ شَيْطَانِي أَمِيرُ الْجِنِّ يَذْهَبُ بِي فِي الشَّعْرِ كُلِّ فَن
حَتَّى يَزِيلَ عَنِّي التَّظْلِمَ⁵

¹ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط24، 2003، ص197.

² - أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، الموسوعة الشعرية 3، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2003، ج6، ص1960.

³ - كارل بروكلمان، تر: عبد الحليم النجار، تاريخ الأدب العربي، ج1، ص46-48.

⁴ - سجع جبيلي، ديوان أبو النجم العجلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص86.

⁵ - أبي الفتح عثمان ابن جني، تح: محمد علي النجار، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ط4، ج1،

بل إنهم جعلوا الشياطين قبائل تماماً كقبائل العرب، وقد عرف من قبائلهم: العسر وودي عبقر، والبلوقة. أما شيطان حسان بن ثابت فكان من قبيلة بني الشيصبان كما يذكر:

إِذَا مَا تَرَعَرَعَ فِينَا الْعُلَامُ فَمَا إِنْ يُقَالُ لَهُ مَنْ هُوَ
إِذَا لَمْ يَسُدْ قَبْلَ شَدِّ الْأَزْرِ فَذَلِكَ فِينَا الَّذِي لَا هُوَ
وَلِي صَاحِبُ مِنْ بَنِي الشَّيْصَبَانِ فَطُورًا أَقُولُ وَطُورًا هُوَ¹

لذا تعددت شياطينهم وعرفت بأعلام مختلفة، وخص كل شاعر نفسه بواحد منها، "فلا فظ بن لاحظ هو جن امرئ القيس، وهبيد هو قرين عبيد بن الأبرص² وهاذر هو صاحب النابغة، ومسحل هو شيطان الأعشى، وكان أيضاً للمخبل السعدي³ شيطان يدعى عمرو.... وهناك شيطان مشترك بين جمع المجيدين ويدعى الهوبر، وآخر بالمسفين ويدعى الهوجل فمن انفرد به الهوبر جاد شعره وحسن كلامه، ومن انفرد به الهوجل ساء شعره وفسد كلامه"⁴.

وحري بنا القول: إن كل هذا الاحتفاء بنظرية الإلهام وشيطان الشعر لدى العرب لم يكن حقيقة الأمر إلا احتفاء بعالم الشعر، ومحاولة للنفاذ إلى الكهنة، وقد كانوا يصدرون في ذلك عن عقيدة مفادها أن هذا النوع من القول الذي يسحر الألباب ويسبي العقول ويفعل في النفس فعل السحر؛ أكبر من قدرات الإنسان وإمكاناته، ولا بد أن قوى خارقة هي من تقف وراءه وليس الشاعر إلا وسيطها⁵.

لم تكن دهشة العرب من الشاعر وقوله، بأقل من دهشة الرومان واليونان، فإن دواوينهم ورواتهم وإخباراتهم يسطون الكلام في ظاهرة الإبداع الفني أو الإلهام ولا يجعلون هذه الظاهرة جهداً إنسانياً خالصاً أو قولاً معقولاً محدداً، ولكنهم يردونها كما فعل الرومان واليونان إلى قوة خارقة خارج أنفس الشعراء، تؤثر فيهم وتغني إراداتهم وترسل القول على ألسنتهم إرسالاً أو تصبه في أفواههم صباً، وهذه

ص218.

¹ - يوسف عبيد، ديوان حسان بن ثابت، دار الجيل، بيروت، 1992، دط، ص422.

² - عبيد بن الأبرص هو عبيد بن الأبرص بن عوف بن جشم بن عامر بن مالك بن زهير، وكان عبيد شاعراً جاهلياً قديماً من

المعمرين، وشهد مقتل حجر أبي امرئ القيس. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص259.

³ - المخبل السعدي هو ربيع بن مالك بن ربيعة بن عوف السعدي، أبو يزيد، من بني أنف الناقة من تميم، شاعر فحل، من مخضرمي الجاهلية والإسلام هاجر إلى البصرة وعمر طويلاً ومات في خلافة عمر أو عثمان رضي الله عنهما سنة 12هـ. معجم الشعراء العرب، ص808.

⁴ - نحا توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، دار صيدا، بيروت، 1971، ص149.

⁵ - محمد يحيى الحصامي، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالغ النقدية، دار أمجد للنشر والتوزيع، 2018، ط1، ص125.

القوة الخارقة تتجسم في صور الجن والشياطين، ومن مذاهب العرب المعروفة المشهورة، أن لكل شاعر شيطاناً أو جنياً، عرف بذلك شعراء الجاهلية وبعض شعراء الإسلام، والشواهد عليه أكثر من أن تحصى أو تثبت.

ولم يكتف العرب بذكر هؤلاء الجن أو الشياطين الذين يلهمون الشعراء، ولكنهم وسموهم بأعلامهم، فقد قالوا كان للأعشى "مسحل" ولفرد بن قطن¹ "جهنم" ولبشار² "سقناق" إلى غير ذلك من الأسماء، كما أنهم أفاضوا في ذكر الأخبار أو القصص التي تتصل بعلاقة هذه الكائنات غير الإنسانية بالشعراء، وما كان يدور بينهم من أحاديث. ومدار هذه الروايات كلها إنما هو التفريق الكامل بين الشعر، وكثيراً ما زعموا أن شيطاناً من هؤلاء الشياطين ظهر لواحد أو أكثر من معاصري الشاعر وقص عليه أنه هو صاحب الشعر ورثه وأن فضل الشاعر ينحصر في مجرد تلقيه وحفظه وإلقائه.

وكانت الأصالة أو العبقرية إذن من الظواهر الخارقة عند الناس فردوها إلى قوى فوق الطبيعة ولم يلتمسوها بين الأرباب والشياطين والجن وتوسلوا إلى تفسيرها بعقد صلة أو صلات بينها وبين جميع الخمر وهذيان السكرى وتخليط المجانين. ولعل أعجب ما يؤيد هذا، ما نراه من مماثلة بين كلمة "جن" و "جنى" في العربية و *genius* في اللاتينية و *genu* في الفرنسية و *genius* في الإنجليزية؛ وهي دالة على العبقرية.

وتسلمنا كلمة "العبقرية" إلى التأمل في أصلها، فالمشهور في معاجم الألفاظ والبلدان أنها منسوبة إلى موضع يقال له "عقبر" اختلفوا في تحديد اختلافاً بيناً، ولكنهم كادوا يجمعون على أنه موضع بالبادية كثير الجن، وقويت الصلة بين الجن وهذا الموضع حتى ضرب المثل: كأهم جن عقبر، وذلك وصفاً بمن يأتي العجيب من الفعال ثم نسب إليه كل شيء يتحير من حذقه أو جودة صنعه فقليل له "عبقري"، وتوسع في معناه حتى سمي به السيد والكبير من الرجال والفاخر من الحيوان والجوهر، واتصلت هذه النسبة بالبراعة الفائقة فأطلقت على الوشي البارع والزخرف الدقيق، ولباب هذا كله هو الحيرة من كل عمل لا يستطيعه سواد الناس ورد حذق القلة فيه إلى كائن غير إنساني، ولكل يكن هذا الحكم مقصوراً على الجهد الشعري فحسب، ولكنه إلى جهود أخرى تلابس فنون التشكيل والتصوير.

وظلت هذه الحيرة مهيمنة على الإنسان كلما اتجه ببصره وفكره إلى المرحلة الأولى من مراحل الإبداع الفني وهي إلهام يقول بها الشعراء أنفسهم كما يقول بها الذين يتذوقون شعرهم، بل إن فريقاً

¹ - فرد بن قطن: لم أعثر له على ترجمة.

² - بشار بن برد هو بشار بن برد بن برجوخ العقيلي، من مواليد البصرة عام 96 للهجرة، هو شاعر اشتهر شهرة كبيرة في العصر العباسي، وهو في الواقع من الشعراء المخضرمين، توفي سنة 168 هـ. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص 21.

كبيراً من النقد تشبث بها، فرأينا بعض أعلام عصر النهضة الأوروبية يجعلون الشاعر والنبى ﷺ سواء ويقدمونه تقديس النبى ﷺ فيطلقون روحه ويظهرون حياته ويهتفون لتلقي النبوة والبشارة، يقظان أو نائما.

بل إن منهم من جعل الشاعرية "غريزة إلهية" تصدر عنها الحكمة والمصفاة والعلم الصحيح، ودواوين الشعراء إلى أواخر القرن التاسع عشر زاحرة بهذا الإكبار للإلهام الشعري الذي يرفع أصحابه فوق مرتبة العقلاء ويسيع عليهم من الصفات ما لا يتصف به الأسوياء من الناس، فهم يتسمعون إلى أصوات غير منظورة تأتيهم بالنهار أو الليل كالهواتف والأصداء وهم يرون خلائق مشيئات على غير مثال مألوف، وهم يتحدثون إلى غير العاقل وغير الموجود، والناس يقبلون منهم هذا كله على أنه نفحة من نفحات السماء على بني الأرض، فيستسيغونه ويستفيدون منه ولعلمهم ينتشون به.

ثانياً: الإلهام

يعد أفلاطون أول من قال بنظرية الإلهام، فهو يرى أن "عامة المحسنين من الشعراء... لا ينظمون قصائدهم على أنها إنتاج فني، بل لأنهم ملهمون، تملكهم الشياطين"¹، ويقول: "إن أشعار الشعراء وتنبؤات الكاهنات تنبع من مصدر واحد، وإن الشاعر لا يعنى بقوة الفن، ولكن بالقوة الإلهية"²، والعرب ليسوا بدعا من الأمم في هذا الاعتقاد.

والحقيقة أن الاعتقاد بوجود قوى خفية تلهم الإبداع، وتوحي الشعر قد شغلت الفكر النقدي قديماً وحديثاً، و"شارك فيها الفلاسفة وعلماء النفس من أمثال: وأرسطو وأفلوطين³ وكانط⁴ ويونغ⁵ وغيرهم. أما الفنانون والنقاد الفنيون الذين عنوا بقضية الإلهام... فلعل من أهمهم وردزورث⁶ وكولردج¹

¹ - طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العلمية للنشر، لوجمان، القاهرة، 1996، دط، ص148.

² - صلاح عبد الصبور، حياقي في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995، دط، ص8.

³ - أفلوطين: لم أعثر له على ترجمة.

⁴ - كانط هو إيمانويل كانط هو فيلسوف ألماني من القرن الثامن عشر. عاش حياته كلها في مدينة كونيجسبرغ في مملكة بروسيا. كان آخر الفلاسفة المؤثرين في الثقافة الأوروبية الحديثة. وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة الكلاسيكية، توفي سنة 1804م.

⁵ - يونغ هو دي يونج هو فيلسوف ألماني، تخرج بالعربية من جامعة أوترخت، ونبغ فيها وعين أستاذاً لها، وتعاون مع دي حويه في نشر مكتبة الجغرافيين العرب، وفهرسة المخطوطات الشرقية في جامعة ليدن إلخ، ومع جوينبول على نشر كتاب الخراج ليحيى بن آدم القرشي، من آثاره: فهرس الكتب الشرقية في جامعة ليدن، توفي سنة 1890م. نجيب عقيقي، المستشرقون، ج2، ص691.

⁶ - وردزورث: بعد البحث والتحري، لم نعثر لهم على ترجمة تذكر.

وهنري مور² وماكس أرنست³ وغيرهم⁴، مع اختلافهم في مفهوم الإلهام وطبيعة القوى التي تلهمه؛ نظرا لتعدد مشاربهم الفكرية ومدارسهم الفلسفية ومذاهبهم النقدية.

غير أن إرجاع الإبداع إلى مصدر خفي وقوى غيبية بعيدا عن وعي الإنسان وجهده فيه إهدار لملكة المبدع، وللجهد الذي يبذله والمعاناة التي يتكبدها قبل وأثناء عملية التشكل والمخاض الفني، وقد فطن النقاد العرب إلى ذلك على نحو ما نلمسه عند الجاحظ حين نقل لنا معاناة سويد بن كراع العكلي في العملية الإبداعية، والتي يقول فيها:

أَيُّتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَائِي كَأَنَّهَا أَصَادِي بِهَا سَرِيًّا مِنَ الْوَحْشِ نَزْعَا
أَكَاثُلَهَا حَتَّى أَغْرَسَ بَعْدَ مَا يكون سحيرا أو بعيدا فَأَهْجَعَا
عَوَاصِي إِلَّا مِنْ جَعَلَتْ أَمَامَهَا عَصَا مَرَبِدٍ تَعْشَى نُحُورًا وَأَذْرَعَا⁵

وما يدل أيضا على أن الخواطر الشعرية لا تتأتى إلا بعد جهد ومعاناة من الشاعر قول الفرزدق: "أنا أشعر تميم، وربما أتت علي ساعة ونزع ضرر أسهل علي من قول بيت"⁶، ومن هنا بدأ النقاد الأدباء يهتمون بمبدأ التجويد الفني، ونشأ لديهم ما يسمى بنظرية الصنعة، والتي تعني "استعدادا فطريا ينمو عن طريق التفكير والخبرة ويجود بالتعلم والممارسة"⁷، وفي ظل هذا المفهوم لم يعد الإلهام وحده يكفي لإنجاز عمل إبداعي ما، بل أصبح الأمر يتطلب من الشاعر مزيدا من الجهد والمعرفة والوعي بتقاليد الفن على نحو ما نجده لدى الشاعر الأموي عدي بن الرقاع⁸ العاملي حين قال:

وَقَصِيدَةً قَدْ بُتُّ أَجْمَعُ بَيْتَهَا حَتَّى أَقُومَ مَيْلَهَا وَسِنَادِهَا
نَظَرَ الْمُتَقَفِّ فِي كُغُوبِ قَنَاتِهِ حتى يقيم ثقافة منَادِهَا⁹

1 - كولردج: بعد البحث والتحري، لم نعثر لهم على ترجمة تذكر.

2 - هنري مور: بعد البحث والتحري، لم نعثر لهم على ترجمة تذكر.

3 - أرنست: بعد البحث والتحري، لم نعثر لهم على ترجمة تذكر.

4 - نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، 1996، دط، ص44.

5 - أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، البيان والتبيين، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ط67، ج2، ص12.

6 - محمد بن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، الشعر والشعراء، دار المعارف، دت، دط، ج1، ص81.

7 - عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، 1998، دط، ص59.

8 - عدي بن الرقاع هو عدي بن زيد بن مالك بن عدي بن الرقاع، شاعر كبير، من أهل دمشق، يكنى أبا داود. كان معاصرا لجرير، مهاجيا له، مقدما عند بني أمية، ومداحا لهم، من مؤلفاته ديوان شعر، توفي سنة 714. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص603.

9 - محمد بن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص78.

فالعامل يكتشفنا أنه يجمع شتات أبيات القصيدة بيتاً إلى بيت، ثم يعيد النظر فيها محاولاً إقامة عوجاجها، كما يفعل صانع الرماح حين يشذب أطراف قناة الرمح مرة بعد مرة، فإذا استوت أطلقها. ومعنى ذلك "أن الفن جهد وعرق"¹، حسب تعبير إدغار آلان بو وليس فيضاً غيبياً ينهمر على الإنسان دون وعي منه أو إدراك، وهو ما دفع أحد الدارسين إلى تفسير مفهوم الإلهام بمفهوم "الصنعة الفنية الجيدة التي تنبعث عن استعداد فطري، وثقافة مكتسبة، فالإلهام نضج فني يبرز من الداخل بعد فترة من التحصيل الثقافي، والتأمل الواعي، والإثارة النفسية، وليس إشراقاً يسطع على النفس فجأة"².

ومنه لقد أعادت نظرية الصنعة للأدب العربي البحث في العملية الإبداعية إلى الذات المبدعة، وليس إلى أية قوى خارجية عنها مما فتح مجالاً واسعاً للنقد لمعالجة قضايا الإبداع المختلفة، ودراسة الأسس والمؤثرات التي تدفع إلى ممارسة الخلق الفني، ومدى تأثيرها النفسي على تحريك الشاعر ودفعه إلى التعبير.

وتعد صحيفة بشر بن المعتمر³ أول وثيقة فنية بلاغية عاجلت تلك القضايا، ورسمت الأطر العامة للعملية الإبداعية وبلاغة القول، وقد استطاع ابن المعتمر بما رزق من النباهة وقوة الملاحظة أن يضمن صحيفته أهم العوامل المؤثرة في الإبداع والدافعة له، والتي منها⁴:

1. التهيؤ النفسي للتفكير:

يستهل بشر صحيفته بالزام المبدع بالاستعداد النفسي، وتهيئة الجو الملائم لراحة البال رغبة في ارتياح النفس قصد التغلب على المثبرات الخارجية، والاهتمام بوعي الذات.

2. العناية باختيار وقت عملية الإبداع:

ركزت الصحيفة على استثمار ساعة النشاط؛ لأن العملية الإبداعية لا يدركها الشاعر كل لحظة سواء أعنت نفسه بالجهد أم بالمعاودة والتكلف، وقد أدرك الأدباء والنقاد العرب ما للوقت من أهمية في اقتناص لحظة الإبداع فعمدوا إلى تسمية الأوقات التي تنتظم الحالات الشعورية، وتستدعي الذاكرة، ومن ذلك قول ابن قتيبة: "للشعر أوقات يسرع فيها آتيه، ويسمح فيها أبيه، منها: أول الليل قبل تغشى

¹ - عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، ص 59.

² - مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني، دار المعارف، القاهرة، ط 4، ص 46.

³ - بشر بن المعتمر هو بشر بن المعتمر الهلالي البغدادي، أبو سهل: فقيه معتزلي مناظر، من أهل الكوفة، له مصنفات في (الاعتزال) منها قصيدة في أربعين ألف بيت ردّ فيها على جميع المخالفين، مات ببغداد سنة 825م. الزركلي، الأعلام، ج 2، ص 55.

⁴ - عبد القادر فيدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998، دط، ص 28/27. وينظر: أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام هارون، البيان والتبيين، ج 1، ص 135/139.

الكري، ومنها: صدر النهار قبل الغداء، ومنها: الخلوة في الحبس والمسير، ولهذه العلل تختلف أشعار ورسائل الكتاب"¹.

3. الاستعداد الفطري:

أسي توفر الموهبة والمقدرة العقلية والقوة الإدراكية، وقد ركز بشر على هذه المكونات بطريقة موحية حين تعرض لعملتي الطبع والصنعة بقوله: "فإن ابتليت بأن تتكلف القول، وتتعاطى الصنعة، ولم تسمح لك الطباع في أل وهلة، وتعاصى عليك بعد إجمالة الفكرة، فلا تعجل ولا تضجر، ودعه بياض يومك وسواد ليلتك، وعاولده عند نشاطك وفراغ بالك"².

4. الإبداع عن طريق الاستخبار:

تسعى طريقة الاستخبار في علم النفس إلى معرفة المواقف والظروف التي مرت بالشاعر حول العملية الإبداعية، وفي النقد العربي كثير من الروايات التي تصف لحظات الإبداع ومعاناة المبدع لإنتاج نصه، قيل لكثير: كيف تصنع إذا أعسر عليك الشعر؟ قال: أطوف في الرباع المحيلة، والرياض المعشبة، فيسهل علي أرسنه، ويسرع إلي أحسنه"³.

5. ربط الإبداع بالانفعالات:

فالإبداع غالباً ما ينبعث من نفس المبدع نتيجة للانفعالات النفسية سواء أكانت هذه الانفعالات مما يسر النفس ويفرحها أم يسوؤها ويحزنها، ولهذا ربط النقاد أغراض الشعر بالعوامل النفسية المثيرة لها، يقول دعبل الخزاعي: "من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء"⁴.

وفهم الإبداع والعوامل المؤثرة فيه عند بشر ونقادنا القدامى يدل على وعي نظري ناضج، وتصور متماسك للعملية الإبداعية لا يقل أهمية عن الإسهامات النظرية للمذاهب النقدية والاتجاهات النفسية التي حاولت تفسيرها، وقاربت مفاهيمها، وتلمست بشيء من التقصي دوافعها ومثيراتها.

ثالثاً: مفهوم الشعر عند نقاد القرن 4 هـ

تعددت بيئات النقد الأدبي لدى العرب لتعدد الأذواق، واختلاف الغايات، فظهرت بيئات

¹ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 81.

² - أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج 1، ص 137.

³ - أبي علي الحسن ابن رشيق القيرواني، شر: صلاح الدين المواربي وهدي عودة، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002، دط، ج 1، ص 399.

⁴ - المرجع نفسه، ج 1، ص 213.

اللغويين والنحويين والإخباريين والنسابين والرواة والأدباء... وكل بيئة من هذه البيئات تتناول الشعر من حيث ما يخدمها، ويحقق غايتها، وقد أبان الجاحظ تباين هذه البيئات معيدا ذلك إلى تباين اختصاصات كل منها فقال راويا عن نفسه: "طلبت علم الشعر عند الأصمعي؛ فوجدته لا يحسن إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش¹؛ فوجدته لا يتقن إلا إعرابه، فعطفت على أبي عبيدة؛ فوجدته لا يتقن إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب، فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب كالحسن بن وهب²، ومحمد بن عبد الملك الزيات³4".

إذاً علم الشعر، أي حقيقته، وما يتصل به من ملايسات فنية، وما يكشف ماهيته، ويجلي أبعاده، وغير ذلك، لا يحسنه إلا أدباء الكتاب في عصره، ولهذا انتهى إليهم ظافرا بما أراد؛ مما يؤكد ضرورة العودة إلى الأدباء النقاد لفهم هذا الجنس الأدبي؛ فهم أدري الناس بحقيقته.

حظي الشعر بأهمية كبيرة ومكانة عظيمة، عند العرب عامة واللغويين والأدباء خاصة، كيف لا؟ وهو "ديوان العرب"، وسجل مآثرهم وأيامهم وآمالهم وآلامهم. وقد تجلت أهمية عند العرب في نواح عدة، يأتي في مقدمتها اجتهادهم الشديد في إيجاد تعريف للشعر، تعريف يحدد ويوضح ماهيته.

لقد أثار تعريف الشعر كثيرا من الإشكالات والاختلافات عند النقاد منذ نشأته؛ لأن الشعر في حد ذاته نشاط إنساني يترجمه الإنسان من خلال ذاته ومشاعره التي يصعب تحليلها حتى على العلم الحديث. تنطلق دراسة النقاد والبلاغيون العرب لمفهوم الشعرية من فهمهم للشعر من خلال أركانه المتمثلة باللفظ والمعنى والوزن والقافية... إذ تعد ثنائية اللفظ والمعنى التي نادى بها الجاحظ في القرن الثالث الهجري، أصلا من أصول الشعرية العربية التي اهتم بها النقاد العرب والمسلمون وأصبحت من الأسس المهمة في بناء النظرية النقدية العربية، فمصطلح "الشعرية" في تراثنا النقدي العربي لم ترد كمصطلح نقدي كما هو عليه الآن بآلياته النظرية، وهذا لا يعني خلو التراث النقدي العربي من تناوله، بل كان للنقاد العرب القدماء آراؤهم ومواقفهم من الشعر والشعراء.

¹ - الأخفش هو أبو الحسن علي بن سليمان، أخذ عن أبي العباس ثعلب، وأبي العباس المبرد، وكان راوية للأخبار، توفي سنة 315هـ. ابن نلسم، الفهرست، ص 83.

² - الحسن بن وهب بن سعيد ابن عمرو بن حصين بن قيس بن قنان، له كتاب ديوان رسائله، توفي. المصدر نفسه، ص 127.

³ - محمد بن عبد الملك الزيات بن أبان، شاعر بليغ، وزر لثلاثة خلفاء المعتصم والواثق والمتوكل، له كتاب رسائل، توفي سنة 233. ابن نلسم، الفهرست، ص 127.

⁴ - الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط 4، دت، ص 76.

ترجع بواكير الأولى لمصطلح الشعرية عند العرب لعصر ابن سلام الجمحي في القرن الثالث الهجري في مؤلفه **طبقة فحول الشعراء**، وابن قتيبة في **الشعر والشعراء**، وصولاً إلى الجاحظ في حديثه عن اللفظ والمعنى في **البيان والتبيين**، مروراً بعبد الله بن المعتز¹ في كتابه **البدیع** والمرزوقي² في قضية **عمود الشعر**... إلا أن المصنفات النقدية التي جاءت بعدها اتصفت بالعمق والشمول واكتسبت الصبغة العلمية في نقاشاتها حول الشعرية، ذلك من خلال تحديد ماهية والآليات.

أ- ابن طباطبا:

يعد ابن طباطبا من أوائل من مثل هذا الجهد فهو حاول أن يحدد الشعرية في تصور نظري محدد حيث أسس عيار أو قياس للشعر لكي يميزه عن ما هو غير شعري. فمصطلح "عيار الشعر" يرادف الوسائل أو المقاييس التي ينبغي عليها الحكم النقدي على هذا الفن، والجذر اللغوي لكلمة "العيار" يؤكد هذا الفهم، فهو يرتبط بالقياس الذي يراد به الحكم على القيمة، ولذلك يقال عيّر الدينار أي وازن به غيره، أي أن عيار الشعر متصل بأساس المعايير، وتلك بدورها هي الموازنة أو المكالمة التي نحدد بها الشيء كماً وكيفاً على السواء.³ ولذلك نجد ابن طباطبا يفتتح كتابه بقوله: "وفقك الله للصواب، وأعانك عليه، وجنبك الخطأ، وباعدك منه، وأدام أنس الآداب باصطفائك لها، وحياة الحكمة باقتنائك إياها. فهمت -حاطك الله- ما سألت أن أصفه لك من الشعر، والسبب الذي يتوصل به إلى نظمه، وتقريب ذلك على فهمك، والتأني لتيسير ما عسر منه عليك. وأنا مبين ما سألت عنه، وفتح ما يستغلق عليه منه، إن شاء الله تعالى"⁴.

فابن طباطبا هنا يخاطب مجهول أنه يؤلف الكتاب إجابة لما طلب وصفه، ولإثبات أهمية الدور الذي يلعبه مفهوم الإبداع الفني في مشروع ابن طباطبا النقدي "عيار الشعر"، وشرح هذا المفهوم: طبيعته، أدواته، وآليته... والنظم هنا هو الإبداع، بهذا يصبح لموضوع الكتاب جانبان، مسألتان يسيرتان، أحدهما هو الإبداع، والأدوات التي تعين عليه. والجانب الآخر: علم الشعر، ليس منبت الصلة بمفهوم الإبداع، بل الصلة بينهما حميمة. فعلم الشعر علم تهذيب الطبع، وتنمية الملكة عن طريق النظر

¹ - ابن المعتز هو عبد الله بن المعتز بن المعتصم بن الرشيد، له كتاب الزهر والرياح وكتاب البدیع، ابن ندين، الفهرست، ص120.

² - المرزوقي هو أحمد بن محمد بن الحسن، أبو علي المرزوقي: عالم بالأدب، من أهل أصبهان. كان معلم أبناء بني بُؤيه فيها. من كتبه: الأزمنة والأمكنة، توفي سنة 1030م. الزركلي، الأعلام، ج1، ص212.

³ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص23.

⁴ - محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تح عباس عبد الساتر، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص9.

في مختارات من نماذج الشعر الجميل، فيكون في تكرار النظر فيها، وحفظها، رياضة للفهم، وتهذيب للطبع، وتلقين للذهن، ومادة للفصاحة، وسبب للبلاغة. وليست هذه هي المحاولة سابقة له في كتاب اسمه **تهذيب الطبع**، جمع فيها مختارات من الشعر ليرتاض من تعاطي قول الشعر بالنظر فيها، ويحتذى على تلك الأمثلة في فنونها.¹

ونبه ابن طباطبا إلى أنه قد شذ عنه "الكثير مما وجب اختياره وإيثاره، وإذا استنفدناه ألحقناه بما اخترناه إن شاء الله"² بما يكشف عن طبيعة "عيار الشعر" كامتداد لـ "تهذيب الطبع" في خدمة علم الشعر. واستهدف علم الشعر لتهذيب الطبع يثبت قوة الصلة بين علم الشعر والإبداع، ويجعلنا نقول إن كتاب **عيار الشعر** يقوم أساساً على مفهوم الإبداع الفني.

وأول ظهور ساطع لحضور مفهوم الإبداع تعريف ابن طباطبا للشعر إذ يقول: "الشعر -أسعدك الله- كلام منظوم، بائن عن المنشور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصَّ به من النظم الذي إن عُدل عن جهته مجَّته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صحَّ طبعه وذوقه لم يحتاج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحدق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"³. حين نتأمل هذا التعريف نجد أن ابن طباطبا قد تأثر بالتعريفات السابقة التي قال بها نقاد قبله مثل الجاحظ، ابن قتيبة... فقد حاول وضع حدود ثابتة للشعر فنجد خص الشعر بخاصية تفرق بينه وبين النثر ألا وهي الوزن والطبع والذوق الصحيح، وجعلها معيار يضبط بها النظم، فالنظم هو الخصيصة الجوهرية للشعر التي تميزه عن النثر من جهة، وتمنحه جماله في السمع والذوق من جهة ثانية، "فالوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتعلم، بقدر ما هي موهبة يتميز بها الشاعر، إذ لا يأخذها بطريقة التلقين، بل متجذرة في ذاته الشعرية مثلها مثل المحاكاة عند أرسطو عندما ردها لطبيعة النفس"⁴.

فتحديد ماهية الشعر عنده تقوم بوجه خاص على أساس التشكيل الخارجي والقيم الفنية الشكلية لنظم الشعر، "وتعريف الشعر عند ابن طباطبا يتم من خلال التركيز على الشكل الظاهري للشعر...

¹ - مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1993، ص230.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص12.

³ - المصدر نفسه، ص9.

⁴ - ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1،

2018، ص43.

لا يهتم بالجانب التخيلي من الشعر، من حيث مصدره أو تأثيره، وإنما يهتم بالشعر في ذاته باعتباره بنية لغوية منتظمة على أساس من الطبع والذوق".¹

يذهب ابن طباطبا في موضع ثان: "وأحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله"² فالنظم هنا يتجاوز العروض فهو التأليف، والتركيب، والتنسيق، النظم هو الإبداع.

لقد تناول ابن طباطبا ضرورة الوزن "الموسيقى" للشعر، وأن الطبع والذوق يغنيان في ذلك عن العروض، والنظم هنا الوزن ويلحقه الطبع السليم والذوق المدرب، لكن من افتقد الطبع السليم احتاج إلى تعلم العروض، حتى يصير علمه به كالطبع. وبذلك أصبح النظم بعد ابن طباطبا هو عنوان الشعر وخاصيته، فلم يأت بعده ناقد أو فيلسوف إلا وجعل هذا النظم المعلوم المحدود الذي هو الوزن والقافية في طليعة تعريفه للشعر.³ وأخذ العديد من النقاد هذا التعريف وظلوا يوسعون فيه.

ذهب إحسان عباس إلى أن تعريف ابن طباطبا فيه قصور "يعرف ابن طباطبا الشعر بأنه "كلام منظوم" وأن الفرق بينه وبين النثر إنما يكمن في النظم، وأن نظمه معلوم محدود، ويجب أن نقرّ بأن هذا التعريف على قصوره لم يتعرض لذكر التقفية التي سيتعرض لها قدامة بقوة، لكنه يشارك تعريف قدامة في النص على أن الشاعر مستغن عن العروض، إذا كان صحيح الطبع والذوق".⁴

كما نجد عبد الله الغدامي سار وفق رؤية د. إحسان عباس بقوله: "إن ابن طباطبا هنا يؤكد على الوزن فقط ولا يلتفت إلى التقفية. ولم يتحدث عن القافية في كتابه على أنها شرط قول الشعر وإنما ألحق القوافي بالألفاظ التي تلبس المعنى وذلك عندما أخذ في الحديث عن صناعة الشعر وبناء القصيدة فهو بذلك يحل القافية في محلها الحق وهو أنها لفظة من ألفاظ البيت الشعري لا أكثر. وهو معنى أدركه قدامة بن جعفر أيضاً ولكنه لم يستطع التخلص منه لالتزامه به في التعريف".⁵

ب- قدامة بن جعفر:

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص29.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص213.

³ - بومنجل، عبد الملك، في مهب التحول: جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، دط، 2010، ص13.

⁴ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط4، 1983، ص134.

⁵ - عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الرياض، العدد66، 1999، ص134/135.

لقد شكل قدامة بن جعفر من خلال كتابه " نقد الشعر " قيمة مضافة في عصره، اعتباراً لما أضفاه من صبغة موضوعية على العلمية النقدية، فقدامة يرى أن كتابه أول كتاب يؤلف في النقد فيقول في مقدمته: "ولما وجدت الأمر على ذلك، وتبينت أن الكلام في هذا الأمر -أي النقد- أخص الشعر من سائر الأسباب الآخر، وأن الناس قد قصروا في وضع كتاب فيه رأيت أن أتكلم في ذلك بما يبلغه الوسع"¹.

يذهب أمجد طرابلسي² إلى أن مفهوم الشعر عند النقاد القدماء كان نابعا من تصور واقعي وملموس شبيه بالتصور الذي تكوّن لديهم عن الشاعر. وأبرز ما نثر عليه تعريف قدامة بن جعفر للشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"³، قد يبدو لأول وهلة أنه تعريف شكلائي مجرد من الممكن أن ندخل ضمنه متون النحو والعروض والفيزياء، ولكن في ذلك ظلما وتحاملا على ناقد ذكي ومتميز، لا نعتقد أن هذا الأمر قد غاب عنه، فرضي بكل كلام موزون واعتبره شعرا⁴.

ولعل انتقاله من حد التعريف الذي قدمه قدامة للشعر إلى حيز التطبيق، ما يثبت بعض ما نذهب إليه، من أن تصوّره للمعنى الشعري كان تصورا فنيا دقيقا، إذ نجده مرتبطا، فيما يخص هذا المعنى، بمضامين شعرية صميمة وموضوعات فنية صرف.

ولذلك فإننا لا نؤاخذه تأويلا إيجابيا حسنا فنقول: إن الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى محدد.

كما نجد في كتاب **نقد الشعر** المنسوب خطأ لقدامة، تعريف للشعر، أكثر شمولا ودقة، من حيث الفهم أو التصور، فقد جاء فيه أن الشاعر "سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان إنما يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإنما أتى بكلام موزون مقفى"⁵.

نلاحظ أن هناك فرق كبير وواضح، بين هذا التصور، وبين التعريف الشكلائي الذي قدمه قدامة للشعر، ولذلك فإنه نستبعد أن يكرن التصوران معا لشخص واحد.

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1302، ط1، ص3.

² - أمجد بن حسني الطرابلسي:، شاعر وباحث، ولد سنة 1916م بدمشق، له من الكتب كتاب النقد واللغة في رسالة الغفران وكتاب نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، توفي سنة 2001م بفرنسا. ينظر أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس الهجري، مقدمة ص5-9.

³ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص3.

⁴ - أمجد الطرابلسي، نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ص111-113.

⁵ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص3-4.

وقدامة قد تأثر بالمنطق اليوناني تأثراً واضحاً وذلك إذ جعل القول أو اللفظ جنساً للشعر والوزن والقافية والمعنى فصولاً تحوزه عن غير الموزون وغير المقفى والعاري عن المعنى. وهو لن يلبث أن يختار مصطلح اللفظ دون القول، فيتأتى عنده أن للشعر أربعة أسباب مفردات يحيط بها حده هي: اللفظ والمعنى والوزن والتقفية وقد اشترط للفظ الفصاحة واستقامة المعنى النحوي، وسلامة الترتيب، كما اشترط للوزن السهولة، وللقافية الفصاحة، وللمعنى الوضوح وإذا أردنا أن نجمع ذلك كله في تعريف شامل كامل حد الشعر عند قدامة هو اللفظ الفصيح الصحيح المبني، السليم الترتيب، الموزون السهل العروض، المقفى الفصيح القافية الدال على معنى واضح من معاني الشعر المخصوصة وهي المديح والهجاء والمرثي والتشبيه والوصف والغزل. فقدامة لم يكتف بمراعاة موسيقى العروض وحدها، بل اهتم كذلك لموسيقى الكلمة بحد ذاتها وعني بالجانب اللغوي فيها، لما اهتم لترتيب الجملة، أي أنه عني بالعروض واللفظ والنظم معاً¹.

وبهذا يكون قدامة قد حصر عناصر الشعر في أربعة أمور هي: اللفظ، والوزن، والقافية، والمعنى. والعناصر الثلاثة الأولى عناصر ظاهرة في الشكل، أما المعنى فليس المراد به واضحاً في هذا الحد فإن هناك كلاماً موزوناً مقفى له معنى، وهو في الوقت نفسه غير معدود من الشعر، كذلك الكلام الذي نظمت فيه مسائل العلوم المختلفة ومصطلحاتها، فليس هذا معدوداً من الشعر بالاتفاق، مع أنه يحمل معانيه العلمية، وهو من جهة أخرى معدود في الشعر في نظر قدامة، الذي تفيد عبارته أنه لا يريد أن يخرج من محترازاته إلا الكلام الذي اجتمعت فيه القافية والوزن لغير غاية أو هدف فلا العبث الذي يتلهى به القادرون عليهما، فيضمون الكلمات بعضها إلى بعض من غير ربط لفظي، زمن غير أن يكون لها مجتمعة معنى في الذهن قصد به المتكلم إلى إفادة السامع... وعلى هذا القياس يكون حد الشعر بأنه يدل معنى غير مانع من دخول كلام موزون ومقفى، ولكنه لا يعد شعراً في نظر المحققين².

وقد ساد هذا التعريف في بيئات الأدب والنقد، نجد ابن فارس تبنى تعريف قدامة بن جعفر بقوله: "الشعر كلام موزون مقفى دال على معنى ويكون أكثر من بيت"³ ولكن ابن فارس لا يشرح تعريفه هذا ولا يحاول تطبيقه وكأنه يتكئ فيه على قدامة مكتفياً به كحقيقة مسلم بها. ولو أنه طبقه لأدرك الخلل في كلمة (مقفى) ولوقع في نفس الحيرة التي وقع فيها قدامة أستاذ هذا التعريف.

ويأتي ابن رشيق في العمدة متابعاً لقدامة فيقول: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ

¹ - مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية)، ج 1، ص 198.

² - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3، دت، ص 173/174.

³ - ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصاحي، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، دط، 1977، ص

والوزن والقافية، فهذا هو حد الشعر¹ ولكنه أيضا لا يشرح تعريفه ولا يفضل القول فيه. ويبدو كذلك أن حازم القرطاجني قد تورط مثل تورط به قدامة على الرغم من حذر القرطاجني في تعريفه ومحاولته الإفادة من الفارابي. وتعريف القرطاجني هو: الشعر كلام مخيل موزون ومختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتثامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخييل ولو اكتفى القرطاجني بقوله: كلام مخيل موزون، لاستقام التعريف دون أي إشكال، ولكنه أضاف للتعريف جملة لا تقوم كعنصر في الشعر بقدر ما هي وصف له عند العرب وهي ما يخص "التقفية". وهي جملة تدخل في التعريف مقحمة عليه دون قناعة من المؤلف بأهميتها بدليل أنه عندما أخذ في شرح عناصر الشعر النابعة من مصدره الرئيسي وهو التخييل جعلها أربعة وهي: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن دون أن يذكر التقفية أو أن يشير إليها ولا بد أنه قد ضمنها داخل اللفظ، وهذه هي الحقيقة التي اصطدم بها كل من أقحم هذه الكلمة في تعريفه منذ أن صاغ قدامة مفهومه للشعر بالشاكلة التي رأيناها.²

ولكن نقاد آخرون احتاطوا للأمر فخلصوا من هذا الإشكال بأن قدموا للشعر تعريفات جنبتهم اللبس ومن هؤلاء الفارابي عندما تعرض لمفهوم الشعر قائلا: "والجمهور وكثير من الشعراء إنما يرون أن القول شعر متى كان موزونا مقسوما بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"³، وعندما جاء إلى ما يخص التقفية قال: "وكثير منهم يشترطون فيها مع ذلك التساوي نهايات أجزائها وذلك إما أن تكون حروفا واحدة بأعيانها أو حروفا ينطق بها في أزمان متساوية"⁴.

وتعريف الفارابي هذا هو عن الشعر عن كافة الأمم، وعندما خص التقفية بالذكر كان يقصد الشعر عند العرب، وقد أشار إلى ذلك في مستهل كلامه حيث قال: "إن للعرب من عناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر من غيرها من الأمم التي عرفنا أشعارهم"⁵ ولذلك يأتي تعريف الفارابي كأدق تعريف للشعر من حيث سماته العروضية والشكلية إذ نص على تساوي نهايات الأجزاء (وهي الأبيات) بحروف واحدة بأعيانها وهذه أول إشارة في تعريف الشعر إلى شرط توحيد حرف الروي.

¹ - أبي الحسن بن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، ط3، 1963، ج1، ص119.

² - عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، ص136.

³ - أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، ملحق في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، 1971، ص271.

⁴ - المرجع نفسه، ن ص.

⁵ - المرجع نفسه، ص271.

ويأتي ابن خلدون بتعريف في نفس المستوى من الدقة العلمية وذلك بعد أن اعترض على تعريف قدامة للشعر قائلا: "وقول العروضين في حده أنه الكلام الموزون القفى ليس بحدّ لهذا الشعر الذي نحن بصدده ولا رسم له"¹ فابن خلدون يقدم للشعر تعريفاً آخر يستفيد فيه من كل تجارب سابقه ويتلاقى أخطاءهم فيقول: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزائه متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به"².

وبناء على تلك المعطيات توصلنا إلى أن تعريف قدامة بن جعفر ومن جاراها لا يجعل اتفاق الأبيات بحرف الروي شرطاً في الشعر، لأن التعريف لا ينص على ذلك ولا يحتمله، وأن كلمة "مقفى" لا تصمد كعنصر في تعرف الشعر لأن كل كلام موزون سينتهي بقافية، ويكون الشعر المرسل عندئذ مقفياً والشعر الحر مقفياً أيضاً، وشرط الوزن يتضمن القافية ولا داعي لذكرها في التعريف ويكون ابن طباطبا والعسكري* محقين في إغفالهم لكلمة "مقفى" في تعريفهم للشعر.

ولو قال قائل إن قدامة أراد الروي حينما قال: "مقفى" لقلنا له إنه محجوج بكلامه الذي أشار فيه إلى أن "القافية" لفظة وقد نقلنا كلام قدامة في ذلك مما لا يقبل لبساً أو جدلاً، ثم إن افتراض أن كلمة "مقفى" تعني الروي لا يجدي نفعا هنا إذ ليس المقصود هو إقحام هذا المعنى على التعريف فقط لكن المطلوب هو النص على شرط اتفاق نهايات الأبيات بحرف الروي وهذا ما لا يحتمله تعريف قدامة مهما حاولنا شرح معانيه.

والجدول الآتي يوضح الصورة الذهنية الكاملة التي تصورها قدامة للبحث، في فن الشعر، ووضع أصول نقده، والمنهج الذي سار عليه في تحقيق تلك الصورة بإيجاز لما بسط في نقد الشعر، بعد تصنيفته من الشروح والاستشهادات³:

أولاً: اللفظ

حالته	نوعته	عيوبه
1. مفرداً	سماعته، سهولة مخارج حروف، عليه رونق الفصاحة	1. اللحن 2. الجري على غير سبيل اللغة

¹ - ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، دط، دت، ص591.

² - المرجع نفسه، ص492.

³ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص159

3. الحوشية 4. المعاظلة		
1. الإخلال " نقص يفسد المعنى". 2. عكسه " زيادة تفسد المعنى".	2. مؤتلفاً مع المعنى المساواة، الإشارة، الإرداف، التمثيل، المطابقة، المجانسة.	
1. زيادة لفظ لا يحتاج إليه لإقامة الوزن = الحشو 2. نقص في حروف اللفظ لإقامة الوزن = التثليم 3. زيادة في حروف اللفظ لإقامة الوزن = التذنيب 4. إحالة اللفظ من صورة إلى أخرى لإقامة الوزن = التغيير 5. تقديم وتأخير لإقامة الوزن = التعطيل.	3. مؤتلفاً مع الوزن 1. تمام الألفاظ واستقامتها 2. مراعاة نظامها وترتيبها 3. عدم الزيادة فيها	

ثانياً: المعنى¹

عيوبه	حاله / نعوته
• عيب المديح • عيب المهجاء • عيب المرائي • عيب التشبيه • عيب الوصف • عيب النسب • فساد الأقسام • فساد المقابلات • فساد التفسير • الاستحالة والتناقض • إيقاع الممتنع • مخالفة العرف • نسبة الشيء إلى ما ليس له	(1) مفرداً: أ- أعلام الأغراض: نعت المديح، نعت المهجاء، نعت المرائي، نعت التشبيه، نعت الوصف، نعت النسب ب- المعاني العامة: صحة التقسيم، صحة المقابلات، صحة التفسير، التقسيم، المبالغة، التكافؤ، الالتفات.

¹ - المرجع السابق ص 160.

• القلب • البتر	(2) مؤتلفاً مع الوزن: أ- تمامه ب- استفاؤه ت- صحنه

ثالثاً: الوزن

مفرداً	1. سهولة العروض	1. الخروج عن العروض
	2. التصريع	2. التخليع

رابعاً: القافية

1. مفردة	1. عذوبة الحروف	3. التجميع
	2. سلامة المخرج	4. الإقواء
	3. التصريع	5. الإيطاء
		6. السناد
2. مؤتلفة مع سائر البيت	1. تعلقها بما تقدم من معنى البيت	1. استدعاؤها وتكلفها
	2. التوشيح	2. تعمد السجع فيها من غير
	3. الإيغال	فائدة للمعنى

هذا هو الهيكل العام للصورة التي ارتسمت في ذهن قدامة، وهذا هو المنهج الذي سلكه في نقد الشعر.

ومنه يتبين مدى طغيان الروح العلمي، وأسلوب التفكير على منهجه، واستبداد الفلسفة والمنطق بعقل مؤلفه، الذي يبدو أن عمله في ذلك الكتاب كان أول محاولة عملية لتطبيق أصول المنطق على الشعر العربي.

فإنه حين أراد أن يتكلم في العناصر التي تتكون منها الفن الشعري جنح إلى المنطق، فطبق معرفته عن الكليات علة هذا الشعر، واتخذ من كلام أرسطو في حد الإنسان بأنه "حي ناطق ميت" قاعدة ومنوالاً ينسج عليه قوله في الشعر، فجعل الشعر نوعاً وجعل اللفظ الداخل في تعريفه جنساً وجعل الوزن والقافية والمعنى الذي يدل عليه اللفظ "أجزاء الماهية الخاصة بها" فصولاً.¹

ث- الآمدي:

جاء الآمدي فرسم منهجاً جديداً في النقد، فجعل الطبع والسليقة العربية ومذاهب العرب في البيان هي الحكم في كل مشكلة والفواصل في كل شبهة. فالآمدي ذا ثقافة أدبية أوسع مما تنطق به

¹ - المرجع السابق، ص 160-161.

كتب الطبقات، فهو لم يكن نحويًا فحسب، بل كان أدبيًا يحيط بالأدب العربي إحاطة تكاد تكون تامة، فلقد أطل النظر في شعر الشعراء حتى تكون ذوقه وصقل طبعه السليم، وفي قائمة كتبه التي كتبها ما يدل على أنه شغل نفسه بالنقد وكان يميل إلى الطبع والذوق.

له كتب كثيرة نذكر منها: الموازنة، تفضيل امرئ القيس على شعراء الجاهليين، المؤلف والمختلف من أسماء الشعراء، معاني البحري...

وكتاب الموازنة أثر ضخم خالده في صرح ثقافتنا النقدية وقد ألفه الآمدي في فترات متقطعة فهو يذكر في آخر كل فصل أنه سيضيف إلى ما كتب ما سيعثر عليه من أخطاء أو سرقات، وسيلحقه بما كتب، وهو يقرر في أول كتابه أنه سيوازن بين الشاعرين فيما يتفقان فيه الموضوع والوزن والقافية وإعرابهما، ثم يعود فيجعل الموضوع وحده هو أساس الموازنة.¹

ألف الآمدي كتابه هذا بعد مائة سنة من وفاة أبي تمام، فلخص فيه المعركة التي دارت حوله، والتي أراد أن يضع لها حداً نهائياً. وقد استهل كتابه برسم الخطوط الكبرى لموضوعه من مختلف جوانبه، وذلك بإيراده حواراً مطولاً يتخيله بين أصحاب البحري وأصحاب أبي تمام. وهكذا نجد أنفسنا من الصفحات الأولى من الكتاب في بؤرة الشجار العنيف الذي دار بين الفريقين، وما يلبث القارئ أن يتبين أنه إزاء مدرستين نقديتين تتبنيان مفاهيم مختلفة.²

حاول الآمدي أن يضع بعض المقاييس النقدية التي تنبعث من الذوق الأدبي، فقال: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى اللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف".³

وقال أيضاً: "والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف [كافية]، لا تبلغ الهدر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً دون الغاية".⁴

وقال: (وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى [طول] تأمل".⁵

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن 4هـ، ص 66.

² - أحمد الطرابلسي، الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة، ص 93.

³ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 423.

⁴ - المصدر نفسه، ص 424.

⁵ - المصدر نفسه، ص 425.

فمقاييس الآمدي تنبعث من الذوق الأدبي، فنجد حديثه عن حسن التأتي هو الوصول إلى المعنى دون تكلف، أو سوء تأليف، أو اضطراب أو فساد أو هذر وائد على قدر الحاجة أو نقص تقف دون الغاية، وعن رأيه عن قرب المأخذ فهو يعني عدم الإغراب أو الإغراق في الحصول على المعنى البعيد وهذا يؤكد إيمان الآمدي بالوضوح، ولذا نبه على اختيار الألفاظ السهلة المستعملة، وحديثه عن الاستعارات اللائقة بما استعيرت له، وغير المنافرة للمعنى، ورأيه في أن المعنى المكشوف يزداد بهاءً ورونقا وحسنا باللفظ العذب والعبارة الأدبية الأنيقة.

الشعر عنده صحة تأليف، وعذوبة لفظ، وسماحة عبارة، والبلاغة عنده في جمال اللفظ والأسلوب. وموافقها للنهج العربي في صحة التأليف وجودته، أما المعاني وسموها والحكمة وروعيتها والخيال وجدته، فهي ترف زائد عن الحاجة، ولها نصيب من حسن الصنعة وبهائها، ولكن لا تتوقف عليها البلاغة، وكان يسير في طريق الجاحظ في ذلك كله، فمن قبل كان الجاحظ والنقاد يقولون: عليك أن تجتنب السوقي والوحشي، ولا تجعل همك في تهذيب الألفاظ، وشغلك في التخلص إلى غرائب المعاني، والاقتصاد بلاغ.¹

من حيث كان قدامة بن جعفر ينادي بضرورة العناية بالمعنى بمقدار العناية باللفظ، لأن اللفظ والمعنى عنده عنصران من عناصر الأدب، وكان يجاهر بأن البلاغة في شيئين: معنى مبدع، ونظم ساحر وهو لذلك يجعل مادة الشعر معاني،² بعكس الآمدي الذي جعل مادة الشعر هي اللفظ، وكان الآمدي حريصا على التحكيم النهج العربي في النقد، أي تحكيم عمود الشعر، الذي هو في أبسط صورة: كل القيم الفنية التي تتحكم في بناء القصيدة ومن ثم نستطيع أن نقول أن الآمدي هو أعظم النقاد العرب الذي احتكموا إلى عمود الشعر وجعلوه الأساس الأول للنقد والموازنة في الأدب العربي.³

أجود الشعر عند الآمدي أبلغه، والبلاغة عنده إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض، والطريق إلى بلوغ هذا الغاية هو الألفاظ السهلة المستعملة العذبة البعيدة عن التكلف، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، واختيار اللفظ المستعمل مثله لمعناه.

وللعبارة الأدبية قيمة كبيرة ووزن عظيم عند الآمدي فبراعة اللفظ تزيد المعنى المكشوف بهاءً وحسنا ورونقا حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، ومن هنا فسوء التأليف ورديء اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده... وحديثه لا يتصادم مع الذوق الأدبي بل منبع منه ويصدر عنه،

¹ - المصدر السابق، ص 182-183.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 14.

³ - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن 4، ص 66.

لذا مقاييسه النقدية مقاييس ذوقية.¹

الآمدي وعمود الشعر:

يعتبر الآمدي وكتابه الموازنة باكورة الأعمال التطبيقية النقدية الشعرية، والذي تضمن نوعاً من المقايسة لشعر كلٍّ من أبي تمام والبحتري، فحدد من خلالها دراسة القضايا الأولى الشعرية والتي تمثلت في القضية الأهم والأبرز قضية عمود الشعر؛ فهو اصطلاح جديد ظهر في أوائل العصر العباسي، وتداولته ألسنة النقاد في هذه الحقبة الحافلة بمختلف التيارات الأدبية والنقدية، وأخذ عنه من جاء بعدهم من النقاد حتى اليوم.

وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي أشهر النقاد اللذين احتفلوا بعمود الشعر، ورجعوا إليه وحكموه في قضايا النقد. قال في كتابه الموازنة بين الطائين: سئل البحتري عن نفسه وعن أبي تمام فقال: "كان أغوص على المعاني [مني]، وأنا أقوم بعمود الشعر [منه]"². ولقد رجع الآمدي إلى شتى الأصول الأدبية والبيانية في الشعر، فجعلها كل شيء أو أهم شيء في النقد، في حكمه على شاعرية أبي تمام والبحتري، سواء رجعت إلى النهج العربي والذوق الأدبي والأساليب العربية في النظم والصيغة، أم إلى الأفكار والمعاني والأخيلة، أم إلى الوزن الشعري، أم إلى النهج الخاص في المجاز، والاستعارة، والكناية، والتشبيه، والتمثيل، والوصف، والطباق، والمقابلة، والجناس، وغيرها. ذلك لأنها كلها مما يجب على الشاعر أن يسترشد به، وينظم شعره على مثاله ومنواله. حسب رأيه³.

إن الآمدي يطبق في النقد نظرية عمود الشعر العربي تطبيقاً كاملاً، فالبحتري عنده هو الشاعر لأنه يحرص على كل القيم الرفيعة التي شرعها وحرص عليها الشعراء القدماء، من امرئ القيس إلى ابن هرمة وبشار، في اللفظ والمعنى والأسلوب والخيال، وفي اللغة والوزن والصورة الشعرية، وغير ذلك لا يخرج عليها، ولا يبعد عنها، مع صحة الطبع، وجودة السبك وقوة الملكة.

وفي موازنة الآمدي بين الشاعرين أبي تمام والبحتري، يطبق نظريته هذه تطبيقاً واسعاً وجريئاً وثرى على الشاعرين، فيرى البحتري يسير مع القدماء في أدائهم وأساليبهم وأخيلتهم ومعانيهم وصورهم ويرى أبو تمام يبعد عن القدماء في ذلك بعداً كثيراً، وهو في ذلك خاضع لمنهج، ومتأثر بنظرية، ومطبق لمذهب، ومن أجل ذلك أثنى على البحتري وقسى على أبي تمام، حتى لقد رمى بسببه بالتعصب على

¹ - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 150-151.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 12.

³ - محمد عبد المنعم الخفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن 4هـ، ص 24-26.

أبي تمام والانتصار للبحثري.¹

يقول الآمدي في مطلع موازنته: "أكثر من شاهدته ورأيت من رواة أشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، وردّيه مطرح مرذول، فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحثري صحيح السبك، حسن الديباجة، وليس فيه سفساف لا رديء ولا مطروح، لهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا"².

ثم يقول بعد ذلك: "ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابعة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان [السيد]، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم [والعباس ابن الأحنف]؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه.

فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرّونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوى على ما سوى ذلك؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة. فأما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أوازن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتَّفَقَتَا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيها أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم احكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علما بالجيد والردّيء"³.

ويؤكد ذلك أيضا فيقول: "وأنا ابتداء بذكر مساوي هذين الشاعرين لأختم [بذكر] محاسنهما. واذكر طرفا من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوي البحثري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلط بعض معانيه. ثم أوازن من شعريها بين قصيدة وقصيدة إذا اتَّفَقَتَا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى معنى، فإن محاسنها تظهر في تضاعيف ذلك [وتنكشف]. ثم اذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد بابا لما وقع شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال، أختم بهذه الرسالة، وأتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما"⁴.

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 74.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 3.

³ - المصدر نفسه، ص 5-6.

⁴ - المصدر نفسه، ص 57.

ومذهب الآمدي في الميل إلى بلاغة اللفظ وجودة السبك وصحة النظم جعله يرى لأن الشاعر البحري، وأن أبا تمام والمنتبي وأضرابهما حكماء. على أن الآمدي فيما سار عليه من مناهج في النقد والموازنة متأثر بآراء النقاد قبله، فلم يكن يقدمهم إلا تحكيما للعمودية وللنهج العربي السليم فيما ينقدون، فأبو عمرو بن العلاء وحماد وخلف والأصمعي وابن الأعرابي وسواهم، كانوا يعرضون ما ينقدونه على ميزان الطبع ويحكمونه نهج العرب في بلاغتهم في الموازنة، كذلك فعل الآمدي، برجوعه إلى مناهج العرب في الأداء والأسلوب والنظم، فيرد ما ترده، ويقبل ما تقبله، فللعرب طريق خاص فيما ينطقون به من أساليب ونظم، ومن أفكار ومعان وأخيلة وصور وأوزان، وذلك النهج العربي الخاص هو ما يجب على الشاعر أن يلتفت إليه ويستترشد به، ويجتذي حذوه، وينظم شعره على مثاله، ثم هو ميزان النقد وهو عمود الشعر فالناقد يرجع إليه في الحكم على الشعر، وفي كل مشكلات الأسلوب والمعاني والأخيلة الشعرية.¹

ولا شك في تأثر الآمدي بآراء النقاد قبله، فهو يعتمد على آرائهم ويستدل بحكومتهم في النقد، حتى لقد قيل: إن أصول الموازنة صورة ترجع إلى نقاد القرن الثالث ومؤلفيه، وقد صرح الآمدي بما يدل على ذلك في أكثر من موضع في كتابه، وفضل الآمدي إنما هو تدوين هذه الآراء وتنسيقها وإضافة آراء معاصريه إليها.

ولا يزال مذهب عمود الشعر عند الآمدي في النقد جديداً أو كالجديد كما كانت نظرية البديع في النقد عند ابن المعتز، ونظرية النظم عند عبد القاهر وبذورها عند الجاحظ جديدة كل الجدة.² والحق أن الآمدي من أظهر النقاد الذين توسعوا في دراسة نظرية عمود الشعر العربي، وتطبيقاتها تطبيقاً كاملاً على الشعاعين أبي تمام والبحري، وكانت هذه النظرية بذرة صغيرة ألقى بها بعض الأدباء والنقاد في القرن الثالث، ومن بينهم الشاعر البحري الذي أثر عنه قوله حين سئل عن نفسه وعن أبي تمام: "كان أغوص على المعاني [مني]، وأنا أقوم بعمود الشعر [منه]"³.

ج- أبي هلال العسكري:

يعد أبو هلال من أوائل الكتاب الذين حاولوا أن يوجهوا النقد وجهة بلاغية تعتمد على التعريفات والتقسيمات مع العناية بالنصوص، لذلك ذهب الدكتور زكي مبارك إلى أن كتاب الصناعتين كان كتاب أدب قبل أن يكون كتاب نقد فإن مؤلفه ينتهز جميع الفرص ليعرض طرائف النثر الجيد والشعر البليغ.

¹ - مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 154.

² - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 78.

³ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 12.

وكان الدافع إلى تأليفه ما رأى من تخليط الأعلام فيما رامو من اختيار الكلام وما في كتاب البيان والتبيين للجاحظ من استطراد أضاع حدود البلاغة وأقسام حدود البلاغة وأقسام البيان والفصاحة، فأراد أن يكون كتابة مشتملا على جميع ما يحتاج إليه في صنعة الكلام دقيقا في عرض الموضوعات، وجعله عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلا تتحدث فيها عن فنون بلاغية ونقدية مختلفة، وخصص الباب التاسع للبديع وحصره في خمسة وثلاثين نوعا أولها الاستعارة والمجاز والمطابقة والتجنيس والمقابلة وصحة والتقسيم وصحة التفسير والإشارة... وختم الكتاب بالباب العاشر الذي تحدث فيه عن مقاطع الكلام ومبادئه وما يحسن فيه وما لا يحسن.

حدد أبو هلال في مطلع كتابه أهداف البلاغة والدوافع التي جعلت العرب يهتمون بها، حصرها في¹:

- معرفة إعجاز القرآن، وذلك أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف وبراعة التركيب وما شحنه به من الإيجاز البديع والاختصار اللطيف، فينبغي من الجهة أن يقدم اقتباس هذا العلم على سائر العلوم.
 - معرفة جيد الكلام من رديئه، لأن صاحب العربية إذا أخل بطلبه وفرط في التماسه عفى على جميع محاسنه وعمى سائر فضائله، لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد وآخر رديء ولفظ حسن وآخر قبيح وشعر نادر وآخر بارد بان جهله وظهر نقصه.
 - معرفة سبل القول وطرق الكلام لأن صاحب العربية إذا أراد أن ينظم قصيدة أو ينشئ رسالة وقد فاته هذا العلم مزج الصفو بالكدر وخلط الجيد بالرديء واستعمل الوحشي العكر فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل.
 - معرفة اختيار الجيد من الشعر والنثر، فإذا تخطى المؤلف هذا العلم ساء اختياره وتبحث آثاره فيه فأخذ الرديء المرذول وترك الجيد المقبول فدل على قصور فهمه وتأخر معرفته وعلمه. وقد قيل: اختيار الرجل قطعة من عقله كما أن شعره قطعة من علمه.
- ثم بدأ كتابه في الإبانة عن موضع البلاغة في اللغة وما يجري معه من تصرف لفظها والقول في الفصاحة وما يتشعب منه، ونقل كثيرا من أقوال السامعين وقال: "البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن"².
- وذكر في الفصاحة رأيين:

¹ - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 98-99

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 10.

الأول: أن الفصاحة والبلاغة ترجعان إلى معنى واحد وإن اختلفت أصلاهما لأن كل واحد منهما هو الإبانة عن المعنى والإظهار له. وعلى هذا تكون الفصاحة من قولهم: "أفصح فلان عما في نفسه" إذا أظهره.

الثاني: أنهما مختلفتان، وذلك أن الفصاحة تمام آلة البيان فهي مقصورة على اللفظ، لأن الآلة تتعلق باللفظ دون المعنى، والبلاغة إنما هي إنهاء المعنى إلى القلب فكأنها مقصورة على المعنى.

وبعد أن تحدث عن البلاغة والفصاحة في ثلاثة فصول انتقل إلى الموضوعات الأخرى وتكلم عليها باستفاضة ذاكرا لها أمثلة كثيرة تدل على ذوقه الرفيع وفهمه للأدب، وبذلك كان كتابة زبدة الدراسات السابقة مما دفعه إلى أن يقول عنه: "على أن هذا الكتاب قد جمع من فنون ما يحتاج إليه صناع الكلام ما لم أخله من زيادة تبين واختصار ألفاظ وغير ذلك مما يزيد في قيمته ويرفع من قدره"¹.

ومنهجه منهج المتكلمين في دراسة الأدب ونقده وإن ادعى نفوره من مذهبهم، قال "وليس الغرض في هذا الكتاب سلوك مذاهب المتكلمين وإنما قصدت فيه مقصد صناع الكلام من الشعراء والكتاب، فلهذا لم أطل الكلام في هذا الفصل"². ولكن نزعت الأدبية أضعفت الجانب الكلامي فبدأ الكاتب قريبا من مذهب الكتاب والشعراء.

وهذا ما ذهب إليه المرحوم أمين الخولي حينما اعتبره ممثلا لطريقة الأدباء، لأنه يسوق في المقام الواحد عشرات المثلة والشواهد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام العرب، ويعتمد في النقد على الذوق غير متكلف بالصحة العقلية والسلامة النظرية. وأشار الخولي أيضا إلى أنه كان يجاري المتكلمين ويخدم أغراضهم ولم تخلص الطريقة الأدبية من أبي هلال أو لم يخلص أبو هلال للطريقة الأدبية ولم ينج من تأثير المتكلمين. وأخذ بهذا الرأي الدكتوران محمد مندور وبدوي طبانة، وهو رأي على جانب عظيم من الصواب.

واعتنى أبو هلال بالتنظيم وحصر الأحكام النقدية والبلاغية بعد أن كانت مفرقة في كتب السابقين، واتبع في بحثه أسلوبا تقريريا فهو يتناول التعريفات والتقسيمات ثم يشرحها ويمثل لها ويحلل بعض الأمثلة، وهذه طريقة قديمة مع فرق واضح هو اهتمام أبي هلال بالتحليل والإكثار من الشواهد الرائعة، وبذلك استطاع أن يغطي على المنهج لعقلي الذي اتخذه سبيلا لبحثه.

ولم يقف عندما رسمه القدماء وما ذكروه من فنون بيانية، وإنما تجاوز ذلك وراد ستة على ما أورده وهي: التشطير، والمجاورة، والتطريز، والمضاعفة، والاستشهاد، والتلطف. ثم أضاف إليها المشتق قائلا: "وقد

¹ - المصدر السابق، ص 463.

² - المصدر نفسه، ص 9.

عرض لي بعد نظم هذه الأنواع نوع آخر لم يذكره أحد وسميته مشتق¹.

ويرى الدكتور إبراهيم سلامة لأن هذه الأنواع لم تسلم له، فالتشطير يدخل في باب الازدواج، والاستشهاد والاحتجاج يلحق بالمذهب الكلامي إذا توسعنا في معناه بحيث يشمل الدليل الخطابي كما يشمل عبارات الفلاسفة، والمضاعفة لا تصح أن تكون نوعاً قائماً بذاته، فإن تكثر المعاني يأتي من تعدد أوجه الشبه في الشيء الواحد ويأتي من التفاتات الأديب لأنه من ناحية واحدة في وقت واحد. والتطيرز يضم إلى التشطير وموسيقى الحميلة على العموم، والتلطف أساس الخطابة عند أرسطو ولن يكون الخطيب خطيب حتى يستطيع أن يتكلم في الدفاع وفي الاتهام أو في الشيء وفي ضده. وانتهى إلى القول بأن ليس فيما راده من هذه الصنوف البلاغية شيء يستحق أن يقال فيه أنه جديد أو مفيد في دراسة البلاغة.

وأرجعها الدكتور شوقي ضيف إلى المتقدمين أيضاً فالتشطير مأخوذ من قول ثعلب أبلغ الشعر ما اعتدل شطره وتكافأت حاشيتاه والمجاورة قريب مما سماه قدامة المطابق وسماه أبو أحمد العسكري التعطف، والاستشهاد والاحتجاج أقرب إلى المذهب الكلامي بل هو أولى أن يدخل فيه، والمضاعفة تدخل في الكناية أو الإشارة والأرداف والتوابع، والتلطف ضرب من حسن التعليل وهو أقرب إلى مذهب الكلامي، وانتهى إلى أن التطيرز هو النوع الوحيد بين هذه الأنواع يمكن قبوله.

ويقول في كيفية نظم الكلام وفضيلة الشعر وما ينبغي لتأليفه: "إذا أردت أن تصنع كلاماً فأخطر معانيه ببالك، وتوق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك؛ ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلبها، واعمله ما دمت في شباب نشاطك؛ فإذا غشيك الفتور، وتحوّنتك الملل فأمسك؛ فإن الكثير مع الملل قليل، والنفيس مع الضجر خسيس؛ والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الرّي، وتنال أربك من المنعة. فإذا أكثر عليها نضب ماؤها، وقلّ عنك غناؤها.

وينبغي أن تجري مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسنٍ أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبعه، ونصبت في تطلبه؛ ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب؛ وقد قال الشاعر:

أذا ضيّعت أول كل أمرٍ نورٌ أبّت أعجازه إلا التواء²

ويقول أيضاً: "فإن كنت متكلماً، أو احتجت إلى عمل خطبة لبعض من تصلح له الخطب، أو قصيدة لبعض ما يراد له القصيد... فتخط ألفاظ المتكلمين مثل الجسم، والعرض، والكون، والتأليف،

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 189.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 133.

والجوهر، فإن ذلك هجنة، وخطب بعضهم فقال: إن الله أنشأ الخلق وسواهم، ومكنهم ثم لاشاهم، فضحكوا منه! وقال بعض المتأخرين:

نورٌ تبين فيه لأهوتية
فأتى من الهجنة بما لا كفاء له¹
فيكاد يعلم علم ما لن يعلم
.....

يتبين لها من هذين القولين أن أبا هلال يصرح بنفوره من مذهب المتكلمين في بحث البلاغة، ويفضل عليه مذهب الأدباء من الشعراء والكتاب. وضع أبو هلال أسساً في أنشاء الكتابة ونظم الشعر هي²:
أ- أن يخطر الأديب معانيه بباله.

ب- أن يختار لها الألفاظ الجيدة، ويجعلها على ذكر منه ليقرب عليه تناولها ولا يتعبه تطلبها.
ج- أن يبدأ بالكتابة في شباب نشاطه، فإذا غشيه الفتور وتحوله الملل أمسك فإن الكثير مع الملل قليل والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء فإذا أكثر عليها نصب مأوها وقل غناؤها.
د- أن تجري مع الكلام معارضة فإذا مر الأديب بلفظ حسن أخذ برقبته أو معنى بديع تعلق بديله.
هـ- أن يحذر سبق الكلام فإن سبقه تعب في تتبعه ونصب في تطلبه.
وهذا الكلام يذكر بصحيفة بشر بن المعتمر*، وقد أثبت أبو هلال نصها بعد ذلك، ومعناه أنه اتبع خطاه وسار على هداه.

وتحدث عن الرسائل والخطب وذكر أنهما متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشكّلان أيضاً من جهة الألفاظ والفواصل فالألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، والخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطان ولا يقع الشعر في شيء من هذه الأشياء ولكن له مواضع لا ينفع فيها غيره من الخطب والرسائل وإن كان أكثره قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتعة، ومن ميزته النظم الذي به زنة الألفاظ وتماز حسنهما وهو على الأفواه أكثر دوراناً وأشد تأثيراً على النفوس وأعظم فائدة في حفظ اللغة ومعرفة

¹ - المصدر السابق، ص 134.

² - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 107.

* - قال بشر بن المعتمر: خذ من نفسك ساعة لنشاطك، وفراغ بالك، وإجابتها لك؛ فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرًا، وأشرق حسنا، وأحسن في الأسماع، وأحلى في الصدور، وأسلم من فاحش الخطأ، وأجلب لكل غزوة من لفظ كريم، ومعنى بديع. وأعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمطالبة والمجاهدة والتكلف والمعودة؛ ومهما أخطأك لم يخطئك أن يكون مقبولا قصداً، وخفيفاً على اللسان سهلاً؛ وكما خرج عن ينبوعه، ونجم من معدته. ينظر: العمدة، ج 1، ص 186. نقلاً عن العسكري، الصناعتين، ص 134.

الأنساب والأيام، فهو ديوان العرب وخزانة حكمتها.

يحتاج نظم الشعر إلى¹:

أ- إحضار المعاني.

ب- اختيار الوزن الذي يتأتى فيه إيرادها.

ج- اختيار القافية التي يحتملها لأن من المعاني ما يمكن نظمه في قافية دون أخرى أو أن تكون قافية ما أقرب طريقاً وأيسر كلفة.

وقد أوضح هذه الأمور الثلاثة بقوله: "واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضاً من جهة الألفاظ والفواصل؛ فالألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعدوبة؛ وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل... ومما يعرف أيضاً من الخطابة والكتابة أنهما مختصان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار، وليس للشعر بهما اختصاص. أمّا الكتابة فعليها مدار السلطان... ولا يقع الشعر في شيء من الأشياء موقعا، ولكن له مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثره قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة؛ من قذف المحصنات، وشهادة الزور، وقول البهتان؛ لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله؛ وليس يراد منه غلاً حسن اللفظ، وجودة المعنى؛ هذا هو الذي سوّغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه... فمن مراتبه العالية التي لا يلحقه فيها شيء من الكلام النظم الذي به زنة الألفاظ، وتما حسننها؛ وليس شيء من أصناف المنظومات يبلغ في قوة اللفظ منزلة الشعر... وإذا أردت أن تعمل شعراً فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزناً يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها؛ فمن المعاني ما تتمكن من نظمه في قافية ولا تتمكن منه في أخرى، أو تكون هذه أقرب طريقاً وأيسر كلفة منه في تلك؛ ولأن تعلق الكلام فتأخذه من فوق فيجيء سلساً سهلاً ذا طلاوة ورونق خير من أن يعلوك فيجيء كزاً فجاً ومتجمداً جلفاً"².

فسبيل نظم الشعر هذه الأمور الثلاثة، وضرب أمثلة على اختيار القافية بما فعله النابغة حين قال:

واحْكُمْ كَحْكُمِ فتاة الحيِّ إذْ نَظَرْتُ
إلى حمامٍ شِراعٍ وارِدِ الثَّمَدِ

¹ - المرجع السابق، ص 107-108.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 136-139.

يَحْفَهُ جَانِبَا نَيْقٍ وَتَتَبِعُهُ مِثْلَ الزَّجَاجَةِ لَمْ تَكْحَلْ مِنَ الرَّمْدِ
قَالَتْ أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا إِلَى حَمَامَتِنَا أَوْ نِصْفُهُ فَقَدْ
فَكَمَّلَتْ مَائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
فَحَسْبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسِبَتْ تَسْعًا وَتَسْعِينَ لَمْ يَنْقُصْ وَلَمْ يَزِدْ²

فهذا أجود ما يذكر في هذا الباب، وأصعب ما رامه شاعرٌ منه؛ لأنه عمد إلى حسابٍ دقيقٍ، فأورده مشروحا ملخصا، وحكاة حكايةً صادقةً. فلما احتاج إلى أن يذكر العدد والزيادة والحمد بنى كلامه على قافية الدال فسهل عليه طريقه واطراد سبيله، ومثل ذلك ما أتاه البحترى في قصيدته التي مطلعها:

هَاجَ الْخِيَالُ لَنَا ذِكْرَى إِذَا طَافَا وَافَى يُخَادِعُنَا وَالصَّبْحُ قَدْ وَافَى³
وكان قد احتاج إلى ذكر الآلاف، والإسعاف، والأضعاف، والإسراف، وترك الاقتصار على الأنصاف؛ فجعل القصيدة فائية؛ فاستوى له مراده وقرب عليه مرامه، وهو قوله⁴:

قَضَيْتَ عَنِي ابْنَ بَسْطَامٍ صَنِيعَتَهُ عِنْدِي وَضَاعَفْتَ مَا أَوْلَاهُ أَضْعَافَا
وَكَانَ مَعْرُوفُهُ قَصْدًا إِلَيَّ وَمَا جَازَيْتُهُ عَنْهُ تَبْذِيرًا وَإِسْرَافَا
مِئُونَ عَيْنًا تَوَلَّيْتَ الثَّوَابَ بِهَا حَتَّى انْتَنَتْ لِأَبِي الْعَبَّاسِ آفَا
قَدْ كَانَ يَكْفِيهِ مِمَّا قَدَّمَتْ يَدُهُ وَمَا يَزِيدُ عَلَى الْآحَادِ أَنْصَافَا

ولا ينبغي أن يكون لفظك وحشيا بدويا، وكذلك لا يصلح أن يكون مبتذلا سوقيا. وتساءل الدكتور أحمد أحمد بدوي قائلاً: "وإذا كان من الصحيح أن منتج الأدب يفكر في المعاني والعبارات المؤدية لها فإن تفكير المنتج في الوزن والقافية مجال للشك والتساؤل، فهل الأديب حقاً يختار وزنه وقافيته، أو الوزن والقافية يردان إليه في الوقت الذي يفكر فيه، بمعاني قصيدته"⁵ وهذا صحيح لأن الشاعر لا يضع أمامه القافية والوزن وإنما تفرض الفكرة وأغراض الأوزان والقوافي المناسبة والمعبرة عن المعنى أحسن تعبير، وبعد أن ينتهي الشاعر من قصيدته يعيد النظر فيها ويهذبها وينقحها ويلقي الغث

¹ - المصدر نفسه، ص 148.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - أحمد بدوي، أسس النقد الأدبي عند العرب، ص 58.

من أبياتها ويقتصر على ما حسن وفخم بإبدال حرف منها بآخر أجود منه حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هودايتها وأعجازها. وكان هذا دأب جماعة من حذاق الشعر كزهير بن أبي سلمى في العصر الجاهلي وأبي نواس والبحري في العصر العباسي، لأن تخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب الثمام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته.

قال أبو هلال: "فإن أمكن مع ذلك منظوما من حروفٍ سهلة المخارج كان ذلك أحسن له وأدعى للقلوب إليه، وإن اتَّفَقَ له أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه، وأحقّ بالمقام والحال كان جامعاً للحسن، بارعاً في الفضل؛ وإن بلغ مع ذلك أن تكون موارده تنبيك عن مصادره، وأوله يكشف قناع آخره، كان قد جمع نهاية الحسن، وبلغ أعلى مراتب التمام"¹.

وتكلم على ترابط الكلمات وترابط الأبيات وذكر أنّ أبا أحمد العسكري قال: "كنت أنا وجماعة من أحداث بغداد ممن يتعاطى الأدب نختلف إلى مُدرك نتعلّم منه علم الشعر، فقال لنا يوماً: إذا وضعتم الكلمة مع لفقها كنتم شعراء، ثم قال: أحيّروا هذا البيت:

ألا إنّما متاعٌ غرور

فأجازه كل واحد من الجماعة بشيء فلم يرضه، فقلت:

وإن عَظُمَتْ في أنفُسٍ وصدور

فقال هذا هو الجيّد المختار"².

وذكر أبو هلال أمثلة للشعر المنسجم وللشعر غير المشاكل، وهي الأمثلة التي ذكرها ابن طباطبا العلوي حينما تحدث عن عدم وضع الشيء مع لفظه من أشعار المتقدمين كبيت طرفة: ولست بحلال... وبيت امرئ القيس: كأني لم أركب جوادا.... وأبيات الفرزدق وابن الهرمة التي لم يتلاءم فيها التشبيه.

كما تحدث قدامة عن فنون الشعر تكلم عليها أبو هلال متبعاً منهجه ورأيه فيها، والفنون التي تحدث عنها:

أ- المديح: ومن محاسنه أن يكون بالفضائل النفسية التي قررها قدامة وهي: العقل والعفة والعدل والشجاعة لا بأوصاف الجسم من الحسن من الحسن والبهاء والزينة، ولذلك غضب عبد الملك بن مروان حينما مدحه ابن قيس الرقيات بقوله:

¹ - أبي هلا العسكري، الصناعتين، ص140.

² - المصدر نفسه، ص142.

يَأْتِلِقُ النَّاجُ فَوْقَ مَفْرِقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ¹

بينما مدح مصعب بن الزبير بقوله:

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شَهَابٌ مِنَ اللَّهِ تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلُمَاءُ²

فأعطيته المدح بكشف الغم، وجلاء الظلم؛ وأعطيتني من المدح مالا فخر فيه؛ وهو اعتدال التاج فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة.

ب- **الهجاء:** والمختار منه أن يكون بسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس، والاختيار أن ينسب المهجو إلى اللؤم والبخل والشره وما أشبه ذلك، وليس بالمختار أن ينسب إلى قبح الوجه وصغر الحجم وضئولة الجسم. يدل على ذلك قول القائل:

فَقَلْتُ: لَيْسَ الشُّحُوبُ عَلَى الْفَتَى بِمَارٍ وَلَا خَيْرُ الرِّجَالِ سَمِينَهَا³

وقول الآخر:

رَأَوْهُ فَزَدَرَوْهُ وَهُوَ خِرْقٌ وَيَنْفَعُ أَهْلَهُ الرَّجُلُ الْقَبِيحُ

ومن الهجاء الجيد قول بعضهم:

اللُّؤْمُ لَا كُرْمَ مِنْ وَبَرٍ وَوَالِدِهِ قَوْمٌ إِذَا مَا جَنَى جَانِيَهُمْ أَمِنُوا
وَاللُّؤْمُ أَكْرَمُ مِنْ وَبَرٍ وَمَا وَلَدَا مِنْ لُؤْمٍ أَحْسَابُهُمْ أَنْ يُقْتَلُوا قَوْدًا⁴

ج- **الوصف:** وأجوده ما استوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصوره فيرى نصب العين.

د- **التشبيب:** وينبغي أن يكون دالا على شدة الصباية، وإفراط الوجد، والتهالك في الصبوة، ويكون بريئا من دلائل الخشونة والجلادة، وأمارات الآباء والعزة. ومن أمثلة ذلك قول أبي الشيص:

وَقَفَ الْهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ فَلَيْسَ لِي أَجْدُ الْمَلَامَةِ فِي هَوَاكَ لَذِيذَةً
مَتَأَخَّرَ عَنْهُ وَلَا مُتَقَدِّمَ حَبًّا لَذِكْرِكَ فَلَيْلُمْنِي اللَّوْمُ
أَشْبَهْتُ أَعْدَائِي فَصِرْتُ أَحَبَّهُمْ إِذْ كَانَ حَظِّي مِنْكَ حَظِّي مِنْهُمْ
وَأَهْنَيْتَنِي فَأَهْنَيْتُ نَفْسِي صَاغِرًا مَا مِنْ يَهُونٍ عَلَيْكَ مِمَّنْ أُكْرِمُ

¹ - المصدر نفسه، ص 99.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 104.

⁴ - المصدر نفسه، ص 105.

فهذا غاية التهالك في الحب، ونهاية الطاعة للمحبيب.¹

وينبغي أن يكون دالا على الحنين، والتحسر وشدة الأسف كقول الشاعر:

وليست عَشِيَاثُ الحِمَى بروجعٍ إليك ولكنَّ خلَّ عينيك تَدَمَعَا
وأذكر أيامَ الحِمَى ثم أنثني على كِبدي من خَشْيَةٍ أن تَصَدَّعَا²

ويستجد أيضا إذا تضمن ذكر التشوق والتذكر لمعاهد الأوبة، بهبوب الرياح، ولمع البروق، وما يجري مجراها من ذكر الديار والآثار.

فمن أجود ما قيل في الديار قول الأزدى:

فلم تدع الأرياح والقطر والبلَى من الدار إلّا ما يشف ويشغف³
وينبغي أن يظهر الشاعر الرغبة في الحب، وأن لا يظهر التبرم به كأبي صخر حيث يقول:
فيا حبّها زِدني جوى كُلِّ ليلةٍ ويا سلوة الأيام مؤعدك الحشرُ

وينبغي أن يكون في النسب دليل التدلُّه والتحير، كقول الحكم الحضري:

تساهم ثوبها ففي الدرع رادة وفي المرط لفاوان ردهما عبل
فوالله ما أدرى أزيدت ملاحه وحسنا على النسوان أم ليس لي
عقل

وقيل لبعضهم: ما بلغ من حبك لفلانة؟ فقال: إني أرى الشمس على حيطانها أحسن منها على حيطان جيرانها.⁴

هذه هي أغراض الشعر عند أبي هلال وسبب اقتصاره على أربعة أن الأخرى تدخل فيها، قال: "ولما كانت أغراض الشعراء كثيرة، ومعانيهم متشعبة جمّة، لا يبلغها الإحصاء كان من الوجه أن نذكر ما هو أكثر استعمالا وأطول مدارس له وهو المدح والهجاء، والوصف، والنسيب، والمراثي، والفخر، وقد ذكرت قبل هذا المديح والهجاء وما ينبغي استعماله فيهما؛ ثم ذكرت الآن الوصف والنسيب، وتركت المراثي والفخر؛ لأنهما داخلان في المديح. وذلك أن الفخر هو مدحك نفسك بالطهارة، والعفاف، والحلم، والعلم، والحسب، وما يجري مجرى ذلك. والمرثية مديح الميت، والفرق بينهما وبين المديح أن

¹ - المصدر نفسه، ص 129.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 130.

⁴ - المصدر نفسه، ص 131.

تقول: كان كذا وكذا... مات الجود وهلكت الشجاعة؛ ولا تقول: كان فلانا جوادا وشجاعا؛ فإن ذلك بارد غير مستحسن، وما كان الميت يكده في حياته فينبغي أن لا يذكر أنه يبكي عليه مثل الخيل والإبل وما يجري مجراها وإنما يذكر اغتباطهم بموته، وقد أحسنت النساء حيث تقول:

فَقَدْ فَقَدْتِكَ طَلْقَةً وَاسْتَرَأَتْ
فليت الخيلَ فارسُها يراها

بل يوصف بالبكاء عليه من كان يحسن في حياته إليه كما قال الغنوي:

ليبكك شيخٌ لم يجد من يعينه
وطاوي الحشا نائي المزار غريب

فهذه جملة إذا تدبرها صانع الكلام استغنى بها عن غيرها¹.

¹ - المصدر السابق، ص 130-131.

المبحث الثاني: التلقي إرهابات وأصول

نظرية التلقي، نظرية نقدية قديمة حديثة؛ قديمة في تاريخها وأصولها، حديثة بمصطلحاتها، وآلياتها وتأويلاتها، ومنظريتها، فقدمها يعود إلى تاريخ بدء إنشاء النصوص، فكل نص له متلقوه سواء أكان النص مسموعاً أم مقروءاً، أما الجدير بالذكر أن هناك فرق واسع بين التلقي القديم ونظرية التلقي الحديثة، فالتلقي القديم كان يهتم بإيصال الفكرة إلى المتلقي بأفضل الطرق، دون الاهتمام بمشاركته ودوره الفاعل في النص.

المطلب الأول: التلقي لغة

ارتبط التلقي بالأدب منذ نشأته ووجد مع ظهوره، غير أن مصطلح التلقي لم يكتسب في ذلك الوقت بعد التداولي، وخلت المعجمات العربية القديمة والحديثة من تناول مفهومه النظري والجمالي واقتصرت على ورود المفهوم اللغوي الذي يعني الاستقبال والتلقين أو التعلم. فقد جاء في لسان العرب: "التلقي هو الاستقبال، وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله، والرجل يُلقى الكلام أي يلقنه"¹.

غير أن الاختلاف في الدلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة الاستعمال فالغالب على الاستقبال الغربي لفظة "الاستقبال"، بينما الغالب على الاستعمال العربي لفظة "التلقي"، وعليه جاء القرآن الكريم: وقال تعالى: ﴿ فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾² قال تعالى: ﴿ إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشَّمَالِ قَعِيدٌ ﴾³.

فدلالة الاستعمال القرآني للفظ التلقي تشير إلى ما يتعلق بهذه اللفظة من إحياءات إلى عملية "التفاعل النفسي والذهني مع النص؛ حيث ترد لفظة التلقي مرادفة أحياناً لمعنى الفهم والفتنة وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين في الإلماح إليها، ولم تغب عن أدبائنا ورواد التراث النقدي وهم يميزون في استعمالاتهم - وإن لم يصرحوا - بين إلقاء النص أو إرساله، وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتلقي وجعلوها فناً، وخاصة في مجال النص الخطابي"⁴.

لم تكن العلاقة بين الأدب والتأثير جديدة، وحتى الاهتمام الخاص والعناية الفائقة بهذه العلاقة لم

1 - ابن منظور، لسان العرب، قدم له عبد الله العلايلي، دار الحيل ودار لسان العرب، بيروت، لبنان، دط، 1988، مادة لقي.

2 - البقرة: 37.

3 - ق: 17.

4 - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1996، ص14.

تكن جديدة فمنذ أن درس الأدب جانبه التأثيري، إذ لا يتحقق للأدب وجود إلا بتأثيره في النفوس. وتحقق الأدب هو خروجه إلى الناس وإذاعته ونشره، وقد عني النقاد والدارسون بالتلقي من ناحيتين أساسيتين: الأولى تأثرهم الذاتي بالنصوص الأدبية فالتقاد أصلاً هم متلقو أدب وفن وهم طليعة من يصطدم بهم النص فيتأثرون به وينقلون تأثرهم إلى الجمهور المستقبل أو المتقبل أما الناحية الثانية فهي دراسة ظاهرة التلقي وعلاقتها بعلم النفس والاجتماع والفلسفة ومحاولة اكتشاف القوانين والمواضع التي تتحكم في عملية القراءة والعلاقة بين النص والقارئ، وقد تجلّى هذا الاهتمام في ما يطلق عليه اليوم بنظريات الاستقبال والاستجابة والقراءة.¹

المطلب الثاني: التلقي عند أرسطو

إن البحث في التراث النقدي يستدعي منا بالضرورة الرجوع إلى التراث الإغريقي، لكونه المنهل الأول الذي نهل منه هذا النقد في عصره الحديث واستمد وجوده. ولقد عني بعض الفلاسفة اليونانيين ولاسيما أرسطو عناية خاصة بالأثر الذي يتركه الفن في النفوس، وركزوا على غائية الفن وجملة القيم الرفيعة التي يتركها في متلقيه، والدليل على ذلك فكرة "التطهير" الأرسطية في قياس مديات التأثير الأدبي والفني.

لا تخفى علينا قيمة التنظير الأرسطي للفن والأدب، خاصة في كتابه "فن الشعر" الذي يعد أهم مصدر لأي باحث أو دارس في نظرية الأدب، حيث نهل منه جميع رواد الفكر الغربي والشرقي قديمهم وحديثهم.

أمّا ما اتصل بالتلقي ونظرياته، فإننا نجد الكثير من النقاد والدارسين المعاصرين من يخص أرسطو دون غيره بأبوة هذا المفهوم (التلقي)، ذلك أنه اهتم "في عملية التلقي بعناصرها الثلاثة: النص الأديب والمتلقي وأعطى كل عنصر من العناصر دوره الذي يتفاعل به في إطار هذه الثلاثة"². فبالنسبة للمتلقي نجد أنه ربطه بنظريته الفريدة وهي "التطهير" (Catharsis).

تصنف الكلمة اليونانية "Catharsis" ضمن مفردات الطب، وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي. ولذلك وظف أرسطو هذه الكلمة -التطهير (الكاتاريسيس)- في بناء نظريته من خلال خبرته في الطب، حيث انتسب "لأسرة من مشاهير الأطباء، وعني بدراسة الأحياء، ورأى أن غاية الفن كغاية الطب وهي تحقيق سلامة النفس على نحو ما يحقق الطبيب سلامة

1 - محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص35.

2 - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة، وتراثنا النقدي، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص45.

البدن. ولما كان علاج الجسم يتطلب التخلص من العناصر الضارة به فكذلك يمكن علاج النفس وتحقيق توازنها بتخليصها من زيادة الانفعالات الضارة بها، وخاصة انفعالي الشفقة والخوف¹.

تحدث أرسطو على التطهير في فن الشعر وذلك في معرض حديثه عن التراجيديا "المأساة" إذ تعد المأساة من أسمى الفنون عنده لكونها تحقق عنصري الفعل والتطهير، فهو يلتفت إلى المتلقي الذي يندمج في المأساة إثر تفاعله مع الممثلين يعد وعيا أرسطيا بدور المتلقي، فالمأساة تحرك نفسية المتلقي فيكون التطهير وعيا بالفعل التراجيدي في نفس المتلقي، ووعيا بالأثر الذي يصنعه هذا الفعل من خلال استجابة المتلقي له وإثارة الشعور المأساوي إنما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والنص.²

وفي كل الأحوال لا يخلو التطهير النفسي من لذة، مصدرها إما أجزاء العمل الفني عن طريق التحولات والتعرفات، حيث يرتبطا هذين العنصرين " التعرف والتحول" على نحو واضح عند أرسطو بالاستجابة والإثارة والجمال.³ وإما أن تصدر اللذة أيضا عما يعقب عملية التطهير من سرور وارتياح يحصلان لدى المتلقي.⁴

وعلى هذا النحو كانت فلسفة التطهير عند أرسطو سبيلا إلى الربط بين الشاعر والمتلقي من خلال إلحاحه على التطهير، فهو اتزان نفسي يعوض المتلقي من خلال ما يعيشه في حياته، كذلك هو فعل القراءة حينما يتفاعل المتلقي مع النص فهو يعيش تجربته الجمالية ضمن أفقه.

ولهذا فقد شدد أرسطو على عدد من الصفات الجوهرية في الشعر، حتى يؤدي وظيفته في تحقيق الاستجابة لدى المتلقي، وهي أن تكون لغته واضحة وبعيدة عن الابتدال، ولا بد من الاعتدال في كل قسم من أقسامه، وأن تكون الأوزان والأسماء والمحسنات والمجازات مناسبة لنوع الشعر⁵ لأن الإجابة في كل ذلك يضمن أيضا إجابة إدراك المتلقي، وبالتالي تتأتى الاستجابة لديه.

وهذا يعني أن الاستجابة -عند أرسطو- هي جزء أساسي من بنية العمل الأدبي، لأن المقومات التي يقوم عليها العالم الرمزي عنده هي مقومات موضوعية لإحداث عملية الاستجابة، فكأن المعنى الأدبي يستثمر قدرة الاستجابة على تمكينه⁶، ولذلك كان سعي أرسطو حثيثا في بحث وسائل تمكين

1- أميرة حلمي مطر فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت، ص18.

2 - أرسطو، السياسات، تر: الأب أوغيسطين بربارة البويسي، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، (الأونسكو)، بيروت، لبنان، د/ط، 1957، ص7.

3 - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص49.

4 - أرسطو، السياسات، ص444.

5 - أرسطو، فن الشعر، ص61-64.

6- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، المرجع السابق، ص50.

المعنى والمحافظة عليه وفق ما أراده المؤلف وعناه.

نخلص مما سبق إلى أن التلقي عند أرسطو مرتبط أساساً بفكرة التطهير للمتلقي، التي تتأتى عن طريق التأثير والاستجابة، وذلك بعد مباشرة المتلقي لبنية العمل الأدبي، هذا العمل الذي يجب أن يمتلك من القدرة، ومن المميزات ما يؤهله لإحداث الاستجابة المثلى، من دون إخلال أو تغيير في المعنى الأصلي الخاص بذلك العمل الذي وضعه المؤلف.

المطلب الثالث: التلقي في التراث العربي القديم

كان الشعر العربي القديم شعراً جماهيرياً، يلقي شفاهة في المحافل والمجالس والأسواق الأدبية وكان اهتمام الشاعر بالمتلقي وحرصه على أن يتواصل معه من خلال تقاليد توصيل فرضتها ظروف مثل الإبداع والإفهام وصدق الشعر ووضوحه... إذ إن ما يميز الإنسان العربي في عصر ما قبل التدوين أنه كان سامعاً فحسب، وليس قارئاً، وهذا على امتداد العصر الجاهلي خصوصاً حتى بداية التدوين، ذلك أن الجاهليين كانوا قوماً أميين لا يكتبون، إلا أنهم وهبوا قدرة عجيبة على القول لا تضاهي. يقول الجاحظ في ذلك: " وكل شيء للعرب فإنما هو بديهة وارتجال، وكأنه إلهام وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجمالة فكر ولا استعانة، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام... فتأتيه المعاني أرسالا، وتنثال عليه الألفاظ أنتثالا، ثم لا يقيده على نفسه، ولا يدرسه أحداً من ولده. وكانوا أميين لا يكتبون ومطبوعين لا يتكلمون".¹

وإنما الشعرُ لبُّ المرءِ يعرضُه
على المجالسِ إن كِيساً وإن حُمقاً
وإنَّ أشعرَ بيتٍ أنْتَ قائلُه
بيتٌ يُقالُ إذا أنشدته صدقاً²

لذا فإنه "يعد عصر ما قبل الإسلام موئل الشفوية، والمجال الحيوي لنشأتها وتكامل بنائها"³، وهذا لأن القوم لا يكتبون - كما يقول الجاحظ -، فقد كانوا يعتمدون على قوة ذاكرتهم وسعة حافظته في حماية إبداعاتهم من التلف، وبخاصة في الشعر والخطابة، إذ كانوا "يحرصون على أن يكون لكل قبيلة خطيب يشد أزرها، وشاعر يرفع ذكرها، وربما اجتمع الصفتان في واحد"⁴، ولما كانت فنونهم شفوية، يفترض بالضرورة وجود متلق شفوي أيضاً، لذا فإنه يستوجب علينا في هذا الصدد أن نتعرف على هذا

1 - الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الجانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998، ص28.

2 - في الإبداع والتلقي (الشعر بخاصة)، ص175.

3 - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص109.

4 - أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نضرة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت، ص19.

المتلقي، ونتقصى طبيعة وخصائص تلقيه لهذين الفنين.

وتعد صحيفة بشر بن المعتز أقدم وثيقة نقدية عربية أشارت إلى "أحوال التلقي السماعي الشفاهي"، والربط بين "مقامي" الشعر والخطبة من حيث مراعاة الأقدار والأحوال¹، والتي ينقلها لنا الجاحظ في كتابه **البيان والتبيين**، حيث جاء فيها: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما، ولكل حال من ذلك مقاما، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المقامات وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات".²

إن هذا النص، إذا كشف بوضوح عن اهتمام القدماء بالمتلقي كطرف في العملية الإبداعية والتخاطبية، حيث يشترط في نجاحها الموازنة بين أقدار المعاني "المضمون"، وأقدار المستمعين "المتلقين"، وبين الحالات "المقام أو الساق"، فإننا نستخلص منه المعاني البسيطة للشفوية بأنها لا تعني ما يصدر عن الشفاه فحسب، بل هي عبارة عن تقاليد اتبعها العرب القدماء -الجاهليون خصوصا- في نظم أشعارهم وخطبهم وتلقيهم لها، حيث نرى بشرا في هذا القول يدعو فيه الخطيب خصوصا، بالتزام ما يلائم المتلقي وما يناسبه من معان، وأن يراعي ما يقتضيه حال مقام السماع من مقال.

وفي هذه الظروف نشأت تقاليد خاصة بالمتلقي؛ مثل العفوية والمباشرة والسهولة والاستهلاك الذي "لا ينهض -في الغالب- لاستثمار الرموز أو التوغل إلى ما بعد الدلالات اللفظية أو التقاط دلالة اللمح والوحي. وصاحب هذا النوع من التلقي لا يهتم بأن يعمل عقله أو يحكم مكتسباته الثقافية الرفيعة لتقوم ما يتلقاه".³

كان الجمهور المتلقي قديما متوحدا في ذوقه - خصوصا في العصر الجاهلي والإسلامي - وفي تواصله مع الشاعر وفي تلقيه للشعر، وكان من عادات الشاعر العربي "أن يهتم بالمتلقي ويحرص على التواصل معه إلى درجة تحول بها إلى هاجس بمنزلة رقيب، كثيرا ما يرسم للشاعر بعضا من توجهاته الشعرية، بل إن الأمر وصل عند بعض الشعراء إلى انحطاط شعره وهبوطه فنيا إلى مستوى المتلقي الممدوح مثلما حصل من البحري عندما هبط ببعض قصائده إلى مستوى فهم ممدوحه المتوكل".⁴

وكان الذوق العربي العام يطرب لسماع الشعر ويهتز له، فاللذة "الطرب والهزة والارتياح" الحسية

1 - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص62.

2- الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، المصدر السابق، ص138/139.

3- المصدر نفسه، ص176.

4- المصدر نفسه، ن ص.

الآنية هي إحدى حدود جماليات التلقي القديمة؛ يعلق القاضي الجرجاني فيقول: "ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقد ما يتداخلك من الارتياح ويستخفك من الطرب إذا سمعته، وتذكر صبوة إن كانت لك تراها ممثلة لضميرك، ومصورة لتقاء ناظر... إذ نتعرف الجمال الفني من ما يحدث من تأثير في المتلقي لا من خلال النص نفسه"¹. فقد قدم هذا التعليق على نص البحري الذي يعد نموذجاً للشعر المطبوع بالنسبة إليه.

عرف النص الشعري مع بداية عصر التدوين عالماً جديداً أخرجته من المباشرة والإحالات الفورية والارتباط بقيود الزمان والمكان والعرضية والخصوصية إلى فضاء أوسع، فضاء الكتابة التي تصونه من الضياع وتضمن له بعداً شمولياً بما تحققه من شريحة قرائية واسعة عبر الزمان والمكان، حيث جمعت فيه اللغة بمعيارية صارمة، ثم سُنّت بعد ذلك قواعد النحو، ووضعت معه أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته وتمييزها عن غيرها من الأوزان وإيقاعات الشعرية اليونانية والسريانية والفارسية والهندية. ووضعت قواعد الصناعة الشعرية، والتذوق والتواصل الشعريين. حيث في هذا العصر الجديد عصر المولدين اتسعت معارف الناس، وكثرت المعاني في عقولهم وأتيح لهم الاطلاع على أشياء لم تكن في دائرة معارفهم من قبل، ودخل في حياتهم الكثير من المفاهيم والصّور والدلالات التي كانت جزءاً من منظومة الدلالات الفارسية والهندية والبيزنطية.

فبدأت بذلك أولى الهزات لتلك التقاليد الشعرية المتوارثة، والتي اصطُح عليها بـ (عمود الشعر)، والمتمثلة بنوده في: الإجادة في التشبيه، وشرف المعنى وصحته وتعالیه عن السخف والجهالة والخطأ إلى جزالة اللفظ واستقامته ومشاكله المعنى، واهتمام بالحن والصورة وغيرها. وقد شكلت هاته البنود لعمود الشعر معياراً جمالياً للتشكيل الشعري المقبول والخروج عنه انحراف أو انزياح في التشكيل لا يتخذ سمة القبول عند تلقيه.

وقد شهدت الحركة النقدية - في المقابل - نشاطاً موازياً لذلك الحراك الشعري، حيث عرفت في نهاية القرن الثاني للهجرة شيئاً من تحليل الأحكام وتفسيرها، متماهياً في ذلك مع علوم اللغة وعلوم القرآن الكريم المختلفة، ومع ما طرأ واستجد من ثقافات وافدة، وعلوم ومعارف أخرى تنصدها الفلسفة اليونانية على الخصوص. لذا فقد كان حظ النقد وافراً من ذلك كله، حيث استعار منها تقنيات وأدوات ومناهج الفكر من أجل الحصول على بصيرة نافذة في فنون القول.²

1- علي مهدي زيتون، الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب وبحوث أخرى، دار الفارابي - بيروت، لبنان، 2011، ط1، ص 101-102.

2- أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ط1، ص6.

وما إن ولج القرن الثالث الهجري حتى بدأت تتبلور شخصية المتلقي الناقد أكثر، حيث يمكن حصر أهم المسائل التي شغلته ضمن " ثلاث قضايا أساسية يمكن أن نضع تحتها جل قضايا النقد التي شغلت الأوساط الأدبية وهي على التوالي: الطبع والصناعة، الأصالة والانتحال، القدم والحداثة. وهي مشكلات نقدية نابعة من التلقي، ومن ثقافة مغايرة للثقافة التي كتب فيها النص.¹ وقد وسم منهج هذا النقد في هاته الفترة بأنه تسجيلي معني برصد الأمور التاريخية عبر الزمن، كالأحكام على الشعراء، وتحديد طبقاتهم ومذاهبهم، وتقسيم الشعر وبيان مذاهبه؛ أي اعتد بالمعيار الزمني في ذلك كله. كما أنه أيضا توجيهي، يقدم للشعراء ما ينبغي عليهم اتباعه في فنونهم، وما عليهم تجنبه، من ذلك ما يتصل بالمعاني، والألفاظ، والصياغة البلاغية والأسلوبية، التي ورثها العرب عن الجاهليين². حيث لم يكن ليُقبل من أي شاعر متأخر أحدث في شعره ما لم يكن مألوفاً لدى العرب القدامى سواء في الشكل أو في المضمون.

ينبغي أن نشير إلى أن الشعر المحدث لم يشهد خروجاً مطلقاً على عمود الشعر أو عمود الذوق، أو التلقي بما يشكل خلخلة للأعراف الشعرية وللإجماع النقدي، بل إن جل ما حدث هو تنويعات على النغم الأساس في الصياغة الشعرية القديمة، والمراوحة على أرض واحدة بما يغيّر مراكز الثقل من الوضوح والإبانة إلى الإخفاء وكّد الذهن، ومن الطبع والصناعة العابرة إلى إحكام الصناعة وتلوينات البديع التي اقتضاها العصر.

المطلب الرابع: التلقي ومكانة المتلقي في القرن الرابع الهجري

تمتع القرن الرابع الهجري بمكانة خاصة تهيأت له نتيجة لسببين أساسيين هما أن هذا القرن قد شهد بدءاً التدوين النقدي الرسمي المنهجي متمثلاً في عدد من المؤلفات النقدية المتخصصة، وأبرز ما وصل إلينا منها نجد عيار الشعر لابن طباطبا، والموازنة بين أبي تمام والبحري، والوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي جرجاني. أما السبب الثاني فيتمثل في رقي الحياة العقلية والثقافية في هذا القرن ونشاط حركة الشعر، وبروز أساليب محدثة في نظمه لم تكن قد وجدت طريقها الواضح في القرن الثالث: " ويبدو أن هذا الفهم لوظيفة الناقد بالانتقال من خطة نقدية كان فيها الشعر إلهاماً متأه شياطين الشعر، إلى لحظة نقدية أخرى أصبح فيها الشعر صناعة من صناعات وفنا من الفنون فللشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، وبهذا التحول المهم في النظر إلى مآتي الأقاويل الشعرية تحول -في الآن نفسه- النظر تماماً فأصبحت القراءة صناعة تتطلب حذقاً لخصائصها ودربة عليها. فكان من

¹ - محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، ص 133..

² - فخرالدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2000، ط 1، ص 9.

اليسير - بذلك - على الجمحي أن يتحدث عن العلم بالشعر وعن غير العالمين بالشعر بما أنه لا يضبط الشعر إلا بأهله. فعبر عن مرحلة ثقافية بدأت فيها أفانين العلم عند العرب تتفرع وتتمايز وإن تشابكت وتكاملت داخل منظومة معرفية نزعت منزع الاستقرار منذ أواخر القرن الرابع هجرياً لتكتمل وتغلق في القرن الخامس هجرياً¹.

ولعل من أبرز من تخلق النقد حوله، في آراء وكتب ومواقف، وثلاثة شعراء أو بالأحرى ثلاثة أساليب تمثل خطوط العصر الشعرية البارزة هم: البحري ويمثل الأسلوب المطبوع الحريص على تتبع طرائق العرب في النظم والصياغة الشعرية، وأبو تمام الداعية إلى التجديد أو الكلاسيكي الجديد باللغة النقدية الحديثة، إذ حاول أن يكسر حاجز المؤلف في صياغاته الشعرية، والمتنبي الذي كان (نسيج وحده) فهو ظاهرة لا تصاع إلا لذاتها وقد خلق حوله خصومتين شخصية وأخرى شعرية تخضعان لمعيار التفرد.

شهد القرن الرابع بروز شخصية الناقد التي لم تكن قد تبلورت فيما سبق، وبدا الآمدي الناقد المنتظر الذي انعكست في نقد سمات التخصص النقدي الخالص، فكان صورة الناقد الحق الذي عبر عنه ابن سلام في الطبقات.

ولم تعد محاور الصراع التي ألفتها القرن الثالث باقية في القرن الرابع، فقد نمت محاور جديدة تتمثل في مذاهب المحدثين (البحري، أبو تمام، المتنبي) خلقت حولها اختلافاً وليس خصومة، فكان الصراع محتمداً حول مكان الشعر في صياغاتهم.

ولم يعد الصراع خصومة بين قديم ومحدث تتخذ طابعاً زمنياً محضاً بل طرأت على البنية النقدية العربية تحولات غيرت من أنساقها فبرزت علاقات جديدة بين الشاعر والناقد أو بين الباحث والمتلقي حددتها الاختلافات النصية التي طغت على النسيج الشعري وحكمت باختلاف إنتاجه ومن ثم اختلاف النظرة النقدية التي تتلقاه، وهنا سنرصد الاختلافات والتحولات لناقلين بارزين في القرن الرابع كشفاً عن نسقا لتحولات الشعرية في فعل التقبل أو التلقي الذي تبلور في نظراتهم النقدية².

يعد عيار الشعر لابن طباطبا العلوي وثيقة نقدية تتحد فيها أعراف النظم الشعري بأعراف تلقيه، فالعلوي شاعر مفلق من شعراء عصره، فضلاً عن جهده النقدي المتمثل في متابه خذاً وهو الوحيد الذي وصل إلينا من كتبه، فعيار الشعر ليس عياراً لإنتاجه حسب بل هو عيار لتلقيه من جهة أخرى.

¹ - شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 58.

² - بشرى صالح موسى، نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ط 1، ص 63-64.

والعلوي ناقد محافظ يعبر فيما صدر عنه من نظرات عن أفق اتباعي صناعي يرى أن الشعر صناعة كما سبقه إلى ذلك الجاحظ، ولكنه افترق عنه بما عبر في كتابه إجرائيا من أصول صناعة الشعر ونظمه: " 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 عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشعر وترتيبٍ لفنون القول؛ بل يعلق كل بيت يتفق له نظمُهُ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله"¹.

نجد هنا ابن طباطبا في مقصدية تأليف الكتاب أنه موجه للشاعر المبتدئ بقصد تعليمي واضح فهو معلم الشعراء أصول الصنعة الشعرية، وقد جعل العلوي من تجربته الذاتية معيارا لإنتاجه، ومن ثم لتلقيه طبقا لارتباط الشعرية بفعل التقبل بأثر عكسي. ودعا العلوي الشعراء الذين يعلمهم إلى إحكام صنعتهم من خلال الامتثال لسلطة الرقيب اللغوية والمعرفية والجمالية بغية امتلاك كفايات الأداء الشعري الجيدة المجارية لسنن الأقدمين ولا يتم ذلك إلا بـ "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبتهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها، وتعرضها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلاقتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة"².

وظلت آراء العلوي تترد تحت السقف الصناعي الذي يمثل نزعة الناقد المنهجية في كتابه النقدي ومن هنا اتخذت الآراء التي طرحها طابع التجريد والقانون الذي يلائم التجارب على نحو عام من غير أن يقف ولو قليلا عند السمات الخاصة للتجربة الشعرية بما يديم تفردا أو يغذيه ولا سيما إذا ما عرفنا أنه شاعر ولكن هذا المؤثر لم ينعكس في سنن تشكيل الشعر أو سنن تلقيه إلا بما يدعم لوازم الشعر وأعراف نظمته العامة فكان طرحه مرددا لآراء سابقه كبشر بن المعتمر وابن قتيبة والجاحظ في اللفظ والمعنى وبناء القصيدة العربية وتقسيمات الشعر إلى وحدات منطقية: " فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نُقِضت وجُعِلت نثرا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحا، فإذا حُصِّلَت وانتقدت بخرجت معانيها، وزيفت ألفاظها، ومجّت حلاوتها، ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 11.

² - المصدر نفسه، ص 10.

منه، فبعضها كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام المؤتدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى، ويخشى عليها التقوض"¹، ومما يقوله واصفاً بهجرت المحدثين من المعاني: "والحنّة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك، ولا يربي عليها لم يتلق القبول زكاً كال مطرح المملول"².

ولعل نظرت هذه في نفاذ المعاني قد توجت آراء الإبداعية في إنتاج الشعر وتلقيه وربطتها بالمراوحة والتكرار، ودججت على نحو لا يقبل الشك بين فعلي الإنتاج والتلقي، فكما أن الإنتاج الشعري محكوم بوسائط عامة تتخذ سمة القانون فإن العلة التي تكمن وراء هذا هي سنة التلقي وقانون القبول " والحق أن الإشكالية التي ظلت تعتمل في ثنايا البحث واكتفينا أثناءه بالتلميح إليها هي أن الأقاويل الأدبية مصنوعة على عيني سامعها ولأجله وقد ولدت هذه الظاهرة نظرة إلى الأدب ترتب من وحشة المجهول وتأسس لألفة المعلوم. فالنص الذي لا يخاتل القارئ مخاتلة تشبه به في محلات اللبس ومظان الإغلاق هو الجدير بأن يوصف بالبيان والجمال. وهذا ما أسميناه بجمالية الألفة"³.

وإذا ما أردنا التقريب بين المصطلحات المعاصرة وما يشف عنها من مفاهيم تقترب إلى حد ما من دلالاتها القديمة نجد أن ما طرحه العلوي من آراء وما سنقف عنده فيما بعد لدى الأمدي يقترب من مفهوم القارئ الضمني الذي حدده منهج القراءة في النص من خلال استجابات فنية تمثل مجموع القوانين العامة للأشكال أو الأجناس الأدبية في تشكيلاهما الفنية.

فقد بدا نقد القرن الرابع الهجري محكوماً بسلطة هذا القارئ نتيجة لتراجع مكانة المتلقي الصريح لتحول طابع العصر من الشفاهية إلى الكتابية، وتلون مقتضى الحال ببعد كتابي تراكمي هيأته تجارب قرائه عبر التاريخ وما استنبطوه من معايير إنتاجه وتلقيه. ونستطيع القول بأن الكتابة الشعرية المحافظة هي التي يتحد فيها فعلاً الإنتاج والتلقي عن طريق رواسم القارئ الضمني المتشكلة في بنية النص.

¹ - المصدر السابق، ص 13.

² - المصدر نفسه، ص 15.

* - جمالية الألفة هو تصور للتراث النقدي على أنه شبكة من الجماليات المتصلة بلحظات الإنتاج والتقبل والخطاب الأدبي في حد ذاته. ويمكن أن نبحت في كل لحظة من تلك اللحظات عن جمالية ما فتعى مرة بجمالية التخيل وأخرى بجمالية الغرابة وتنتظر في جمالية المحاكاة أو جمالية البيان حتى تصل إلى الأسس العميقة التي تشدها جميعاً. ينظر: شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 144.

³ - المرجع نفسه، ن ص.

ونذهب بالقول أبعد من ذلك فنقول إن ثمة تطابقاً بين الشيفرة التي تمثل خصوصية المبدع والسياق الذي يمثل القوانين العامة للصوغ الإبداعي في الكتابة الشعرية المحافظة حيث يكتسب القانون سمة المرجع السياقية.

ومن هنا نرى انفتاح وسائط تحقق الشعرية التي حددها معيار الصوغ الشعري القديم على النمط الشعري المحدث حيث دعا نقد القرن الرابع إلى مضاهاته، بل إن درجة الشعرية محكمة بالاقتراب أو الابتعاد من سلطة هذا القارئ الضمني الذي يمثل القانون¹.

مع الآمدي تتجلى سلطة القارئ الضمني واضحة على الرغم مما حرص عليه كتاب الموازنة من طابع حوارى ينم عن تعدد أصوات الصوغ الشعري داخل مدونة الشعر المحدث، فإذا كان العلوي قد عبر عن حد الشعر وشرائط نظمه وتلقيه فقد ابتكر الآمدي منهجية الأصوات المتحاورة "صوت أبي تمام وصوت البحترى" بقصد إجرائي يلي علمية المظهر، وبما يجلي الملامح المعرفية لناقد القرن الرابع الهجري. وقد لبى الآمدي ما اشترطه ابن سلام في الناقد من حيث التخصص وعلمية المظهر، ولم يقتصر هذا الأمر على البعد المنهجي الموازن ولو على حد الافتراض الذي توهمه الآمدي في كتابه بل في حرصه على التمييز بين أنماط القراء وإقصاء دور القارئ الاعتيادي، والاقتراب على نحو نسبي من طبيعة القارئ النموذجي الذي وجد الآمدي أنه القادر على تشقيق بنى النص الشعري للوصول إلى بنيته العميقة أو معنى المعنى، فوجد أن هذا الأمر لا يتحقق إلا لدى القارئ العالم الخبير الناقد الذي يصطنع التأويل للوصول إلى الدلالات، فقال على لسان صاحب أبي تمام: "إنما أعرض عن شعر أبي تمام من لم يفهمه؛ لدقة معانيه، وقصور علمه عنه، وفهمته العلماء وأهل النفاذ في علم الشعر، وإذا عرفت هذه الطبقة فضله لم يضره طعن من طعن بعدها عليه"².

وقال في أخطاء أبي تمام في اللفظ والمعنى: "حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد والفكر وطول التأمل ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس"³. ونلاحظ أن ثمة تحولا في طبيعة التصور النقدي يؤدي إلى إحكام النظر في النصوص لا من حيث طبيعة الإنتاج والصياغة حسب بل من زاوية التلقي وملاحظة شكل العلاقة بين النص ومتلقيه.

وبد التلقي خاضعا لأعراف جديدة تحكمها السلطة المعرفية للناقد، ووجدت مستويات المعنى وأغلفته طريقها إلى ذهن الناقد، فقراءة الشعر المحدث تستلزم قراء من نوع خاص تخلوا عن سننهم

¹ - بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، ص 67-68.

² - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحترى، تح: السيد أحمد صقر، ص 19.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

المعهودة في تلقي الشعر، حيث الطريق معبدة نحو معنى واحد في الأغلب يكمن وراء قشرة النص اللغوية.

ولم يعد الشعر المحدث يستجيب لقارئ سطحي لا قدرة له على التأويل وتشقيق أغلفة الألفاظ وصولاً إلى طبقات المعاني التي يخلقها النص بفضل طبيعته الخاصة.

ولعل وسم الشعر بالفلسفة مظهر من مظاهر هذه الإشكالية وما عاناه قراءة شعر أبي تمام من صعوبة في الفهم مثال على تنامي الحاجة إلى التحلي عما هو معروف لدى قراء عصره من وسائط قديمة لا تصلح لتذوق شعره رسخها شعر الأقدمين والتشيع بسننه.

وقد أشاع الآمدي تلك السنة بما قاله عن لسان صاحب أبي تمام " فقد عرفناكم أن أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية، وألفاظ عربية، فإذا سمع بعض شعره الأعراي لم يفهمه، فإذا فسر له فهمه واستحسنه"¹.

فالأعراي لا يستحسن شعر أبي تمام لأنه غريب عن النث المعرفي وشروط تلقيه التي لا سبيل إليها إلا بالكد والمطاوله "ونحن لو رمنا أن نخرج ما في شعر أبي تمام من اللحن لكثير ذلك واتسع، ولوجدنا منه ما يضيق العذر فيه، ولا يجد المتأول له مخرجاً منه إلا بالطلب والحيلة والتمحل الشديد"².

وعلى الرغم من أن الآمدي كان يخبئ وراء صوت البحتري في ذوقه النقدي إلا أنه سلط الضوء على اختلاف نص أبي تمام الشعري وما يستوجبه تبعاً لذلك من اختلاف طبيعة تلقيه، وقد فسح المجال بذلك لإمكانية تعدد المعنى، واختلاف القراء، وإن كان قد فعل ذلك منحازاً لا حوارياً.

ووجد القارئ الضمني طريقه إلى نقد الآمدي فيما طرحه من ولاء لعمود الشعر أو سنة العرب الأوائل في النظم اشعري، وقد جعل البحتري ممثلاً لتلك السنة فهو: "أعراي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمى ومنصور [النمري] وأبي يعقوب المكفوف [الخرمي] وأمثالهم من المطبوعين"³.

إن إشارة الآمدي إلى عمود الشعر ونعته بالمعروف إقرار منه بنظامه وسننه الراسخة في المدونة الشعرية القديمة، وقد أرسى المرزوقي قبله في شرح الحماسة نظرية العمود في سبعة ابواب ولكل باب معيار، وبذلك عد عمود الشعر معياراً جمالياً للتشكيل الشعري المقبول والخروج عنه انحراف أو الانزياح

¹ - المصدر السابق، ص 27.

² - المصدر نفسه، ص 29-30.

³ - المصدر نفسه، ص 4.

في التشكيل لا يتخذ سمة القبول عند تلقيه.

ونستطيع القول إن عمود الشعر هو المصطلح القديم للقارئ الضمني، حيث يتفق المفهومان في كونهما يمثلان الأعراف أو الاستجابات الفنية التي تتخذ سمة القوانين العامة للأجناس والأشكال الأدبية ولعل "يبدو لنا أن أخطر نتيجة عملية أدى إليها مفهوم المتقبل الضمني داخل التراث النقدي كامن في مفهوم عمود الشعر"¹.

ومنه فإن دائرة المحدث (شعراء وقراء) قد اتسعت وبدت الحاجة جلية إلى إعادة النظر في المدونة الشعرية القديمة وطبيعة التلقي المناسبة لها، فإن المدونة الشعرية المحدثه قد وضعت مراكز جديدة لم تعرها المدونة القديمة اهتماما وأبرزها: الشعر العقلي قرين الفلسفة والمنطق وشعر البديع الذي عد أفقا للتنافس بين الشعراء، وما كانت تفتقر إليه هذه المدونة من قراء محدثين يجدون طريقهم إليها بما يرسم أعرافا جديدة لقارئ ضمني جديد، وقراء أمودجين يتوسلون بالتأويل وبصنوف المعرفة العقلية والفلسفية لفك غموض المدونة المحدثه.

وتراح نقاد القرن الرابع الهجري في مواقفهم وطبيعة جدلهم مع الشعر المحدث، كما مر بنا، ويبدو لما مما أثر عنهم أنهم شخصوا خصائص الصياغة المحدثه فيما طرحه الشعر المحدث "تبين لنا أن الشعر المحدث طرح على قراء عصره في سؤالين أساسيين: أولهما سؤال البديع وثانيهما سؤال الغموض ولكل سؤال قضاياها"².

ولا نستطيع أن نغامر بالقول إننا مع المدونة الشعرية المحدثه قد شهدنا خروجاً مطلقاً على عمود الشعر أو عمود الذوق، أو التلقي بما يشكل خلخلة للأعراف الشعرية وللإجماع النقدي الذي رسم أفق الانتظار والتلقي، بل إن جل ما حدث هو تنويعات على النغم الأساس في الصياغة الشعرية القديمة، والمراوحة على أرض واحدة بما يغير مراكز الثقل من الوضوح والإبانة إلى الإخفاء وكد الدهن، ومن الطبع والصنعة العارية إلى إحكام الصنعة وتلوينات البديع التي اقتضاها العصر.

وقبل هذا وذاك فما العمود إلا بنية وهمية افتراضية توحى بأعراف المتلقي الضمني قائمة على وضع معايير متعالية على نص واحد، عائدة في مرجعيتها على المدونة الشعرية الكلاسيكية برمتها فهو يهدف إلى محاصرة الاختلافات بوضع القوانين والرواسم "في حين أن النص المفرد ممارسة تتهدي بقوانين اللغة الشعرية دون شك ولكنه تعبير عن مهارة المبدع ونزعاته وأهوائه وتثبيتها لحقه في العدول عن مألوف

¹ - شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 109-110.

السنن والاختلاف عن الإجماع القائم"¹، فالعدول حق شعري لإثبات مهارة الصوغ ولكنه مذعن في المدونة الشعرية الكلاسيكية لشروط الولاية المرتسمة في العمود أبوابا ومعايير.

ووجدنا أن عمود الشعر هو أعراف الكتابة والقراءة الشعريتين في آن، لأنه يتطابق تماما مع مفهوم القارئ الضمني كما مر بنا إذ إن أي تغيير في الصوغ الشعري يستلزم تغييرا في نظام قراءته.

ومن السهل علينا أيضا أن نقر بأن عمود الشعر هو أفق الانتظار الشعري الذي تشكل في ضوء تراكم النصوص الشعرية وطول المكوث عندها وتقلب صياغاتها، فأفق الانتظار وهو أحد المفاهيم التي أتت بها منهج القراءة والتلقي المعاصر ما هو إلا "ونحن إذا أمعنا النظر في هذا الصراع من زاوية التقبل ألفينا أن في الأمر تفاعلا ما بين النص وقارئه تجلّى في أشكال مختلفة وحمل على وجوه متنافرة إلى حد التناقض. ولكننا نردها عموما إلى صلة المتقبل بأفق الانتظار. وهو نظام من الإحالات يتخطى النص المفرد المنجز إلى سنة في الكتابة مخصوصة تشكل ما ينتظر القارئ وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله. فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه، لذلك كان أفق الانتظار موجها للفهم: فهم القارئ عامة"².

وإن هذا (العمود - المعيار - القارئ - الأفق) قد أسس على سبيل الافتراض نصا افتراضيا أنموذجيا تنمّر في أبواب الجنس الشعري الغنائي العربي الكلاسيكي وهو خط حماية للتجربة المحدثّة من الانفعالات كما أراده نقاد الشعر آنذاك، وهو بما وضعه من حارس ضمني قد أرغم الشاعر إلى حد كبير على أن ينتمي طائعا تارة ومكرها أخرى إلى هذه البنية الولاية.

ومما تقدم تبين أن الهدف الأكبر للفصل في محاولة إجراء مقارنة بين الطروحات النقدية الحديثة ذات الطابع التداولي المعاصر وأصولها أو تجلياتها البدئية في تراثنا النقدي بافتراض مؤداه أن مادة كل علم سابقة لتنظيره وإن حقيقة الدور الحداثي للنقد تكمن في اصطناع عدد من الدوال الاصطلاحية للدلالة على الحقول المعرفية القارة في دائرة نظرية الأدب بأركانها الرئيسية: (الباث - النص - المتلقي).

المطلب الرابع: التلقي عند الغرب

أحدثت نظرية التلقي ثورة عارمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وفي تاريخ الأدب الحديث، بوصفها نمطا جديدا في الدرس الأبّي، ومنهم من يرجع بداية هذه النظرية لحقبة قديمة من هذا الزمن. وفي هذا المبحث نفرد الدراسة لعرض المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي من خلال المرجعية الفلسفية لها، وأهم مؤسسيها ومبادئهم، من خلال المطالب الآتية:

¹ - المرجع السابق، ص 129.

² - المرجع نفسه، ص 77.

أولاً: المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي

انطلقت نظرية التلقي، بوصفها اتجاهًا نقديًا حديثًا ذا مكان بارز في الأوساط النقدية الحديثة الغربية وأيضًا العربية، ومن أساس فلسفي ديني يعرف باسم الهرمنيوطيقا* أو التأويل، وهو " مصطلح قدسّم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس)... ويعود قدم هذا المصطلح للدلالة على هذا المعنى إلى عام 1654م. ومازال مستمرا حتى اليوم ولاسيما في الأوساط البروتستانتية"¹.

وتعرف الهرمنيوطيقا بأنها منهج يعتمد فن أو تقنية التحليل، وتذكر المراجع أن جذورها تعود إلى فترة العصر اليوناني، إلا أن من أهم مؤسسيها والداعين إليها، في العصر الحديث، المفكر الألماني فريدريك شيلرماخر، وويلهام ديلشي، ومارتن هايدجر، وهانز جورج جادامير...

مع بداية القرن التاسع عشر، اقترح المفكر فريدريك شيلرماخر مبدأ تفسيريا عاما يهدف إلى الوصول إلى تحليل محدد يمكن أن يسهم في إيجاد نمط للفهم، فميز بين التحليل النحوي التركيبي للنص، المعتمد على الخطاب الثقافي، وبين التحليل الأسلوبي التقني المعتمد على النظرة الذاتية للمؤلف. إن المحلل في نظر شيلرماخر يستطيع أن يفهم المؤلف أفضل من فهم المؤلف لذاته.

ويعطي شيلر مآخر للحدس الذاتي مساحة، تظهر بوضوح في ميراثه الشهير المعروف بالدائرة

* الهرمنيوطيقا هي علم التأويل، والتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (أول). ويعرف مصطلح الهرمنيوطيقا، الذي يتداخل كثيرا مع مصطلح التأويل ويقترن ذكره به، بأنه نظرية التأويل وممارسته، ولذلك لا حدود توتر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى والحاجة إلى توضيحه وتفسيره.

وترتبط الهرمنيوطيقا بالتفسير كما ترتبط بالتأويل، لذلك يقدم أحد المراجع تعريف لكل منهما - للتفسير والهرمنيوطيقا- ليميز بينهما قائلا: إن تفسير مرتبط بشرح معنى النص بواسطة تحليل لغته والتعليق عليها. هذا ما نقوم بعمله بشكل تلقائي عندما نقوم بكتابة بحث أو عندما نقوم بممارسة شيء من النقد العلمي. أما الهرمنيوطيقا، فتعود، في المقابل، لنظرية التفسير العامة، التي تتضمن، بشكل عام، الإجراءات والمبادئ المستخدمة للتوصل إلى معنى النصوص، إذ أن ما نقوله عن نص ما يعتمد إلى حد كبير على رؤيتنا لما نبحت عنه؛ فمن منظور تقليدي، يرى معظم النقاد أن المعنى الصحيح للنص هو المعنى الذي قصده مؤلفه. أما التفكير النقدي الحديث، فقد أكد على كل من المعنى الذي يحتمل أن يخلقه القارئ أثناء قراءته للنص، وكذلك على عدم الملاءمة بين كل التفسيرات، وأيضا على عدم كفاءتها. John Peck

التلقي في النقد العربي القديم، ص 38-39.

¹ - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، دط، ص 13.

التأويلية* التي وضعها كمتمم للطريقة القواعدية من وجهة نظر سيكولوجية. ومن أهم ما يدعو إليه شيلر ماخر هو أننا في محاولتنا فهم موضوع المراد تحليله سواء أكان جملة أم نصاً، يجب علينا أن نرى الأجزاء من خلال علاقتها بالكل، وفي المقابل، لا نستطيع فهم الكل دون الإشارة للأجزاء. إن هذه العملية الدائرية تنطبق على نظرتنا إلى مؤلف غير معروف في فترة زمنية مجهولة، إذ أن جزءاً من المعرفة السابقة لأي من اثنين تعد ضرورية للفهم والتفسير.¹

ومع نهاية القرن التاسع عشر، حاول ديلثي إيجاد مساحة للنظرة التحليلية في مواجهة التنامي المتعاضم للعلوم الطبيعية وطرائقها الوضعية. وقد أنتج في هذا الخصوص تقسيماً آخر بين شرح وتوضيح العناصر الخارجية في العلوم الطبيعية، وفهم الخصائص الداخلية في العلوم الإنسانية. وبالتالي فإن التفسير والتأويل يخص الشق الثاني، وهكذا فإن ديلثي سار على خطى فريدريك شليرماخر في التأكيد على الجانب السيكولوجي ولم يكن اهتمامه منصبا على فهم النص لإعادة تجربة مؤلفه، فهذه التجربة زائلة، ولكنه يفترض في تحليله شخصية زمنية أو تاريخية، ومنه يأخذ التاريخ الدور الحيوي والمهم في فكر ديلثي.

ومع بدايات القرن العشرين خطا هايدجرير بالمدرسة التحليلية خطوات جديدة تبعتها عن الجانب السيكولوجي لتدخلها في سؤال الوجود أو حقيقة الوجود ومن فيه، لأن غرابة هذا الوجود هي التي تحتاج إلى فهم وتحليل. وقد أسهم هايدجرير في إصلاح الدائرة التأويلية من خلال إلحاحه على ضرورة التناغم بين المحلل والتقليد أو الإرث الذي يجب أن يواجهه ويفهمه ويعيد إنتاجه بلهجة واضحة.

ثم جاء بعد ذلك جادامير تلميذ هايدجرير، الذي قال بوجود حد المؤلف وآخر لغير المؤلف، وما بين الحدين يعمل التحليل والتفسير، حيث نعي الشيء في هذا الوضع المتوسط ما بين الوجود والتاريخ. ومنه يمكن القول، لقد أفادت نظرية التلقي من الهرمنيوطيقا إفادة كبيرة، فأصبحت تتعامل مع القارئ على أنه عنصر إيجابي له دور الفاعل في عملية القراءة، التي أصبحت فعلاً إبداعياً؛ فهو لم يعد كما كان سابقاً متلقياً سلبياً يقوم لعملية استقبال النصوص كما هي دون أن يكون له الحق في تفسيرها

* علاقة نظرية التلقي بالتأويل، فقد قامت باتكاء هذه النظرية على القارئ، كما هو معروف، ولما كانت علاقة القارئ مع النصوص تتحدد عبر التأويل الذي يمارسه على النص، كان من الطبيعي أن تركز نظرية التلقي على هذا الجانب. وقد أعطى نقادها أهمية كبرى لهذا الموضوع؛ فجعلوا القراءة شرطاً ضرورياً للتأويل. ومن خلال هذا الالتحام بين نظرية التلقي والتأويل، يتضح أنه لا يمكن النظر إلى هذه النظرية بمعزل عنه، بل يجب النظر إلى التأويل بوصفه عنصراً حيوياً في نظرية التلقي. ينظر: فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 39.

¹ - فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 37.

تبعاً لنظريته الخاصة، أو استناداً لمذهب معين يؤمن به ويعتقنه، أو غير ذلك. لقد كانت المناهج النقدية السابقة تحصر القارئ في فكر المؤلف، وتضعه داخل إطار مغلق من الفهم يتحدد بما ينوي المبدع أن يقوله أو يوصله إليه. لكن هذا يخالف ما دعت إليه الهرمينوطيقا ومن ثم نظرية التلقي، حيث تدعو إلى فهم للنص يتجاوز فهم المؤلف ويفتح الآفاق لإبداعات جديدة تعني النص بعدد قرائه¹.

إن نظرية التلقي، كما الهرمينوطيقا، تلتفت التفاتاً كبيراً للمتلقي "المفسر أو القارئ"، وتولي عناية خاصة، لأنه أصبح أحد أهم عناصر العملية الإبداعية "القراءة"، إن لم يكن أهم عناصرها على الإطلاق؛ فعلاقة المفسر بالنص هي نقطة البدء والقضية الملحة عن فلاسفة الهرمينوطيقا. وهذا يؤكد ديثلي الذي يرى أن تفسير النص الأدبي عملية من التفاعل الخلاق بين وأفق المفسر، يفتح فيه أفق المفسر لإمكانيات من التجربة لم تكن متاحة قبل ذلك، فتتغير من ثم تجربته وتعمق، وتكون - بالتالي - قادرة على إثراء معنى النص والنظر إليه من زاوية جديدة².

وهكذا تشكلت نظرية التلقي، أحدث النظريات النقدية، متشربة أصولها ومنطلقاتها الفلسفية من الهرمينوطيقا، فكلتاها تهتم كثيراً بالمتلقي أو القارئ، وإن كانت منطلقات الاهتمام وغاياته تختلف فيما بينهما، فالأولى "الهرمينوطيقا" تهتم بالقارئ من أجل النص، متخذة إياه وسيلتها الرئيسة للوصول إلى تفسير النص. أما الأخيرة (نظرية التلقي) فيرجع سبب اهتمامها به إلى كونه أحد طرفي علاقة ما، تتم ضمناً أثناء عملية القراءة التي تلتحم فيها مع النص، فيصبح جزءاً منه، يضيف إليه المعاني التي تنبع تلقائياً من ذاته، متشكلة من مزيج من ثقافته الخاصة، ومذهبه الذي يعتنقه، ومن خبرته الذاتية، ومن تجاربه في الحياة، أي أنها تجعله نقطة انطلاق جديدة لإبداع أدبي غير معلن عنه.

وتنقسم هذه النظرية إلى منهجين متميزين: يهتم الأول بعلم التلقي ويقوده هانز روبيرت ياكس، ويهتم الثاني بنظرية القارئ الضمني ويقوده وولفغانغ آيزر. وثد طرحت النظرية من خلال كتابات هذين العلمين، محدثة تأثيراً كبيراً في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في بريطانيا والولايات المتحدة³.

ثانياً: الاصطلاح

وضعت لاصطلاح التلقي ألفاظاً مشتركة في مناهج الدراسات الأدبية الحديثة، وقد تعذر إيراد هذه الألفاظ بتسلسل تاريخي دقيق ومقبول بسبب كثرتها وتداخلها وصعوبة الفصل بينهما وقد يكون (

¹ - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 40.

² - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص 13-30.

³ - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ط 1، ص 121.

التلقي) و(القراءة) لفظين جديرين بالعناية لكونهما يؤديان الغرض المقصود¹. يفاجأ من يبحث في هذه النظرية بذلك العدد من المصطلحات التي تتردد في كتب النقد وفي المقالات والأبحاث التي تتناولها، تصعب المفاضلة بينهما، أو محاولة اختيار أكثرها مناسبة للتعبير عن مضمون النظرية، حيث إن هذا الاختيار يحتاج إلى مسوغات منطقية مقبولة لاختياره دون غيره من المصطلحات. وبصورة عامة، يبدو مصطلح التلقي شاملاً المصطلحات الأخرى، فالتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي، كما يمثل المخطط التالي²:

التلقي				
استقبال	استجابة	قراءة	تأثير	تقبل

هذا بالإضافة إلى أن مصطلح التلقي أكثر شيوعاً ووضوحاً واستقراراً في الأوساط النقدية، وهذا يرجع كفته أكثر من المصطلحات الأخرى.

ولعل حداثة النظرية نفسها في الساحة الأدبية والنقدية تعد سبباً رئيساً لعدم وجود تعريف لمصطلح التلقي في معظم المعاجم النقدية المتخصصة، وقد أدى هذا إلى إشكالية كبيرة، وهي تعدد التعريفات التي تحاول توضيح المصطلح ووضع حد له. وفي تعدد التعريفات مشكلة تماثل مشكلة تعدد المصطلحات، وتنتج عنها أيضاً، حيث يقوم كل ناقد بوضع تعريف للمصطلح الذي اختاره ليعبر به عن النظرية التي تتجه للقارئ.

وباستقراء عدد من التعريفات الاصطلاحي الخاصة بنظرية التلقي - على اختلاف المصطلحات المعبرة عنها) يمكن صياغة تعريف مبدئي لها مبني على أساس أن هذه المصطلحات المتعددة إنما تعبر في النهاية عن أمر واحد هو الاهتمام بالقارئ أو المنهج الذي يركز على القارئ³.

فهي النظرية التي تركز على القارئ كرد فعل للاتجاهات التي أهملته إهمالاً تاماً؛ فركزت على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه أو تلقيه وتقبله لعدد لا حصر له من التأويلات. ويتضمن مفهوم التلقي معنى مزدوجاً، إذ يشمل الأثر الذي ينتجه العمل الفني، والطريقة التي يتلقاه بها القارئ. ومن هنا، فقد ارتبطت هذه النظرية بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل: القارئ - عملية القراءة - الاستجابة⁴، وأهم الأفكار التي تطرحها نظرية التلقي، فيمكن إجمالها في ما يلي¹:

¹ - محمد رضا مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 27.

² - المرجع السابق، ن ص.

³ - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 45-47.

⁴ - روبرت سي هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ط 1، ص 9.

- تتجه هذه النظرية بكل تركيزها واهتماماتها إلى المتلقي، وترى أنه من أهم ركائز العملية الإبداعية؛ فهو في هذه العملية لا يقل أهمية عن المبدع ولا عن النص المبدع، وكان ذلك رد فعل منها على الاتجاهات التي سبقتها، وخاصة البنيوية، التي تعلي من شأن النص على حساب القارئ.
- تؤيد هذه النظرية القول بتعدد القراءات واختلاف القراء. أي أنها تنفي أحادية معنى النص، وتقول بإمكانية تعدد المعاني، وقابلية النص الواحد للتأويل بغير معنى. فإذا كانت القراءة إجابة عن سؤال الكتابة، فإن هذا الجواب يقدمه كل واحد منا، مع ما يحمله من تاريخ ولغة وحرية. ولأن التاريخ واللغة والحرية في تحول لا نهائي، فإن جواب العالم للكاتب لا نهائي أيضا، لذلك، فنحن لا نكف أبدا عن الإجابة عما كتب خارج كل جواب، فلا حدود لدلالات النص، مثلما لا حدود لقراءاته وتأويلاته.
- يرتبط بهذه الفكرة أيضا رفضهم لفكرة المعنى الموروث في النص الأدبي، لأن نقاد نظرية التلقي يرون أن النص قابل لعدد لا متناه من التفسيرات والتأويلات، واختلاف القراء زمانيا ومكانيا، ويتعارض مع هذه الفكرة نظرا لاختلاف نظرة هؤلاء القراء إلى النص الأدبي، وبالتالي اختلاف فهمهم له.
- وهكذا، فإن معنى النص الأدبي يبني أمام أعين القراء جميعا، ولكن هذا المعنى على هذا النحو أو ذاك، واختلاف هذا التلقي من قارئ إلى آخر ينتجان عن علاقة القارئ الذاتية بالمعنى؛ فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به مع أنه يسلك سبل القراءة ذاتها التي يفرضها النص على جميع القراء².
- وتبعا لهذه الفكرة فإن النص الأدبي عند أصحاب هذه النظرية لا يعد نصا بالكامل، كما لا يمكن حصره عندهم في ذاتية القارئ، ولكنه نتاج تفاعل هذين العنصرين معا (القارئ مع النص)؛ فقراءة كل نص أدبي، كما يرى آيزر، تفاعل بين بنيته ومتلقيه، وهذا هو السبب في أن النظرية الظاهرية للفن تؤكد أن دراسة النص الأدبية يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه. وبهذا فإن قراءة النص تتجاوز قصدية منشئه، وتستكشف لأبعاد أخرى يمتلك حرية التأويل من غير نفى للإمكانات النص، والتي تبدى في تحاور القارئ مع المقروء، واستبطان تحولاته الدلالية³.
- يتكون النص الأدبي نتيجة لتصادف عنصرين، هما: أفق الانتظار، الذي يستدعيه النص، وأفق التجربة، الذي يلح عليه المستقبل.

ثالثا: أهم أعلام نظرية التلقي

لعل الحديث عن هذه النظرية يتضح أكثر بالتعرف على أهم أعلامها، الذين لعبوا الدور الأكبر في

¹ - فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 47-48.

² - نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، ع 402، 1997، ص 225.

³ - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 48-49.

سبيل إرساء مبادئها، ووضع الساس الفكري لها. وأبرز هؤلاء الأعلام، وأكثر من يقتزن ذكر هذه النظرية بذكر اسميهما، هما: هانز روبيرت ياكوس، وولفغانغ آيزر.

أ- : هانز روبيرت ياكوس

هو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي في أواخر الستينات من هذا القرن، ومن الدعاة الرئيسيين لها. وقد دعا إلى إيجاد مرحلة جديدة كل الجدة في الدراسات الأدبي، بل دعا إلى الثورة عليها، مما دفعه إلى إعلان التغيير في نموذج علوم الأدب، وهذا التغيير عبارة عن صيغة تحليل تحول الانتباه جذريا من تحليل ثنائية: الكاتب - النص إلى تحليل العلاقة: النص - القارئ.¹

وقد كان اهتمامه في الأساس منصبا على العلاقة بين الأدب والتاريخ، لذلك أزعجه ما عاينه في فترة الستينات وما قبلها من إهمال شديد لطبيعة الأدب التاريخية، حيث كانت الاتجاهات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنوية تركز على الجانب الوصفي "التزامي"، مهمله تماما الجانب التاريخي "التعاقبي"، ومن ثم أعطت للنص سلطة مطلقة.

وكانت معظم هذه الاتجاهات، ولا سيما البنوية، تنطلق من إيمان عميق بأن النص يمتلك بنية مركزية، ويكشف عن نسق أو مجموعة أنساق وأنظمة محددة، وأن وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرة النص وأنساقه المختلفة. أما ياكوس فيرى أنه لا بد من المحافظة على نوع من الصلة الحيوية بين نتاج الماضي واهتمامات الحاضر، كما لا بد من العودة بتاريخ الأدب إلى مجال الاهتمام العلمي حتى يتم إنعاش دراسة الأدب، وبالتالي التأثير في مجال التعليم. وقد عزا ياكوس أزمة الأدبية في ذلك الوقت إلى إهمال الأفكار القديمة الخاصة بعلم تاريخ الأدب.²

لقد دخل ياكوس إلى نظرية الأدب من واقع اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، وهو غالبا ما يركز على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب، وعلى وجود العلاج لهذا الوضع، ويرى ياكوس أن جوهر العمل الفني يقوم على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور. وقد دلت التجربة على أنه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة "وعادة ما يكون لكل عصر قراءاته"، وإنما توجد أنواع من التلقي كثيرة. وبهذا وحده يمكن ربط الأدب بالتاريخ، والاعتراف بالطابع التاريخي للأحداث الأدبية التي لا ترتبط بتاريخها ذاته فحسب، بل ترتبط أيضا بالتاريخ العام.³

لقد أتت هذه النظرية بالجديد في فضاء النقد الأدبي الحديث من حيث إنها تعمل على التركيز

¹ - محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ط1، ص33.

² - رامان سلدن، النظرية الأدبية، ص168.

³ - حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص34-35.

والاهتمام بظاهرة التلقي والتنظير لها كمنهج قائم بذاته يدعو إلى إعادة النظر في منهج تاريخ الأدب، وذلك بالتركيز على:

- المتلقي بوصفه منتجا للنص، وداخلا في العملية الأدبية.
- أفق انتظار القراء ومعايير الجمالية.
- طبيعة القراءة والقراءات المتعددة والمتعاقبة للنص الواحد.

فالنص فضاء واسع ومفتوح، يحتمل أكثر من قراءة ويشتمل على أكثر من معنى وهذه القراءات المتعددة تشكل، متحدة مع النص الأصلي، النص الأدبي الذي لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص، بل هو شيء أكثر من النص الذي يعمل كمثير لذهن القارئ ومحرض له، يستهويه ويراوده عن نفسه، فيحرك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى القيام بمهمة الاكتشاف ليصبح المعنى الذي سيصل إليه لذة والغوص وراءه متعة.

ومن أهم الأفكار التي نادى بها يابوس مصطلح أفق التوقعات، الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بمصطلح المسافة الجمالية، بالإضافة إلى غيرهما من الأفكار والفرضيات التي طرحها يابوس، مثل: اندماج أفق التوقعات، تغيير الأفق، مفهوم المنعطف التاريخي.

1. أفق التوقعات عند يابوس:

ويقصد به التوقع المسبق للجمهور الذي يواجهه به النص الأدبي، ووظيفة النص تكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها. وهذا المفهوم من أهم المفاهيم التي تتصل مباشرة بنظرية التلقي. ويستخدمه يابوس للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يواجه نصا من النصوص. ويلجأ يابوس لمفهوم أفق التوقعات لصوف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر، وهذه المقاييس تساعد القراء على تحديد:

- الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بأنها ملحمة أو رعوية أو مأساوية.
- ما يعد استخداما شعريا أو أدبيا بمناقضته للاستخدام غير الشعري أو غير الأدبي للغة.

ويرى أن التلقي هو عملية إنجاز تعليمات محددة عن طريق عملية إدراك موجه يمكن استيعابها بفهم البواعث التي تكمن خلفها والإشارات التي تحركها. وهذا التلقي للنصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقعات القراء، الذي يسمح بتحديد الطبيعة الفنية للنص، وذلك عن طريق تأثيره في جمهور مفترض مسبقا.

ومما تجدر الإشارة إليه، ونحن في سياق الحديث عن مصطلح الأفق، أن هذا المصطلح قد سبق ظهوره ظهور نظرية التلقي بزمان طويل نسبيا. كما أنه تعريفه يختلف من مؤلف لآخر وفقا لرؤية كل

منهم ومفهومه لهذا المصطلح.

فهو عند الفيلسوف هانز جورج جادامير يشير إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب. في حين عرف مؤرخ أ. ه. جمبرش أفق التوقع في كتابه **الفن والوهم** بأنه جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسة مفرطة. وبهذا فإن الأفق وأفق التوقعات يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظاهرية الألمانية إلى تاريخ الفن¹.

وقد ارتكز ياكس في إطلاقه مفهوم أفق التوقع على نظرية التأويل أو الهرمنيوطيقا الفلسفية عند جادامير للإجابة على بعض الأسئلة التي يطرحها من خلال نظريته المتجهة للقارئ، وفكرته عن أفق التوقعات المتجددة بمرور للنص نفسه، إذ يرى جادامير أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي بتوجيهها².

إن أولى مهمات نظرية التلقي قائمة على إعادة بناء أفق التوقع الذي تمكن صياغته موضوعيا، وحيث ينجلي يظهر نص جدد، ويدقق ياكس بقوله إن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية:

- التجربة القبلية التي يملكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفترض العمل الجديد معرفتها، أي ما يسميه الآخرون القدرة التناسية.

- المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وبين العالم التخيلي والواقعية اليومية³.

وقد وجه هذا المفهوم باعتراضات كثيرة، لعل أهمها الغموض الذي يلفه، نتيجة غموض التعريف الذي صاغه له ياكس. وكذلك اعترض على تجاهله إمكان وجود آفاق توقعات مختلفة بين الجماعات المختلفة في المجتمع الواحد، ويرجع هذا إلى مفهوم ياكس للجمهور وتوقعاته لا يسمح بوجود تعددية لهذا الجمهور في سياق زمني معين، وغير ذلك.

ويبدو أن هذه الاعتراضات كانت في محلها، إذ " يذكر هولب أن ياكس قد تنكر ضمينا لعمله النظري المبكر، واستبعد أفق التوقعات من جوهر فلسفته الجمالية وقد استدرك ياكس نفسه على مصطلح أفق التوقعات في بحث له منشور عام 1975. قائلا: أن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال

1 - حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص 86.

2 - رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 168.

3 - محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، ص 33-35.

السنوات الأخيرة أمراً شائعاً فقط، وإنما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسؤولاً عن جزء منها"¹. ولا شك أن هذه المسألة تدخل ضمن الاعتراضات التي ظهرت ضد نظرية التلقي.

2. المسافة الجمالية:

وتعرف المسافة الجمالية بأنها " الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، وتلاحظ هذه المسافة، بشكل واضح، في العلاقة بين الجمهور والنقد"².

ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما والعمل الجديد، بالنظر في مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة، بدرجاتها المتفاوتة، من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد. وهذا هو المعيار الجمالي المهم الذي يعرف أفق التوقعات على أساسه، فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا النص الأدبي "رواية أو قصة أو حكاية..." وتجربته الأدبية من خلال نصوص سابقة عودته على أشكال أدبية ومواضيع أدبية محددة ثم تمييزه آنذاك بين اللغة الفنية واللغة السائدة هي أهم معيار يحدد لنا قيمة العمل الأدبي.³

وهكذا، نجد أنه بمجرد ظهور عمل فني نصاً كان أو عرضاً، أنه يقيم في ضوء أفق التوقعات السائد. وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفاً أو غير ناضج. وفي بعض الأحيان، قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل وأفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية قد تغير هذا الوضع. والأعمال الفنية، بهذا الشكل، إما أن تستبعد وتصبح خارج الزمن، أو يعاد تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية المعتادة "وذلك كما في حالة الكلاسيكيات"، وذلك للإمساك بطابعها الفني مرة أخرى.⁴

ب- وولفغانغ آيزر

أستاذ الأدب الإنجليزي والأدب المقارن في جامعة كونستانس، في ألمانيا الغربية. عمل في عدد من الجامعات في أوروبا وأمريكا. ويعد هو زميله هانز روبرت يابوس أبرز مؤسسي المدرسة الألمانية المتميزة في النقد الحديث التي تعرف بنظرية التلقي.

يهتم آيزر، بصفة خاصة، بالطريقة التي يضمن بها القراء أنفسهم النص الأدبي، وكيفية إنتاجهم المعنى، وكيفية قيامهم بصياغة التفسيرات والتأويلات، وكيفية استجابتهم وتكوينهم ردة أفعالهم تجاه ما

¹ - حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص 90-91.

² - المرجع نفسه، ص 86.

³ - حسن سحلول، مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، ص 190.

⁴ - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 54.

يقومون بقراءته.

اعتنى آيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك، عن تضمن النص حتمية، تشكل ركنا أساسيا من وجوده، ماثلة فيما يطلق عليه آيزر اسم القارئ الضمني الذي يشكل صلب نظريته¹.

وقد انطلق آيزر من كون المتلقي المدخل لفهم الأدب، وطرح عددا من المفاهيم المتعلقة بكشف الصلة الضرورية بين الأدب والمتلقي، لأن عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى فعل المتلقي في إدراكه لنص أدبي ما. ومن هذه المفاهيم التي طرحها مفهوم القارئ الضمني، الذي يعد من أكثر المفاهيم التي قدمها آيزر خلافية وإثارة للجدل، ومفهوم الفراغات أو الفجوات.

1. القارئ الضمني:

ويقصد به القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره، وهي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي خارجي، بل يفرضها النص نفسه. ويتكون هذا القارئ من شبكة من الاستراتيجيات، والتخطيطات، والأمثلة، والفراغات، والغوامض، ووجهات النظر التي تحد من استجابة القارئ.

إن القارئ الضمني مفهوم له جذور راسخة في بنية النص؛ إنه معنى، ولا سبيل إلى الربط بينه وبين أي قارئ حقيقي، وهو أيضا بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو المفهوم يبيّن الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعتمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص.

وهذا القارئ لديه القدرة لإبراز استعدادات النص وقيمه الضرورية لإنتاج معناه. لذلك نجد آيزر يقسم مصطلح قارئ إلى: "قارئ ضمني وقارئ فعلي، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل شبكة من أبنية استجابة، تغرينا على القراءة بطريقة معينة. أما القارئ الفعلي فهو الذي يستقبل صورا ذهنية بعينها أثناء عملية القراءة"².

ويمكننا العودة مع آيزر إلى نقطة الانطلاق لمعرفة الأسس التي استند إليها كي يبيّن مفاهيمه عليها. وهنا نجد أن نقطة الانطلاق عنده تبدأ من مجهودات اثنين الظاهريتين هما إدموند هوسرل ورومان

¹ - المرجع السابق، ص 54-55.

² - رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 171.

إنجاردن. وفي ضوء هذه الجهود يرسى آيزر منحى جديداً في تحليل عملية القراءة، وهو منحى ثلاثي الأبعاد، هي: النص، والقارئ، وأهم منهما الظروف التي تحكم عملية التفاعل بينهما، وهذا هو البعد الثالث. ويبرز من بين أطروحات آيزر مفهومه عن القارئ الضمني وهو المفهوم الذي يوفر صيغة يمكن من خلالها وصف عملية القراءة، وهي العملية التي تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية، وذلك من خلال النشاط الإدراكي.

نشر آيزر نظريته بخصوص القارئ الضمني عام 1976، وراح يهتم بأثر النص على قارئ محدد، ويرى أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه، فإن واجبنا هو أن تظهر كيف ينظم كتاب ما شكل قراءته ويوجهها، ثم تظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص¹.

ويستعمل آيزر هذا المفهوم، لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، ويقول في ذلك إننا إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها، يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقاً بأي حال من الأحوال، طبيعته أو وضعيته التاريخية، ويمكن أن نسميه القارئ الضمني. وهو ليس فكرة مجردة مستقاة من قارئ حقيقي، بل هو القوة التحكيمية التي تكمن وراء نوع من التوتر يفرزه القارئ الحقيقي حين يقبل الدور المسند إليه، وينشأ هذا التوتر في المقام الأول من الاختلاف².

لقد وجد آيزر أن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلق قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النص، في شكله، وتوجهاته، وأسلوبه. وهذا التصور لمفهوم القارئ الضمني يشبه تماماً مفهوم اللغة عند سوسير، فهو تجريد يوجه النص الأدبي، بصورة مقصودة أو غير مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية، ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع آيزر ليقوم بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسد فيها القارئ الضمني في النص الأدبي³.

إن آيزر يحاول بواسطة هذا المفهوم الجديد تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل، كالقارئ عند ريفاتير، والقارئ المخير عند فيش، وبذلك يؤسس لقارئ جذوره مغروسة بصورة راسخة في بنية النص. وعلى الرغم من وجود تشابه كبير بين فكرة القارئ الضمني عند آيزر وفكرة المتلقي الوجودي عند جان بول سارتر، الذي يقسم الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى جمهور واقعي

¹ - حسن سحلول، مشكلة القراءة والمشاهدة، ص 134.

² - وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 41-42.

³ - ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 148.

وجمهور إمكاني "افتراضي" إلا أن آيزر نجح في إيجاد نمط جديد للقارئ يتناسب مع نظريته في التعامل مع النص الأدبي¹.

من هذا كله، يظهر أن آيزر كان متحمساً للبحث عن نموذج متعال يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس النص الأدبي تأثيره.

1. الفجوات والفراغات:

تعرف الفجوات أو الفراغات في النص الأدبي بأنها تفاوت في مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب، بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر. وهذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل، أي لتأدية التواصلية للغة.

ويرى آيزر أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن هي هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات، أو الفجوات، أو الثغرات. وتمثل هذه الفراغات مركز النص الأدبي، الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص. أي أنها المكان الذي يتطور فيه المعنى حين يقوم القارئ بمثلها في سبيل إنتاج المعنى².

ويشير آيزر في بحثه "دور النص" المنشور عام 1989م، إلى أن المؤلف، والنص، وكذلك القارئ متمنون في علاقة ما في الأدب هي التي تقوم بإنتاج المعنى الأدبي. ومن خلا ملاحظاته الفكرية المتعددة المثيرة لغضب البعض، يلاحظ آيزر أن النص الأدبي يترك مساحات خالية للقارئ: إنها فراغات لكي يعين القارئ التفكير حول قصد النص أو المؤلف، وعندما يمر القارئ على مثل هذه الفراغات يقوم بمثلها مستخدماً خبرته ومعلوماته المعرفية الخاصة. وينبثق المعنى من خلال هذا التواطؤ الساخر بين المؤلف والنص والقارئ.

لقد ابتعد آيزر عن الرؤية القديمة للقراءة التي ترى أن القارئ يتلقى المعلومات من الكتاب باستسلام. في هذه الرؤية القديمة، الحقيقة موجودة في النص نفسه، وكل ما على القارئ عمله هو قراءة الكتاب بتأن ليستخرج الحقيقة منه، بالنسبة لآيزر، تعد القراءة إنجازاً؛ فمع كل قراءة جديدة للنص ينتج معنى جديد.

إنها عملية مواجهة بين القارئ والنص، وهذه العملية المتصلة، تبدأ من قدرة القارئ على اكتشاف حدود ذلك المجهول، وهذا الاكتشاف لا يتم دفعة واحدة، لذلك فغن المعنى عند آيزر ليس كتلة واحدة تبدأ مع النص وتنتهي معه، ولكنه يبدأ من محاولة القارئ الأولى ملازمة هذا النص، وهذه الملازمة

¹ - فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 57.

² - المرجع نفسه، ص 58.

عملية مرحلية متتابعة تنتهي بانتهاء القارئ من تشكيل معنى النص أو المساهمة في تشكيله¹.

إن آيزر يعول كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص، وعلى مشاركته الفعالة في إبداع النص الأدبي، وذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود فيه وجودا ضميا فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصوير الأشياء، في حين أن الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة. وبالتالي، فإن كل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، أي فجوات النص، حسب طريقته الخاصة.

وكثرة التأويلات التي يطالب بها آيزر، والتي تختلف باختلاف الطريقة التي يملأ بها كل قارئ فجوات النص لا يجب أن توحى بأن النص الناتج في نهاية الأمر هو كله اختلاق ذاتي للقارئ، ولكنها برهان على لا نفاذية النص، وهذا ما يريد آيزر الوصول إليه وإثباته.

ويتحدث آيزر في كتابه **فعل القراءة** عن وظائف الفراغ، ويذكر منها ثلاث وظائف، هي²:

- أنه يسمح بتنظيم مجال مرجعي للإسقاطات المتفاعلة.
 - أنه يساعد القارئ على إيجاد علاقة محددة بينهما، وقد نستدل من هذا التغيير في الوضع على أن الفراغ له سيطرة لا يستهان بها على كل العمليات التي تحدث داخل المجال المرجعي لوجهة النظر الشارد.
 - ما أن يتم ربط المقاطع ويتم لإيجاد علاقة محددة، يتكون مجال مرجعي يمثل لحظة قراءة بعينها وله بدوره بنية يمكن إدراكها، ويتم تجميع المقاطع داخل المرجعي كما رأينا بدفع وجهة النظر للتنقل بي مقاطع الرؤية.
- وهذا ملخص لما طرحه كل من ياكس وآيزر من مفاهيم وأفكار تتعلق بالنظرية التي كانا روادها وأهم أعلامها، إذ قمنا بتشكيل صورة تكاد ملامحها واضحة حول نظرية التلقي كما هي موجودة في النقد الأدبي الغربي الحديث، والتعرف إليها وإلى أفكارها، والتي من خلالها نقوم بالبحث فيما يلي عما يمكن أن تلتقي معها بشكل من الأشكال في تراثنا النقدي العربي.

¹ - المرجع السابق، ن ص.

² - وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 199-200.

خلاصة الفصل

تناولت في هذا الفصل قضيتي الإبداع والتلقي، معتمدا على الدراسات التي تناولت قضية الإبداع الفني بشكل عام، ويعتمد كذلك على نظرية التلقي الحديثة، لمحاولة لتطبيق بعض أصولها في القرن الرابع الهجري.

ففي المبحث الأول مسألة الإبداع الفني، من خلال المناهج المفسرة بشكل موجز، عند اليونان، ونظرية الإلهام وآراء النقاد العرب في عملية الإبداع، ثم مفهوم الشعر عند كل من ابن طباطبا، والآمدي وقدامة بن جعفر، وأبي هلال العسكري، وطرح قضاياها وما يتعلق بنظمه ومعانيه وألفاظه، وجيده ورديته، وكيفية تأثيره على المتلقي، ونجد أفكاره هذه مبثوثة في ثنايا مؤلفاتهم التي تعد من أبرز مصادر دراسة الإبداع الشعري في القرن الرابع الهجري.

أما في المبحث الثاني فمت بإيراد أهم الخطوط العريضة للتلقي، وآراء النقاد العرب، وما أورده من ملاحظات في ثنايا كتبهم النقدية، إلى أن أصبحت دراسة التلقي موضوعا منظما، تبنته مدارس نقدية خاصة به، أفضت إلى ظهور نظرية التلقي الحديثة، حسب أصبح التلقي يدرس باعتباره علما ويتناول الشعر والأدب في العصور المختلفة.



الفصل الثاني

قضايا الإبداع والمبدع

وفيه أربعة مباحث:

أولاً: قضية الطبع والصناعة

ثانياً: قضية اللفظ والمعنى

ثالثاً: قضية السرقات الشعرية

رابعاً: قضية القديم والحديث



الفصل الثاني: قضايا الإبداع والمبدع

ولقد تعرض النقاد في القرن الرابع الهجري لموضوع الإبداع الفني، بطريقة واعية لامست جوهر العملية الإبداعية، ووضعت الثوابت والأسس التي انطلق منها النقاد لدراسة الشعر وإبداعه، وترتكز الدراسة في هذا الفصل على أهم القضايا النقدية الكبرى وأثرها في عملية الإبداع والكشف عن مواطن الجمال وقيمه، والاهتداء إليه في العمل الفني التي تبلورت عناصرها في المباحث الآتية:

المبحث الأول: قضية الطبع والصناعة

تحدث النقاد العرب القدامى في الطبع والصناعة بوصفهما مصطلحين يمثل أحدهما أو كلاهما حجر الزاوية في النتاج الأدبي، وأن لا غنى للأديب عنهما، فالطبع باعث على النظم والنثر لأنه الموهبة الفطرية التي تمكن الأديب من ذلك، والموهبة تغذيها الدربة والثقافة وتلهمها البيئة الخصبة. شغلت هذه القضية النقاد في القرن الرابع الهجري، وقد تباينت وجهات النظر حول هذه القضية وحول أهمية كل من جانبيها وستعرض لأهم آراء كل من ابن طباطبا والآمدي وقدامة بن جعفر والعسكري من خلال المطالب الآتية:

المطلب الأول: ابن طباطبا

يتلخص مفهوم الصناعة* في أن الشعر مهارة نوعية، ترمي إلى إحداث أثر بعينه، تنشأ مصاحبة لاستعداد خاص أو طبع، وتتطلب استخدام أدوات بعينها، وتكتمل بالممارسة والدربة، والرجوع إلى قواعد محددة، تؤخذ من تجارب السابقين الذين حققوا نجاحاً لافتاً في صنعتهم. وإذا كان الاستعداد (الطبع) يعني -عند القدماء من معاصري ابن طباطبا- ملكة نفسانية أو قوة للنفس فاعلة تصدر عنها الأفعال أو الأعمال الاختيارية صدوراً تلقائياً، فإن القواعد المحددة تشير إلى الخبرة بكيفية العمل في الصناعة. والصلة متبادلة، مادام الاستعداد هو أساس العمل، ومادامت الخبرة بكيفية العمل يمكن أن ترسخ فتتحول إلى طبع، ومعنى ذلك أنه لا صناعة دون طبع، وأن الطبع جانب مهم من جوانب الصناعة. ولذلك يبدو إتقان الأدوات مستحيلاً بغير طبع متأصل -أو كالمتأصل- في النفس. والأداة - في المصطلح القديم- هي الوسطة بين الفاعل "الشاعر" والمنفعل "المتلقي" في وصول أثر الأول إلى

* - جاء في لسان العرب، أن الطبع والطبيعة: الخليفة والسحبة التي جبل عليها الإنسان، وطبعه الله على الأمر فطره عليه. ينظر معجم متن اللغة العربية 581/3، مادة "طبع". وجاء في الحديث الشريف: (يطبع المؤمن على الخلال كلها إلا الخيانة والكذب). مسند الإمام أحمد بن محمد بن حنبل 252/5. ويطبع عليها: أي يخلق عليها. أما الصناعة فهي العمل وإتقان الشيء، وقوله تعالى: (صنع الله الذي أتقن كل شيء، إنه خبير بما تفعلون). سورة النحل 88. وعندنا أن الطبع والصناعة مترابطان، لأن الطبع هو ابتداء صناعة الشيء، تقول: طبعت اللين طبعاً: وطبع الدرهم والسيف وغيرهما: أي صاغه. والصياغة لا تخلو من الصناعة. ويمكن أن يكون الطبع هنا بمعنى الختم. لسان العرب 208/8-209، معجم متن اللغة العربية 500/3. ومنه قول تعالى: (طبع الله على قلوبهم...).

أما التصنع فهو التكلف في الشيء، وقد يكون تكلفاً حسناً غرضه التوين وإظهار السمات الحسنة، وقد يكون مجوحاً، يخرج عن حدّ المصنوع إلى الغثّ المستكره. ينظر: هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1981، ص163.

الثاني. والإتقان في استخدام الأداة لا يمكن أن يتم دون طبع -فيما يقال- كمثل النار الكامنة في الزناد، ومثل الأدوات كمثل الحراق والحديدة التي يقدح بها الزناد " ألا ترى أنه إذا لم يكن في الزناد نار لا يفيد ذلك لحراق ولا تلك الحديدة شيئاً"¹.

في هذا الضوء ينبغي أن تُفهم عبارات ابن طباطبا: "للشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراعاة وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلف منه، وبان الخلل فيما ينظمه ولحقته العيوب من كل جهة"²، أي أن علينا أن نرد استعصاء الطبع، وتفهم الأداء - في الشعر- فهماً رجباً لا يقصرها على مجرد " التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبتهم ومثالبهم"³؛ بل يمتد بها لتشمل -إلى جانب ذلك- "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرف في معانيه في كل فن قالت العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستدلة منها... وعدوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة. واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثة، حتى لا يكون متفاوتاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمنم، والعقد المنظم واللباس الرائق"⁴ وبمثل هذا الفهم تصبح الأداة الشعرية واسطة ناجحة بين المبدع والمتلقي، فتقوم بعملية توصيل المعنى الشعري على أحسن وجه. وبالتالي تحدث الصنعة أثرها المطلوب، وتؤثر في أكثر من مجال إدراكي في الإنسان، فيلتذ الفهم بحسن معاني الشعر، كما يلتذ السمع بموثق لفظه.

إن إتقان الأدوات لا ينفصل عن قواعد الصنعة بل هو وجهها الآخر، وكلا الوجهين يربطهما شيء واحد ويوجه مسارهما الإيجابي، وأعني كمال العقل إلى حسن توصيل الأداة يشير إلى الجانب الغائي من القواعد، وبالتالي لزوم العدل أي الاعتدال والتوسط ووضع الأشياء في مواضعها، وإلى إثارة الحسن واجتناب القبيح. وعلينا أن نضع في الاعتبار أن الحسن في الاصطلاح الفلسفي يشير إلى ملائمة

¹ - ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: مصطفى جواد، المجمع العلمي، بغداد، 1956، ص6.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ط2، ص10.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

الشيء للطبع باعتباره صفة من صفات الكمال التي يتوجه إليها الطبع ويطلبها بمقتضى خلقه. وعلمنا أن نلاحظ -فضلاً عن ذلك- أن كمال العقل يشير إلى غاية الصنعة من زاوية أخرى، هي القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورهما بواسطة فعل خاضع للوعي والتوجيه، ومن هذه الزاوية تعود الأدوات لتنفصل انفصالاً واضحاً عن الغاية، بشكل يؤدي إلى إدراك كل منهما إدراكاً متميزاً عن إدراك الآخر، وبالتالي تمارس الأدوات دورها داخل عملية الصنعة، في إطار كمال العقل الذي يتميز به الأضداد، باعتبارها وسيطاً بين الصانع والمتلقي، لكنها تظل منفصلة عن الغاية انفصالاً بيّناً¹.

والنتيجة التي تترتب على ذلك في الفصل بين شكل العمل الشعري ومحتواه، وفي إطار هذا الفصل لا يجد ابن طباطبا مفرّاً من قبول فكرة الجاحظ عن المعاني الملقاة في الطريق، فيرد براءة الصنعة أو براءة الشعر، إلى عملية نظم هذه المعاني، وإعادة ترتيبها. لكنه يتميز عن الجاحظ بأمرين: أولهما أنه يدرك تفاوت المعاني من حيث قيمتها، فلا يساوي بينها كما فعل الجاحظ في عبارته المشهورة عن المعاني الملقاة، وثانيهما أنه يفهم العلاقة بين المعاني والألفاظ فهماً أرحب، يسوي بين المعنى والمحتوى كما يسوي بين الشكل والألفاظ.

هذا الفهم الرحب مرتبط بتطور النظرة إلى الألفاظ والمعاني، وما وصلت إليه من عمق في ضوء المفهوم الفلسفي عن العلاقة بين المادة والصورة، لكن الفصل يظل قائماً على أي حال، سواء كان الحديث يدور في الإطار الجزئي للمعاني والألفاظ، أو الإطار الأشمل الذي يدور حول الصورة والمادة أو الشكل والمحتوى. ولذلك يتحدث ابن طباطبا عن ملائمة المعاني الشعر لمبانيه، أو يرى أن "للمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها، فهي لها كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون البعض. وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه"².

صحيح أن ابن طباطبا يؤكد الصلة الوثيقة بين المعاني والألفاظ، فيرد حسن الشعر إلى انتظام عناصره، كما يقول: "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه. كما قال بعض الحكماء: " للكلام جسد وروح، فجسده النطق وروحه معناه"³. لكنه يعود - في النهاية - فيعكر على هذه الصلة الوثيقة، عندما يرى أن الأشعار المحكمة المتقنة الحكيمة المعاني العجيبة التأليف "فمن الأشعار أشعار"

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص31.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص14.

³ - المصدر نفسه، ص17.

متقنة أنيقة الألفاظ حكيمة المعاني، عجيبة التأليف إذا نقضت وجعلت نثراً لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها"¹، أو أن الشعر "هو ما إن عرى من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة، وما خالف هذا فليس بشعر"²، وفي تلك النصوص ما يؤكد الفصل بين عنصري الشكل والمحتوى داخل الصنعة الشعرية، تماماً كما استقر الأمر في التراث النقدي السابق عند الجاحظ وابن قتيبة وغيرهما.

لا فرق عند ابن طباطبا بين أن يجد الشاعر (الصانع) المعنى في أشعار السابقين، أو في الكتابات النثرية، أو على ألسنة الناس، أو في كتب الحكمة، فالهم هو صياغة هذه المعاني صياغة مؤثرة، لكن ابن طباطبا لا يعمضي في هذه الفكرة إلى نتيحتها الطبيعية التي يمكن أن تنفي معيار الحكم الأخلاقي عن المعنى الشعري، على نحو ما سنجد عند قدامة مثلاً، وإنما يتوقف عند تأكيد الصياغة، فيقبل المفاهيم المرتبطة بها عند أسلافه من النقاد، وينميها في ضوء اجتهادات الفلاسفة، ويتوقف عند هذا الحد، دون أن ينسى أن يؤكد إعجابه بالمعنى البارع في المعرض الحسن، أي أن ابن طباطبا يحاول الموازنة بين رد حسن الشعر إلى الصياغة وضرورة الاهتمام بالمعنى، وبذلك يوازن بين تصوراته الأخلاقية عن المعنى وتسليمه بأهمية الصياغة ودورها الأساسي في صنعة الشعر، فلا يتعارض التسليم بأن المعنى الواحد يمكن أن يعبر عنه بطرائق متعددة تتفاوت قيمتها تبعاً لصياغتها مع الوعي بوجود مستويات متعددة للمعاني ذاتها من حيث القيمة وعلى هذا الأساس يمكن أن يصبح محتوى القصيدة أفكاراً قائمة بذاتها، لها وجودها المستقل، ومستوياتها متباينة المغزى والجدوى، إلا أن القيم من هذه الأفكار يحدث تأثيراً أقوى من خلال صياغة، هي - بدورها - كيان مستقل، توشى الثوب بالتطريز وتبرز الأفكار كما تبرز الجارية في أحسن معرض وإذا تجاوزنا هذا التشبيه إلى تشبيه المعاني بالأرواح والألفاظ بالأجساد، لم يتغير الموقف جذرياً، فالفارق بين تشبيه الجارية والكسوة وبين تشبيه الأجساد والأرواح، فارق في الدرجة لا في النوع، ولنتذكر أن الروح يمكن أن توجد مستقلة عن الجسد، لا تفنى بفنائها، أي أن فكرة الفصل تظل قائمة، وتظل العلاقة بين الشكل والمحتوى تجاور فحسب"³.

والنتيجة الطبيعية لذلك هي الفهم الآلي لعملية الإبداع، وتصورها باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة، أولها مرحلة التفكير ثم مراحل الصياغة: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه،

¹ - المصدر السابق، ص 13.

² - المصدر نفسه، ص 17.

³ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 32.

والوزن الذي يسلس له القول عليه. فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبتته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله. فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها. ثم يتأمل ما قد أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، يستقصى انتقاده ويرم ما وهى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله¹.

وبقدر ما يجمل هذا التصور شروط الإبداع عند ابن طباطبا يجمل شروط الصنعة؛ فالنص منذ بدايته يتضمن تفرقة بين التخطيط والتنفيذ. في البداية يفكر الشاعر في قصيدته نثراً، أو يتأمل فيها قبل الاهتمام إليها، ويحدد ما يرغب أن يفعله قبل الشروع في الفعل ذاته، وبالتالي يتصور النتيجة التي يمكن أن يحصل عليها سلفاً. وتترابط الأداة والغاية ترابطاً عكسياً ما بين التخطيط والتنفيذ، في حالة التخطيط تسبق الغاية الأداة، مادام الشاعر يمحض المعنى في فكره نثراً، ثم يفكر في الأداة بعد ذلك وفي حالة التنفيذ تسبق الأداة الغاية، ويعاد النظر إلى الغاية من خلالها، خاصة عندما يستقصى الشاعر النظر إلى الأداة، ويرم ما وهى من جوانبها، ويغير من قول فيه مؤكداً المعنى الأجود. ومن الواضح أن المعنى الذي محض في الفكر نثراً لن يتغير جوهره، كل ما يطرأ عليه هو تقبله للصياغة الجديدة، وظهوره من خلال شكل متميز، لكن المعنى في ذاته يظل متصفاً بالحياد، بدليل إمكان التفكير فيه نثراً مرة أخرى، ثم تحويله إلى صياغة أخرى أو شكل آخر، إلى ما لا نهاية، أي أن المعنى يظل متماثلاً في الفكر النثري والصياغة الشعرية على السواء، فلا يمكن -والأمر كذلك- افتراض وجود شعري للمعنى بأية حال².

ومنه يمكن القول بأن الفكر هو المحرك الأساسي في المرحلة الأولى من الصنعة وأن الطبع هو المحرك الأساسي في المرحلة الثانية، أمر محتمل، قد تؤكد إشارة ابن طباطبا إلى تأمل الشاعر لما قد أداه إليه طبعه ونتيجته فكرته. والتفكير -في النهاية- مرتبط بالتصرف في معاني الأشياء لإدراك المطلوب أما الطبع فهو وثيق الصلة بالأداة نفسها، من حيث ارتباطها بالصياغة، ولكن، حتى لو صح هذا الفرض، فإن المتحكم الأصلي في المرحلتين هو كمال العقل الذي تتميز به الأضداد، كما يتميز به الحسن عن القبيح. ولذلك ينبغي على الشاعر أن "يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته، ويقف على حسن تجاورها أو

¹ - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 11.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 35.

قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه، فينسى السامع الذي يسوق القول إليه، كما أنه يحتز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن أختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها"¹، وذلك كله يعني الاهتمام بالصياغة مثل الاهتمام بالمعنى "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 جسماً ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً، ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجها على ضد هذه الصفة فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً، بل يسوي أعضائه وزناً، ويعدل أجزائه تأليفاً، ويحسن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقة ويحصنه جزالة، ويدينه سلاسة وينأى به إعجازاً، ويعلم أنه نتيجة عقله، وثمرة لبه وصورة علمه والحاكم عليه أو له"².

يقارب ابن طباطبا بين القصيدة والرسالة من جانبين؛ أولهما جانب الوحدة بين العناصر، وسأعود إليها بعد قليل، وثانيهما جانب الاتحاد في المعنى، وفي الجانب الثاني يؤكد ابن طباطبا أن الشاعر يمكنه أن يأخذ معاني الرسائل فيعيد صياغتها شعراً، تمام كما يمكن للبليغ أن يفعل عندما ينشر معاني القصائد "قيل للعتابي: بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحل معقود الكلام؛ فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر، وإذا فتشت أشعار الشعراء كلها وجدتها متناسبة، إما تناسبا قريباً أو بعيداً، وتجدها مناسبة لكلام الخطباء، وخطب البلغاء، وفقر الحكماء"³ وعلى هذا الأساس افترض ابن طباطبا أن أشعار الشعراء كلها متناسبة من حيث المعاني، إما تناسباً قريباً أو بعيداً، بمعنى أن كل معنى من معاني الشعر يمكن أن يجد نظيراً له بوجه أو بآخر وكما تتناسب معاني الأشعار في ذاتها تتناسب - بالمثل - مع كلام الخطباء وخطب البلغاء وفقه الحكماء، وبذلك يستوي المعنى الشعري مع المعنى النثري بعد أن رد أساس النظم الشعري إلى التفكير النثري، ويذكر ابن طباطبا بعض ما يؤكد فكرته، فيقول إن أبا صيفي الثقفي دخل على يزيد بن معاوية فعزاه عن أبيه وهنأه بالخلافة فقال: "أصبحت رزيت خليفة الله، وأعطيت خلافة الله، قضى معاوية نجه فيغفر الله له ذنبه، ووليت الرياسة وكنت أحق بالسياسة فاشكر الله على عظيم العطية، واحتسب عند الله جليل الرزية، وأعظم الله في معاوية أجرك، وأجزل على الخلافة عونك"⁴.

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 129.

² - المصدر نفسه، ص 126.

³ - المصدر نفسه، ص 81.

⁴ - المصدر نفسه، ص 81.

فأخذه أبو دلالة فقال يرثي المنصور ويمدح المهدي:

عَيْنَايَ وَاحِدَةٌ تَرَى مَسْرُورَةً	بِإِمَامِهَا جَذْلَى، وَأُخْرَى تَذْرِفُ
تَبْكِي وَتَضْحَكُ تَارَةً يَسْؤُوهَا	مَا أَنْكَرْتَ وَيَسْرِهَا مَا تَعْرِفُ
فيسوءها مَوْتُ الخليفة أولاً	وَيَسْرِهَا أَنْ قَامَ هَذَا الْأَرَأْفُ
مَا إِنْ سَمِعْتُ وَلَا رَأَيْتُ كَمَا أَرَى	شِعْرًا أَرْجُلُهُ وَآخِرُ أَنْتَفُ
هَلَاكَ الخليفةُ يال أمةَ أحمد	وَأَتَاكُمْ مِنْ بَعْدِهِ مَنْ يَخْلَفُ
أَهْدَى لِهَذَا اللهَ فَضْلَ خلافةِ	ولذلك جَنَاتُ النعيمِ وزحرفُ
فَابْكُوا لِمَصْرَعِ خَيْرِكُمْ وَوَلِيَّكُمْ	واستبشروا بِقِيَامِ ذَا وَتَشَرُّوْا ¹

ويفترض ابن طباطبا تناسبا في المعنى بين المقطوعة النثرية والمقطوعة الشعرية، أما الفارق بينهما فهو فارق في درجة الصياغة، يرجع إلى النظم المعلوم للشعر من ناحية، كما يرجع إلى المعرض الحسن الذي يتجلى في التشبيه والاستعارة والتلطف والتعريض من ناحية أخرى. ومن الممكن للمعنى الموجود في شعر أبي دلالة أن يستقل عن صياغته، فبأخذه شاعر متأخر مثل أبي الشيص، فيعيدده في رثاء الرشيد وتهنئة الأمين فيقول:

جَرَتْ جَوَادٍ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْسِ	فَنَحْنُ فِي وَحْشَةٍ وَفِي أَنْسِ
فالعينُ تبكي والسنُّ ضاحكةٌ	فنحن في مَأْتَمٍ وَفِي عُرسِ
يُضْجِكُنَا الْقَائِمُ الْأَمِينُ	وَتُبْكِينَا وَفَاةُ الْإِمَامِ بِالْأَمْسِ
بدران، هَذَا أَمْسَى بِبَغْدَادِ فِي	الخلد وهذا بطوس في رُمْسٍ ²

والفارق -مرة أخرى- هو فارق في الكسوة، أما المعنى فهو بمثابة المادة الخام تظل كما هي في ذاتها قبل الصياغة وبعدها، وكل ما يتغير فيها هو الصياغة التي أحدثتها ممارسة الصنعة. شأن الشاعر في هذه العملية شأن "كالصانع الذي يذيب الذهب والفضة المصبوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة. فإذا أبرز الصائغ ما صاغه في غير الهيئة

¹ - المصدر السابق، ص 82.

² - المصدر نفسه، ن ص.

التي عهد عليها، وأظهر الصباغ ما صبغه على غير اللون الذي عهد قبل، التبس الأمر في المصوغ وفي المصبوغ عليّ رائيهما، فكَذلك المعاني وأخذها واستعمالها في الأشعار على اختلاف فنون القول فيها"¹

خلاصة القول إن ارتباط المهارة بإعادة سبك العناصر القديمة تفرض القاعدة الأولى من قواعد الصناعة، وهي الحفظ، وذلك أمر طبيعي؛ فكلما كثر المحفوظ كثرت المواد بين يدي الشاعر، ورحب المجال أمامه في إعادة السبك، وساعده كمال عقله على الوصول إلى البدائع. ويمكن لابن طباطبا أن يساعد على ذلك بتقديم نماذج كثيرة من جيد الأشعار، وعلى الشاعر المحدث أن يتأمل في هذا الجيد، "بل يدسم النظر في الأشعار التي اخترناها لتلصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير مواد لطبعة، ويذرب لسانه بألفاظها؛ فإذا جاش فكره بالشعر أدى 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 واد قد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنه، ويذهب في ذلك إلى ما يحكى عن خالد بن عبد الله القسري، فإنه قال: حفظني أبي ألف خطبة ثم قال لي: تناسها؛ فتناسيتها؛ فلم أرد بعد ذلك شيئا من الكلام إلا سهل عليّ. فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهديا لطبعه، وتلقيحا لذهنه، ومادة لفصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته"².

وإدامة النظر في الأشعار القديمة تشير إلى قاعدة ثانية مؤداها ضرورة فهم المحفوظ، وتعرف سننه الخفية، فإذا اتفق للمحدث تشبيه لا يتلقاه بالقبول، أو حكاية يستغربها، فعليه بالبحث عنه والتنقيب عن معناه، لعله يهتدى إلى أصل بديع في المعنى القديم: "فإنك لا تعدم أن تجد تحته خبيئة إذا أثرها عرفت فضل القوم بها، وعلمت أنهم أدق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لا معنى تحته. وربما خفي عليك مذهبهم في سنن يستعملونها بينهم في حالات يصفونها في أشعارهم، فلا يمكنك استنباط ما تحت حكاياتهم، ولا تفهم مثلها إلا سماعاً، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع ما تسمعه من ذلك عند فهمك"³. ولكي يساعد ابن طباطبا على عملية التفهم هذه يذكر مجموعة من الأخبار هي أمثلة لسنن العرب المستعملة بينها، التي لا تفهم معانيها إلا سماعاً، كإمساك العرب عن بكاء قتلاها حتى تطلب ثأرها، فإذا أدركته بكت حينئذ قتلاها، وكفقتهم عين الفحل إذا بلغت إبل أحدهم ألفاً، فإن زادت عن

¹ - المصدر السابق، ص 80-81.

² - المصدر نفسه، ص 16.

³ - المصدر نفسه، ص 17.

الألف فقا العين الأخرى، وكسقيهم العاشق الماء على خزرة تسمى السلوان، وكزعمهم أن المقالات - ممن لا يبقى لمن ولد- إذا وطأت قتيلاً شريفاً بقي ولدها. وطل هذه الأشياء وغيرها لا تفهم معانيها إلا سماعاً، أي بمعرفة المأثور من عقائد القدماء وسننهم، فإذا وقف المحدث على ما أرادته القدماء من هذه المعاني لطف موقعها عنده، وأمكنه أن يستنبط ما تحت حكاياتها في أشعارها¹.

أما القاعدة الثالثة المرتبطة بمتابعة المحدث للقدماء، فترتبط بإتباع المشهور والاقتداء بالمحسن وعدم القياس على الشاذ. ومن كمال العقل أن يتابع المتأخر القدماء فيما أحسنوا فيه لا فيما أساءوا، وإذا كان القياس على الشاذ منهي عنه في اللغة، فإن القياس على المسيء من شعراء القديم ضعف الصنعة: "فينبغي للشاعر في عصرنا أن لا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه وسلامته من العيوب التي نبه عليها، وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أن الشعر موضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عييت على قائلها؛ فليس يقتدى بالمسيء، وإنما الاقتداء بالمحسن، وكل واثق فيه مجلٍ له إلا القليل"²، ومؤدى ذلك أن الضرورة لا يقاس عليها، وأن المبدأ الذي وضعه سيبويه عندما قال: "يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"³، لا ينبغي أن يؤخذ على إطلاقه، فلا خير في الضرورة مهما كان فيها، ومادام المولد المحدث قد عرف أنها عيب فلا موجب لدخوله في هذا العيب بأي حال. فما ينبغي للمتأخر أن يحتذى إلا الجيد المختار، الذي أجمعت عليه الجماعة لسعة مجال، أما الرديء الذي تتعلق به القلة فقد أحدث ما أحدث في شعر أبي تمام، ما يقوله ابن طباطبا على سبيل الإجمال سيتوسع فيه الآمدي توسعا يشكل أساس الهجوم على أبي تمام في "الموازنة".

وإذا كانت كل هذه القواعد تدين بوجودها إلى كمال العقل، فإنها تؤكد -في الوقت نفسه- أن كمال العقل لا يعدو في النهاية حسن المتابعة وعدم الخروج على الجيد من القديم، أي أن مفهوم الصنعة الذي يحدد -أول ما يحدد- ماهية الشعر، يقدم أساساً للمتابعة، ولتصور نقدي محافظ يحل أزمة الشاعر المحدث حلاً لا يمس جذورها الحقيقية بأي صورة من الصور.

وهكذا فالطبع، والرواية، والدربة، هي حوافز الإبداع الفني عند ابن طباطبا، وهو إن كان مسبوقاً في التنبيه إليها، إلا أنه كان سباقاً في التركيز عليها، ولا سيما الرواية، فلا نكاد نجد أحداً قبله أفاض إفاضته

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص42.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص15-16.

³ - سيبويه، الكتاب، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، 1316هـ، ص8.

في الحديث عنها، ولا نجد أحد قبله بسط القول فيها ووضحها بمثل هذا التكرار والإلحاح، ومما يزيد أهمية حديثه في هذا الموضوع، ويرفع من قيمته أنه ربط الجانب النظري بالجانب العملي التطبيقي.

المطلب الثاني: الآمدي

الآمدي ناقد عربي كبير عالج كثيراً من القضايا النقدية معتمداً على ذوقه الأدبي المصقول المثقف الذي كان يؤمن بأنه وسيلة الناقد لأحكامه النقدية في مجال الشعر والأدب وقد أبلى بلاء حسناً فيما عالجه من قضايا، وما قضى به من أحكام.

الملاحظ أن الآمدي حاول أن يضع بعض المقاييس النقدية التي تنبعث من الذوق الأدبي، فقال: "وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف"¹. وقال أيضاً: "والبلاغة إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف [كافية]، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"². وقال: "وينبغي أن تعلم أن سوء التأليف ورداءة اللفظ، يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميه حتى يحوج مستمعه إلى [طول] تأمل"³.

والمقاييس الموجودة في حديث الآمدي السابق هي⁴:

- حسن التأتي، الحسن للشعر هو الوصول إل المعنى دون تكلف، أو سوء تأليف، أو اضطراب أو فساد أو هذر زائد على قدر الحاجة، أو نقص تقف دونه الغاية.
- قرب المأخذ، وهو يعني عدم الإغراب أو الإغراق في الحصول على المعنى البعيد وهذا يؤكد إيمان الآمدي بالوضوح، لذا نبه على اختيار الألفاظ السهلة.
- أجود الشعر عنده أبلغه، والبلاغة عنده إنما هي إصابة المعنى وإدراك الغرض، والطريق إلى بلوغ هذه الغاية هو الألفاظ السهل المستعملة العذبة البعيدة عن التكلف، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها، واختيار اللفظ المستعمل مثله لمعناه.

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص423.

² - المصدر نفسه، ص424.

³ - المصدر نفسه، ص325.

⁴ - مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص150-151.

- ينبغي إتقانا للوضوح والبلاغة أن تكون الاستعارات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه.
- والآمدي في سبيل الكشف عن قدرات الشعراء، ومعرفة مواهبهم الدفينة والأصيلة يؤمن بالتخصص في النقد، ويرى أن تميز النقد بخصوصيات تجعله علما من العلوم التي ينبغي لأحد أن يدعي المعرفة بها إلا بعد إجازات ثقافية وذوقية. ويقف من هذه القضية موقفا حاسما، ويدعو إلى التخصص في النقد متخذاً من تلك الدعوة وسيلة يحارب بها أدعياء هذا العلم الذين دخلوا ميدانه دون مؤهلات خاصة مؤهلهم لهذا العلم والنظر فيه، وإصدار الأحكام النقدية والجمالية حول الفن الشعري، والآمدي في هذا المجال مثل ابن سلام يسوي بين الخبرة بالشعر والخبرة بغيره من ألوان الصناعات وجعل النقد فنا ومهارة عملية لا يستطيع النهوض به إلا من تكون لديه استعداد فطري ودربة وممارسة متصلة بطبيعة الفن الشعري تلك الطبيعة الفنية التي لا تستند إلى أساس قاعدي واضح المعالم محدد الأهداف، وإنما يكتنفها غموض لذيذ ممتع، وهو غموض معقد لا يستطيع فك طلاسمه ويبين ما غمض فيه، ويوضح غيمته سوى المتخصص الدقيق، والفنان البارِع، وصاحب الذوق السليم والطبع الصحيح لأن الفن النقدي والشعري، وأسلوب التعامل معها يتميز بخصوصيات في دائرة ضيقة ولا يستطيع القيام بمهمة نقدها سوى المتخصص يقول الآمدي موضحاً ذلك شاكياً من أن النقد يدعيه كل حد لأن حدود ليست واضحة، ولذا يدعيه كل أحد ممن لا يعلم بخصوصياته، ثم أن العلم بالشعر قد خص أن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله فلم يدعي أحد هؤلاء المعرفة بالعين والروق والخيل والسلاح والرقيق... والطيب وأنواعه، ولعله قد لابس من أمر الخيل وركوبها والسلاح والعمل بها، أو الرقيق واقتنائه أو الثياب ولبسها، أو الطيب واستعماله أكثر مما عاناه من أمر الشعر وروايته. فلا يتهم نفسه في المعرفة بالشعر تهمته إياها بالمعرفة ببعض هذه الأشياء، فالآمدي يرى أن أمور النقد ليست في إطارها الصحيح وأنها بيد من لا يقدر على فهمها، وهي قضية مطروحة قديماً وتعيش معنا حديثاً، وحينما يثيرها ناقد متخصص كالآمدي فإنه يضع مسؤولية التصدي لهؤلاء على عاتق المتخصصين لذلك كان مرحلة من مراحل التأصيل النقدي بخصوصياته الفنية والجمالية والثقافية، وأصبح على يديه النقد منهجاً له أسسه وأصوله ولم يعد المقياس الذوقي عنده مجرد أحكام عامة يطلقها الناقد حول الشاعر أو شعره ولم يعد مجرد تتبع للتاريخ الأدبي من خلال الشعراء ووضعهم في طبقات، أو الشعر وقياسه بمواقف نقدية عامة بل أصبح النقد عنده ذوقاً يستمد جوهره من ثقافة الناقد ودريته، وتجربته الناضجة في ميدان الفن

الشعري وممارسته الخبيرة بالنص وجمالياته.¹

وقد تأثر بمن قبله تأثراً ينم عن ذوقه وثقافته، فابن سلام وابن قتيبة معينان ثريان بالخبيرة والذوق والطبع ولذلك كما تأثر بهما بمقومات المنهج الذوقي عندهما، فأصبح الشعر بمفهوم مختلف عن أن يكون مجرد مجموعة من المصطلحات والتحديدات والتقسيمات بل أصبح "إصابة المعنى وإدراك غرض بألفاظ سهلة عذبة سليمة من التكلف [كافية]، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية"² هو صحة سبك وحسن نظم وحلاوة نفس وقرب مأثى، وانكشاف معنى، وكثرة ماء.

والآمدي في تذوقه للشعر لا يصدر عن هوى شخصي وإنما عن عقلية ناضجة مثقفة خبيرة وذواقة بمواطن والجمال في الفن الذي هو ميدانها وتخصصها، فالمقاييس النقدية عنده بهذا المفهوم ليست خارجة عن الفن ولا ذاهبة إلى غيره، وحينما ينظر لمقاييسه ويبلور مفهومه لجماليات الشعر فإنه يستمد نظرياته ومقاييسه من الواقع الفني، والممارسة المستهدفة روح الفن وجمالياته، ومن هذا كان الشعر العربي في أزهى عصوره الفنية، وتألقه الأصيل ومراحل إبداعه الفطري المعين الذي إنتاج منه مقاييسه، ومفهومه للجمال الشعري وخصائصه، ويطبق لهذا مقياسه الجامع لخصائص النقد الجمالي والفني وهو "عمود الشعر" بدياجته وتقاليده وفنه المتفق عليه عبر عصور الصدق والطبع والأصالة. يتضح هذا من موازنته العامة بين الطائيين: أبي تمام، البحتري، حيث يصف أبا تمام بأنه "شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن حذا حذوه"³ فهو يطبق على شعره مقاييس الشعر العربي التي تتميز بالطبع وتنفر من التكلف، وتعتبر شعر الأوائل مثلاً يحتذى في إطار الأصالة الفنية والفردية الخالقة، ثم إن هذا الشعر المطبوع ينفر نقاده من المعاني المستكرهة والاستعارات البعيدة التي أغرم بها أبو تمام في شعره.⁴

أما البحتري فهو عنده شاعر مطبوع ومفطور على الشاعرية لأنه "أعرابي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي

¹ - عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت، ص259.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص424.

³ - المصدر نفسه، ص4-5.

⁴ - عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ص260.

الكلام؛ فهو بأن يقاس بأشجع السلمي ومنصور [النمري] وأبي يعقوب المكفوف [الخرمي] وأمثالهم من المطبوعين"¹.

فالبحتري يمنح من طبعه الصافي صفاء البادية وفنه موصول بحقائق الفن الشعري العربي وينتمي إلى مدرسة الأوائل حيث الاهتمام بالسهولة والجزالة والموسيقى المتبلورة على التذوق الصحيح. والآمدي عندما يتخذ من التقاليد الفنية للشعراء الأوائل مقاييسه ليس استمساكا بالماضي في تقويم الحاضر، ولا إسرافا في التقييد بأوضاع الشعر القديم على إطلاقه. فناقده مثل الآمدي لا تغيب عنه هذه البديهيّات، وهو يعرف أن الفن الشعري والآداب بعامة لا تعرف الجمود على تقاليد وقيم فنية ثابتة، وتاريخ أي أدب شاهد على ذلك إذ يتطور من جيل إلى جيل فتظهر فيه المذاهب والمدارس الجديدة لكن على أساس من القديم وبروح منه "لأن للأدب نظاما كبيرا وله علاقاته ونسبه التي تتميز بها وحداته، ولا بد أن تكون تلك العلاقات والنسب بارزة في الأثر الأدبي الجديد الصحيحة"².

يفهم الآمدي كل هذا، وهو لا يطبق مذهباً شخصياً وإنما يقيس الفن بمقاييسه التي استقرت وأصبحت تمثل واقعية فنية، وتشريعات وقوانين قابلة للأخذ والعطاء لكن ليست بمقابل للانعزال والتفوق داخل إطار مرحلي وفني، ويظل بهذا مفهوم عمود الشعر قابلاً للتطبيق مع أي اتجاه جديد أو مذهب تفرزه الحداثة والمعاصرة لأن هذا الجديد الذي أنتجه قرائح المحدثين والمحدثين ما هو في النهاية إلا إضافة فنية لعمود الشعر وهكذا يصبح مقياس عمود الشعر النهر الجمالي المتجدد الذي يعانق الجديد اعترافاً به بعد أن يستقر فنياً ونقدياً.

وعמוד الشعر الذي أولع به الآمدي هو استمرار لمقاييس الطبع الذي عرفها نقاد العرب وطبقوها على أشعارهم وليس الآمدي إلا مرحلة مثقفة ومتقدمة وضعت تلك القوانين في إطار منهجي يتفوق والتطور العقلي والثقافي للمجتمع الفني. فهو مع اللفظ البديع والأسلوب الشعري الجميل، والنظم الذي يتكامل فيه الفن شكلاً وموضوعاً وليس معنى هذا أن الآمدي يرغب في اللفظ عن المعنى أو أنه شكلي وإلا وجد في أبي تمام مقاييسه ومطلبه ورغبته الجمالية محققة حيث يهتم أبو تمام بمثل هذه الجماليات الشكلية، فالآمدي يرى في الشعر عناصر أساسية تتصل بطبيعة الفن، وهذا ما حرص عليه نقاد العرب المطبوعون فيميل في إلى أن يكون بليغ اللفظ وبلاغة اللفظ تعني عنده "كثرة الماء والرونق"

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص4.

² - شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962، دط، ص49.

أي أن اللفظ يشف عن معناه وذلك بسبب ما بينهما من علاقة حميمة، وهو ليس مع اللفظ الذي يتنافر مع معناه الشعري كما أنه ليس مع المعنى المستكره، والمغصوب على لفظه ولهذا فإننا أهم ما بطلبه في الشعر من جماليات هي تلك التي انتجها الطبع الشعري السليم وتستوجبها الشاعرية الصحيحة. وطبيعة الآمدي الفنية تجعله مع بلاغة اللفظ، وجودة العبارة وسلامة النظم، لأنه بثقافته، ونشأته يمثل المد النقدي العربي الذي نما وترعرع بين أحضان الذوقين الذي حكموا في نقدهم منهج " عمود الشعر"، وتقيدوا بالنهج العربي السليم فيما ينقدون ويتذوقون وهم: أبو عمرو ابن العلاء، وخلف الأحمر، والسيدة سكية والأصمعي وابن الأعرابي وابن سلام وابن قتيبة، وغيرهم كثيرون، فهؤلاء جميعا كانوا يوردون على طباعهم وأذواقهم ما تجود به قرائح الشعراء، وكانوا في نقدهم هذا منصفين. ومؤثرين في حركة النقد وأصحاب إضافات فنية، وجهد الآمدي بالنسبة لمن سبقته يتمثل في حقيقتين، الأولى: بجميع عناصر مذهب عمود الشعر من التجارب النقدية السابقة، والثانية: بلورة تلك العناصر في اتجاه موضوعي يحتكم إليه كل من يأنس من نفسه استعدادا وموهبة وتذوقا مفطورا على الطبع العربي الأصيل وفي الوقت نفسه لم ينكر على أصحاب المذهب الجديد اتجاههم وطبيعة تذوقهم، ومدى مفهومهم لجماليات الشعر، ولذلك فقد اختط خطة تقوم على الموضوعية المبنية على أسلوب الموازنات والمقارنات تاركا الحربة الفنية النقدية تؤدي واجبها الفني تجاه كلا الشاعرين، ولم يشأ أن يصرح بميله نحو البحري بل استعرض أصول الفن الشعري وخصائص الطبيعة الفنية الشعرية، وعناصر الطبع والذوق في هذا المجال تاركا فسيحا أمام الذوق العام للحكم على هذا أو ذاك.¹ يتضح المسلك الموضوعي هذا من قوله في بدايات منهجه: " ووجدت -أطال الله بقاءك- أكثر من شاهدته ورأيت من رواة أشعار المتأخرين، يزعمون أن شعر أبي تمام: حبيب بن أوس الطائي لا يتعلق بجيده جيد أمثاله، وردية مطر حمرزول؛ فلهذا كان مختلفا لا يتشابه، وأن شعر الوليد بن عبيد البحري صحيح السبك، حسن الديباجة، ليس فيه سفساف ولا ردئ ولا مطروح، ولهذا صار مستويا يشبه بعضه بعضا".² فهو يعترف لأبي تمام بشعر جيد يأتيه في أوان شعري طبعي بينما ينكر عليه شعره الرديء المطروح المرذول لهذا كان أقل شاعرية من البحري الذي تتلاقى أشعاره عند صحة السبك وحسن الديباجة وخلوه من السفساف الرديء المطروح وبهذا تتحقق شاعريته فهو يتفق مع من يوفق بين نتاج العقل الباطن، وتحكم العقل الواعي، لأن الشاعر

¹ - عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ص 262/260.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 3.

الخلاق يجب أن يكون لديه مزيج من التلقائية والتألق الذهني، إذ يجب أن تسمح للأمواج أن تتدفق خارجة، ثم تأتي بعد ذلك عملية الضبط والتقويم والانتقاء.¹

والآمدي يضع بهذا مقياساً جديداً للشاعرية وهو الوحدة الفنية والتشابه الفني للنتاج الشعري واتسام نتاج الشاعر بسمات جمالية عامة واصلية وفي الوقت نفسه دالة على شاعرها ثم يأخذ في توضيح منهجه بشكل يتيح فيه للغير أن ينمي معارفه النقدية ويدرب حسه النقدي فيقول: "ولست أحب أن أطلق القول بأيّهما أشعر عندي؟ لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن يفعل ذلك فيستهدف لدم أحد الفريقين؛ لأن الناس لم يتفقوا على أي الأربعة أشعر؟ في امرئ القيس والنابغة وزهير والأعشى، ولا في جرير والفرزدق والأخطل، ولا في بشار ومروان [السيد]، ولا في أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم [والعباس بن الأحنف]؛ لاختلاف آراء الناس في الشعر، وتباين مذاهبهم فيه. فإن كنت - أدام الله سلامتك - ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الرونق؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوّى على ما سوى ذلك؛ فأبو تمام عندك أشعر لا محالة".²

أما الناقد فسيكون موضوعياً لا ينحاز حتى لا يرمي بالتعصب وإنما يوازن ويقارن بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية والمعنى، وهو وغن لم يسر في خطة الموازنة كما أوضح في منهجها فإنه اكتفى بالوحدة الموضوعية بين القصيدتين ويستمر قائلاً: "ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم احكم أنت حينئذ [إن شئت] على جملة ما لكل واحد منهما. إذا أحطت بالجيد والرديء"³، ثم يأخذ في تفصيلات تؤكد ما ذهب إليه من مناهج وموازنات: "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم [بذكر] محاسنهما. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه.

ثم أوزان من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن ومحاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك [وتنكشف]. ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد باباً لما وقع في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال،

¹ - عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، ص 263.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 5.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

أختم بهما الرسالة. ثم أتبع ذلك بالاختيار المجرد من شعريهما، وأجعله مؤلفاً على حروف المعجم؛ ليقرب تناوله، ويسهل حفظه، وتقع الإحاطة به، إن شاء الله¹.

فهذه النصوص توضح مفهوم الآمدي للشعر، وتعرض لجوهر الخصومة وتعكس الصراع النقدي بمذاهبه ونظرياته، وتبلور الآراء النقدية حول أبي تمام والبحري أو بين القديم بتقاليده والجديد ببديعه وألوانه. والذوق العام إزاء هذا الصراع منقسم على نفسه ذوق معاصر أو عصري يميل إلى مغامرات أبي تمام وأمثاله في عالم اللفظ والمعنى، لأن ذوقهم قد تنقف ثقافة العصر فأجاد الجدل المنطقي والتدقيق المعنوي والتوليد وما شاكله. وذوق يغترف من الماضي أصالته، ويستعذب من العصر حلاوته، وهو لهذا يميل إلى الاعتدال، والتعامل مع الجدير باحتراس وفن وذكاء حتى لا تضيع في زخم هذا الجديد قيم الجمال الشعري الأصيلة، وهؤلاء يفضلون البحري لتمييز شعره بحلاوة النفس وحسن التخلص، ووضع الكلام في موضعه، وصحة العبارة، وقرب المأثي، وانكشاف المعاني وشيء هام لفت إليه الآمدي أنظارنا عن التعمق في نصه، وهو الاعتراف بالذوق الأدبي العام، واعتباره المقياس الاجتماعي الفني الذي يقاس به الفن الشعري والحكم عليه: "فإن كنت -أدام الله سلامتك- ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق؛ فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"².

أما الآمدي الناقد فقد احتفظ بحقه في النقد على حسب طبعه وطبيعته الفنية، وبصيرته النفاذة فكان نقده للبحتري تطبيقاً لمفهومه الشعري، ولهذا يميل إلى شعره ويراه أفضل من أبي تمام، وإن كان متحفظاً في هذا الميل حتى لا يوصف بالتعصب لكنه "يتعجل الحكم من أول الأمر ويكاد يحكم للبحتري، أو هو قد حكم فعلاً، كما أنه أبان عن الأساليب التي جعلته يقف إلى جانب البحتري"³. فالآمدي عادل وموضوعي، ولا ينبغي أن يرمي بالتعصب لأنه يستند إلى مقاييس فنية. وكل من يخالف تلك المقاييس يعيبه وينقده مثلما عاب أبا تمام في شعره، ولم يسلم من نقده وماغذ البحتري "لما كنت خرّجت مساوي أبي تمام وابتدأت [منها] بسرقاته وجب أن ابتدئ من مساوي البحتري بسرقاته، فإنه أخذ من معاني من تقدم من الشعراء، وتأخر أخذاً كثيراً.

¹ - المصدر السابق، ص 57.

² - المصدر نفسه، ص 5.

³ - سلامة إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1950، ص 294.

وحكى [أبو عبد الله محمد بن داود] بن الجراح في كتابه [للذي سماه الورقة] أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه أخرج للبحري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت. وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرجه من مساوي هذين الشاعرين؛ لأنني قد قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوي الشعراء، وخاصة المتأخرين إذا كان هذا بابا [ما] تعرى منه متقدم ولا متأخر¹.

فالآمدي تحدث عن الطبع والصنعة وبين أن الشعر المطبوع هو مذهب الأوائل وهو ما انتهجه البحري الذي لم يفارق عمود الشعر المعروف، وبين الآمدي أن الطبع يؤثر في الشعر فالمطبوع بعيد عن التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام.

أما شعر الصنعة فإن ألفاظه ومعانيه مستكرهة وهو لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة وهو ما انتهجه أبو تمام.

المطلب الثالث: قدامة بن جعفر

إذا كان الأدب صورة وفكرة، وكانت الصورة في الشعر تتمثل في الألفاظ مفردة ومركبة، وفي الوزن وفي القافية، فقد تناول قدامة مقومات كل منها، ولم يكتف في هذا التناول بصحة اللفظ والتركيب وسلامة الوزن واتساق القافية، مما يعد أصولاً وأموراً جوهرية، لا بد منها لبناء هيكل الشعر، بل تعدى تلك الأمور إلى فروع ومسائل عرضية. ولكنها مع هذا الوصف بالعرضية، تعد مظهر اقتدار الشاعر على الابتكار في فنه، والافتنان في تلوينه بشق الأصبغ يؤلف بينهما، والإبداع في تحليلته بضروب الحلى والزينة، حتى يخرج في صورة زاهية معجبة تأسر الأسماع، وتجذب الانتباه لمتابعة الشاعر وتذوق ثمره فنه، وإسلاس قياد العاطفة نحوه، وبذلك يتم التجاوب وتحصل المشاركة بين الشاعر ومتلقي نتاجه.

والأدب فن، والفن - كما يقول GENUNG - هو المعرفة بلغت بها المهارة حد الكمال. وهذا الذي يسميه الغربيون فنا "ART" يطلق عليه علماء العرب ونقادهم لفظ "صناعة" ويسمون الأدب وغيره من الفنون "صناعات".

وفي "الفن" معنى التفنن والافتنان والمهارة، والصناعة عمل الصانع الذي يبذل في صنعه، حتى يبرز فيها جديدا يدل على حذقه، ويميزه من رجال صنعه. وإذن فلا بد للأديب الفنان أو الصانع أن يعرف كيف يجمع في فئة كل ما احتوته الألفاظ من قوة التعبير والتصوير، وكل ما من شأنه أن يساعد على التوصيل، بحيث يستثير الخيال، ويصرفه كيفما شاء... ولغة الأدب يجب أن تؤدي معاني أكثر وأغزر

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 311.

مما تؤدّيه العبارة المرتبة ترتيباً منطقياً مطابقاً لقواعد النحو والصرف، أي أن في العبارة الأدبية معنى أكثر مما تشتمل عليه ألفاظها المرتبة المنسقة. وإنما تختلف لغة الأدب عن اللغة المألوفة باشتغالها على قوى بثها فيها المؤلف عن درابة وعمد إلى جانب قوة الكلام الصحيح، وهذه القوة لا تستعمل في الكلام العادي إلا عفواً¹.

وقبل ذلك نقول كلمة في لفظ الصناعة الذي أطلقه قدامة وغيره على الفن الشعري وغيره، وقاسوا في كلامهم الشعر بالنجارة وغيرها من الفنون أو الصناعات مع وجود الاختلاف بينهما. فالفنون الجميلة ومنها الشعر "لا تحتاج في وجودها إلى مادة خارجة عن غايتها، كالنجارة مثلاً، فإن النجار يحتاج فيها إلى خشب يصنع منه كرسيّاً، والخشب خارج عن غاي الكرسى، بخلاف الصناعات العالية التي هي الفنون الجميلة، فإن الصانع فيها لا يحتاج إلى مادة خارجة عن غايتها كالشعر مثلاً، فإن الشاعر إذ قال شعراً لا يحتاج فيه إلا إلى استعمال الكلمات، وهي غير خارجة عن الغاية المقصودة منه، بل هي نفس تلك الغاية، لأن غاية الشاعر من شعره إثارة العواطف، والتأثير في النفوس بوصف مشهد الطبيعة، أو بتصوير منظر غرامي أو مدح أو هجاء أو غير ذلك، والكلمات التي يستعملها في شعره ليست بخارجة عن هذه الغاية، بل هي الغاية نفسها"².

وقد فرق تشارلتن بين الفنون الجميلة والفنون المقيدة في كتابه THE ART OF LITERARY STUDY، وعنده أن الثانية هي الجديدة باسم الصناعة. قال: إن صورة تصورها، وقطعة من القماش تصبغها، تعلانك من أصحاب الفنون، لا من رجال العلوم. لكننا نعود فنفرق بين هذين الفنين، فتصوير الصورة فن، وصبغ القماش فن؛ لكن الأول من عمل الفنان والثاني من صناعة الصانع فلئن كان الفنان والصانع كلاهما من رجال الفنون، إلا أن أولهما معنى بالفنون الجميلة والآخر معنى بالفنون المقيدة.

فصانع القصائد، وصانع الصور، وصانع التماثيل، وصانع الموسيقى، فنانون يعالجون فناً جميلاً، وصانع الأحذية، وصانع الإطارات للصور، وصانع المناضد، وصانع القيثارة فنانون يعالجون فناً مفيداً. فما الفرق بين الفن الجميل والفن المفيد؟ قيمة ما يصنعه الصانع مرهونة بفائدة ما يصنع... والجمال في

¹ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص 404.

² - الرصافي، دروس في تاريخ آداب اللغة العربية، ج 1، ص 30.

الحذاء له المرتبة الثانية، ولفائده المكان الأول، والحذاء الماهر هو الذي يصنع لنا أحذية تنفع وتفيد، لا من يقصر عنايته على جمال المظهر¹.

وكلام قدامة في أن الشعر صناعة لا يخرج عن طبيعة الشعر، وعمل الناقد، ذلك أن الشعر معدود من الفنون الجميلة التي نسميها العرب الفنون الرفيعة وشأنه شأن سائر تلك الفنون التي أطلقت عليها كلمة صناعات لأنها درجات تسمو وتهبط بحسب قوة الصانع وتمكنه من صناعته، وقد فسر العرب الشعر كما سبق بأنه العلم، كما فسرت كلمة الصناعة بأنها العلم المتعلق بكيفية العمل.

وليس أهل الفن في هذا العلم على قدر سواء، فمنهم الغالي والمقصر، وكل يبذل من مواهبه وجهده ما يستطيع، ليلبغ من درجات الإجادة ما تواتيه قدرته وفطنته، وما يمكنه حذقه لصناعته.

وكما سمت اليونان الشعر صناعة والشاعر صانعاً كذلك كان العرب يعدون الشعر من الصناعات، قبل أن تنقل إليهم آثار الفكر اليوناني، وقد روى عن عمر بن الخطاب رضي الله عنه أنه قال: خير صناعات العرب ابیات يقدمها الرجل بين يدي حاجته، يستميل بها الكريم، ويستعطف اللئيم. وذكر كلمة الصناعة وأطلقها على الشعر محمد بن سلام الجمحي بقوله في مقدمة طبقات الشعراء: "والشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر اصناف العلم والصناعات، منها تثقفه العين، ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان"².

وعقد إخوان الصفاء فصلاً في أن إحكام الكلام صناعة من الصنائع. قالوا: ومن المصنوعات المحكمة المتقنة صناعة الكلام والأقاويل، وذلك أن أحكم الكلام ما كان أبين وأبلغ، وأتقن البلاغات ما كان أفصح، وأحسن الفصاحة ما كان موزوناً مقفى، وألذ الموزونات من الأشعار ما كان غير مترحف. ومن هذا القول يتضح أن أرقى الفنون الكلامية عندهم هو الشعر لأنه مجال التفنن والابتكار، وتظهر فيه موهبة الشاعر أو الصانع، وقدرته على البراعة والإجادة، وذلك يحتاج إلى جهد كبير، كالجهـد الذي يبذله أرباب الصناعات في محاولة الإجادة والإتقان.

وهذا هو السبب في ضم الشعر إلى الصناعات وجعله واحداً منها، قال ابن خلدون في فصل سماه صناعة الشعر وتعلمه: أن الملكات اللسانية كلها إنما تكتسب بالصناعة والارتياض في كلامهم، حتى يحصل شبه في تلك الملكة. والشعر من بين الكلام صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكته بالصناعة من المتأخرين، لاستقبال كل بيت منه بأنه كلام تام في مقصوده، ويصلح أن ينفرد دون ما

¹ - ه.ب. تشارلتن، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، الناشر مؤسسة هنداوي، دط، 2019، ص 96-97.

² - محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، دط، 2001، ص 6.

سواه. فيحتاج من أجل ذلك إلى نوع تلتف في تلك الملكة، حتى يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلاً بنفسه، ثم يأتي بيت آخر كذلك، ثم بيت، ويستكمل الفنون الوافية بمقصوده، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها مع بعض بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة. ولصعوبة منحاه وغرابة فنه كان محكاً للقرائح في استجادة أساليبه، وشحد الأفكار في تنزيل الكلام في قوالبه، ولا يكفي في ملكة الكلام العربي على الإطلاق، بل يحتاج بخصوصه إلى تلتف ومحاولة في رعاية الأساليب التي اختصته العرب بها واستعمالها. ومن يرجع إلى الشعر العربي في أقدم نماذجه يرى صعوبة هذه الصناعة، وأنها ليست عملاً غفلاً، بل هي عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة. وتلك آثار الشعر الجاهلي تتوافر فيها قيود ومراسيم متنوعة، ولعل ذلك ما جعل الأستاذ جويدي يقول إن قصائد القرن السادس الميلادي الجديدة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستولها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها؛ فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها بالأبيات... ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته في النموذج الفني كله، كما يلتزم حرفاً واحداً يتخذ في نهاية هذه الأبيات يسمى الروي... ولا يعتمد الشعراء على فن الموسيقى فقط، بل يعتمدون على فن التصوير، فأمرؤ القيس، وهو من أقدم الشعراء الجاهليين، معنى بالتصوير في شعره، كأن التصوير غاية في نفسه، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات.¹

إذن فغاية الشاعر العربي، وغاية كل شاعر أو فنان أن يصل بفنه إلى أقصى ما يستطيع من التجويد والإتقان، وغاية النقاد أن يصف الجودة ومظاهر الإتقان، وبها يهتدى إلى الطريقة السليمة في الحكم على العمل الأدبي.

وقد درس قدامة كثيراً من وسائل الإفتنان في رسم الصورة الأدبية كالترصيع، والتصريح، والتجنيس، والسجع، والاشتقاق، واعتدال الوزن، والتوازي، والتوشيح، والمضارعة، وعكس ما نظم من بناء. وتلك الوسائل يلجأ إليها الأديب، فتكون مظهر قدرته، ودليل تمكنه من صناعته.

المطلب الرابع: أبي هلال العسكري

وضع أبو هلال للأدب مقاييس لأكثر نواحي الكلام رسمت لها سبيل الإجادة، ولقد اشتد الخلاف بين النقاد أنفسهم حول وضع المقاييس للفنون عامة، والنقد بوجه خاص، فمنهم من قال إن

¹ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص 383-384.

النقد مسألة ذاتية خالصة تعتمد على ما تبعته النصوص في نفوس القراء من انفعالات، وما تؤثر في أذواقهم من آثار مقبولة أو منكرة، وهذه النفوس والأذواق مختلفة باختلاف الأفراد، فكل يتلقى النصوص وآثارها بطبيعة ممتازة، ويتذوقها بحس خاص، ويقدرها تبعاً لذلك، على أن هم النصوص والأذواق تستحيل مع الأيام وسعة الثقافة وباستحالة الحياة الاجتماعية والطبيعية، فتصبح أحكامها معرضة للنقض والتناقض ومعنى ذلك تعدد الأحكام بتعدد النقاد، ثم تغييرها بتغير الأحوال، وليس هذا طبيعة العلم ذي القوانين العامة الثابتة التي لا تتأثر بالملاحظات الفردية، ولا المؤثرات الزمانية والمكانية، ولكنها تمثل الموضوعية دون الذاتية التي هي طابع الفنون... وكلمة الصناعة التي ذكرها أبو هلال ترجمة لكلمة الفن للتمييز بينها وبين العلم، والفن هو المهارة سواء كانت تلك المهارة فيما تتقنه اليد أو يتقنه اللسان، فهو صناعة، فالدمية صناعة اليد، ولا يزاؤها إلا الفنان أو الصانع الصناع الذي يختار لها المادة الجيدة والأوضاع الجيدة، وقد يقصر بحسب تمكنه من صناعته، فإذا اجتمعت جودة المادة إلى جودة الهيئة الحاصلة عدّ الفنان متمكناً من صناعته، وكذلك سمي الأدب صناعة لما فيه من المهارة في إصابة المعنى، أو ابتكار الخيال، أو جمال الفكرة، وحسن الصياغة، والتأنق في الأسلوب.

أما تاريخ هذا المصطلح في الأدب العربي فلعل محمد بن سلام كان أول من استعمل ذلك حين قرر أن الشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات... وأخذ العسكري عنه ذلك فسمى كتابه الصناعتين كما ظهرت كلة الصناعة على لسان غيره من النقاد كالأمدي الذي يذكر لفظ الصناعة ويردد قول ابن سلام وما نقله عن خلف والعمدة في الصناعة على المراتبة والدرية والممارسة والمهارة، وكل أولئك يتفاوت بتفاوت الأدباء والنقاد، وكذلك الفنون عامة مبنية على كثرة المزاولة، ومن هنا كان الشك في حاجة الفنون إلى قواعد تنظمها، مع التسليم بأن الذوق لا غنى عنه في هذا السبيل، وكان أبو هلال يتمتع من الذوق بحظ رفيع، وكانت لديه القدرة على إصدار أحكام صائبة في كثير من الأحيان¹.

وكان يسعه أن يتمخض لذوقه، وطول معاناته للأدب، فيجيد إجادة ليس وراءها بغية لمستزيد، ولكن رغبته في الإحاطة بجميع المذاهب، وجمع الآراء هي التي أفسدت عليه ذوقه، فجعلته يؤثر مذهب الصنعة، ويتابع المتكلمين، فيعنى بأساليبهم في الدرس والبحث، ووضع الحدود، وتنظيم الأقسام. ولو أنه أسلم نفسه لفنه، وأطلق العنان لذوقه وبصيرته النفاذة لسلم من التخبط بين المذاهب، ولكان له ولكتاب الصناعتين شأن أي شأن.

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص125-126.

عالج العسكري الكلام بشطريه الشعر والنثر، وسمي كتابه الصناعتين الكتابة والشعر، وكان الأجدد أن يسميه الشعر والنثر، ليكون أقرب إلى الصواب، وإن كان ذكر الكتابة وحدها فلائها كانت أهم ألوان النثر في العصر الذي عاش فيه، وتبوء الكتاب في زمانه أعلى الدرجات، وكانوا المرموقين من بين أصحاب الصناعات، وتسموا المناصب الرفيعة، ولكن على الرغم من هذه التسمية فإن الكتاب يعالج مسائل من فنون النثر الأخرى، كالرسائل، وكالخطب، والمناظرات وغيرها.¹

يعد منهج أبي هلال منهج الصناعة ويحرص عليها، ويصطنعها، ولا يستطيع بعد ذلك أن يخفي إعجابه برجال الصنعة، والمقياس الذي يقيس به الشعراء، والأدباء هو إحكامهم للصنعة، واقتدارهم على الإفادة من مذهب البديع، واستخدام محسناته في ضروب الكلام.

ونرى ذلك بوضوح فيما أورد من أمثلة للتجنيس فيها التكلف المقنوت، وفيها السجع المصنوع، وقد أوردنا مورد الاستشهاد، وخلطها بغيرها من الجناس المستحسن، والسجع المقبول، ومن ذلك: "فمثلك يشتم تميما في عزها وحسبها، وقد هشمتمك هاشم، وأمتك أمية، وجمحت بك جمع، وخزمتك مخزوم، وأقصتك قصي، فجعلتك عبدا دارها وموضع شاربها، تفتح لهم الأبواب إذا دخلوا، وتغلقها إذا خرجوا. وقال رسول الله ﷺ: لا يكون ذو الوجهين عند الله وحيدا".²

وجنس أبو تمام أربع تجنيسات في بيت واحد، ولعله لم يسبق إليه وهو قوله:

بحوافرٍ حُفِرٍ وُضِلْبٍ صُلْبٍ وأشاعرٍ شعرٍ وُخْلِقٍ أُخْلِقِ³
وقوله أيضا:

لِسَلَمَى سَلَامَانَ وَعَمْرَةَ عَامِرٍ وهند بني هندٍ وسُعدى بني سعدى
ومما جنس فيه تجنيسين، قوله:

فَفَصَّلَنَ مِنْهُ كُلَّ جَمْعٍ مُفَصَّلٍ وَفَعَّلَنَ فَاقِرَةً بِكُلِّ فَقَارٍ⁴

وأبو هلال مولع الولوع كله بهذه الصناعة العجيبة، وهذا التزاحم الغريب الذي لا يستسيغه إلا ذوو الأذواق المعقدة، والتكلف المقيت.

وقد يكون التشبيه بغير أداة التشبيه؛ وهو كقول امرئ القيس في وصف حصانه:

¹ - المرجع السابق، ص 126.

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 323.

³ - المصدر نفسه، ص 330.

⁴ - المصدر نفسه، ص 330.

لَهُ أَيُّطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نَعَامَةٍ وَإِرْحَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِيبُ تَنْفُلٍ¹

هذا إذا لم يحمل على التشبيه فسد الكلام؛ لأنَّ الفرس لا يكون له أيطلا ظني ولا ساقا نعامة ولا غيره مما ذكره، وإنما المعنى له أيطلان كأيطلي ظني وساقان كساقني نعامة. وهذا من بديع التشبيه، لأنه شبه أربعة أشياء بأربعة أشياء في بيت واحد، وكذلك قول المرقش:

النَّشْرُ مِنْكَ وَالْوُجُوهُ دَنَا
فَهِذَا تَشْبِيهِ ثَلَاثَةَ أَشْيَاءَ فِي بَيْتٍ وَاحِدٍ.

وضرب منه آخر، ومنه قول امرئ القيس:
سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا
سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ
فحذف حرف التشبيه.² فمقياس الاستحسان عنده هو الكثرة لا غير.

وأبا هلال كان يجتزئ باستحسانه الصريح المبني على ذوقه الخاص، ولكنه لا يفعل ذلك حتى يدعو الشعراء إلى اقتفاء هذه الآثار في تراحم البديعيات والتشبيهات، فيقول: ثم نورد هاهنا شيئاً من غرائب التشبيهات وبدائعها، ليكون مادة لمن يريد العمل برسمنا في هذا الكتاب.

فمن بديع التشبيه قول امرئ القيس:
كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا
لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي³
فشبه شيعين بشيعين مفصلاً: الرطب بالعناب، واليابس بالحشف؛ فجاء في غاية الجودة.
ومثله قول بشار:

كَأَنَّ مِثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا
وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ⁴
فشبه ظلمة الليل بمِثَارِ النَّقْعِ، والسيوف بالكواكب.

وبيت امرئ القيس أجود؛ لأن قلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب.

وقول الآخر:

نَشَرْتُ إِلَيَّ غَدَائِرًا مِنْ شَعْرِهَا
حَذَرَ الْكَوَاشِحِ وَالْعَدُوِّ الْمَوْبِقِ

¹ - المصدر السابق، ص 249.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

فكأنني وكأنها وكأنه
صُبْحَانِ باتا تحت لَيْلٍ مُطْبِقِ
فشبه ثلاثة أشياء مفصلة¹.

ولست بحاجة إلى أن أفصل موضع السخف في البيتين في قوله: فكأنني وكأنها وكأنه ولن يشفع للشاعر، ولن ينفع أبا هلال، أن يأتي الشاعر بألف تشبيه!

ونجده يصل إلى مثله الأعلى، وغاية الغايات في ذوقه الخاص في قول الوأواء الدمشقي:

وَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقْتُ وَزَدًا وَعُضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرْدِ

فيجعله أتم التشبيه، لأنه شبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد: الدمع باللؤلؤ، والعين بالنرجس، والحدّ بالورد، والأنامل بالعناب، لما فيهن من الخضاب، والثغر بالبرد. ثم ينهي حكمه وإعجابه بهذا البيت فيقول: ولا أعرف لهذا البيت ثانياً في أشعارهم².

ونستطيع أن نجمل منهج أبي هلال فيما يأتي³:

- نهج أبو هلال نهج المتكلمين في دراسة الأدب ونقده - وإن ادعى نفوره من مذهبهم، وحاول أن يخفي سلوكه مسلكتهم - فحول تيار النقد الأدبي الذي كان يعتمد أول ما يعتمد على تطبيق النصوص الأدبية على تقاليد العرب المأثورة، وما درج عليه الشعراء القدماء في مطالع قصائدهم وتشابيههم واستعاراتهم وأغراضهم ومعانيهم إلى منهج عقلي يعني بالحدود والتقاسيم حول القول فيما هو كائن إلى القول فيما يجب أن يكون.
- عني بالتنظيم العلمي، وحصر الأحكام، بعد أن كانت مبثوثة في البيان والتبيين وغيره، فشرع قواعد للفنون الأدبية، أو بعبارة أخرى، حول مجرى النقد الذي يعتمد على الذوق والموازنة إلى علم منظم واضح المعالم بين السمات هو علم البلاغة الذي وضع أساسه عبد الله بن المعتز وقدامة بن جعفر وأرسى قواعده، وأتم بناءه أبو هلال.
- منهجه تقرير من جهة أخرى، إذا تناول التعاريف والتقاسيم، أو يضع القاعدة، ويقسم الأقسام، ثم يشرحها ويحللها، ويمثل لها من محفوظة، ويسرف في التمثيل والاستشهاد إسرافاً ظاهراً، حتى لقد يكون من الممكن أن يعد كتاب الصناعتين بهذا كتاباً من كتب الأدب التي تحشد فيها النصوص البليغة والأقوال المأثورة في كل فن من فنون الأدب.

¹ - المصدر السابق، 252.

² - المصدر نفسه، ص 251.

³ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 121-122.

- عالج المنهج التعليمي من ناحيتين: للنقاد الذين يحرصون على تعلم أصول النقد، وتعرف أسباب الحكم بزيفه أو أصالته، وجيده ورتيئه، سواء منهم المبتدئ، والآخذ منه بنصيب إذا غاب عنه وند عن فهمه شيء منه، أما الناحية الثانية، للأدباء المنشئين الذين يحرصون على جمال الفكرة وحسن الصورة، يعلمهم قواعد الصناعة، ويرسم لهم أساليب الإجابة والإتقان - كما تروق له - ليسلكوا سبلها.
- منهج العسكري هو منهج البحث عن الصناعة البلاغية بكل ما تحتوي هذه الكلمة من معان، سواء في ذلك ما يتصل بأساليب البيان، أو محسنات البديع، يشيد برجها ويدعو إلى اقتفائهم، ويجذو هو نفسه جذوهم في نثره وشعره، وخير الأساليب الأدبية في نظره ما حلاه البديع، وكساه التصنيع.
- وهكذا نرى أن العسكري رجل صناعة قبل كل شيء، يضع أسسها، ويعجب بقائلها، ويباريهم في استخدامها في شعره ونثره، وكان من دعاة الذين استجابت لهم القرون التالية، فأحالت الأديب إلى طلاء زخرفي لا تكاد تتميز به جمال البناء ولا روعة الإنشاء، وجعل الصناعة مقياس الأدباء، ومقياس النقد في الحكم بالإساءة أو بالإحسان.

المبحث الثاني: قضية اللفظ والمعنى

تعدُّ قضية "اللفظ والمعنى" واحدة من القضايا المهمة، إذ شغلت النقاد والبلاغيون العرب بها منذ عهد مبكر يرجع إلى النصف الثاني من القرن الثاني الهجري. ويمكن أن نرجع مسألة "اللفظ والمعنى" إلى مسألة أعمّ منها وأشمل، وهي مسألة "الثنائية" التي نشأت مع نشوء الإنسان ثمّ نمت وتطورت عبر العصور، وصار الإنسان . حتى بعد أن دخل عصر الفلسفة . يفسّر بها الوجود والموجود، فالحياة يقابلها موت، والروح يقابلها جسد، وهكذا.....

وكانت نظرية "المثل" الأفلاطونية من تجليات هذه المسألة، إذ يرى أفلاطون أنّ للأشياء المتغيرة أصولاً ثابتة كاملة في عالم المثل، وأنّ للموجودات عنصرين "الهيولى والصورة"، أي مادة غفل لا شكل لها وصورة تمنح هذه المادة شكلها. ويمكن أن نضرب أمثلة كثيرة لمبدأ "الثنائية" الذي تمتد جذوره في أعماق الفكر الإنساني.

وفي النقد العربي نشأت هذه القضية بعدما أثّرت الأسئلة حول إعجاز القرآن، أهو معجز بلفظه أم معناه؟ ثم نقلت من القرآن إلى الشعر، حينها بدأ الإنسان يفكر في اللغة والأدب ظهرت أفكاره التي فسّر وفهم الوجود والحياة في الأدب واللغة، وعالج قضاياها بالطريقة ذاتها التي عالج بها قضايا الوجود، لذا نراه يعتقد بثنائية "اللفظ والمعنى" و "الشكل والمضمون". ونحن هنا نعرض ما تطرق له كل من أهم نقاد القرن الرابع الهجري في المطالب الآتية:

المطلب الأول: ابن طباطبا

بيّن ابن طباطبا أدوات الشعر التي يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه، فمن تعصب عليه أداة من أدواته لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. وتلك الأدوات عند العلوي هي الثقافة التامة، والتوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبتهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأليف الشعر، والتصرف في معانيه، وفي كل فن قالته العرب فيه.

والذي يبين من اتجاهه الحفاظ الشديد على تقاليد العرب في منظومها، وسلوك مناهجها في صفاها ومخاطباتها، وإطنابها وتقصيرها وإطالاتها وإيجازها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن بديعها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظّه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن زي وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ والمعاني المستبعدة،

والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة والأوصاف البعيدة، والعبارات الغشة حتى لا يكون متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمم والعقد المنظم، واللباس الرائق فتسابق معانيه ألفاظه فيلتذ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بموفق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه.¹

وفي هذا الرأي نراه وقد نظر إلى ركني الأدب - اللفظ والمعنى - نظرة العدل بينهما، فلم يتعصب لأحدهما على نحو ما رأينا للجاحظ وغيره.

ومنهج ابن طباطبا منهج تعليمي، إذ يعلم الشاعر كيف يصوغ القصيدة كيف يؤلفها من الألف إلى الياء، ويعلمه كيف يصنع التجربة، ثم كيف ينقحها، وكيف يصل بين أجزائها، وكيف يبدأ وكيف ينتهي.

فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه فكره نثرا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات وفق بينها بأبيات تكون نظاما لها وسلكا جامعا لما تشتت منها، ثم تأمل ما قد ما أداه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويروم ما وهي منه، ويبدل بكل لفظه مستكرهه لفظة سهلة نقية، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني واتفق له معنى آخر مضاد للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت أو نقض بعضه، وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف... وكالنقاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه، ويشبع كل صبيغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان، وكنائظم الجواهر الذي يؤلف بين النفيس منها والشمين الرائق، ولا يشين عقوده بأن يفاوت بين جواهرها في نظمها وتنسيقها.²

كما تكلم عن المشكلة بين الألفاظ والأساليب، فالشاعر إذا أسس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد، وإذا أتى بلفظة غريبة أتبعها أخواتها، وكذلك إذا سهل ألفاظه لم يخلط بها الألفاظ الوحشية النافرة الصعبة القيادة.

وكذلك نجد ابن طباطبا نبه إلى ضرورة مطابقة الكلام لأحوال المخاطبين ومراتبهم، فيخاطب الملوك

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 60.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 5.

بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجات الملوك، وبعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعه أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجه وإبداع نظمه.

ونقرأ في "عيار الشعر" القول المختار في اللفظ والمعنى الذي يظهر فيه الاعتدال والبعد عن الشطط والإسراف في تفضيل واحد منهما وإثاره بالعناية، وجعله مناط التفاوت بين الأدباء، فإن العلوي يصرح بأن للمعاني ألفاظاً تشاكلها، فتحسن فيها وتقبح غيرها.

فالألفاظ للمعاني كالمعرض للجارية الحسناء التي تزداد حسناً في بعض المعارض دون البعض وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي برز فيه، وكم من معرض حسن ابتذل على معنى قبيح ألبسه، وكم من صارم غضب قد انتضاه من وددت لو أنه انتضاه فهزه ثم لم يضرب به، وكم من جوهرة نفيسة، قد شيدت بقرينة لها بعيدة منها، فأفردت عن أخواتها المشاكلات لها، وكم من زائف وبهرج قد نفقا على نقادهما، من جيد نافق قد بهرج عند البصير بنقده فنفاه سهواً، وكم من زبر المعاني في حشو الأشعار لا يحسن أن يطبعها غير العلماء بها والصياقلة للسيوف المطبوعة منها، وكم من حكمة غريبة قد ازدريت لراثتها كسوتها، ولو جللت في غير لباسها ذلك لكثير المشيرون إليها، وكم من سقيم من الشعر قد يئس طبيبه من برئه عولج سقمه فعاودته سلامته، وكم من صحيح حتى عليه فأرداه حينه¹.

كما عرض لشعر المولدين ووازن بينه وبين شعر الجاهلين والإسلاميين وتكلم عن عظم المؤنة على المحدثين، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساخرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يرى عليها لم يتلق بالقبول، وكان كالمطروح المملول... فينبغي للشاعر في عصرنا ألا يظهر شعره إلا بعد ثقته بجودته وحسنه، وسلامته، من العيوب التي نبه عليها وأمر بالتحرز منها، ونهى عن استعمال نظائرها، ولا يضع في نفسه أن للشعر مواضع اضطرار، وأنه يسلك سبيل من كان قبله، ويحتج بالأبيات التي عيبت على قائلها، فليس يقتدى بالمسيء، وإنما يقتدى بالمحسن.

وحذر ابن طباطبا الشعراء من السرقة، وأن يغير الشاعر على معاني الشعر، فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للأوزان والألفاظ مما يسر سرقة أو يوجب له فضيلة².

وإن كان يوجب على الشاعر أن يدسم النظر في الأشعار المختارة، لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 61.

² - المرجع نفسه، ص 63.

أصولها في قلبه، وتصير مواد طبعه، ويزدوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدى 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 قدمته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة، فيستغرب عيانه، ويغمض مستبطنة أو يذهب في ذلك إلى ما يحكي عن خالد ابن عبد الله القسري فإنه قال: "حفظني أبي ألف خطبة، ثم قال لي: تناسها، فتناسيتها، فلم أرد بعد شيئاً من الكلام، إلا سهل عليّ" فكان حفظه لتلك الخطب رياضة لفهمه، وتهذيبها لطبعه، وتلقيحها لذهنه، ومادة فصاحته، وسببا لبلاغته ولسنه وخطابته.

وهكذا ترى أن أسلوب التعليم يغلب على هذا الكتاب، الذي يقدم للشعراء تلك الوصايا والأمثال ليقتدوا بها، ويسيروا على نهجها في تأليف الشعر.

ومنه فعيار الشعر، أو المقياس الذي تقاس به جودة الشعر، فهو أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما محه عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت عليه، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها.

فالعين تألف المريء الحسن، وتقذ بالمرئ القبيح الكريه، والأنف يقبل المشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشر المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهير الهائل، واليد تنعم باللمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي، والفم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف المألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والاحمال الجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً مصفى من كدر العي، مقوماً من أول الخطأ لا واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طرقه، ولطفت مواجعه، فقبله الفهم، وارتاح له، وأنس به.¹

وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة ووزن الشعر، صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفاً مسموعاً ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، وكان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه، ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه المتفهم لمعناه ولفظه مع طيب ألحانه وأما المقتصر على طيب اللحن منه

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 63-64.

دون ما سواه فناقص الطرب، وهذه حال الفهم فيما يرد عليه من الشعر الموزون. يبدو أن ابن طباطبا في تصويره للمعنى واللفظ والعلاقة بينهما يود أن يؤكد على أمور أولها: أن المعاني ثابتة لا تتغير وإنما الذي يتغير هو طريقة العرض نفسها. ثانيا: أن البراعة لا تكمن في المعنى بقدر ما تكمن في اللفظ. ثالثا: أن هناك ثنائية حادة بين اللفظ والمعنى، لا تتضح عند صاحبنا فقط بل عند غيره من السابقين أمثال الجاحظ وابن قتيبة.

ومادامت المعاني -هكذا- ثابتة في نظره، ومادام تفوق الشاعر وبراعته يتحققان في اللفظ، فإن الشاعر لا يأتي بجديد لأنه يتعامل مع ما هو ثابت متداول معروف. وبالتالي تتحدد براعته فقط - باعتباره صانعا إذن- في قدرته على جعل هذا الثابت جميلا، وفي قدرته على أن يختار من بين ما هو ثابت وما هو غير قبيح، فإن المعنى القبيح -وإن عرضه صاحبه في معرض حسن- يظل قبيحا كما يصبح معرضه قبيحا أيضا، ولو حاولنا أن نتعرف على ما هو قبيح من المعاني -في نظر ابن طباطبا- لا تضح لنا أنه يضع المعاني في ترتيب تدريجي، يبدأ بما هو حسن جميل، رائع شريف، وينتهي بما هو مرذول. قد أجمعت الذائقة العربية على رفضه ونفيه، وأن ما هو مرذول منبذ "وأجتنب ما يشينه من سفاسف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة والعبارات الغثة"¹، لأن ابن طباطبا يحرص على ألا يكون الشعر "متفاوتا مرقوعا، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشى المنمم، والعقد المنظم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فليتنز الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه"² ينطبق قوله هذا على أبيات المثقب العبدى:

تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي
أَكُلُ الدَّهْرَ حَلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِيْنِي³

وقول جميل:

فَيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمَعَ كُحْلَهَا وَإِذْ هِيَ تَذْرِي الدَّمَعُ مِنْهَا الْأَنَامِلُ
عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعِتَابِ قَتَلْتَنِي وَقَتْلِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ⁴

فهذه من الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة، الرائقة سماعا، الواهية تحصيلًا ومعنى، إنما

¹ - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 10.

² - المصدر نفسه، ص ن.

³ - المصدر نفسه، ص 123.

⁴ - المصدر نفسه، ص 87.

يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته، وأحكام رصفه وإتقان معناه. وإذا كان هذا في نظره مرفوضا لما فيه من نقص فإن قول زهير:

سَمِئْتُ تَكَايِلِفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشَ ثَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالِكَ يَسَامٍ
رَأَيْتَ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشْوَاءَ مَنْ تَصِيبُ ثَمْتُهُ وَمَنْ تَخْطِئُ يَعْمَرُ فِيهِمْ¹

هو "فمن الأشعار المحكمة المتقنة المستوفاة المعاني، الحسنة الرصف، السلسلة الألفاظ، التي خرجت خروج النثر سهولة وانتظاما، فلا استكراه في قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا داعي لأصحابها"².

إذا؛ فالمعاني هي المادة الأولية لدى الشاعر إذا أراد أن يصنع قصيدة، وهذه المعاني ثابتة تراثية، ولكن، كيف يتفق اثبات هذه المادة مع ما نسميه حديثا لدى الشعراء؟ بمعنى يلتقي الثبات والجددة في آن واحد؟ أو كيف يؤدي الثابت إلى تشكيل جديد، ولو علمنا أن هذا الثبات مردود في أصله إلى القدم، فكيف يصبح القدم قديما وجديداً في نفس الوقت؟ ألا يعتبر هذا تناقضا أساسيا في تفكير ابن طباطبا، وهل هذا الثبات فعلا هو مصدرا للإبداع لدى الشاعر؟ أم أن مصدره يتمثل -أساسا- في التجربة الإنسانية. ونقصد بها هنا مدى علاقة هذا الشاعر أو ذاك بواقعه، لأن هذه العلاقة هي التي تحدد ثبات الشكل الفني وتحدده في عمل ما من الأعمال الفنية³.

في الحقيقة أن ابن طباطبا، لم يكن لينتبه إلى هذا لأنه لم يدرك أن "مادة الفن في تغير مستمر بحيث لا تبقى على حال، وأن الفرق بين الحاضر والماضي إنما فرق في إدراك الحاضر الواعي للماضي إدراكا يفوق عمقه وفي حدوده إدراك الماضي لذاته"⁴.

فهذا لم يكن متيسرا له أن يفعله لأنه انتقى من الماضي التراث ما يؤكد موقفه الاجتماعي والثقافي، ومع هذا، فإن للمسألة أصلا آخر في تفكير ابن طباطبا يمكن أن يؤكد ما نقول فلنسمعه يتحدث عن السرقات، وكيف أنها لم تعد سرقات بقدر ما أصبحت إضافات حلولا حقيقية يطرحها لإثراء واقع

¹ - المصدر السابق، ص 54

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - أحمد يوسف علي، نظرية الشعر رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص 21-22.

⁴ - ت.س. البوت، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، دت، ص 10-11.

الشعر العربي في زمنه.¹

ترتب على الفصل بين اللفظ والمعنى إمكان التعبير عن المعنى الجيد بألفاظ رديئة أو العكس. فالمعنى شيء والتعبير عنه شيء آخر، وكلاهما يحتفظ بجوهره وخصائصه على الرغم من تبدل الآخر واختلافه، ومن أجل هذا كان الشعر عند ابن طباطبا باعتبار اللفظ والمعنى ضرباً منها:

● شعر حسن اللفظ واهي المعنى، كقول جميل:

فَيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمْعُ كُحْلَهَا وَإِذْ هِيَ تَذْرِي الدَّمْعَ مِنْهَا الْأَنَامِلُ
عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعَتَابِ قَتَلْتَنِي وَقَتْلِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ²
وقول الأعشى:

قَالَتْ هُرَيْرُهُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وَيَلِي عَلِيكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلُ³

فهذه الأبيات وما شاكلها يعدّها ابن طباطبا من " الأبيات الحسنة الألفاظ المستعذبة الرائقة سماعاً، الواهية تحصيلاً ومعنى، وإنما يستحسن منها اتفاق الحالات التي وضعت فيها، وتذكر اللذات بمعانيها. والعبارة عما كان في الضمير منها، وحكايات ما جرى من حقائقها دون نسج الشعر وجودته وإحكام وصفه"⁴

● شعر صحيح المعنى، رث الصياغة، كقول الشاعر:

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضُوءُهُ يَحُورُ رَمَاداً بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعُ
وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعَةٌ وَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ⁵
وقول الآخر:

قَدِرْتَ عَلَى نَفْسِي فَأَزْمَعْتَ قَتْلَهَا فَأَنْتَ رَخِي الْبَالِ وَالنَّفْسُ تَذْهَبُ
كِعَصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَسُومُهَا وَرُودَ حِيَاضِ الْمَوْتِ وَالطِّفْلِ يَلْعَبُ⁶

فهذه الأبيات وأمثلتها يعدّها ابن طباطبا من " الحكم العجيبة، والمعاني الصحيحة الرثة الكسوية،

¹ - أحمد يوسف علي، نظرية الشعر رؤية لناقد قديم، ص22.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص87.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص91.

⁶ - المصدر نفسه، ص91-92.

التي لم يتنوق في معرضها الذي أبرزت فيه"¹.

● الشعر البارع المعنى في المعرض " اللفظ " الحسن، كقول مسلم بن الوليد:

وَإِنِّي وَإِسْمَاعِيلُ بَعْدَ فِرَاقِهِ لَكَالْغَمْدِ يَوْمَ الرُّوحِ فَارَقَهُ النُّصْلُ
فَإِنْ أَغَشَّ قَوْمًا بَعْدَهُ أَوْ أَزْرَهُمْ فَكَالْوَحْشِ يَدْنِيهَا مِنَ الْأَنْسِ الْمَحْلُ²

ويرى ابن طباطبا أن هذين البيتين يشتملان على "المعنى الصحيح البارع الحسن، الذي قد أبرز في أحسن معرض، وأبهي كسوة، وأرق لفظ"³.

● الشعر الحسن المعرض الذي ابتذل على مالا يشاكله من المعاني، كقول كثير:

فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزُّ كُلِّ مُصِيبَةٍ إِذَا وَطُنْتُ يَوْمًا لَهَا النَفْسُ ذَلَّتْ⁴

ويستعير ابن طباطبا تعقيب العلماء على هذا البيت فيقول "قد قالت العلماء لو أن كثيراً جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس"⁵.

● الشعر الرديء النسخ، كقول حسان:

وَتَكَلَّفِي الْيَوْمَ الطَّوِيلَ وَقَدْ صَرَّتْ جَنَادِيهِ مِنَ الظُّهْرِ⁶

ويسوق ابن طباطبا أمثلة وشواهد أخرى، ويرى أنها " ومن الأبيات المستكرهة الألفاظ القلقة القوافي، الرديئة النسخ فليست تسلم من عيب يلحقها في حشوها أو قوافيها، أو ألفاظها، أو معانيها"⁷.

● الشعر المحكم النسخ، كقول زهير:

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى فَقَدْ كَانَ لَا يَصْحُو وَأَقْفَرَ مِنْ سَلَمَى التَّعَانِيْقُ فَالثَّقُلُ

وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلَمَى سَنِيئًا ثَمَانِيًّا عَلَى صِيرٍ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو⁸

ويكثر ابن طباطبا من التمثيل للشعر المحكم النسخ، مما يدل على مدى اهتمامه بنسخ الشعر.

¹ - المصدر السابق، ص 91.

² - المصدر نفسه، ص 92.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 88.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

⁶ - المصدر نفسه، ص 106.

⁷ - المصدر نفسه، ص 105.

⁸ - المصدر نفسه، ص 110.

• ومن ضروب الشعر عنده: الأشعار الغثة المتكلفة النسيج، والأشعار المتفاوتة النسيج، والشعر القاصر عن الغايات، والأشعار التي أغرق قائلوها في معانيها، والأشعار التي زادت قريحة قائلها على عقولهم¹. وهو يسترسل في الاستشهاد لكل نوع من هذه الأنواع، وييدي رأيه فيها.

وهذه التقسيمات عند ابن طباطبا تذكرنا بتقسيمات الشعر عند ابن قتيبة الذي يقول: تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب. ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشنته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر لفظه ومعناه².

وبمقارنة تقسيمات ابن طباطبا بتقسيمات ابن قتيبة يتبين لنا أن ابن طباطبا قد تأثر بابن قتيبة في هذا المجال، وقد تنبه الباحثون إلى هذا التأثير، فيرى الدكتور محمد زغلول سلام أن ابن طباطبا قد قرأ كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، لتأثره ببعض ما جاء فيه وخاصة في تقسيم الشعر حسب ألفاظه ومعانيه.

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن كلام ابن طباطبا يكاد يكون تفسيراً لفكرة ابن قتيبة، ولاحظ الدكتور إحسان عباس أن ابن طباطبا لم يقتصر على الأقسام الأربعة التي ذكرها ابن قتيبة، وانه يصدر في حديثه عن تذوق خالص، لا علاقة له بالتقسيم المنطقي. أما الدكتور يوسف بكار فيرى أن ابن طباطبا كابن قتيبة في الفصل بين اللفظ والمعنى، وليس بعيداً أنه تأثر في تقسيمه للشعر على أساس اللفظ والمعنى، لأن تقسيمات ابن طباطبا لا تختلف في جوهرها عن تقسيمات ابن قتيبة³.

وفي رأينا أن ابن طباطبا، وإن تأثر بتقسيمات ابن قتيبة، إلا أنه لم يأخذ بها تماماً، ولم يفقد استقلال شخصيته النقدية. فهو من ناحية أضاف إلى تقسيمات ابن قتيبة تقسيمات أخرى، وأكثر من الشواهد والأمثلة على نحو لا نجد عند ابن قتيبة، ومن ناحية أخرى نجد خلاف ابن قتيبة، ويرفض تعليقه على الأبيات:

ولما قضينا من مئى كل حاجة
ومسح بالأزكان من هو ماسح
وشدت على حذب المهاري رحالنا
ولم ينظر العادي الذي هو رائح

¹ - المصدر السابق، ص 102.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط 1، دت، ج 1، ص 64-66-68.

³ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص 64.

أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمُطَيِّ الْأَبَاطِحِ¹

يقول ابن قتيبة في تعليقه عن الأبيات: "إذ أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... هذه الألفاظ كما ترى، أحسن شيء مخارج ومطالع ومقاطع، وإن نظرت (إلى) ما تحتها من معنى وجدته: ولما قطعنا أيام منى، واستلمنا الأركان، وعالينا إبلنا الأنضاء، ومضى الناس لا ينتظر الغادي الرائح، ابتدأنا في الحديث، وسارت المطي في الأبطح"².

فابن قتيبة لم يزد على أن الأبيات، ولكنه لم يستطع أن يتبين شيئاً وراء هذه الأبيات، في حين نجد ابن طباطبا بإحساسه النقدي، وذوقه الفني يعلو بقيمتها، لأنه استطاع أن يتمثل شيئاً آخر وراء ألفاظها، فنجدته يقول: " هذا الشعر هو استشعار قائله لفرحه قفوله إلى بلده وسروره بالحاجة التي وصفها، من قضاء حجه وأنسه برفقائه، ومحادثتهم ووصفه الأباطح بأعناق المطي كما تسيل المياه. فهو مستوفى على قدر مراد الشاعر"³.

ومنه يتبين لنا في قضية أيهما أهم في نظر ابن طباطبا، اللفظ أم المعنى؟ نجد أنه ابن طباطبا وغيره من الشعراء المحدثين قد وقعوا في أزمة، لأن القدماء قد سبقوهم إلى المعاني، ولذا فإن مجال براعة الشاعر المحدث وميدان إبداعه إنما هو في تلوّنه في تناول المعاني وإبرازها في حلة جديدة فبراعة الشاعر المحدث تبدو إذاً في جمال أسلوبه ورونق ألفاظه أكثر مما تبدو في حقيقة ما يتناوله من المعاني والشعر -عنده-* هو ما إن عري من معنى بديع لم يعر من حسن الديباجة. وتبعاً لذلك، يبدو لنا أن ابن طباطبا أميل إلى جانب اللفظ منه إلى جانب المعنى، بدليل قوله: " وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي أبرز فيه، وكم معرض حسن ابتذل على معنى قبيح ألبسه، وكم من صارم غضب"⁴. فابن طباطبا يأخذ بمذهب الصياغة، وإن كان أمر المعاني، عنده، لم يهمل، بدليل أنه يدعو إلى ملائمة معاني الشعر لمبانيه، فيقول: "وإذا قد قالت الحكماء إن للكلام الواحد جسداً وروحاً، فجسده النطق وروحه معناه، 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، فيحسّه جسماً ويحققه روحاً، أي يتيقنه لفظاً،

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 88. وابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 66.

² - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 66-67.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 88.

⁴ - المصدر نفسه، ص 14.

ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجها على ضد هذه الصفة فيكسوه قبها ويبرز مسخاً¹ فهو إذاً يهتم بالطرفين معاً، فللفظ قيمته، وللمعنى قيمته، والقيمة الحقيقة للنص الأدبي ناجمة عن اجتماعهما، وملاءمة كل منهما للآخر. وكأن الجمال في النص لا يتم - في نظره - إلا بمراعاة جانبي اللفظ والمعنى، والإجادة فيهما معاً. ودليلنا على ذلك أنه كان يعوّل في الشعر على صحة المعنى وصوابه، وجزالة الألفاظ وحسنها.

هذه هي أبرز آراء ابن طباطبا في قضية اللفظ والمعنى، وفي الحقيقة لم يكن ابن طباطبا منهجياً في تناوله لهذه القضية، كما أنه لم يكن يدري إذا رأي واضح فيها، فلا نجده يدلي برأي صريح فيها كما فعل غيره من النقاد الذين سبقوه، أو الذين أتوا من بعده، بل جاءت آراؤه في غير نظام ينقصها الوضوح والدقة، ولا تنم عن موقف موحد، وإنما هي إشارات وملاحظات غير متناسقة جاءت في مواضع متفرقة من كتابه عيار الشعر، ويرجع الخلط والغموض في تناوله لقضية اللفظ والمعنى إلى سببين²: أولهما أن ابن طباطبا لم تكن تعنيه منهجية البحث وتناسقه بقدر ما يعنيه الاسترسال في إيراد النماذج الشعرية، فهو يُعنى بإبراز الجانب التطبيقي القائم على إبراز الشواهد والمثلة وحشدها، في حين كان الجانب النظري المتعلق بملاحظاته حولها ثانوياً جداً إذا ما قيست مادته بمادة الجانب الأول. ثانيهما اعتماد ابن طباطبا في تناوله لهذه القضية على الجاحظ وابن قتيبة، فقد وجدناه يستعير أكثر آرائه منهما، وفي رأينا اتكائه على آراء غيره ومحاولته التوفيق بينهما، ومن ثم الخروج بموقف نقدي، قد حال بينه وبين تناول المنهجي لهذه القضية.

المطلب الثاني: الأمدي

تكشف الموازنة بين البحري وأبي تمام والوساطة بين المتنبي وخصومه عن ذوقين في الكتابة ومنحيين في تصور خصائص الفن في النص الأدبي، وهذان الموقفان ليسا إلا واجهتين لصدام خفي بين مسلكين في المعرفة، اقتنع أحدهما بأنه الوصي على أصول قديمة راسخة في الثقافة العربية الإسلامية مُحدِّدٌ بجهود اللغويين ومن تأثر بهم في البحث البلاغي والأدبي، وترسخ قناعة هذا التيار شعرياً في ضرورة تأسيس هذا الفن ممارسة ونقداً على ثوابت تقاليد القصيدة الجاهلية. واستفاد ثانيهما من روافد ثقافية فلسفية ومنطقية فعكف يستملحها ليحدد الحياة في عروق القصيدة العربية، إذ خيّل إليه أن تدقيق المعنى وسبكه في صورة معقدة تقوم على الاستغلال الواسع لأوجه بلاغية كالاستعارة والجناس والطباق، وتوظف

¹ - المصدر نفسه، ص 126.

² - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص 65-66.

الألفاظ المستعارة من حقول معرفية ظلت غريبة عن الشعر كعلم الكلام والفلسفة تحديد في الشعر، فكان أن اختلفت مواقف النقاد بين منتصرٍ للقديم ومنتصرٍ للمحدث. وظل الصدام مطروحاً والخلاف مستفحلاً إلى أيام الآمدي والقاضي الجرجاني بل إلى ما بعدهما، حيث قدر لهذا الخلاف أن يأخذ مداه كاملاً بالاعتكاف على استخلاص الأسس والقواعد الفنيّة التي ستمكن من وضعه في إطاره النظري المؤسس لمنطلقات كل طرف، مع توثيق التنظير بتفريعات التمثيل والتحليل لأبرز كتابات الطرفين¹. على الرغم من أن الآمدي لا يخفي موقفه من الانتصار لمذهب عمود الشعر العربي، فإنه لا يجد بُدّاً من الانطلاق من أصول فلسفية عامة يبيّن عليها رأيه في طريقتي الكتابة اللذين يمثلهما كل من الباحثي وأبي تمام.

فالآمدي إذ يهدف إلى توفير شروط الاقتناع بصحة رأيه في الشعر وميله إلى القدم يضع تصوره هذا ضمن نطاق شامل لكل صناعة بالاعتماد على فكرة العلل الأربع، ذلك " أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض المقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها"²، ثم يدقّق هذه المصطلحات مقترباً من المصطلح المعتمد لدى الفلاسفة ذاكراً أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: "علة هيولانية وهي الأصل، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تمامية"³، ليخلص إثر ذكر أنموذج الخلق عامة مصادقاً لهذه المبادئ أو العلل إلى التطبيق على فعل الصنعة الذي يشمل كل مصنوع، بما في ذلك الشعر، ذلك أنه لا يستقيم فعل الصنعة "إلا بهذه الأشياء الأربعة، وهي: آلة يستجيدها ويتخيرها مثل خشب النجار، وفضة الصانع، وآجر البناء، وألفاظ الشاعر والخطيب، وهذه هي العلة الهيولانية التي قدّموا ذكرها وجعلوها الأصل. ثم إصابة الغرض فيما يقصد الصانع صنعته، وهي العلة الصورية التي ذكروها. ثم صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب، وهي العلة الفاعلة. ثم أن ينتهي الصانع إلى تمام صنعته من غير نقص منها ولا زيادة عليها، وهي العلة التمامية. فهما قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات. فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعته معنىً لطيفاً مستغرباً كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها،

¹ - الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، دط، ص84-85.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص402.

³ - المصدر نفسه، ص403.

وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"¹.

وعلى الرغم من أن توظيف هذا الاقتباس لتوضيح فكرة الصنعة الشعرية غير متطابق تماماً مع المعاني أو الوظائف التي حددها الفلاسفة للعلل الأربع، فإننا نميل إلى أن الآمدي كان واعياً بالمنزع الذي نحاه في استغلال هذه المبادئ لتحديد تصوّره الشعر وجودته، من هنا لا نميل إلى وسمه بأنه لم يعرف منزلة العلة الصوريّة من هذه العلل الأربع، وأنها هي التي تقوم بها الصفة الذاتية للشيء وكأنه توهم من قولهم إن العلة الهيولانية هي الأصل وأن العلل الباقيات فروع لها. وهو قد رأى هذه العلة الهيولانية في الألفاظ دون أن يلاحظ أن الألفاظ دوال على معان، ومن ثم كان بعيداً كل البعد عن أن يبين بطريقة فلسفية، صفات الشعر الجيد، وانتهى إلى حيث بدأ من تقرير أن المعاني اللطيفة في الشعر نافلة ليست بأصل، ذلك أن العوامل المؤدية إلى غير هذا الموقف كثيرة.

ونلاحظ بداية أن فكرة العلل الأربع شائعة في الأوساط الثقافية آنذاك وليست حكرًا على فئة دون أخرى، إذ يبدو أن هذه المصطلحات، وخاصة مصطلح الصورة، رائجة التوظيف لدى الفئات المختلفة، وليس اعتماد الجاحظ وسم الصياغة الشعرية للمعنى بالصورة سوى استغلال لهذا المنحى فلا يمكن للآمدي أن يكون في منأى عن هذا الشيع وهو يتخذ موقفاً رافضاً لكل ميل إلى استغلال التدقيق الفلسفي في الشعر، علماً بأنه عاش في القرن الرابع الهجري عصر رواج التفلسف وذيوع صيته، ناهيك أن انتقاده قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر، ومخالفته إياه في مسائل كالمدهج بصفات الجمال كانت تتيح له وهو ينقد هذا الكتاب المؤسس على فكرة التأليف واستغلال مفهوم الصورة والمادة بصريح قول قدامة، أن يدرك بعمق دلالات هذه المصطلحات وأن ينزل مفهوم الصورة المنزلة التي تلائم المعنى الفلسفي، ولكنه أبقى مسaire قدامة ذلك لأنه يبتغي توظيف هذه المبادئ لخدمة أغراضه.

أما في الإطار العام فقد سائر معهود الاستعمال، ففي شرحه الخلق الإلهي للكائنات يرى أن "الهيولانية فهم يعنون به: الطينة التي يتدعها البارئ جلّ جلاله ويخترعها ليصور ما شاء تصويره من رجل أو فرس أو جمل أو غيرها من الحيوان، أو برة أو كرمة أو نخلة أو سدره أو غيرها من سائر أنواع النبات"²، فباستثناء رأيه بأن الهيولى مخلوقة تمثيلاً مع التصور الإسلامي لفعل الخلق وهي عند الفلاسفة قديمة، نراه مدركاً لعلاقة الهيولى بالصورة، إذ إن فحوى كلامه يؤكد أن اختلاف المخلوقات إنما هو بالصورة الطارئة على المادة "الطينة". فالمخلوقات المتعددة في النص تشترك في وحدة المادة وتختلف في

¹ - المصدر نفسه، ص 403-404.

² - المصدر السابق، ص 403.

الصورة التي تهب كلا خصائصه، فضلاً عن أن استعماله المصطلح يكشف عن إلمامه بالتنوع في الاصطلاح، فاستعماله العلة التمامية وهي "إن صدقنا الآمدي في استعمال المصطلح تساوي العلة الغائية"¹، يكشف عن اطلاعه على التنوع في الاصطلاحات المستخدمة في وصف الفكرة الواحدة، ذلك أن هذا الاستخدام يعود إلى أيام الفيلسوف الكندي.

أما المهم فهو مقابل اللفظ والمعنى في هذه المبادئ الأربعة، فهل غير خاف أننا لا نستطيع مناقشة الآمدي في هذا التشبيه الذي استمد من الفلسفة، لأنه لم يفهمه. فالعلتان الأولى والثانية الهولانية والصورية تقابلان في الشعر ما أطلق عليه النقاد العرب اسمي اللفظ والمعنى.²

والحق أن التقابل لم يكن بهذه الكيفية دائماً، إذ من النقاد من قابل - حقاً - بين الهول والصور والمعنى واللفظ كقدامة مثلاً، ومن تأثره كأسامه بن منقذ، والنواجي... ومن النقاد من اعتبر الهول مقابلاً للألفاظ، لأنه يعتبر موضوع الصنعة الشعرية للألفاظ وحسن تأليفها، ومن هؤلاء الآمدي وابن سنان وكلاهما انتقد قدامة وأفاد منه.

وتأسيساً على ما سلف لم يهمل الآمدي المعنى إذ يتنزل عنده في مرتبتين: "مرتبة يكون المعنى فيها كالأمر البديهي يسميه المعنى المكشوف، إذ إن كل صياغة شعرية لا بد أن تحتوي معنى، أما جوهر الشعرية فيكمن في الصياغة نفسها. ومرتبة يتحقق فيها للمعنى اللطافة والاستغراب، وهذا أمر زائد في حسن الصنعة والجودة، ذلك أنّ الصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"³.

ولذلك كان توظيف الآمدي فكرة العلل الأربع متمشياً مع هذه الأصول، ذلك أن تمام الصياغة الشعرية يتحقق بإصابة الغرض المقصود المقابل للعلّة الصورية التي تتأسس على الهول المتجسدة هنا في الألفاظ، وهو تحوير في القضية، إذ إن قدامة يرى أن المعنى كالمادة والشعر فيه كالصورة، والآمدي يرى اللفظ كالمادة وإصابة الغرض المقصود هو الصورة، ولا يشك في أن إصابة الغرض في الشعر هو تحقيق المعنى المقصود. ثم يتلوها صحة التأليف حتى لا يقع فيه خلل ولا اضطراب، كما قال، ومن هنا نفهم قوله أخيراً: "فصحة التأليف في الشعر وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحة المعنى، فكل من كان أصح تأليفاً كان أقوم بتلك الصناعة ممن اضطرب تأليفه"⁴، فصحة المعنى هنا هي تنزله ضمن المقصد

¹ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص 171.

² - المرجع نفسه، ن ص.

³ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 402-404.

⁴ - المصدر نفسه، ص 405.

والغرض حسب التقاليد الضابطة للأغراض ومقتضيات الأعراف الاجتماعية وخصائص الصنعة الشعرية، ويبدو أن الأمدي استغل قدامة هنا ذلك أن من شروط صحة المعنى لديه ملاءمته الغرض.

أما صحة التأليف فهي مسألة صياغة تتعلق بنسيج الكلام ونظمه، وهكذا نصل إلى العلة الغائية التي تضبط شروط إيفاء الصنعة حقها من غير زيادة ولا نقصان، وبتمامها يكمل لفعل الصنعة وجوده، وخارج هذا الوجود يمكن أن يتفق للشاعر تحقيق معنى لطيف، فهو كالفضلة يزيد من حسن الصنعة ما دام لا يخرج عن الغرض، وانتفاؤه من الصياغة لا يعني قيام التأليف على شكل مفارق أجوف، إذ إنه يتأسس على معاني الشعر المعهودة كما حصرها عمود الشعر عند العرب.

ومنه نجد الأمدي اعتمد على مبدئين أقام بواسطتهما موازنته بين البحرّي وأبي تمام، وبهما تتأسس معالجته النص الأدبي عموماً، وهما: حسن التأليف، ودقة المعاني، وحضور العنصرين في الصياغة الشعرية تحقيق لغاية الجودة القصوى، والاكتفاء بحسن التأليف فقط، مع قيامه طبعاً على معهود المعاني، يعني وقوع الصياغة ضمن قيم عمود الشعر العربي، وتلك طريقة البحرّي، أما اعتبار تلطيف المعنى ودقته هاجس الكتابة الأول مع عدم إيفاء التأليف شروطه الجميلة، فهو خروج بالشعر عن مساره وتلك طريقة أبي تمام.

ونجد أن فكرة التأليف الجميل ودقة المعاني ليست إلا امتداداً لثنائية اللفظ والمعنى، فهي تستفيد من فكرة الجاحظ عن المعنى ومن ثنائية ابن قتيبة وتعضدها بفكرة قدامة عن التأليف مع حضور خفي لفكرة الصورة أيضاً، فالتأليف الجميل يتعادل مع الصورة أو اللفظ في حين يتكافأ اصطلاح معنى مع المعنى الدقيق إذ إن "دقيق المعاني موجود في كل أمة، وفي كل لغة"¹؛ وما دام التأليف عنده إفرازاً لتكوين العناصر بما فيها المعنى، فإن دقيق المعاني قيمة في ذات المعنى، وليست دوماً مشروطة بكمال التأليف، إذ إن إمكان الجمع بين سوء التأليف ودقيق المعاني وارد وهي الحجة التي يبرزها في وجه أنصار أبي تمام.

وتأسيساً على ما سلف يكون إيفاء التأليف حقه من الجمال والحسن تحقيقاً لغاية القول شعراً ونثراً، ومعاوضة هذا الركن بالمعنى اللطيف زيادة في البهاء ذلك أن "ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لا ثقة بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحرّي. قالوا: وهذا أصل يحتاج إليه الشاعر والخطيب صاحب النثر... فإن اتفق - مع هذا - معنى لطيف أو حكمة غريبة، أو

¹ - المصدر السابق، ص 400.

أدب حسن، فذلك زائد في بهاء الكلام، وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه"¹. وما دام هذا الموقف انتصاراً لخواص الصياغة ذاتها، وإحلالاً للمعاني الفكرية والحكمية محلاً ثانوياً وهو رأي يكشف أن ميزة الشعر العربي تتجسد في "البيان، والفصاحة، وحسن الصياغة، لا المعاني، فالمعاني يستطيعها كل إنسان بكل لسان"²؛ فإنه يكون اعتماد طريقة مغايرة للطريقة السابقة بالتركيز على المعاني الفلسفية انحرافاً عن الذوق الراسخ كما يرى الآمدي وانفلاتاً من إसार التقليد الفني الذي ييؤى التأليف الجميل المقام الأول، فإذا "كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصورة عنها، ولسانه غير مدرك لها حتى يعتمد دقيق المعاني من فلسفة يونان، أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب، ولا على مذاهبهم، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء"³. فلا شك أن الموجهات السياسية والحضارية عملت على بلورة هذين المنحيين في الكتابة إلا أنه في ظن الآمدي يتحقق الإبداع في الإخراج المتكرر للمعهود، ذلك أن الطريف بحسبه يكمن في تلبس المعهود المتداول بالغريب والجديد حسب ما تحققه جماليات التأليف، فحسن "التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه قد أحدث فيه غرابة لم تكن، وزيادة لم تعهد، وذلك مذهب البحري"⁴.

وهذا حل مزدوج، فبالقدر الذي يبقى على الصلات بالمعهود يفتح المجال للجديد الذي لا يعبت بالأصول عكس المنزع الآخر، ذلك "أن سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق ويفسده ويعميّه حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في معظم شعره"⁵. وأوجه التقابل التي نزل فيها الأصلين الفنيين، جودة التأليف، ودقيق المعاني تساعدنا على حل الإشكال الذي يضعنا فيه نصه التالي، فقد وجد "أهل النّصفة من أصحاب البحري، ومن يقدم مطبوع

¹ - المصدر نفسه، ن ص.

² - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف بالاسكندرية، دط، دت، ص204.

³ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص401-402.

⁴ - المصدر نفسه، 402.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

الشعر دون متكلفه، لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها، والإبداع والإغراب فيها... وإن اهتمامه بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم لفظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة، وأنه إذا لاح له أخرج به بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي... وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبته، وهو لطيف المعاني، وبهذه الخلّة دون ما سواها فضل امرؤ القيس، لأن الذي في شعره من دقيق المعاني وبديع الوصف ولطيف التشبيه وبديع الحكمة، فوق ما في أشعار سائر الشعراء من الجاهلية والإسلام، حتى أنه لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من أن تشتمل من ذلك على نوع أو أنواع، ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرئ القيس فيها وإقباله عليها، لما تقدم على غيره، وكان كسائر الشعراء من أهل زمانه، إذ ليست له فصاحة توصف بالزيادة على فصاحتهم، ولا لألفاظه من الجزالة والقوة ما ليس لألفاظهم¹، ولكن هل يمكن اعتبار هذا الموقف المشيد بالمعاني وكونها وسيلة السبق والتقدم وأنها ضالة الشعراء وطلبته مخالفاً لرأيه فيما سلف من نصوص، وتأكيد أنه التأليف الحسن هو أسّ الشعر وبذلك فضل البحري؟ فهل نعد ذلك تناقضاً "في تصور الآمدي لتياري النقد، بسبب من ميله الذاتي إلى الفريق الثاني"² الفريق الذي ينصر التأليف الجميل؟ الواقع أن تقديم امرئ القيس، حسب رأي الآمدي، لم يتم إلا بتعاقد دقيق المعاني والتأليف الحسن في شعره، وهي الغاية في الجودة، إذ ما دام يستوي وغيره في الفصاحة ذلك أن "الأعرابي إنما ينظم كلامه المنشور الذي يستعمله في مخاطباته ومحاوراته"³، فإن سبق امرئ القيس يكمن في أنه اتفق له من بديع المعاني ما لم يتفق لهم، في حين أن تحقيق أبي تمام "ضالة الشعراء وطلبته" لم يسنده دوماً تأليف جميل. من هنا لم تشفع له دقة المعاني أمام سوء التأليف ورداءة اللفظ، وهذا يتماشى مع أصوله ومنطلقاته المحددة لجودة الكلام.

ومع كل ما سلف إلا أن موقف الآمدي لا يلبث أن يضطرب ويتذبذب، ولعل مردّ ذلك قصده التلطف في مواجهة أنصار أبي تمام ومحاولة الإيهام بموقفه العادل في الموازنة، إذ يكاد يتزحزح عن الموقف السابق في تبرير السبق بجودة التأليف ودقة المعنى معاً أو الاكتفاء بالتأليف الحسن في المشهور من المعنى، إلى اعتبار أن السبق المعنوي شفيح لا اضطراب اللفظ فإذا "كان قد اضطرب لفظ أبي تمام واختل في بعض المواضع، فهل خلا من ذلك شاعر قديم أو محدث؟ هذا الأعشى يختل لفظه كثيراً، ويسفسف دائماً، ويرق ويضعف، ولم يجهلوا حقّه وفضله حتى جعلوه نظيراً للنابعة وألفاظ النابعة في الغاية من

¹ - المصدر السابق، ص 397-398.

² - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص 161.

³ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 443.

البراعة والحسن، وعديلاً لزهير الذي صرف اهتمامه كله إلى تهذيب ألفاظه وتقويمها، وألحقه بامرئ القيس الذي جمع الفضيلتين فجعلوهم طبقة، وصار فضل كل واحد من غير الوجه الذي فضل منه صاحبه"¹، بل يكاد يتراجع عن موقفه من أبي تمام مطلقاً حين يتساءل بعد أن يورد شواهد شعرية له متعجباً "فكيف وبدائعه مشهورة، ومحاسنه متداولة، ولم يأت إلا بأبلغ لفظ وأحسن سبك"²، وهذا إقرار بتكامل الصنعة لدى أبي تمام ألفاظاً ومعاني، لكن الآمدي وإن اضطرب موقفه قليلاً من أبي تمام، فإن إلحاحه على التأليف الجميل لا ينفي لديه إمكان تكامله مع المعاني الدقيقة ليصل الشعر بتحقيقهما إلى مرتبة امرئ القيس الذي جمع الفضيلتين.

ومع الإقرار بهذا الاضطراب إلا أن الراسخ في أغلب فصول الموازنة تأكيده المنظور الثنائي المؤسس على التأليف الجميل من جهة ودقيق المعاني من جهة أخرى، كما يلخصه قوله: "المطبوعون وأهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإمام بالمعاني وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل، مع جودة السبك، وقرب المأثي"³، إلى أن تستحيل المقابلة رصداً لنمطي الكتابة لدى الشاعرين إذ يروي عن البحري موازناً بين صنعته وصنعة أبي تمام قوله: "كان أغوص على المعاني متي، وأنا أقوم بعمود الشعر منه"⁴.

والمواقف التي يلخصها فيها منهجي الكتابة لدى الشاعرين، ومن ثم خلاصة مبادئ المذهبين المتقابلين - حسب رأيه - مذهب عمود الشعر ومذهب التعقيد وتدقيق المعاني وابتكارها كثيرة نجتزئ منها قوله: "فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة. وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة، ولا تلوي على ما سوى ذلك، فأبو تمام عندك أشعر لا محالة"⁵.

وعلى الرغم من أن ما سبق يرسخ مبدأ الثنائية القائمة أساساً على مقابلة التأليف الحسن بالمعنى الدقيق دون أن يمتنع الجمع بينهما كما رأينا، فإن مما يحمد للآمدي نظرات له في النص تقرر بمبدأ التفاعل بين عنصري الدلالة: المعنى واللفظ، وإن كان بعض آرائه قد يؤكد الفصل بينهما بل التفاوت،

¹ - المصدر السابق، ص 398.

² - المصدر نفسه، ص 399.

³ - المصدر نفسه، ص 496.

⁴ - المصدر نفسه، ص 12.

⁵ - المصدر نفسه، ص 7.

يرى أنه (قد يتفاوت البيتان الجيدان النادران فيعلم أهل العلم بصناعة الشعر أيهما أجود إن كان معناهما واحداً، أو أيهما أجود في معناه إن كان معناه مختلفاً¹، فكأن الجودة لا تطول المعنى، إلا أن في مثل تعليقه على بيت أبي تمام التالي ما يجعل حضور المعنى في اعتبار الجودة وارداً وهو قوله:

عَلَى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَأَ عِبْ أَذِيلَتْ مَصُونَاتُ الدُمُوعِ السَّوَائِبُ

يرى أن بعضهم قد أنكر قوله: مصونات الدموع السواكب وقال: "كيف يكون من السواكب ما هو مصون؟ وإنما أراد أبو تمام أذيلت مصونات الدموع التي هي الآن سواكب، ولفظه يحتمل ما أراده، والبيت جيد لفظاً ومعنى ونظماً²، فالمعنى ينزل هنا عنصراً في الصياغة، إلا أن اصطلاح المعنى يأخذ دلالة أخرى في مثل تعليقه على بيت البحري:

قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَاهَا وَسَلَّ دَارَ سَعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤْلُهَا³

هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال: [قد] أدنى خطاها كلالها، أي: قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار الذي تعرض لأن يشفيه، وإنما وقف لإعياء المطي⁴. فسوء المعنى هنا سببه عدم مطابقتها الغرض وخروجه عن مبدأ اللياقة التي يملئها غرض الوقوف على الطلل، فليس المقصود بالمعنى هنا العنصر المتعاقد مع التأليف في بنية البيت، وإنما المنظور المتحكم في نقد المعنى هنا وضعه في إطار الغرض العام، ذلك أن الأغراض قد تكون " من جنس واحد وإن اختلفت المعاني"⁵، وهذا إقرار بإمكان التنوع في معاني الغرض الواحد حيث تظل المعاني محكومة بأصول عامة وإن أباحت لها الصياغة والتوليد تحقيق الجودة والطرافة، نرى ذلك في قوله معلقاً على بيت البحري:

أَصَبَا الْأَصَائِلَ إِنَّ بُرْقَةَ مُنْشِدٍ تَشْكُو اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّرْمَدِ⁶

مازلت أسمع الشيوخ من أهل العلم بالشعر يقولون: إنهم ما سمعوا لمتقدم ولا متأخر في هذا المعنى أحسن من هذا البيت، ولا أبرع لفظاً، ولا أكثر ماءً ولا رونقاً، ولا ألطف معنى⁷.

وذكره المعنى في التعليق ليس من باب التكرار إذ المعنى في الأول يراد به مطلق الغرض أو

¹ - المصدر السابق، 391.

² - المصدر نفسه، 425.

³ - المصدر نفسه، ص 432.

⁴ - المصدر نفسه، ص 432-433.

⁵ - المصدر نفسه، ص 481.

⁶ - المصدر نفسه، ص 451.

⁷ - المصدر نفسه، ن ص.

المقصد، وهو هنا يتوافق مع عنوان فرعي يذكره في مقدمة هذا الشاهد وهو: تغية الرياح للديار، والمعنى في قوله ولا أطف معنى حصر لدلالة البيت، وهو تعبير عن إعجاب الآمدي بما حققه البحري من غرابة في الوصف.

ونصل أخيراً إلى ما يكاد يجزم بتنبه الآمدي لتبعية المعنى للصياغة، وهو موقف متطور نسبياً في تحليل النص يقوم على الإقرار بأن كل تغيير يطول الدال يتبعه حتماً تغيير في المعنى، وأن انتقاء الدوال ضمن محور الاستبدال يحكمه التنبه إلى لطائف في المعنى. يقول معلقاً على بيت البحري يصف أخلاق الممدوح:

يَتَصَرَّعَنَّ لِلرَّجَاءِ دَنُو الْـ مزن والودق خارج من خلاله¹

ولو قال يتدانين للرجاء دنو المزن لكان أحسن في اللفظ، وأوفق من أجل التجنيس، ولكن يتصرعن أوكد في المعنى، لأنه بمعنى يتساقطن وتطرحن، يريد الإسراع إلى الرجاء من غير ترفق ولا توق للانحطاط والوقوع، ليدل على الحرص والشهوة²، فالعلائق التي تنزل فيها اللفظة في بنية البيت متنوعة، فبالقدر الذي ينتظمها وبقية الألفاظ التوافق والانسجام في المستوى الصوتي، بقدر ما يوفر لها الإشعاع المعنوي للدال التعاضد في مستوى التركيب والدلالة.

ومما يحمد الآمدي أيضاً في معالجته النص إيمانه بالخاصية الفنية المميزة له التي تقوم على الفصل بين ما هو تخيلي يقدم معرفة نوعية لا تقوم دوماً على النسخ لقانون المعطى الواقعي، إذ تكون الدلالة محصلة لحملة ألفاظ في النص لا مبرر لها سوى الحقيقة الفنية نفسها، وما هو رصد للواقعة أو للحقيقة يقول: ورأيت من عاب قوله البحري:

فَصَبَعْتُ أَخْلَاقِي بَرُونِي خُلِقِي حَتَّى عَدَلْتُ أَجَاجَهُنَّ بِعَذْبِهِ³

وقالوا: إنما كان ينبغي لما ذكر الأجاج والعذب أن يقول فمزجت لا أن يقول فصبغت، أو لما قال فصبغت أن يقول حتى عدلت ألوانها بحسن لونه، وليست هذه المعارضة بشيء، والمعنى صحيح وذلك أنه ليس هناك صبغ على الحقيقة فيقابل بذكر لون حتى يتكافأ المعنيان، ولا مشروب عذب ولا أجاج على الحقيقة فيستعمل ذكر المزج، وإنما هذه استعارات ينوب بعضها عن بعض، ويقوم بعضها

¹ - المصدر السابق، ص 438.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 403.

مقام بعض، لأنها ليست بحقائق فيما استعيرت له¹.

وللآمدي إشارات أيضاً إلى بنية الكلام فيما يسميه "استواء نظمه، وصحة سبكه، ووضع الكلام منه في موضعه"²، ويتكلم عن "تعسف النظم ورداءته وتعقيده"³، الذي ينتج عنه اختلال في البيت وإشكال في المعنى.

ويحاول الاقتراب من شرح أسباب هذا الاضطراب بالاعتماد على رأيه في المعازلة التي يراها "في شدة تعليق الشاعر ألفاظ البيت بعضها ببعض، وأن يداخل لفظة من أجل لفظة تشبهها أو تجانسها، وإن أحل بالمعنى بعض الإخلال، وذلك كقول أبي تمام:

خَانَ الصَّفَاءُ أَخَّ حَانَ الزَّمَانُ أَخَا عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمْدُ⁴

فانظر إلى أكثر ألفاظ هذا البيت، وهي سبع كلمات آخرها قوله عنه ما أشد تشبث بعضها ببعض وما أقبح ما اعتمده من إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها"⁵ ليخلص أخيراً إلى شرح مقولة النقاد المبينة لما يستجد من النظم والنثر، وهي قولهم: هذا كلام يدل بعضه على بعض ويأخذ بعضه برقاب بعض، بقوله: "إنما أرادوا المعاني إذا وقعت ألفاظها في مواقعها، وجاءت الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها: إما على الاتفاق، أو التضاد، حسبما توجهه قسمة الكلام"⁶.

والخلاصة أن الآمدي قد أولى جمال التأليف عناية كبرى واعتبر حسن الصياغة وإن أخرجت المشهور المعروف علامة الشاعرية، وأن مراعاة دقيق المعاني إن شفعت له جودة الصياغة كان غاية الحسن دون أن ينسى الإمام بنظم القول عامة مبرزاً ضرورة الاعتناء بتنزيل الكلمات منازلها الملائمة في النص، وتجنب فساد النظم وتعسف التأليف.

وليس للقاضي الجرجاني فيما نرى إضافة تحسب له إلى قضية اللفظ والمعنى إذ قد شغله مبحث السرقات خصوصاً عن إيفاء كثير من قضايا النقد حقها من الدرس، فتضاءل وزن ما أولاه لهذه القضية. ومع ذلك يكون منطلقنا في فهم رأيه في إشكال اللفظ والمعنى معضلة السرقات نفسها وإشكال الصراع

¹ - المصدر نفسه، ن ص.

² - المصدر السابق، ص 390.

³ - المصدر نفسه، ص 388.

⁴ - المصدر نفسه، ص 294.

⁵ - المصدر نفسه، ص 294-295.

⁶ - المصدر نفسه، ص 280.

بين القدماء والمحدثين، حيث يرى أن لو أنصف المحدثون لوجد يسيرهم أحق بالاستكثار وصغيرهم أوفى بالإكبار، لأن أحدهم يقف محصوراً بين لفظ قد ضيق مجاله، وحذف أكثره، وقل عدده، وحظر معظمه، ومعان قد أخذ عفوها، وسبق إلى جيدها، وإذا كان شيخ ابن طباطبا ماثلاً في هذا التحليل، فإنه يكشف أيضاً عن فهم كمي لكل من اللفظ والمعنى حتى ليبدو ثراؤهما في تناقض مع الزمن، علماً بأن تراكم الكتابة والتوظيف المتنوع للألفاظ سيكون من شأنهما تمديد مساحتها الدلالية، مما يتيح للمتأخر إمكانات أوسع تلي مقاصده، إلا أن المسألة لم ينظر إليها من منظور المبدع ذاته ومدى ما تتطلبه تجربته الخاصة من استغلال متميز للموجود. ولم يقدّر فهم المعنى أيضاً بالاستناد إلى السياق وحده، بل كانت الرؤية منطلقة من الإيمان بأن الفعل الشعريّ يتلخص في الإخراج المتجدد للمعروف، وبالبحث والتوليد من الأصل. وتلك هي الأصول التي أملت رأي الجرجاني السابق.

لكن المهم في موضوعنا منطلقه الثنائي في تبرير أزمة المحدثين ذلك أن انحسار الاختراع أمامهم -حسب رأيه- يشمل اللفظ والمعنى معاً، بحيث أن عملية الصياغة الشعرية تقوم عنده أيضاً على ضرورة المقابلة بين الألفاظ ومعانيها وسبر ما بينهما من نسب، وامتحان ما يجتمعان فيه من سبب. وهذه الدعوة إلى إحداث وشائج القرى بين اللفظ والمعنى تمتد لتشمل صلة الألفاظ بالأغراض عامة وضرورة انتقاء ما يلائم كل غرض، إذ يجب " أن تقسم الألفاظ على رتب المعاني، فلا يكون الغزل كالافتخار ولا المديح كالوعيد، ولا الهجاء كالاستبطاء، ولا الهزل بمنزلة الجد، ولا التعريض مثل التصريح"¹.

ومع ذلك تأسست صلة اللفظ بالمعنى عنده على فكرة الكسوة والتحسين إذ يتكلم عن موقع اللفظ الرشيق من القلب "وعظم غنائه في تحسين الشعر"²، وعن أثر لين الحضارة في المحدثين فترققوا "ما أمكن، وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ"³. أما الاستعارة فبها " يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر"⁴. ومع ذلك استفاد من مجهودات السابقين في الإشارة إلى تميّز الخاصية الفنية للشعر عن الصياغة اللغوية للحقيقة. وكان يمكن أن يؤدي ذلك إلى الوعي العميق بتعلق الدلالة في النص الشعري بفعالية السياق، إلا أن الذهن ظل محكوماً في تحليل الظاهرة الفنية بالواقع ومقتضيات

¹ - القاضي جرجاني، الوساطة، ص 24.

² - المصدر نفسه، ص 24-25.

³ - المصدر نفسه، ص 19.

⁴ - المصدر نفسه، ص 248.

الغُرف الاجتماعي وتقاليد الصناعة.

ويبدو أن ثنائية الآمدي القائمة على مقابلة دقيق المعاني بجودة التأليف وجدت طريقها إلى القاضي الجرجاني فصاغ رأيه في أبي تمام بنفس لغة الآمدي ليلور مذهبي الكتابة السالفين في قوله المشهور: " وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب، وبده فأعزر، ولمن كثرت سائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر، ونظام القريض"¹.

وهكذا فمعالم الصورة الأدبية* كانت واضحة عند الآمدي من خلال اهتمامه باللفظ والمعنى أي النظم والصورة التي تقوم عليهما معاً، ولكنه يكاد يبلغ الغاية في توضيح الصورة التي فل بها البحتري أستاذه أبا تمام وهو يتحدث في باب العلاقة بين اللفظ والمعنى، فقد فسر التأليف وهو النظم في الصورة، حينما عقد الموازنة بين صناعة الشعر وبين غيرها من الأشياء في سائر الصناعات الأخرى فيبني الشعر الجليد المحكم وكذا الصناعات الأخرى، على دعائم أربع:
أولاً: جودة الآلة.

ثانياً: إصابة المعنى.

ثالثاً: صحة التأليف.

رابعاً: بلوغ الغاية في التأليف بدون نقصان ولا زيادة.

وكذلك الأمر في كل محدث مصنوع في الخلق والإيجاد، يحتاج إلى أربعة أشياء:

أولاً: علة هيولانية وهي الأصل.

ثانياً: علة تصويرية.

ثالثاً: علة فاعلة.

رابعاً: علة تمامية.

وعلى هذا تقابل الآلة الأصل " الهيولانية"، وإصابة الغرض هو التأليف والنظم يساوي الصورية، وصحة التأليف هي استقامة الفكر الناتجة من التأليف تساوي العلة الفاعلة. ووفاء الجودة وتتمام الصناعة يقابل العلة التمامية والمقابلة الأخيرة هي التي أراد بها الآمدي البلاغة في الصورة في قوله السابق:

¹ - المصدر السابق، ص 33-34.

* - الصورة الأدبية: هي الألفاظ والعبارات التي ترمز إلى المعنى، وتجسم الفكرة فيها.

"فالبلاغة: إنما هي إصابة المعنى، وإدراك الغرض، بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة..."¹.

يقول الآمدي في الموازنة التي عقدها بين صناعة الشعر وغيرها من الصناعات الأخرى " زعموا أن صناعة الشعر غيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء: جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود وصحة التأليف، والانتهاء إلى نهاية الصنعة، من غير نقص فيها، ولا زيادة عليها، وهذه من الخلال الأربع ليست في الصناعات وحدها، بل هي موجودة في جميع الحيوانات والنباتات.

ذكرت الأوائل أن كل محدث مصنع محتاج إلى أربعة أشياء: علة هيولانية وهي الأصل، وعلة صورية، وعلة فاعلة، وعلة تامة.

فهذا قول جامع لكل الصناعات والمخلوقات، فإن اتفق الآن لكل صانع بعد هذه الدعائم الأربع أن يحدث في صنعته معنى لطيفا مستغريا كما قلنا في الشعر من حيث لا يخرج عن الغرض فذلك زائد في حسن صنعته وجودتها، وإلا فالصنعة قائمة بنفسها مستغنية عما سواها"².

وهكذا يوضح الآمدي، ما يعتمد عليه الشعر وغيره من سائر الصناعات والصور التي يسببها الشعر في التركيب والبناء، والنص السابق يوضح بعض معالم الصورة الأدبية وهي³:

- حسن التألف، وتنسيق النظم، وتلاؤم الصنعة، يكشف عن المعنى في وضوح وروعة، وكذلك الأمر بالعكس فاضطراب النظم وفساد الصورة يعقد المعنى، ويزداد غموضا.
- العبرة في الشعر بالصورة لأنها هي التي تنقل ما في النفس من خواطر ومشاعر بصدق ودقة، وتبرزه للغير، فلو كانت رديئة التألف، ومضطربة التنسيق، ولو اشتملت على نادرة وحكمة، فإنها تسقط في الاستعمال وتقبح في مرأى العين وتضعف في تأثيرها في النفس.
- الشعر صناعة وتصوير كسائر الحرف والصناعات، والجميع تشكيل وتجسيد للمواد وتصوير لها.

نماذج من الموازنة:

- قال أبو تمام في معنى الشوق:

يَكْفِيْكَه شَوْقٌ يُطِيْلُ ظَمَاءَهُ فَإِذَا سَقَاهُ سَقَاهُ سُمُّ الْأَسْوَدِ⁴

¹ - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 380.

² - المصدر نفسه، ص 381-382.

³ - مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 157.

⁴ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 222.

يقول الآمدي: فقله شوق يطيل ظمائه غلط، لأن الشوق هو الظمأ نفسه، أنك تقول: أنا عطشان إلى رؤيتك، ظمآن، مشتاق، بمعنى واحد، فكيف يكون الشوق هو المطيل للظمأ؟ وكيف يكون هو السافي، والمحبوب هو الذي يظمئ ويستقي، أو البعد أو الهجر لا الشوق، فكيف يكون الشوق يطيل شوقه؟¹

● قال أبو تمام:

لها استَحَرَّ الوداعُ المحضُ وانصَرَمَتْ
رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرُئِي وَأَقْبَحَهُ
أَوَاخِرُ الصَّبْرِ إِلَّا كَاطِمًا وَجَمًا
مُسْتَجْمَعِينَ لِي التَّوْدِيْعَ وَالْعَمَّا²

يقزل الآمدي: استحسَن من المحبوبة إصبعها الذي يشبه العنم في الإحمرار، واستقبح إشارتها له بالوداع، وإشارة المحبوبة بالوداع لا يستقبحه إلا أجهل الناس بالحب وأقلهم معرفة بالغزل وأغلظهم طبعاً، وأبعدهم فهماً. ألم يسمع قول جرير:

أَتَنَسَّى إِذْ تَوَدَّعْنَا سُلَيْمَى
فَدَعَا لِلْبَشَامِ بِالسُّقْيَا؛ لِأَنَّهُا وَدَّعَتْهُ بِهِ فَسَرَّ بِتَوْدِيْعِهَا³.
بَفَرِّعِ بَشَامَةٍ؟ سُقِّيِ الْبَشَامُ

● قال أبو تمام:

فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ
لَعَدَلَّ قِسْمَةُ الْأَرْزَاقِ فِينَا
وَأَلْقَى عَنْ مَنَاكِيبِهِ الدِّثَارُ
وَلَكِنْ دَهْرُنَا هَذَا جِمَارٌ⁴

قال الآمدي: قوله وألقى عن مناكبه الدثار لفظ رديء، وليس من المعنى الذي قصده في شيء، وصدر البيت لائق بالمعنى؛ فلو أتبعه بما يكون [مثله]. في معناه، بأن يقول: فلو ذهبَت سناتُ الدهر عنه واستيقظ من رقدته أو انتبه من نومته أو انكشف الغطاء عن وجهه لكان المعنى يمض مستقيماً، لأن من كان نائماً يغطي وجهه عادة فلا يبصر، أما دثار المناكب فغير مناسب لأن الإنسان قد يبصر وعلى مناكبه دثار، والمقصود هنا أن يجعل الدهر غير مبصر.

والمراد هو نوم القلب وغفلته، إذ يقال قد عمى قلبه عن الصواب، وغطى على فهمه، ولا يقال: غطى بالذثار عن الصواب. ولفظة الدثار أيضاً إنما تستعمل لمنع الهواء والبرد لها لمنع الفهم والرشد، فهذه

¹ - المصدر السابق ، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص230.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص235.

استعارات غريبة بعيدة.¹

● قال أبو تمام:

لَا تَسْقِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي صَبُّ قَدْ اسْتَعَذْتُ مَاءَ بُكَائِي²

عابه النقاد لقبح الاستعارة في جملة للملام ماء، ولكن الأمدي يقول: وهذا ليس بعيب عندي، لأنه لما أراد أن يقول: قد استعذبت ماء بكانب، جعل للملام ماء ليقابل ماء بماء "مشاكله" كقوله تعالى: ﴿وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا﴾³ فالثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزاء عن سيئة، وكذلك: ﴿إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ﴾⁴ والفعل الثاني ليس بسخرية، ومثل ذا في الشعر الكلام كثير مستعجل.⁵

● يقول البحري:

يُخْفِي الرُّجَاةَ لَوْهَا فَكَأَنَّهَا فِي الْكَأْسِ قَائِمَةٌ بَعِيرٍ إِنَاءٍ⁶

قال النقاد: لو ملئ الإناء دُبسا لكانت هذه حاله، فما مزية الخمر؟ ولكن الأمدي يقول: هذا عندي صحيح لا عيب فيه، لأنه يريد أن شعاع الشراب قوى غلب على رقة الزجاج، وقد أخذ هذا المعنى من علي بن جبلة:

كَأَنَّ يَدَ التَّدِيمِ تُدِيرُ مِنْهَا شُعَاعاً لَا يُحِيطُ عَلَيْهِ كَأْسٌ⁷

● يقول البحري:

قِفِ الْعِيسَ قَدْ أَذْنَى خُطَاهَا كَلَاهَا وَسَلَّ دَارَ سُعْدَى إِنَّ شَقَاكَ سُؤْلُهَا⁸

قال الأمدي: اللفظ حسن، والمعنى غير جيد، لأنه قال: أدنى خطاها كلالها أي قارب من خطاها وجعلها متقاربة ضعيفة كلالها وإعياؤها، كأنه لم يقف لسؤال الديار، وإنما وقف بسبب تعب المطي، والجيد قول عنتره:

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 277.

³ - سورة الشورى، الآية: 40.

⁴ - سورة هود، الآية: 37.

⁵ - الأمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 277.

⁶ - المصدر نفسه، ص 313.

⁷ - المصدر نفسه، ن ص.

⁸ - المصدر نفسه، ص 378.

فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهُمَا فَدَنْ لِقَضِي حَاجَةً الْمُتَلَوِّمِ¹

فإنه احتياط فجعل ناقته قوية عظيمة كالفدن وهو القصر، حتى لا يظن أنه وقف ليريحها. هذه بعض النماذج من الموازنة في قضية اللفظ والمعنى عند الآمدي، أما أهم المآخذ التي وجهت له في كتابه الموازنة، نجد:

- أنه حاول أن يرضي أصحاب أبي تمام، وأصحاب البحتري معاً، فوقع في تناقض فكري بين الانتصار للطيف المعاني وهو الشيء الذي اعتبره ضالة الشعراء وطلبته، وبه قدموا امرأ القيس زعيم الطبقة الأولى من شعراء الجاهلية وبين الانتصار لحلو اللفظ وجودة الرصف وحسن الديباجة، وكثرة الماء كما وجدها عند البحتري، ولقد سلم الآمدي لأبي تمام بلطيف المعاني ودقيقها وعده بها شاعراً مقدماً، ثم تحول عند ذلك فدعاه فيلسوفاً أو حكيماً، ودعل دقيق المعاني موجوداً في كل أمة وفي كل لغة.
- أن الآمدي جارى ما شاع بين الناس من أن أبا تمام حكيم وإنما الشاعر البحتري، وهو بهذا خالف ما قد كان أخذ به نفسه في أول كتابه، أنه لا يطلق القول بأيهما أشعر عنده.
- أن الآمدي تسرع في الحكم بين الشاعرين قبل أن يقيم الموازنة التي وعد بها، وهي الموازنة التي شرع فيها بين جزئيات أشعار الشاعرين، واستعان فيها بالله على مجاهدة النفس ومخالفة الهوى وترك التحامل.²

المطلب الثالث: قدامة بن جعفر

خلاصة كلام النقاد قديماً أن الأدب لفظ ومعنى، وهم يقيسونه بقدر ما أحرز مؤلفه من التوفيق والإصابة في كل منهما. وقد توسع الذين جاءوا من بعدهم فحصرُوا الكلام في لفظتين، ولكنهما أكثر اتساعاً وإحاطة، وهما كلمتا " الصورة " و " الفكرة " ليستطيعوا أن يدخلوا في الصورة كل ما يتصل بالشكل أو الأسلوب بأوسع معانيه، ليشمل اللغة الأدبية، ويشمل الأوزان، والقوافي في الكلام المنظوم، وما يقابله من الموازنة والأسجاع في الكلام المنثور، ليدخلوا تحت الفكرة كل ما يتصل بالمعاني والأخيلة والعواطف التي صاغها الشعراء في عباراتهم.

وقد درس قدامة اللفظ والمعنى مفردين، ولم نلاحظ في ثنايا تلك الدراسة قولاً في تفضيل اللفظ على المعنى أو تفضيل المعنى على اللفظ، وهو موضوع أثاره بعض سابقه، وقالوا رأيهم فيه، كالجاحظ الذي

¹ - المصدر السابق، ص 379.

² - مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، ص 163-164.

ذهب إلى أن المعاني مطروحة في الطريق، وأنها في متناول كل إنسان أيا كان زمنه، أو جنسه، أو بيئته، أو درجة ثقافته، ويجعل الحسن والجمال، ومجال التفوق والنبوغ في الألفاظ وصياغتها وجودة سبكها. أما قدامة فلم يسرف هذا الإسراف بين توأمين لا ينفصلان، لا حياة لأحدهما دون الآخر، ولم يصرح بمزية واحد منهما على الآخر، فجعل للفظ نعوتاً وللمعنى نعوتاً على السواء، وهذا يدل على أنه ينظر إلى كل منهما نظرة سواء، وأن كلا منهما ركن في الأدب لا ينبغي التغاضي عما يصلح أيهما أو يفسده.¹

نجد قدامة يتمم ما بدأ وينظر إليهما مركبين، والنظرة إليهما على هذا الوجه هي عين حق، ووجه الصواب، لأن الألفاظ ليست في حقيقتها إلا مجموعة من الأصوات تواضع أصحاب لغة ما على أنها تحمل معاني بذاتها، وأنها تنتقل بينهم تلك المعاني والأفكار، فلا معنى لأن يفرد اللفظ بالنعته والصفة، وينسب فيه الفضل والمزية إليه دون المعنى، غير وصف الكلام بحسن الدلالة وتامها فيما كانت له دلالة، ثم تبرجها في صورة هي أبهى وأزین وأنق وأعجب. ولا جهة لاستعمال هذه الخصال غير يأتي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه، وأتم له، وأحرى أن يكسب نبلا، ويظهر فيه المزية - كما يقول عبد القاهر - الذي لا يتصور أن تعرف للفظ موضعاً من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيباً ونظماً، وأنتك تتوخى في الترتيب المعاني وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعها الألفاظ، وقفوت بها آثارها وأنتك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج إلى أن تستأنف فكرياً في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب لك بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولا حقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في المنطق.²

وقد أحصى قدامة من مظاهر ائتلاف اللفظ والمعنى وأنواعه ستة أمور هي: المساواة، والإشارة، والإرداف، والتمثيل، والتطبيق، والتجنيس.

أولاً: المساواة

أما المساواة فهي أول مظهر من مظاهر هذا الائتلاف، وحدُّها أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى، حق لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلاً فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي مساوية لها، لا يفضل أحدهما على الآخر، وذلك مثل قول امرئ القيس:

فَإِنْ تَكُتُّمُوا الدَّاءَ لَا تُخَفِّهِ وَإِنْ تَبْعُثُوا الْحَرْبَ لَا نَفْقَدِ

¹ - بدوي طبانة، وقدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص 294-295.

² - المرجع نفسه، ص 295.

وَإِنْ تَقْتُلُونَا نَقْتُلْكُمْ

وإن تَقْصِدُوا الدَّمَ لَا تَصِدِ¹

ومثل قول زهير:

وَمَهُمَا يَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ

وَأِنْ خَالَهَا تَخْفِي عَلَى النَّاسِ يَكْفُرُ²

ومثل قوله:

إِذَا أَنْتَ لَمْ تَرْحَلْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْحَنَا

أَصَبْتَ حَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهِلٌ³

ومثل قول طرفة:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتُ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى

لَكَالطَّوْلِ الْمَرْحِي وَثْنِيَاهُ بِالْيَدِ

سَتُبْدِي لَكَ الْآيَاتُ مَا كُنْتَ جَاهِلًا

وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مِنْ لَمْ تُزَوِّدَ⁴

ففي تلك النصوص تظهر قوة الترابط بين الألفاظ ومعانيها، فإن لكل لفظ من ألفاظها دلالة خاصة على معناه، فإذا حذف منها لفظ تبعه فقد ما يقابله من المعنى.

وقد جعل البلاغيون " المساواة " حدًّا أوسط بين " الإيجاز والإطناب "، وجعلوا هذه الأنواع الثلاثة في علم المعاني، وهي من أهم مباحث هذا العلم، ونحن إذ نقرأ كلامهم في المساواة نرى بحثًا في غاية الغرابة، وخلطًا لا يسوغه إلا غرامهم بالتقسيم، فإذا أعجزهم الأساس العقلي لهذا التقسيم لجئوا إلى أساس عرفي، وجرهم هذا إلى الشطط في الحكم على الكلام. فهم يرون أن الإيجاز والإطناب أمران نسيبان، لا يتيسر الكلام فيهما إلا بترك التحقيق، والبناء على شيء عرفي، لأن البناء على الأمر العرفي أقرب ما يكمن به ضبطهما المحتاج إليه لأجل تمايز الأقسام. ويوضحون ذلك بأن تعيين مقدار كل منها وتحديدده لما كان غير ممكن، كان الأمر محتاجًا إلى شيء يضبطهما في الجملة، وضبط المنسوب يكون بضبط المنسوب إليه، والمنسوب إليه لا يمكن ضبطه على وجه التعيين.

ويرون أن أقرب الأمور إلى الضبط هو " الكلام العرفي"، لينبئ عليه لأن أفرادَه، وإن تفاوتت لكنها متقاربة، ومعرفة مقداره لا تتعذر غالباً. وحيث كان المنسوب إليه، وهو الأمر العرفي، مضبوطاً في الجملة، كان المنسوب أيضاً الذي هو الإيجاز والإطناب مضبوطاً في الجملة، وهذا المنسوب إليه سماء السكاكي " متعارف الأوساط" أي الذين ليسوا في مرتبة البلاغة، ولا في غاية الفهامة، وكلامهم لا يحمد في باب

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص 153.

2 - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 154.

4 - المصدر نفسه، ن ص.

البلاغة، لرعاية مقتضيات الأحوال، ولا يذم، لأن غرضهم تأدية أصل المعنى بدلالات وضعية، وألفاظ كيف كانت¹.

وإذا تدبرنا هذا الكلام لم نجد كلاماً أجدر أن يوصف بالاختلاط، وقلة الإنصاف من هذا الكلام، لأنهم يعدون المساواة، وهي الحد المقيس عليه، بلاغة، إن صدرت عن الخاصة، ويعدونّها غير جديرة بالحمد أو الذم، إن صدرت عن غيرهم، وعلة ذلك أنهم لا ينظرون إلى العبارة في ذاتها وملاءمتها لمقتضيات الأحوال، وإنما ينظرون إلى المتكلم، وليس هذا من العدالة في شيء، لأن المذموم مذموم في كل حال، سواء أصدر عن الخاصة أم عن العامة. فإن كان غير مناسب لمقتضى الحال فهو المذموم، وإن ناسب تلك الحال فهو المحمود، بقطع النظر عن مصدره. وخلاصة كلامهم أن الكلام الجدير بالاستحسان في كل حال هو كلام الخاصة، أما غيرهم - ونحن في مجال الدراسات الأدبية والفنية لا نستطيع أن نحدد بالضبط ما يراد من كلمة الغير - فكلامهم لا يمدح ولا يذم، حتى ولو كان جيداً، وكأن الإصاغة وقف على جماعة من المحترفين.

وبعض البلاغيين يجعلون المساواة ضرباً من الإيجاز الذي يعرفونه بأنه حذف زيادات الألفاظ وأنه دلالة اللفظ على المعنى من غير أن يزيد عليه، والإيجاز عند هؤلاء قسمان، الأول: الإيجاز بالحذف وهو ما يحذف منه المفرد والجملة، لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظة، والقسم الآخر: مالا يحذف منه شيء وهو ضربان: أحدهما ما ساوى لفظه معناه، ويسمى "التقدير" - وهو المساواة - والآخر ما زاد معناه على لفظة ويسمى "القصر". وهي في الوقت نفسه غير محدودة، باعتراف المقسمين أنفسهم، فعنده أن البلاغة مساواة ومطابقة بين اللفظ والمعنى. وهذا هو الإحكام والإتقان الفني، ثم الاكتفاء باللمح والإشارة وسيأتي، وأما ما عدا هذين من الحذف فمرده لأمر النحو، تتعلق به أكثر مما تتعلق بالبلاغة والنقد، ومن الإطناب وهو باب واسع لا يدرك مداه، يصوغ أسلوبه على مقتضاه من شاء من الكتاب والشعراء، ويفتن في ذلك ما استطاع على حسب ما توحى إليه به المعاني التي يعالجها².

ثانياً: الإشارة

إذا كانت المساواة مظهر التآلف الكامل والتمازج اندراج المعاني الكثيرة تحت اللفظ القليل، وهو الذي يسميه النقاد والبلاغيون "الإيجاز" ويسميه قدامة "الإشارة" وعرفها بأن يكون اللفظ القليل

¹ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص 297-298.

² - المرجع نفسه، ص 299.

مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لحة تدل عليها، وينقل في ذلك قول بعضهم في وصف البلاغة " هي لحة دالة"، ومثل ذلك قول امرئ القيس:

فَإِنْ تَهْلِكُ شَنْوَةٌ أَوْ تَبَدَّلَ فَسَيَرَى إِنَّ فِي غَسَّانٍ خَالًا
لَعَزَّهُمْ عَزَزَتْ وَإِنْ يَذُلُّوا فَذُهُمْ أَنْالَكَ مَا أَنْالًا¹

فبنية هذا الشعر على ألفاظه، مع قصرها، قد أشير بها إلى معان طوال فمن ذلك قوله " تَهْلِكُ " أو تَبَدَّلَ " ومنه " إِنَّ فِي غَسَّانٍ خَالًا " ومنه ما تحته معان كثيرة وشرح طويل وهو قوله " أَنْالَكَ مَا أَنْالًا " وقال طرفة:

مَوْضُوعُهَا زَوْلٌ وَمَرْفُوعُهَا مَرْعَابُ لَحَبٍ وَسَطُ الرِّيحِ
ومثل قول آخر:

هَاجَ ذَا الْقَلْبِ مَنْ تَذَكَّرَ جُمْلَ مَا يَهِيحُ الْمُتَمِيمَ الْخُزُونَا²

فقد أشار هذا الشاعر بقوله " ما يهيج المتيم الخزونا " إلى معان كثيرة، ومثل قول امرئ القيس:

عَلَى هَيْكَلٍ يُعْطِيكَ قَبْلَ سُؤَالِهِ أَفَانِينَ جَرِيٍّ غَيْرِ كَزٍ وَلَا وَايِي³

فقد جمع بقوله " أفانين جرى " على ما لوعده لكان كثيرا، وضم إلى ذلك أيضا جميع أوصاف الجودة في هذا الفرس، وهو قوله " قبل سؤاله " أي يذهب في هذه الأفانين طوعاً من غير حث، وفي قوله " غير كز ولا وان " ينفي عنه أن يكون معه الكزازة من قبل الجماع، والمنازعة والوني من قبل الاسترخاء والفترة.

وهذا المذهب في استحسان الإشارة قديم، وقد أثر عن العلماء قولهم " البلاغة والإيجاز " ويعدون الإشارة من غرائب الشعر ومآحه، وهي بلاغة عجيبة تدل على بعد المرمى وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلا الشاعر المبرز والحاط الماهر، وهي في كل نوع لحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملا، ومعناه بعيد من ظاهر لفظه⁴.

فهم ينظرون إلى العبارة ومعناها، فكلما ضاقت العبارة، واسع معناها كانت عندهم في أسمى مراتب البلاغة، حتى يكون الكلام لحة قليلة إلى أفكار غزيرة خبيئة وراء تلك الألفاظ التي تشبه الإشارة، أي

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص155.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص300.

التي لا يكاد ينطق صاحبها والشعراء أنفسهم هم الذين يعرفون قسمة هذا اللحم أو الوحي، قال البحري:

وَالشُّعْرُ لَمْحٍ تَكْفِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ خُطْبَتُهُ¹

وليس هذا عند العرب وحدهم، بل إن دلالة اللفظ على معان كثيرة هو ما يعرفه كبار الشعراء ويتطلع إليه النقاد في جميع الأمم. يقول شارلتن إن القصيدة من الشعر يستخدم فيها الألفاظ بحيث تؤدي معانيها كاملة، والشاعر الحق هو من تميز عن سائر الناس بإدراكه ما للألفاظ من قوة، أي بإدراكه لما في ثناياها من معان تجمعت فيها خلال العصور، فالكلمة عند الشاعر لا تفسر بالعقل وحده، لكنها كذلك تفسر بالقلب والخيال، فإذا ما ترددت لفظة في ذهنه كان لها أصداء مدوية في دخيلة نفسه، لأنها تسكب مكنونها كله، ويكشف لخياله في سريانه هذا مناظر الماضي وذاكراته فيستعيد الشاعر التي كانت هذه الألفاظ قد أثارها في أنفس الناس في شتى تجارب الحياة.²

فاللفظة الوحيدة على هذا النحو قد تسكب في نفس الشاعر من الصور المتلاحقة ما يملأ قصيدة كاملة، إن اللفظة ليست رمزاً يشير إلى فكرة ومعنى فحسب، بل هي نسيج متشعب من صور ومشاعر أنتجت الإنسانية، وثبتت في اللفظة، فزادت معناها خصبا وحياة، وأول طابع يميز الشاعر من سائر الناس قدرته على أن يستخرج من اللفظة المعينة عددا من المعاني يعجز عن استخراجها سائر الناس. فإذا بلغت العبارة حدها من القلة، وبلغ معناها ما يمكن من السعة أصبحت كالمثل يتناقله الرواة ويجرى على الشفاه، فإن قلة الألفاظ مع كثرة ما تتضمنه من الأفكار يجعلها أيسر الحفظ، وأعلق بالقلب، وأجرى على اللسان ومن هنا قالوا "مثل شرود"، أي ليس له نظير في الحسن، كالشاذ والنادر، ومن هنا أيضاً كانت الأمثال التي سارت على وجه الدهر، وسهل انتقالها من حال إلى حال تشبهها بلا عنت ولا استكراه، حتى لا تكاد النفس تشعر بالانتقال من الأصيل إلى المثل. وقد سئل حماد الراوية: بأي شيء فضل النابغة؟ فقال: إن تمثلت بيت من شعره اكتفيت به مثل قوله:

حَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيَّةً وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبٌ³

بل إن تمثلت بنصف بيت من شعره اكتفيت به، وهو قوله (وليس وراء الله للمرء مذهب) بل

¹ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 196.

² - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص 301.

³ - عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لبلب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1093، ج 1، ص 411.

إن تمثلت بربع بيت من شعره اكتفيت به، وهو قوله: "أي الرجال للهذب!".
 والشاعر إذا حذف من الألفاظ ما يتم به المعن فهو يؤخذ بذلك، لأن في الكلام نقصاً لا مجال للعقل والشعور في تصويره إلا بصعوبة، وهذا العيب سماه قدامة "الإخلال" ومنه قول الشاعر:
 أعاذلُ عاجلُ مالي أحبُّ إليَّ من الأكثَرِ الرّائثِ¹
 فإنما أراد أن يقول "عاجلُ ما أشته مع القلة أحبُّ إلى من الأكثر المبطئ"، فترك "مع القلة" وبه يتم المعنى. ومثل ذلك قول عروة بن الورد:
 عجبْتُ لهم إذا يَقتُلونَ نُفوسَهُم ومَقتلهم عند الوغى كانَ أعذراً²
 فإنما أراد أن يقول: عجبت لهم إذ يقتلون نفوسهم في السلم، ومقتلهم عند الوغى أعذر، فترك "في السلم". ومن هذا الجنس قول الحارث بن حلزة:
 والعيشُ خيرٌ في ظلالِ النّوكِ ممّن عاشَ كدّاً³
 فأراد أن يقول والعيش خير في ظلال النوك من العيش بكد في ظلال العقل فترك شيئاً كثيراً، وعلى أنه لو قال ذلك لكان في هذا الشعر خلل آخر، لأن الذي يظهر أنه أراد هو أن يقول إن العيش الناعم في ظلال النوك خير من العيش الشاق في ظلال العقل، فأخل بشيء كثير.
 ومن أمثلة الإخلال في النثر ما حكاه قدامة أن بعضهم كتب في كتاب له "إن المعروف إذا وحي كان أفضل منه إذا توفر وأبطأ" فأراد أن يقول إن المعروف إذا قل ووحى كان أفضل منه إذا أكثر وأبطأ فترك ما بني المعنى عليه، وهو ذكر القلة.
 وكذلك كتب بعضهم فما زال حتى أتلّف ما له وأهلك رجاله، وقد كان ذلك في الإجهاد والإبلاء أحقّ الحزم وأولى فأخل بما فيه تمام المعنى، وذلك أن الذي أراد أنه أنفق ماله، وأهلك رجاله في السلم والمواذعة، وقد كان ذلك في الجهاد أفضل، فأخل بذكر السلم، أو ما يقوم مقامه، فصار المعنى ناقصاً.⁴
 وقد ينشأ عن الحذف عيباً آخر، وهو أن يعود المعنى إلى ضد ما أراد الشاعر، كما قال بعضهم:

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص204.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - ابن جني، سر الفصاحة، ص205.

لَا يَرْمِضُونَ إِذَا حَرَّتْ مَشَافِرُهُمْ وَلَا تَرَى مِنْهُمْ فِي الطَّعْنِ مِيَالًا
وَيَفْشَلُونَ، إِذَا نَادَى رِيئُهُمْ أَلَا أَزْكَبَنَّ فَقَدْ آنَسْتُ أَبْطَالًا¹
فأراد أن يقول " لا يفشلون" فحذف "لا" فعاد المعنى إلى ضد.

ومن عيوب هذا الجنس عكس العيب المتقدم، وهو أن يزيد في اللفظ ما يفسد به المعنى. مثال ذلك قوله:

فَمَا نَظْفَةً مِنْ مَاءٍ مُخَضٍّ غُذِيَّةً تَمْنَعُ مِنْ أَيْدِي رُقَاةٍ تَرُومُهَا
بَاطِيِبٍ مَنْ فِيهَا لَوْ أَنَّكَ ذَقْتَهُ إِذَا لَيْلَةٌ أَسْحَتْ وَغَارَتْ نَجُومُهَا²
فقول هذا الشاعر " غنك ذقته" زيادة توهم أنه لو لم يذقه لم يكن طيباً.

ثالثاً: الإرداف

ومن نعوت هذا الائتلاف ما سماه قدامة " الإرداف" وهو أن يريد الشاعر أداء معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظ يدل على معنى، هو ردفه، وتابع له، فإذا دل على التابع أبان عن المتبوع، ولهذا سماه قوم " التنبيع" وقوم يسمونه " التجاوز" لأن الشاعر يريد ذكر الشيء، فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة عليه.

وحسن الإرداف يأتي من طريق المبالغة في الوصف، لأن في التعبير بهذا الردف أو التابع من القوة أو الحسن ما ليس في اللفظ الموضوع لهذا المعنى.

ومن ذلك ما وصف به عمر بن أبي ربيعة امرأة بطول الجيد:

بَعِيدَةُ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لَنُوقِلْ أَبُوهَا وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمُ³

فلم يذكر طول الجيد بلفظه الخاص به، ولكنه عدل عنه، وأتى بلفظ يدل عليه وهو " بعيدة مهوى القرط" فدل على طول الجيد. وكان في ذلك من المبالغة ما ليس في اللفظ الأصلي، لأن بعد مهوى القرط أدل على طول أكثر، لأن كل بعيدة مهوى القرط طويلة الجيد، وليست كل طويلة الجيد بعيدة مهوى القرط إذا كان الطول في عنقها يسيراً، ولما أراد امرأ القيس أن يصف ترفه حبيبته، وأن لها من يكفيها قال:

¹ - المصدر السابق، ص 205

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 157

وَيُضْحَى فَتِيْتُ الْمَسْكِ فَوْقَ فَرَاشِهَا نِئُومُ الضُّحَا لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُلٍ¹
فقال " نئوم الضحا " وأن فتيت المسك يبق فوق فراشها إلى الضحا، وكذلك سائر البيت، أي هي لا تنتطق لتخدم، ولكنها في بيتها متفضلة. وكذلك قوله:

وَقَدْ أَغْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وُكُنَاتِهَا بِمَجْرَدِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هَيْكَلٍ²
فأراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد، فلم يتكلم باللفظ بعينه، ولكن بأردافه ولواحقه التابعة له، ذلك أن سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوابد وهي الوحوش، كالمقيدة له إذا نجا في طلبها، فقال " قيد الأوابد"، وفي هذا من المبالغة ما ليس في وصف الفرس بأنه سريع، ولأن الفرس قد يكون سريعاً ولا يلحق الوحش، حتى تصوير بمنزلة المقيدة له. والناس يستجدون لأمرئ القيس هذا التعبير، فيقولون: هو أول من قيد الأوابد، فلو قال ذلك بلفظه لم يكن الناس من الاستجادة لقوله مثلهم عند إتيانه بالردف له، وفي هذا برهان على أن وضع الإرداف من أوصاف الشعر ونعوته واقع بالصواب. ومنه قول ليلي الأخيلية:

وَمُخْرِقٌ عَنْهُ الْقَمِيصُ نَحْلُهُ بَيْنَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمًا³
أرادت وصفه بالجود والكرم، فجاءت بالأرداف والتوابع لهما.
أما ما يتبع الجود فنعته بأنه مخرق القميص، لأن الصفاة تجذبه، فتخرق قميصه من مواصلة جذبهم إياه، وأما ما يتبع الكرم فالحياء الشديد الذي كأنه من أمانة نفس هذا الموصوف، وإزالته عنه الأثر يخال سقيماً، ومنه قول الحكم الخضري:

فَقَدْ كَانَ يُعْجَبُ بَعْضَهُنَّ بِرَاعِي حَتَّى سَمِعْنَ تَنْحَنُّ حِي وَسُعَالِي
قد أراد وصف الكبر والسن، فلم يأت باللفظ بعينه، ولكنه أتى بتوابعه، وهي السعال والتحنح.

وقد يدخل في هذا النوع ما يكون اتباعه لما هو ردف له غير ظاهر، ولا يقلد قدامة في استحسانه العلماء، بل يرفضه، ولا يدخله في جملة ما ينسب إلى جيد الشعر، إذا كان من عيوب الشعر الانغلاق، وتعدر العلم بمعناه، وكذلك هذا إذا كانت بين الأصل والردف آخر كأنها وسائط، وكثرت حتى لا يظهر المعنى المقصود بسرعة.

¹ - المصدر نفسه، ص 158.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 159.

وكلام البلاغيين في " الكناية " ككلام قدامة في "الإرداف" مما يدل على قرب معناهما، وإن اختلفت الأسماء بين العلماء، وأكثر الأمثلة مشتركة بينهما. وهم يقررون أن الكناية أبلغ من الإفصاح، وأنتك إذا قلت " هو طويل النجاد " و " هو جم الرماد " كان أبهى لمعناك، وأنبى من أن تدع الكناية، وتصرح بالذي تريد... وليس معنى قولهم إن الكناية أبلغ من التصريح أنك لما كنيت عن المعنى زدت في ذاته، بل المعنى أنك زدت في إثباته، فجعلته أبلغ وأكد وأشد. إذا رجع إلى نفسه أن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ في الدعوى من أن تجئ إليها، فتثبتها هكذا ساذجاً غفلاً، وذلك أنك لا تدع شاهد الصفة ودليلها إلا والأمر ظاهر معروف بحيث لا يشك فيه، ولا يظن بالمخبر التجوز أو الغلط¹...

كما نجد قدامة قد مثل لما ورد منه في المنثور وقول أعرابية: لهُ نعم قليلات المسارح كثيرات المبارك، إذا سمعن صوت المزهر أيقن أنهن هوالك) أرادت أن إبله تترك بفنائها، ولا تسرح، ليقرب عليه نحرها لضيوفه، فقد اعتادت منه هذه الحالة. وإنما أرادت أن تصفه بالجود والكرم فأنت لمعان هي أرداف ولواحق من غير تصريح بما أرادت بالألفاظ التي وضعت له بعينها.

رابعاً: التمثيل

وإذا أراد الشاعر العبارة عن معنى من المعاني، فوضع كلاماً يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر مع سياق الكلام ينبئان عما اراد ان يشير إليه، فذلك هو " التمثيل " عند قدامة، وهو من نعوت ائتلاف الألفاظ والمعاني.

وأصل معنى التمثيل الإتيان بالمثل والنظير والشبيه، وتبدو قدرة الشاعر وتمكنه من صناعته في اختيار ما يصلح ليكون مثالا، يحقق الغرض الذي أراد من التمثيل. ومن جيد ذلك أن الرماح بن ميادة أراد أن يعبر أنه كان مقدماً عند صاحبه ويتمنى ألا يؤخره، وكان مقرباً فلا يبعده، ومجتي فلا يجتنبه، فعبر عن تلك المعاني بقوله:

أَلَمْ تَكُنْ فِي يَمْنِي يَدِيكَ جَعَلْتَنِي فَلَا تَجْعَلْنِي بَعْدَهَا فِي شَمَالِكَا
وَلَوْ أَنِّي أَذْنَبْتُ مَا كُنْتُ هَالِكَا عَلَى خِصْلَةٍ مِنْ صَالِحَاتِ مَهَالِكَا²

فعدل عن أن يعبر بما اراد، ولكنه مثل له بأن قال: إنه كان في يمني يديه فلا يجعله في اليسرى، ذهاباً نحو الأمر الذي قصد الإشارة إليه بلفظ ومعنى يجريان مجرى المثل له، والإبداع في المقالة، وقول

¹ - بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، ص308.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص160.

عمير بن الأيهم:

رَاحَ الْقَطِيطُ مِنَ الْأَوْطَانِ أَوْ بَكَرُوا
وَصَدَّقُوا مِنْ نَهَارِ الْأَمْسِ مَا ذَكَرُوا
قَالُوا لَنَا وَعَرَفْنَا بُعْدَ بَيْنِهِمْ
قَوْلًا فَمَا وَرَدُوا عَنْهُ وَلَا صَدَرُوا¹

كان يمكن أن يستغنى فيه عن قوله " فما وردوا عنه ولا صدروا " بأن يقول "فما تعدوه" أو "فما تجاوزوه". لكن لا يكون لمثل هذا القول من موقع الإيضاح وغرابة المثل ما لقوله "فما وردوا عنه ولا صدروا"، ومن التمثيل الجيد قول يزيد بن مالك الغامدي:

فَإِنْ أَسْمَعُوا زَأْنَناً فَلَمْ يَكُنْ
شَيْبَةً بِزَارٍ الْأَسَدُ ضَبْحُ الثَّعَالِبِ²

فقد أشار إلى قوتهم وضعف أعدائهم إشارة مستغربة لها من الموقع بالتمثيل مالا يكون لو ذكر الشيء المشار إليه بلفظه.

وجمال التمثيل يكون أكثر وضوحاً في الشعر لقيامه على التشبيه والاستعارة والتخيل، ومع ذلك فإن له موقعه في النثر الفني، ومن ذلك ما مثل به قدامة أن يزيد بن الوليد كتب إلى مروان بن محمد تلكاً عن بيعته "أما بعد فإني أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، فإذا أتاك كتابي هذا فاعتمد على أيتهما شئت، والسلام!"³ فلهذا التمثيل من الموقع ما ليس له لو كان قصد للمعنى بلفظه الخاص، حتى لو أنه كان مثلاً "بلغني تلكؤك عن بيعتي فإذا أتاك كتابي هذا فبايع أولاً"⁴ لم يكن لهذا اللفظ من العمل في المعنى بالتمثيل ما لما تقدمه.

ومجيء التمثيل في المنظوم والمنثور من أسباب نبل المعاني وفخامتها، وذلك أن للنفس به أنساً، لأنه يخرج المعاني من الخفاء إلى الجلاء، ويردها من شيء تعلمه إلى شيء هي به أكثر علماً، وهو ينقلها من العقل إلى الإحساس، ومما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس أو المركز فيها من الطبع يفضل المستفاد من جهة النظر في القوة والاستحكام وبلوغ الثقة فيه غاية التمام "ليس الخبر كالمعاينة ولا الظن كاليقين"، فالتمثيل يفيد الصحة وينفي الريب والشك، وسيؤمن صاحبه من تكذيب المخالف وتهجم المنكر وتهكم المعترض وموازنته بحالة كشف الحجاب عن الموصوف الخبر،

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دط، دت، ص7.

⁴ - المصدر نفسه، ص8.

حتى يرى ويصير ويعلم كونه على ما أثبتته عليه موازنة ظاهرة صحيحة.¹

أما البلاغيون فعندهم أن التمثيل ضرب من المجاز ويسمونه المجاز المركب، وهو اللفظ المركب المستعمل فيما شبه بمعناه الأصلي تشبيه التمثيل للمبالغة في التشبيه أي تشبه إحدى صورتين متزعتين من أمرين أو أمور بالأخرى، ثم تدخل للشبهة في جنس المشبه بها مبالغة في التشبيه، فتذكر بلفظها من غير تغيير بوجه من الوجوه على سبيل الاستعارة، لأنه قد ذكر فيه المشبه به وأريد المشبه، كما هو شأن الاستعارة، ومتى فشا استعمال المركب على سبيل الاستعارة سمي مثلاً، وسمي استعماله في الحالات المشابهة "استعارة تمثيلية".

خامساً: المطابق والمجانس

ومن نعوت ائتلاف اللفظ والمعنى "المطابق" و "المجانس" ويعترف قدامة أن هذين النعتين ليسا من مستخرجاته، وإنما نقلها عن غيره من العلماء، وأن كل عمله هو وضعها في هذا الموضع من مواضع الائتلاف.

ويكاد قدامة يجعل هذين النعتين جنساً واحداً، ويعرفهما تعريفاً واحداً فمعناها عنده أن تكون في الشعر معان متغايرة وقد اشتركت في لفظة واحدة وألفاظ متجانسة مشتقة.² ثم يعود فيخص الأول -وهو ما يشترك في لفظة واحدة بعينها- باسم "المطابق" ويمثل له بقول زياد الأعجم:

وَبُنِيَّتُهُمْ يَسْتَنْصُرُونَ بِكَاهِلٍ وَاللُّؤْمُ فِيهَا كَاهِلٌ وَسَنَامٌ³

فكاهل الأولى اسم رجل، وكاهل الثانية مقدم أعلى الظهر مما يلي العنق. ويقول الأفوه الأودي:

وَأَقْطَعُ الْهُوَجْلَ مُسْتَأْنِسًا بِهُوَجْلِ عَيْدَانَةٍ عَنْتَرِيْسٍ⁴

فلفظة "الهوجل" في هذا البيت واحدة، قد اشتركت في معنيين، لأن الأولى يراد بها الأرض، والثانية الناقة، كذلك قول أبي دؤاد الإيادي:

عَهْدْتُ لَهَا مَنْزَلاً دَائِراً وَإِلَّا عَلَى الْمَاءِ يَحْمِلْنَ إِلَّا⁵

¹ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص102.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم الخفاجي، ص167..

³ - المصدر نفسه، ص162.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص163.

فالآل الأول في المعنى غير الثاني، ل أن معنى الأول أعمدة الخيام، والثاني السراب.

أما "الجناس" فأن تكون المعاني اشتراكها في ألفاظ متجانسة على جهة الاشتقاق، مثل قول زهير:

كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهُمْ وَجِيرَةٌ مَاؤُهُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمٌ¹

ومثل قول العوام في يوم العُظالي:

وفاضَ أسيرَها بِهِ وَكَأَنَّما مَفَارِقُ مَفْرُوقٍ تَغْشَيْنَ عِنْدَهَا²

ومثل قول حيان بن ربيعة الطائي:

لَقَدْ عَلِمَ الْقَبَائِلُ أَنَّ قَوْمِي لَهُمْ حَدٌّ إِذَا لُسِ الْحَدِيدُ³

ومثل قول الفرزدق:

جَفَافٌ أَجَفَّ اللَّهُ مِنْهُ سَحَابُهُ وَأَوْسَعُهُ مِنْ كُلِّ سَافٍ وَصَاحِبٍ⁴

وهذان النوعان ذكرهما ابن المعتز تحت عنوان "التجنيس" وهو الباب الثاني من البديع، قال: هو

أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألف الأصمعي كتاب الأجناس عليها.

وكتاب "الأجناس" الذي جعلوه لهذا الباب مثالا إنما يصف على هذه السبيل، فيكون المطيع مع المستطيع، والآمر مع الأمير، تجنيسا. والجنس أصل لكل شيء تتفرع منه أنواعه، وتعود كلها إليه، كالإنسان الذي هو جنس، وأنواعه عربي ورومي وزنجي، واشباه ذلك، ولم تكن القدماء تعرف هذا اللقب، أعني التجنيس، بذلك على ذلك ما حكى عن رؤية بن العجاج وأبيه، وذلك أنه قال له يوما: أن أشعر منك! قال: وكيف تكون أشعر مني وأنا علمتك عطف الرجز؟ قال: وما عطف الرجز؟ قال عاصم يا عاصم لو اعتصم. قال يا أبت أنا شاعر ابن شاعر، وأنت شاعر ابن معجم، فأنت ترى كيف سماه عطفًا، ولم يسمه تجانسا.

ومجيء قدامة بعد ابن المعتز، فيقرأ كلامه، وكلامه، وينقل أكثر أمثله في هذا الباب، ولكنه لا يسمى من هذا النوع باسم "التجنيس" الذي وضعه رائد المؤلفين في هذا الفن، إلا ما كان على جهة الاشتقاق، أما التجنيس التام فإنه يسميه "المطابق".

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

وقد سبق أنه سمي الطباقي باسم " التكاثر " وأن من العلماء من حمل عليه لتلك المخالفة لمن تقدمه من الذين كفوه المقونة في اختراع الألقاب، مع اعترافهم بصحة ما لقب له، وأن الألقاب غير محظورة. ورأينا أن هذه الحملات على قدامة كان مبعثها شخصية ابن المعتز صاحب التسمية الأولى، وواضع الألقاب لهذا الفن الجديد، وصاحب تلك المنزلة الاجتماعية، فهو خليفة ابن خليفة، وشاعر، وكاتب، ومؤلف يخوض فيه علماء عصره وشعراؤه وكتبه، وذلك ما يندى به إلى قلوبهم، ويقربه إلى نفوسهم. أما قدامة فهو صنوهم في النقد والتأليف، ومنافسهم فيما كانوا يؤثرون أن ينفردوا به، ولهذا كان ولوعهم بتتبعه ومؤاخذته فيما ظنوا أنهم يجدون فيه المطعن الذي ينفذون منه إلى النيل منه والتشهير به. فهم لم ينكروا على من سمي من البغداديين هذا النوع باسم "المماثل"، ولم ينكروا على القاضي الجرجاني أن سماه "المستوقى"، لكنهم أنكروا على قدامة أن سماه "المطابق" مع أن المعنى واحد، بل إن في لقب قدامة من القوة ما ليس في سائر الألقاب.

وبعد، فإن هذا الطباقي، أو التجنيس من محاسن الكلام لا شك، إذا روعي في استعماله القصد، وإلا خرج إلى التكلف. ومن أجل هذا التكلف عيب جماعة من فحول الشعراء والكتاب، وجمال هذا اللون آت من ميل النفوس إلى الإصغاء إليه، فإن مناسبة الألفاظ تحدث ميلا وإصغاء إليها، ولأن اللفظ المشترك، إذا جمل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنفس تشوق إليه.

المطلب الرابع: أبي هلال العسكري

قسم أبو هلال الكلام إلى قسميه المعروفين الشعر والنثر، وتكلم في أحكام تعميمهما، ووضع مقاييس يقاس بها كل منهما. وإذا كان اللفظ والمعنى ركني الأدب اللذين جعلهما أبو هلال محورا لدراسة الصناعتين، وكان من السابقين في علاجهما وبيان منزلة كل منهما في بناء الكلام فقد آثرنا أن نتابعه في جعل اللفظ والمعنى أساس دراستنا لاستخلاص مقاييسه النقدية.

كان العسكري من مدرسة الجاحظ التي تشييع للصياغة، وتتعصب للفظ، وربما كان العسكري أكثر من رأينا مغالاة في تقدير قيمة اللفظ يجعله في الأثر الأدبي كل شيء، ويجحد المعنى فلا يجعله شيئا. حيث نجده يقرر أن الكلام إنما حسنه بما يكون فيه من سهولة ونصاعة، وتخير لفظ وإصابة معنى، وجودة مطالع، ولين مقاطع، واستواء تقاسيم، وتعادل أطراف، وتشبه أعجازه بهواديته، وموافقة متخيره لمبادييه، مع قلة ضروراته، بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فنجد المنظوم مثل المنشور في سهولة مطلعته، وجودة مقطعه، وحسن وصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه، إذا كان ذلك

كان بالقبول حقيقاً، بالتحفظ خليقاً¹ إلى أن يقولها في صراحة: " ليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود النظم والتأليف. وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقتنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وصفناه من نعوته التي تقدمت"² وهو ما أراده من قوله " إصابة معناه" في عبارته الأولى.

ألا ترى إلى قول حبيب:

مُسْتَسْلِمٌ لِلَّهِ سَائِسٌ بدوي تَجْهَضُهَا لَهُ اسْتِلَامٌ

فإنه صواب اللفظ، وليس هو بحسن ولا مقبول (الجهضة، الوثوب والغلبة)³.

فمدار البلاغة في نظر العسكري هو الصناعة اللفظية والتأنق في صوغ اللفظ، ويعد ذلك التأنق غاية من الغايات من نظم الكلام أو هدف الأدب. أو بعبارة أخرى يعد الافتنان في صياغة المعاني والتعبير عنها هو مجال التفاوت بين الأدباء. أما أن تكون الغاية إفهام القارئ أو الصانع فحوى الكلام فذلك ما لا يراه العسكري، مستدلاً بأن الخطب الرائعة والأشعار الرائعة ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، " ولهذا تأنق الكاتب في الرسالة، والخطيب في الخطبة، والشاعر في القصيدة. يبالغون في تجويدها، ويغلون في ترتيبها؛ ليدلوا على براعتهم، وحققهم بصناعتهم؛ ولو كان الأمر في المعاني لطرحوا أكثر ذلك فربحوا كذا كثيراً، وأسقطوا عن أنفسهم تعباً طويلاً"⁴. ودليل آخر؛ إن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا، سلسا سهلا، ومعناه وسطا، دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر؛ كقول الشاعر:

ولمّا قَضَيْنَا مِنْ مِئَى كُلِّ حَاجَةٍ وَمَسَحَ بِالْأَرْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحٌ
وَشُدَّتْ عَلَى حُدُبِ الْمَهَارِ رِحَالُنَا وَلَمْ يَنْظُرِ الْعَادِي الَّذِي هُوَ رَائِحٌ
أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا وَسَالَتْ بِأَعْنَاقِ الْمَطِيِّ الْأَبَاطِحُ⁵

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 127.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 57-58.

³ - المصدر نفسه، ص 58.

⁴ - المصدر نفسه، ص 58-59.

⁵ - المصدر نفسه، ص 59.

وليس تحت هذه الألفاظ كبير معنى، وهي رائعة معجبة، وإنما هي: ولما قضينا الحج ومسحنا الأركان وشدت رحالنا على مهازيل الإبل ولم ينتظر بعضنا بعضاً جعلنا نتحدث وتسير بنا الإبل في بطون الأودية¹.

يذهب العسكري إلى أن الأدب ليست غايته الإفهام، ولا بسط المعلومات وتلقينها، وفي رأيه هذا يشبه إلى حد كبير نظرية أرسطو في الفن الأدبي، ذاك أن البحث في الفنية هو بحث في الابتكار، وفي الوسائل التي تتخذ للوصول إلى شيء مبتكر قد يكون موجوداً، وقد يكون غير موجود، لان الفنية موجودة في نفس مبتكرها، وفي طبيعة الأشياء المتحدث عنها، والفنان يستطيع أن يتكر جمالاً من شيء لا جمال فيه، وأن يضفي جمالاً على شيء ليس جميلاً في ذاته، وليس موضعاً للجمال. فإذا وصفنا الأشياء وصفا مادياً كما هي في الطبيعة والواقع، فليس هذا فناً لأنه لا ابتكار فيه ومن ثم لا فنية. وليست هناك فنية في الأشياء الموجودة بالضرورة، ولا في الأشياء اللازمة لزوماً عقلياً، لأن مثل هذه الأشياء لها عناصرها في الطبيعة، وما زدنا على الطبيعة شيئاً².

والذي يريده أبو هلال من هذا هو أن الأدب ليس غايته الإفهام، وإنما الهدف العمل الفني الذي يدل على ذاتية الأديب، وتبرز فيه شخصيته، ومقدرته على التصرف في الصورة، وإلباس الفكرة ثوباً من الخيال تسمو به عن الواقع المؤلف ويؤيد أبو هلال هذا القول في الفن بتقريره أن الأثر الأدبي قد يسمو باللفظ إذا كان سامياً، وحسب المعنى أن يكون وسطاً، فالكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً، دخل في جملة الجيد.

نجد أبي هلال العسكري تعلق بمذهب الصنعة هذا التعلق الذي أعماه عن تقدير المعنى، وليس المعنى دون اللفظ منزلة فيس تقدير القيمة الفنية للأدب، ولا شك أن وجوب مراعاة جانب المعنى لا يقل شأناً عن وجوب الاهتمام بالألفاظ، وأبو هلال في هذا يجاري الجاحظ الذي ذهب إلى أن المعاني يعرفها الحضري كما يعرفها البدوي، ويعرفها العربي معرفة العجمي والحقيقة أن التفاوت بين طبقات الناس هو القاعدة، ومن ذا الذي يحدد تفاوتهم في المواهب، وتفاوتهم في الاستعداد وعوامل الوراثة؟ بل من ذا الذي يستطيع أن يتنكر لأثر التجربة والبيئة وأثر الثقافة في العقلية، وهي لا تتسنى للناس بدرجة واحدة؟ وليست المعاني إلا الأثر لهذه المقومات أجمع³.

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 128.

³ - المرجع نفسه، ص 129.

ومعاني الشعر ميزتها الكبرى أنها خيالية، وهذه المعاني، وهذا الخيال، يختلف من شخص إلى شخص، وخیال ساكن الصحراء غير خیال سكان الشواطئ، غير خیال سكان الأودية؛ وخیال العالم غير خیال الجاهل. والحقيقة أنه لم يعثر هذه العثرة إلا لإيثارة مذهب الصنعة ومجال هذه الصنعة هو الألفاظ والأساليب والقوالب التي يصب فيها الأديب معانيه. إن العسكري وأضرابه من الذين يذهبون مذهبه في تقدير اللفظ وإنكار التفاوت بين الناس في الإجابة في المعنى في تقدير الأدب يتجاهلون عمداً عقليتهم، وينكرون أثر الحضارة في بناء هذه العقلية، وكذلك شأن الذين يحددون التفاضل بين الألفاظ لأنهما متصلان أشد اتصال، لأن التفكير في اللفظ والمعنى تفكير جملي يفكر فيه الأديب مرة واحدة، وبحركة عقلية واحدة، فإذا رتبت المعاني في الذهن ترتيباً منطقياً، وإذا تحدت في الفكر تحديداً يجمعه ترابط المعاني وتدايعها، هذا الترابط وهذا التداعي الذي يرضاه المنطق أو يرضاه حس الأديب، انحدرت هذه المعاني على اللسان بألفاظها الملائمة لها خطابة، وانحدرت على القلم بألفاظها المطاوعة لها كتابة وشعراً، من غير تهذيب واختيار لهذه الألفاظ، وكبار الكتاب الذين ينقحون من ألفاظهم بعد كتابتها إنما يغيرون من هذه الألفاظ، لأن معانيها قد تغيرت في نفوسهم، إما بالتحديد، وإما بالزيادة والنقص. فهم يستبدلون اللفظ باللفظ وفق ما غيروا في أنفسهم من المعاني، ففصل اللفظ عن المعنى هذا الفصل الذي يريده أبو هلال مخالف لطبيعة الأشياء ولطبيعة العقل نفسه.¹

سبق أبا هلال بنحو قرنين من الزمان عالماً أديباً يعرف منزلة اللفظ، كما يفتن إلى منزلة المعنى في الحكم على الأدب وتقدير قيمته الفنية، ذلك هو بشر بن المعتمر الذي كتب صحيفة ذكر فيها البلاغة، ودل على مظان الكلام والفصاحة يقرر فيها أن التوعر يسلم إلى التعقيد، والتعقيد هو عليه أن يلتمس له لفظاً كريماً، فإن حق المعنى الشريف اللفظ الشريف، ومن حقهما أن يصبانا عما يفسدهما ويهجنهما.²

¹ - إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 174-176.

² - والمنزلة الأولى عند بشر بن المعتمر للأديب الذي يكون لفظه رشيقاً عذباً، وفخماً سهلاً، ومعناه ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، غما عند الخاصة إن كان إليها قصد، وإما عند العامة إن كان إياها أردد، والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامة...، والبليغ التام هو الذي يبلغ بيان لسانه، وبلاغة قلمه، ولطف مداخله أن يفهم العامة معاني الخاصة، ويكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء. وعلى هذا فالمعاني عند بشر ليست على درجة واحدة، بل هي متفاوتة، فيها الكريم وغير الكريم، وفيها معان للخاصة، ومعان للعامة، كما أن الألفاظ كذلك، ولا شك أن هذا هو القول الصواب مع تقدمه في الزمن. وليس الأمر كما زعم أبو هلال أن المعاني في مستطاع الناس بدرجة واحدة مهما تختلف مواهبهم وتعدد ألوانهم وتباين

إذا تنكر العسكري للمعاني على هذه الصورة فإن الحقيقة تغالبه فلا يلبث أن يقررها إن قصداً وإن عفواً، فيقول: "الكلام ألفاظ تشمل على معان تدل عليها ويعبر عنها، فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ؛ لأنه المدار بعد على إصابة المعنى، ولأن المعاني تحل من الكلام محل الأبدان، والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة، ومرتبطة إحداها على الأخرى معروفة".¹ ونراه يقول في موضع آخر: "ولا في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجتزت قسراً، ولا خير فيما أجيد لفظه وسخف معنا، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المعنى، وظهور المقصد"² وهذا هو الصواب الذي لا ينازعه فيه أحد، لأن الذي ينبغي أن يمنع هو أن يفكر الأديب في معانيه تفكيراً سليماً يقره العقل، وتدفعه العاطفة، ثم يورد هذه المعاني في عبارات سقيمة متداعية ولكن من قال إن هذا يسمى أديباً أو يستحق أن تطلق عليه هذه الكلمة؟ إن الأديب هو الذي يملك اللغة التي ينشئ بها الأدب، فإذا قصرت به لغته لم ينفعه عقله، ولم تنفعه معانيه، فقليل تأليف الأدب لا بد أن يعرف الأديب اللغة التي يورد فيها الأدب، والأمر لا يعدو ما قال أرسطو مخاطباً الخطباء:

"يجب أن نعرف اللغة اليونانية"³، وكذلك كل أديب من الأدباء عليه أن يثقف لغته التي يعبر بها، ويعرف وجوه الفضل بين مفرداتها وتراكيبها.

ومنه نستطيع القول في مقاييس الألفاظ التي وضعها العسكري، وسنجد قد وفق فيها توفيقاً يرضى عنه الذوق والإنصاف، لأنه استوحى فيه ذوقه وطبعه الفني، ولقد جمع العسكري هذه المقاييس في هذه العبارة: "والشعر كلام منسوج، ولفظ منظوم، وأحسنه مما تلائم نسجه ولم يسخف، وحسن لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دوناً"⁴.

فالمقياس الذي يقيس به لغة الشعر أن يكون الأسلوب متلائم النسيج في غير سخف، وأن يكون اللفظ حسناً في غير ابتذال متوسطاً بين البغيض والسوقي المهلهل، وهذه هي القاعدة العامة أو المقياس العام للغة الشعر، ثم قسم الألفاظ أقساماً وبين ما يستجاد منها وما يستكره، وفيما يأتي تفصيل ذلك:

ثقافتهم والعجيب أن صحيفة بشر قرأها أبو هلال وسجلها في كتابه، كما نقلها أبو عثمان الجاحظ في بيانه.

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 69.

² - المصدر نفسه، ص 60.

³ - إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 130.

⁴ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 60.

أولاً: اللفظ الغريب

الغربة تخل بالفصاحة، وتباعد بين الأسلوب ووصفه بالبلاغة، وهذا هو رأي العلماء والنقاد، وهو رايـس العسكري الذي يصرح بأن الغريب لم يكثر في كلام إلاّ أفسده لما فيه من دلالة الاستكراه والتكلف¹ والأديب الذي يميل إلى الإغراب في اللفظ أديب ملتوي الحس لا يصدر عن ذوق، ولا يعبر فيه صاحبه عن طبع، بل يصرح بأن الاستعانة بالغريب عجز حتى النقاد والرواة الذين يعنون برواية الغريب لا يرضى العسكري عن مسلكهم، فالمفضل الظلي وهو المعروف بضبط الرواية وصحة النقل، وقد أكسبه هذا هيبـة واحتراما في نفوس العلماء يعيب عليه أبو هلال أنه كان لا يختار من الشعر إلاّ ما يقل تداول الرواة له، ويكثر فيه الغريب وهذا حظه في الاختيار، فكان اختياره فاسداً، وعلة هذا الفساد أنه اختار الغريب، واختيار الرجل دليل على عقله، ولم ينج الأصمعي وهو الثقة الصدوق من نقد العسكري، لأن هذه الغربة تنافي الوضوح والظهور في معنى البيان، وإنما الكلام الفصيح هو الذي تكون ألفاظه مألوفة عند الأدباء شعرائهم وكتابهم لما اتصفت به من نعوت الجودة وصفات الجمال².

ثانياً: الوحشي

إن العدول عن سلس الألفاظ وسهلها إلى الوحشي منها مما يمقته أبو هلال أشد المقت ويعده تعقيداً، ويسميه إغلاقاً وتعكيراً، يؤدي إلى تعليق الكلام بعضه ببعض، حتى يستبهم المعنى فزهير بن أبي سلمى الجاهلي معيب، لأنه أورد لفظاً وحشياً هو قوله في المديح:

نَقِيٌّ تَقِيٌّ لَمْ يَكْثُرْ غَنِيْمَةً بَنَهَكَةَ ذِي الْقُرْنَى وَلَا بِحَقْلَدٍ

فاستبشع لفظ "الحقلد" وهو السيء الخلق، وليس في لفظ زهير أنكر منه³.

فمثال الوحشي ما زعمه العسكري من أن بعض الأمراء قد اعتلت أمه، فكتب رقاعاً، وطرحها في المسجد الجامع بمدينة السلام فيها: "صَيَّنَ امْرُؤٌ وَرَعَى، دَعَا لَامْرَأَةً إِنْفَحْلَةً مُقْسِنَةً"⁴، قد مُنِيت بِأَكْلِ الطرموق⁵؛ فأصابها من أجله الاستمصال، أن يمن الله عليها بالاطرغشاش والإبرغشاش. فكلُّ من قرا

¹ - المصدر السابق، ص 4-5.

² - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 133.

³ - أبي هلال العسكري، الصنائع، ص 30.

⁴ - إنفحلة: فحل الشيخ ييس جلده على عظمه وهو فحل وانفحل. مقسنة: واقسان الرجل: كبر وعسا.

⁵ - الطرموق الخفاش.

رُفِعَتْه دعا عليها، ولعنه ولعن أمه".¹

ويصف العسكري بالجهل قوما صاروا لا يستجدون الكلام إلا إذا لم يقفوا على معناه إلا بكد ويستفحصونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلساً عذباً وسهلاً حلواً؛ ولم يعلموا أن السهل أمتع جانباً، وأعز مطلباً، وهو أحسن موقعاً، وأعذب مستمعاً ولهذا قيل أجود الكلام السهل الممتنع، وقيل للسيد: ألا تستعمل الغريب في شعرك؟ فقال: ذلك عي في زماني وتكلف مني أو قلته؟ وقد رزقت طبعاً واتساعاً في الكلام، فأنا أقول ما يعرفه الصغير والكبير، ولا يحتاج إلى تفسير. ثم أنشد:

أَيَا رَبِّ إِنِّي لَمْ أُرِدْ بِالَّذِي بِهِ مَدَحْتُ عَلِيّاً غَيْرَ وَجْهِكَ فَارْجَمْ²

فهذا كلام عاقل يضع الشيء موضعه، ويستعمله في إبانة، ليس كمن قال وهو في زماننا "جَفَحْتُ وَهُمْ لَا يَجْحَقُونَ بِهَا بِحَمٍّ" فأشمت عدوّه بنفسه.³

ولم يعرف أبو هلال الحوشي أو الوحشي، ومعناه اللغوي الغامض من الكلام. وعرفه الآمدي فقال: هو الذي لا يتكرر كثيراً في كلام العرب فإذا ورد مستهجن.⁴

وقد يعيننا تعريف الآمدي للحوشي على التفريق بينه وبين الغريب، فالغريب ما خفي معناه لأنه ليس من لغة العصر بيسر وسهولة، وقد يتسنى الفهم باستشارة خبير من العلماء، أو الرجوع إلى معجم من معاجم اللغة. وهو لهذا يعوق القارئ أو السامع عن متابعة اللذة الفنية التي يجدها في الأثر الأدبي. أما الحوشي فإن استبشاعه ناشئ مما فيه من ثقل في الحروف التي بنيت منها الكلمة، فإذا نطق نطق مستكرهاً. ولذلك لم يتكرر في كلام أصحاب اللغة، وإنما نطقه أجلافهم، فإذا سمعه غيرهم كرهوه واستهجنوه. ولعل من أوضح الأمثلة للحوشي أو الوحشي العكر قول ابن جحدر:

حلفت بما أركلت حولك هَمْرَجَلَةٌ خلفها شَيْظَمٌ

وما شَبْرَقْتُ من تَنُوفِيَةٍ بها من وحتى الجن زَيْرِومٌ⁵

¹ - المصدر نفسه، ص 45-46.

² - المصدر السابق، ص 61.

³ - المصدر نفسه، ص 61-62.

⁴ - الآمدي، الموازنة، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص 125.

⁵ - أركلت: أسرع. الهمرجلة: الناقة النجيبة. الشَيْظَم: الفتى من الإبل والناس. الشبرقة: عدو الدابة. التنوفية: الفلاة. زيريم: حكاية أصوات الجن.

ومنه يمكن القول في التفريق بينهما، فنقول: إن الغريب عيبه في معناه، والحوشي عيبه في لفظه. وجل البلاغيين والنقاد لم يفرقوا بين الحوشي والغريب فخلطوا بينهما، وكذلك خلط بينهما أبو هلال ألت تراه يقول: غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكـ "هذا نعت للغريب" ثم يقول: ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة وجاسية... "هذا نعت للحوشي" وتراه يستدل على رأيه في الحوشي بقوله: وقيل للسيد ألا تستعمل الغريب في شعرك؟

ثالثا: الألفاظ المشتركة

ومن الألفاظ ما تعدد معناه وهو المشترك، فإذا أراد الأديب الإبانة عن معنى من المعاني، فأتى بألفاظ لا تدل عليه خاصة، بل تشترك معه فيه معان أخرى، فلا يعرف السامع أيها أراد، فربما استبهم الكلام في نوع من هذا الجنس، حتى لا يوقف على معناه إلا بالتوهم، فذلك مما يخل بفصاحة الكلام. فيقول جرير:

لَوْ كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ آخَرَ عَهْدِكُمْ يوم الرّحيل فعلتُ ما لم أفعل¹

من المشترك الذي يستبهم به الكلام، ووجه الاشتراك في هذا أن السامع لا يدري إلى أي شيء أشار من أفعاله في قوله "ما لم أفعل": أراد أن ييكي إذا رحلوا أو يهيم على وجهه من الغم الذي لحقه؟ أو يتبعه إذا ساروا؟ أو يمنعهم من المضي على عزمه الرحيل؟ أو يأخذ منهم شيئاً يتذكّروهم به؟ أو يدفع إليهم شيئاً يتذكّرونه به؟ أو غير ذلك مما يجوز أن يفعله العاشق عند فراق أحبته، فلم يبن عن غرضه، وأحوج السامع إلى أن يسأله عما أراد فعله عند رحيلهم².

وليس هذا كقولهم: (لو رأيت علماً بين الصفيين) لأن دليل البسالة والنكاية في هذا الكلام بيّن وأمانة النقصان في بيت جرير واضحة، فمن لم يسمعه إن لم يكن من أهل البلاغة يستبرده ويستغته ويسترجع الآخر ويستعبده.

ومثله قول سعد بن مالك الأزدي:

فإنّك لو لاقيت سعد بن مالكٍ للاقيت منه بعض ما كان يفعل³

فلم يبن عما أراد بقوله أخيراً أراد أم شراً، إلا أن يسمع ما قبله أو ما بعده، فيتبين معناه، وأما في نفس البيت فلا يتبين مغزاه.

¹ - المصدر السابق، ص33.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

ونقد الشعر على هذه الصورة مما يوافق رأي أبي هلال في أن " التضمنين " وهو افتقار البيت إلى ما قبله أو بعده، من عيوب الشعر، وعلى هذا لا يكون العيب في هذا البيت آتياً من جهة الاشتراك في معنى اللفظ، بل من افتقار إلى غيره من الأبيات عند أبي هلال وعند كثير غيره من النقاد الذين يطلبون الوحدة في البيت المفرد.

رابعاً: السهل والجزل

نظر العسكري إلى لغة الأدب، وألفاظه المختارة، الجديرة بالقبول، نظرة العالم ذي الحس المرهف، والذوق البارع القادر على التمييز بينها، والتنبه إلى الجدير بالاختيار منها، واتبع لذلك سبيل التقسيم العلمي، فجعل الألفاظ سهلة وجزلة، ولكنه كغيره من العلماء الذين لا يعنون بتحديد مدلول الألفاظ لم يحدد كلاً منهما بالتحديد الواضح الذي يستقل به، ويميزه من غيره، وإن كان في الأمثلة التي مثل بها ما يشير إلى ناحية الاختلاف بينهما بالذوق والنظرة الفاحصة.

إن أعلى ضروب اللفظ الجدير بالاحتذاء عند أبي هلال هو السهل المطبوع الجيد أو "السهل الممتنع" والأديب المقتدر على تأليف هذه الألفاظ السهلة العذبة هو الأديب المطبوع سواء أكان شاعراً أم ناثراً.

فعمر بن مسعود أبلغ الناس، ودليل بلاغته أن كل أحد يظن أنه يكتب مثل مثبه، لما يجد فيها من اليسر، فإذا رامها تعذرت عليه.

والعباس بن الأحنف أشعر الناس في هذه الأبيات:

إِلَيْكَ أَشْكُو رَبَّ مَا حَلَّ بِي	مِنْ صَدِّ هَذَا التَّائِهِ الْمُعْجَبِ
إِنْ قَالَ لَمْ يَفْعَلْ وَإِنْ سِيلَ لَمْ	يَبْذُلْ وَإِنْ عُوتِبَ لَمْ يُعْتَبِ
صَبُّ بَعْضِيَانِي وَلَوْ قَالَ لِي	لَا تَشْرَبِ الْبَارِدَ لَمْ أَشْرَبِ ¹

فهذا شعر حسن المعنى، سهل اللفظ، عذب المستمع، قليل النظير، عزيز التشبيه، ممتع ممتنع بعيد مع قلابه، صعب في سهولته. هكذا وصفه أبو هلال، وهكذا وصفه أبو هلال، وهكذا وصفه أستاذه أبو أحمد من قبله.

ومن أمثلة النثر السهل اللفظ الذي يدل على طبع ما وقع به على بن عيسى: قد بلغتك أقصى طلبتك، وأولتك غاية بغيتك، وأنت مع ذلك تستقل كثير لك، وتستقبح حسني فيك، فإنك كما قال رؤية:

¹ - المصدر السابق، ص 61.

كَالْحُوتِ لَا يَكْفِيهِ شَيْءٌ يَلْهُمُهُ يُصْبِحُ ظَمَانٌ وَفِي الْبَحْرِ قَمَّةٌ¹

على أن هذا السهل قد يصبح مردولاً مردوداً، إذا كان معناه مكشوفاً بيناً. فليست سهولة اللفظ وحدها مقياس القبول، وإنما هي السهولة المقترنة بقوة المعنى، وقد نجد هاهنا يخفف من غلوائه في تقدير اللفظ، وجعله مدار البلاغة، كما رأينا فيما سبق. فقول الشاعر:

يَا رَبِّ قَدْ قَلَّ صَبْرِي وَضَاقَ بِالْحُبِّ صَدْرِي
وَأَشْتَدَّ شَوْقِي وَوَجْدِي وَسَيِّدِي لَيْسَ يَدْرِي
مُعَقَّلٌ عَنْ عَذَابِي وَلَيْسَ يَرْحُمُ ضَرِّي
إِنْ كَانَ أَعْطَى اضْطِيبَارَ فَلَسْتُ أَمْلِكُ صَبْرِي
أَنَا الْفِدَا لَعَزَالٍ دَنَا فَقَبَّلَ نَحْرِي
وَقَالَ لِي مَنْ قَرِيبٍ: يَا لَيْتَ يَتَّكَ قَبْرِي²

من هذا الرديء المردول، وليس فيه مع سهولته خير، لا سيما إذا ارتكب فيه مثل هذه الضرورات، هذا رأي أبي هلال، وإن كان في البيتين الأخيرين من هذا الشعر من جمال المعنى ما لا يمكن أن يجحد، مع الرقة المناسبة للغرض.

ويؤكد العسكري نفوره من هذا الأسلوب، ويشترط في السهل المقبول أن يكون بريئاً من الغثاثة عارياً من الرثاثة، والكلام إذا كان غثاً ومعرضه رثاً كان من المردود، ولو اشتمل على أجل معنى وأنبله وارفعه، كقول الشاعر:

لِمَا أَطْعَنَّاكُمْ فِي سُخْطِ خَالِقِنَا لَا شَكَّ سَلَّ عَلَيْنَا سَيْفَ نِقْمَتِهِ³

وقول الآخر:

أَرَى رَجَالاً بِأَذْنَى الدِّينِ قَدْ قَنَعُوا وَمَا أَرَاهُمْ رَضُوا فِي الْعَيْشِ بِالدُّنِ
فَاسْتَعْنِ بِالدِّينِ عَنْ دُنْيَا الْمُلُوكِ كَمَا اسْنِ تَعْنَى الْمُلُوكِ بِدُنْيَاهُمْ عَنْ الدِّينِ

لا يدخل هذا في جملة المختار، ومعناه كما ترى نبيل فاضل جليل⁴. وقد تسأل عن موضع النبل والفضل، فلا تجد له أثراً إلا ما فيه من وعظ وإرشاد، وهو في الحق معنى عامي ليس له حظ

¹ - المصدر نفسه، ص 62.

² - المصدر السابق، ص 64.

³ - المصدر نفسه، ص 67.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

من الأصالة والابتكار.

كما يكون السهل الجيد مقبولاً، يكون الجزل مقبولاً، ومقياس الجودة في الجزل أن العامة تستطيع أن تدركه وتقف على معناه، وإن كنت لا تستعمله في محاوراتها، ومنه قول مسلم بن الوليد:

وَرَدَّنْ رَوَاقَ الْفَضْلِ فَضْلِ خَالِدٍ
بِكَفِّ أَبِي الْعَبَّاسِ يُسْتَمَطَّرُ الْغَيِّ
فحطَّ الثَّنَاءَ الْجَزْلَ نَائِلُهُ الْجَزْلُ
وَتُسْتَنْزَلُ النُّعْمَى وَيُسْتَرْعَفُ النَّصْلُ
وَيُسْتَعْطَفُ الْأَمْرُ الْأَبْيُّ بِحَزْمِهِ

ومما هو أجزل من هذا قول المزار الفقعسي:

فَقَالَ يُدِيرُ الْمَوْتَ فِي مُرْجَحِنَةٍ
وَكَائِنٍ تَرَكْنَا مِنْ كَرَائِمِ مَعْشَرٍ
تَسِفُّ الْعَوَالِي وَسَطَهَا وَتَشُولُ
هُنَّ عَلَى إِبَائِهِنَّ عَوِيلُ
إِذَا نَاقَلَتْ بِالْدَارِعِينَ وَغُولُ
يُقَلِّبُ نَهْدَ الرِّكَالَيْنِ رَجِيلُ¹
عَلَى كُلِّ جَيَّاشٍ إِذَا رُدَّ غَرْبُهُ

فهذا وإن لم يكن من كلام العامة فإنهم يعرفون الغرض فيه، ويقفون على أكثر معانيه.

ولقد مثل أبو هلال للجزل المختار من النثر بقول يحيى بن خالد: "أعطانا الدهر فأسرف، ثم عطف علينا فعسف"³. وقول سعيد بن حميد: "وأنا من لا يحاجك عن نفسه، ولا يغالطك عن جرمه، ولا يلتبس رضاك إلا من جهته، ولا يستدعي برك إلا من طريقته، ولا يستعطفك إلا بالإقرار بالذنب، ولا يستميلك إلا بالاعتراف بالجرم، نبت بي عنك غرة الحداثة، ووردتني إليك الحنكة، وباعدتني منك ثقة الأيام، وقادتني إليك الضرورة"⁴.

هذا ما مثل به العسكري، وعندي أن مثالي النثر ليسا من الجزالة في شيء بل هما أجدر أن يكونا من السهل المطبوع.

والحق أن مفهوم الجزالة غير واضح وغير محدود، فإن أبا هلال وغيره من العلماء لم يبينوا لنا حدود هذه الجزالة، وإنما الذي رأيناه أنهم يذكرونها مقابلة السهولة والسلاسة، والمقابل للسهولة هي الصعوبة والتعقيد، فإن كان ذلك الذي يريد أبو هلال فإننا لا نرى في مثالي النثر شيئاً من العسر والتعقيد،

¹ - المصدر السابق، ص 65.

² - المصدر نفسه، ن ص

³ - المصدر نفسه، ص 66.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

والعامة يفهمون مدلول هذه الألفاظ من غير اسكراه، ويستعملونها في محاوراتهم من غير عنت ولا عناء. والمعنى اللغوي للجزل: الحطب اليابس، أو الغليظ منه... والجزل خلاف الركيك من الألفاظ. ولعل هذا المعنى منقول عن المعنى الأول. ولعل هذا المعنى أيضاً -الجزل خلاف الركيك من الألفاظ- هو الذي ذهب إليه العسكري في تقسيمه، بدليل أنه جمع الجزالة والسهولة في وصف الكلام الجيد حين قال: وأجود الكلام ما كان جزلاً سهلاً لا يغلط معناه، ولا يستبهم مغزاه¹.

وهذا المعنى قريب مما ذكره أبو العباس ثعلب عن جزالة اللفظ، وذلك في قوله: " فأماً جزالة اللفظ فما لم يكن بالمغرب البدوي، ولا السفساف العامي ولكن ما اشتد أسره، وسهل لفظه، ونأى واستصعب على غير المطبوعين مرامه، وتوهم إمكانه"²، والذي يمكن أن يفهم من هذا الوصف هو أن الجزالة معناها التوسط بين العامية المتبذلة والغرابة الحوشية بذلك تتداخل هذه الألقاب - الغرابة، والجزالة، والسهولة- تداخلاً شديداً، ويصبح تمييز بعضها من بعض أكثر صعوبة وتعقيداً.

على أن هذا الجزل قد يحول فجاً بغيضاً إذا كان تمييز ألفاظه، يحتاج إلى جهد ومشتقة وإذا كان قبيح الرصيف فاسد النسخ كقول تأبط شراً:

إِذَا مَا تَرَكْتُ صَاحِبِي لِثَلَاثَةِ	أَوْ اثْنَيْنِ مُثْلَيْنَا فَلَا أُبْتُ آمِنَا
وَلَمَّا سَمِعْتُ الْعَوْضَ تَدْعُو تَنْفَرْتُ	عَصَافِيرُ رَأْسِي مِنْ نَوَى فَعَوَّائِنَا
وَحُثِّحْتُ مَشْعُوفَ الْفَوَادِ فَرَاعِنِي	أَنَاسٌ بِقَيْقَانٍ فَمَزْتُ الْقَرَائِنَا
فَأَدْرْتُ لَا يَنْجُو نَحَائِي نَقْنَقُ	يُبَادِرُ فَرْخِيهِ شِمَالاً وَدَاجِنَا
مَنْ الْخُصَّ هُزْرُوفٌ يَطِيرُ عِقَاؤُهُ	إِذَا اسْتَدْرَجَ الْقَيْقَاءَ مَدَّ الْمَعَابِنَا
أَرْجُ زَلْجُوحَ هَزْرِيٍّ زَفَازَفُ	هَزَفُ يَبْدُ النَاجِيَاتِ الصَوَافِنَا ³

نستطيع أن نحمل المقاييس التي وضعها أبو هلال للألفاظ المفردة وللتركيب فيما يأتي⁴:

- أ- المختار من الكلام ما كان سهلاً جزلاً لا يشوبه شيء من الكلام الحوشي ولا ينحدر إلى لغة العامة.
- ب- ينبغي البعد عن كل ما يستبهم به المعنى، وأن تكون الألفاظ نصاً في الدلالة على المعنى المراد، وأن تتجنب الألفاظ المشتركة التي تتحمل المعنى وغيره.

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 141.

² - قواعد الشعر لثعلب 95، مطبعة الحلبي، القاهرة 1948.

³ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 67-68.

⁴ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص 147.

ت- تخير الألفاظ وتنقيحها وإبدال بعضها من بعض حتى يلتئم الكلام ضرورة لا بد أن يحفل بها الأديب الجيد، ومن علامات إجادته أن تكون الألفاظ من حروف سهلة المخارج.

ث- ذكر الأسماء البغيضة في الشعر تفسده، وإن كان جيداً، وقد أنشد جرير بعض ملوك بني أمية:

وَتَقُولُ بِوَزَعٍ قَدْ دَبَبْتُ عَلَى الْعَصَا هَلَا هَزَّتْ بِعَيْرِنَا يَا بِوَزَعٍ؟

فقال له الملك: أفسدتها ببوزع، وقد يستهجن هذا في غير الشعر، بل هو مستهجن في لغة التخاطب.

ج- يقبح الكلام بتكرار اللفظ الواحد في كلام قصير.

ح- ينبغي ألا يعدل الأديب عن جهة الاستعمال، لأن الخروج عن الطريقة المسلوكة والنهج المعروف رديء على كل حال، وقد ضرب مثلاً لهذا الخروج بما يأتي:

● من الألفاظ ما يستعمل رباعية وخماسية دون ثلاثية، ومنها ما هو بخلاف ذلك. فيجب ألا يعدل عن وجه الاستعمال ولا يغير الأديب أن أصولها مستعملة، ومن ذلك أن الناس يستعملون لفظ "التعاطي" فيكون منهم مقبولاً، ولو استعملوا "العطو" وهو أصل الكلمة وهو ثلاثي، والثلاثي أكثر استعمالاً، لما كان مقبولاً ولا حسناً. لهذا المقياس الذي رآه أبو هلال أثر سيء في تضيق نطاق اللغة، ذلك أن الألفاظ محدودة والمعاني غير محدودة، ويجيء العسكري فيزيدها تحديداً وتضييقاً، ولا يخفى أن الكلمات تتفاوت معانيها بالزيادة، وإن كانت أصولها واحدة¹.

● ومن الألفاظ ما إذا وقع نكرة قبح موضعه، وحسن إذا وقع موضعه، وحسن إذا وقع معرفة، فلو خولف وجه الاستعمال في ذلك، فاستعمل النكرة في مقام المعرفة أو المعرفة مكان النكرة، قبح ذلك وفسد به الكلام كقول بعضهم:

لَمَّا التَّقَيْنَا صَاحَ بَيْنَ بَيْنِنَا يُدِينِي مِنَ الْقُرْبِ الْبَعَادَ لِحَاقًا²

فقوله "صاح بين بيننا" متكلف جداً، ولو قال "البين" كان أقرب على أن البيت كله رديء وليس من وصف البلغاء. ونحن في هذا القياس تضيقاً لا معنى له. واللفظ إذا كان من حروف سهلة المخارج لأن على اللسان، وحسن في السمع، وعد في ذاته فصيحاً.

وإنما ينبغي أن ينظر في تقدير اللفظ بعد ذلك إلى موضعه من التركيب الذي يبين فيه استساغته، أو تنافره وقلقه. واللفظ قد يحسن في موضع، ويقبح في موضع، بحسب مكانه من التركيب. ولقد عقد

¹ - المرجع السابق، ص 149.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 149.

عبد القاهر فصلاً في هذا الموضوع في كتابه " دلائل الإعجاز " يقول فيه: إن الكلمة تروق وتؤنس في موضع، ثم تراها بعينها تثقل عليك بأعيانها، ثم ترى هذا قد فرع السماك، وترى ذلك قد لصق بالحضيض. فلو كانت الكلمة إذا حسنت حسنت من حيث هي لفظ، وإذا استحققت المزية والشرف استحققت في ذاتها وعلى انفرادها دون أن يكون السبب في ذاك حال لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لما اختلفت بها الحال، ولكانت إما أن تحسن أبداً أو لا تحسن أبداً.¹

فإن يكن في نظم هذا البيت الذي استشهد به العسكري قبح، فإن هذا القبح لم يأت من سبيل تنكير كلمة " البين " وإنما جاء من مجاوتها لكلمة " بيننا " فحدث هذا التنافر الملحوظ في البيت من كلمتين اتفقت أكثر حروفهما في مخرجها من اللسان.

خ- يجب أن يوضع كل لفظ موضعه، وان ترتب الألفاظ ترتيباً صحيحاً، فيقدم منها ما يحسن تقديمه؛ ويؤخر ما يحسن تأخير، ولا يقدم منها ما يكون التأخير به أحسن، ولا يؤخر منها ما يكون التقديم به اليق فما أفسده سوء ترتيب ألفاظه قول بعضهم:

يَضْحَكُ مِنْهَا كُلُّ غُضُوٍّ لَهَا مِنْ بَهْجَةِ الْعَيْشِ وَحُسْنِ الْقَوَامِ
تَرْقُلُ فِي الدَّارِ لَهَا وَفَرَّة كَوْفَرَةِ الْمَلَطِ الْخَلِيعِ الْعُلَامِ²

كان ينبغي أن يقول " كوفرة الغلام الملط الخليع " أو " الغلام الخليع الملط " فأما تقديم الصفة على الموصوف فرديء في صناعة الكلام.

د- الكلام الجيد ما اجتنب فيه ارتكاب الضرورات، وإن جاءت فيها رخص من أهل العربية فإنها قبيحة. وإن كان القدماء قد وقعوا في شيء منها فذلك لعدم علمهم بقبحاتها، أو بسبب الارتجال لأن بعضهم كان صاحب بدهاء والبدهاء مزلة، ولأن أشعارهم لم يتعرض لها النقاد كثيراً ولو قد نقدت وبهرج منها المعيب كما تنقد على شعراء هذه الأزمنة وبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها.

ذ- الشاذ ليس للمحدث أن يقيس عليه، ولا أن يتخذ منه حجة، فغنه لا يعذر في شيء منه لاجتماع الناس اليوم على مجانية أمثاله، واستجادة ما يصح من الكلام، واستبدال ما يشكل ويستبهم.³ أما بالنسبة للمعاني فنجد العسكري كان من أوائل النقاد الذين فطنوا إلى التجديد والتقليد، وفرقوا بين

¹ - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992، ج1، ص38-40.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص151-152.

³ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، ص150.

الابتداع والاتباع، فقسم المعاني إلى قسمين:

- ضرب يتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، أو رسوم قائمة في أمثلة مماثلة يعمل عليها.

وقد يعرض هذا الضرب للشاعر عند الخطوب الحادثة، وينتبه له عند الأمور النازلة الطارئة... وأبو هلال ينتبه هنا إلى العامل النفسي، وأثر الانفعال في ابتكار المعاني، وتلك طيبة سابقة نسجلها للرجل.

- أما الضرب الآخر التقليدي، فهو الذي يحتذى على مثال سبق ورسم فرط. وهو لا يتنكر لأحد الضربين، بل يضع مقياساً لاستحسان كل منهما، وهو اشتراط الإجادة فيهما، والإصابة في توحي الصورة المقبولة والعبارة المستحسنة ولا يتكل المبتكر على فضيلة الابتكار، ولا يغرنه أنه مبتدع وفي هذا إشارة إلى ضرورة لزوم الصناعة، والتأنق في اختيار الألفاظ والأساليب.
- أ- الغلو:

لا ينكر العسكري الغلو، بل يرضاه ويستحسنه، بحارة لأستاذه قدامة بن جعفر الذي يجعل الغلو من نعوت المعاني، ويفضله على الاقتصار على الحد الوسط، ويعد الغلو أجود المذهبين، وقدامة أيضاً يتابع أرسطو في هذا الرأي وقد مثل العسكري للغلو في المعاني يقول الطمحان مولى بن أبي السمط:

فتى لا ييالي المدججون بـنوره إلى ما به ألا تضيء الكواكب
له حاجب عن كل أمر يشينه وليس له عن طالب العرف حاجب

وردد قول القدامى: أمدح بيت قالته العرب قول الأعشى:

فَتَى لَوْ يُنَادِي الشَّمْسُ أَلْقَتْ قِنَاعَهَا أَوْ الْقَمَرُ السَّارِي لَأَلْقَى الْمَقَالِدَا¹

قال: وهذا وقول أبي الطمحان من الغلو، والغلو عند بعضهم ملموم وليس كذلك! ولو كان مذموماً لما جعلوا هذين البيتين من أمدح ما قالت العرب، وهما من الغلو على ما هما عليه. وفي هذا التعليل ما يدل على أن أبا هلال من النقاد المقلدين، فإنه لم يسق دليلاً واحداً على ما يجعل هذا الغلو مقبولاً، وإنما قصر دفاعه عما رأى من الغلو بأن النقاد القدماء قد استحسنته ولم يعيبوه. ومن الغلو قول طريح بن إسماعيل:

أنت ابنٌ مسلنطح البطاح ولم يضرب عليك الحني والوج
لو قلت للسيل دغ طريقك وال موج عليه كالهذب يعتلج

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 360

لارتدّ أو ساخ، أو كان له في جانب الأرض عنك منعرج¹
وهذا من أعلى الغلو، لأن السيل لا ترد وجهته هيبة ولا مخافة، والعرب تقول "أجرأ من السيل"
فيهزم ولا يهزم من الجرأة، وترك الهمزة من الجري، ويقال في المثل: لا أفعل كذا حتى يرد وجه
السيل!

ويعاود الرجل ذوقه الفني الخالص، فينقد هذا الشعر بأنه ليس مختار اللفظ والرصف، وأنه إنما أتى
به لمكانه من الغلو.

ومن الغلو المشهور المستفيض الذي قبله الناس واستحسنوه، ورووه بكل لسان قول أبي تمام في
المعتصم:

وقامت قنأه الدّين واشتدّ كاهله	بيؤمن أبي إسحاق طالت يد العلا
فلجّته المعروف والجود ساحله	هو البحر من أيّ النواحي أتته
أراد انقباضاً لم تطعه أنامله	تعوّد بسط الكفّ حتى لو أنّه
لجاد بها فليثق الله سائله	ولو لم يكن في كفّه غير روحه

وقلت في قريب منه:

وكفّك بحرّ لجّة البحر ساحله² وكيف يبيت الجار منك على صدى

وتراه لا يوضح في هذا المقام كما رأيت علة استحسانه الغلو بغير استحسان العرب لأمثال هذه
النصوص التي أوردتها، وقد سبقه إلى هذا الرأي في تفضيل الغلو قدامة بن جعفر في نقد الشعر³ بقوله:
"إن الغلو عندي أجود المذهبين"، "الغلو والاختصار على الحد الوسط"، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم
بالشعر والشعراء قديماً. وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى الفلاسفة
اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم، فهذا المذهب متأثر بفلسفة اليونان.

ذكر ذلك قدامة في صراحة، وإن كان لا يصرح في غير هذا المقام باقتفائه أثرهم، وانتهاجه منهج
صاحب "الخطابة" و"الشعر".

وقد نبّه العسكري إلى أن من الناس من يكره الإفراط الشديد ويعيبه ويذكر الوسيلة التي تجعل الغلو
مقبولاً، وهي أن يتحرز المبالغ، ويستظهر فيورد شرطاً، أو يجيء بلفظ "يكاد" وما يجري مجراها، فبذلك

¹ - المصدر نفسه، ص 360

² - أبي هلال العسكري، ديوان المعاني، دار الكتب العلمية، لبنان، 1994، ج 1، ص 42.

³ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح، محمد عبد المنعم خفاجي، ص 55.

يسلم من العيب مثل قول الأول:

لو كنت من شيء سوى بشرٍ كنت المنوّر ليلة البدر¹

ومن عيوب الغلو أن يخرج فيه إلى المحال، ويشوبه بسوء الاستعارة، وقبيح العبارة كقول أبي نواس:

توهّمتهَا في كاسِهَا فكأنّما توهّمْتُ شيئاً ليس يُدرِك بالعقل

وصفراء أبقى الدهر مكنونَ رُوحها وقد مات من مخبورها جوهرُ الكلّ

فما يرتقي التكييف منها إلى مدّى تحدّ به إلّا ومن قبله قبل²

فجعلها لا تدرك بالعقل، وجعلها لا أول لها، وقوله جوهر الكل والتكييف في غاية التكلف ونهاية التعسف، ومثل هذا من الكلام مردود، لا يشتغل بالاحتجاج عنه له، والتحسين لأمره، وهو يترك التداول أولى، إلّا على وجه التعجب منه ومن قائله.³

ب- الوحدة:

مقياس الشعر عند العسكري هو وحده وحدة البيت، لا وحدة القصيدة، فقد عد احتياج البيت إلى ما بعده ليكمل معناه عيباً من العيوب التي ينبغي أن يتجنبها الشاعر، وسماه " التضمين ". وقد سبقه قدامة فسمى هذا العيب " المبتور "، قال أبو هلال: " والتضمين أن يكون الفصل الأول مفتقراً إلى الفصل الثاني، والبيت الأول محتاجاً إلى الأخير، كقول الشاعر:

كأنّ القلب ليلة قيل يغدى بليلى العامريّة أو يُراخ

قطاة غرّها شرك فباتت تجاذبه وقد علق الجناح⁴

فلم يتم المعنى في البيت الأول، حتى أتمه في البيت الثاني، وهو قبيح ومثاله من النثر قول بعضهم: " وجعل سيدنا آخذاً بكل ما دعى ويدعي به من الاعياد بأجزل الأقسام، وأوفر الأعداد. "

ولست أرى علة العيب عند العسكري وغيره، لأن احتياج بعض الكلام إلى بعض لا عيب فيه، مال لم يكن بينهما بعد ينسى علاقة الكلام ببعضه ببعض، والقول الصواب ما قال ابن كثير: لأنه إن كان سبب عيبه أن يعلق البيت الأول على الثاني فليس ذلك بسبب يوجب عيباً، إذ لا فرق بين البيتين من الشعر في تعلق أحدهما بالآخر، وبين الفقرتين من الكلام المنشور في تعلق أحدهما بالآخر، لأن

¹ - المصدر نفسه، ص 363

² - المصدر السابق، ص 364.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 36.

الشعر هو كل لفظ موزون مقفى دل على معنى، والكلام المسجوع هو لفظ مقفى دل على معنى، فالفرق بينهما يقع في الوزن لا غير، والفقر المسجوعة التي يرتبط بعضها ببعض قد وردت في القرآن الكريم في مواضع منه، فمن ذلك قوله عز وجل في سورة الصافات: ﴿فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ قَالُ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ يَقُولُ إِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ إِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَإِنَّا لَمَدِينُونَ¹﴾. فنجد الآيات الثلاث مرتبطة ببعضها البعض، فلا تفهم واحدة منهن إلا بالتي تليها، وهذا كالأبيات الشعرية في ارتباط بعضها ببعض، ولو كان عيباً لما ورد في كتاب الله عز وجل، وما ورد من ذلك شعراً قول بعضهم:

وَمِنَ الْبَلَوَى الَّتِي لِي سَ لَهَا فِي النَّاسِ كُنْهُ
أَنَّ مَنْ يَعْرِفُ شَيْئاً يَدَّعِي أَكْثَرَ مِنْهُ²

وقد استعملته العرب كثيراً، وورد في شعر فحول شعرائهم، فمن ذلك قول امرئ القيس:

فَقُلْتُ لَهَا لِمَا تَمْطَى بِضُلْبِهِ وَأَرْدَفَ أَعْجَازاً وَنَاءً بِكُلِّ كَلٍ
أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِ بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ³

ت - صحة المعاني:

رأينا فيما سبق أن أبا هلال لا يتطلب في المعنى إلا أن يكون صواباً، ولكنه لم يضع مقياساً صحيحاً واضحاً يستطيع به الناقد أن يحكم على المعنى بالخطأ أو الصواب من الناحية البلاغية، فيكون هذا المعنى صواباً لأنه وافق هذه القاعدة أو خضع لمقياس بعينه، أو يحكم عليه بالخطأ لأنه خالف القاعدة المصطلح عليها، ولكنه على الرغم من ذلك ألف باباً طويلاً في التنبيه على خطأ المعاني وصوابها، ليتبعه من يريد العمل برسمه مواقع الصواب فيرسمها، ويقف على مواقع الخطأ فيتجنبها، وفي هذا الباب قد يكون من الممكن العثور على بعض أسباب الخطأ في المعاني، ومنها أن يكون الأديب فيما أتى به كاذباً، وإن كان كلامه مستقيم النظم مثل قول القائل: حملت الجبل وشربت ماء البحر، ومنها أن يعتمد الأديب إلى المحال فيصوره ببيان، كقوله: آتيك أمس، وأتيتك غداً، وكل محال فاسد، ومنها أن يطلق الشيء على غير ما هو له، ومن ذلك قول الراعي:

¹ - الصافات: 50-53.

² - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 70

³ - المصدر نفسه، ن ص.

يكشّو المفارق واللبّاتِ ذا أَرَجٍ من قَصَبٍ مَعْتَلِفِ الكافورِ دراج¹
أراد المسك، فجعله من قصب الظبي، والقصب: المعى، وجعل الظبي يعتلف الكافور، فيتولد منه
المسك، وهذا من طرائف الغلط! وقريب منه قول زهير:
يَخْرُجْنَ مِنْ شَرِبَاتٍ مَأْوَهَا طَحْلٌ على الجذوعِ يَحْفَنُ الغمَّ والعَرَقَا²
ظن أن الضفادع يخرجن من الماء مخافة الغرق!
والذي يبدو أن الخطأ في هذين آت من عدم المعرفة بخصائص المسك في البيت، أو أن الشاعر
جهل أن المسك بعض دم الغزال، وجهل زهير في البيت الثاني أن الضفادع التي تحيا في الماء تغرق فيه
كما زعم!
ولقد أصاب أبو هلال في هذا النقد لأنه في الحقيقة يريد الأديب أن يكون واسع الثقافة والمعرفة، أو في
المعنى الذي يتعرض له في الأقل، حتى قيل في حد الأدب إنه الأخذ من كل فن بطرف.
وعليه أيضا أن يعرف طبائع النفوس وما تحب وما تكره، حتى لا يجيء بما يخالف هذه الطباع
زعمًا منع أن ذلك هو المألوف، فيرمى بالغفلة والجهالة، لقد أخطأ الأعشى حين قال في حبيبته:
وَمَا رَأَيْتُهَا مِنْ رِيبةٍ غَيْرِ أَهْمَا رَأْتُ لِمَتِّي شَابَتْ وَشَابَتْ لِدَاتِيَا³
فأي ريبة عند امرأة أعظم من الشيب؟ ومثله قوله:
وَأُنْكَرْتَنِي وَمَا كَانَ الَّذِي نَكِرْتُ من الحوَادِثِ إِلَّا الشَّيْبَ وَالصَّلَا⁴
وأعجب منه قوله أيضا:
صَدَّتْ هُرَيْرَةٌ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا جهلاً بِأَمِّ خُلَيْدٍ حَبْلٍ مَنْ تَصَلَّ
أَنَّ رَأَتْ رَجُلًا أَعَشَى أَضَرَّ بِهِ رَبُّ الرَّمَانِ وَدَهْرٌ خَاتِلٌ خَبِلُ⁵
فأي شيء أبغض عند النساء من العشا والضرر يتبينه في الرجل؟ وأعجب ما في هذا الكلام أنه قال:
حبل من تصل هذه المرأة بعدي، وأنا بهذه الصفة من العشا والفقير والشيب؟
أما أبو هلال فإنه يحذر من مغالطة النفس، فلا تقع فيما وقع فيه الأعشى حين يقول:

¹ - المصدر نفسه، ص72.

² - المصدر السابق، ص72.

³ - المصدر نفسه، ص83.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص84.

فَلَا تَعْجَبَا أَنْ يَعْبَنَ الْمَشِيبَ فَمَا عِبْنٌ مِنْ ذَاكَ غَلًّا مَعِيًّا¹

إِذَا كَانَ شَيْبِي بَغِيضًا إِلَيَّ فَكَيْفَ يَكُونُ إِلَيْهَا حَبِيًّا²

ومن عيوب المعاني أيضاً أن يقع الأديب في "الاستحالة والتناقض"، بالجمع بين المتقابلين، اللذين يستحيل اجتماعهما، فيزيد بن مالك الغامدي في قوله:

أَكْفُ الْجَهْلُ عَنْ حِلْمَاءِ قَوْمِي وَأَعْرَضُ عَنْ كَلَامِ الْجَاهِلِيْنَا³

يخبر أنه يحلم عن الجهال ولا يعاقبهم، ثم ينقض ذلك في البيت الثاني حيث يقول:

إِذَا رَجُلٌ تَعَرَّضَ مُسْتَحْفَافًا لَنَا بِالْجَهْلِ أَوْشَكَ أَنْ يَحِينَا⁴

فذكر أنه كاد أن يفتك بمن جهل عليه، وهكذا ناقض الشاعر نفسه فوقع في الخطأ، وقريب من هذا قول عبد الرحمان بن عبيد الله القس:

أَرَى هَجَرَهَا وَالْقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصُرُوا مَا لَكُمْ فَا الْقَتْلُ أَعْفَى وَأَيْسُرُ⁵

فأوجب أن الهجر والقتل سواء، ثم ذكر أن القتل أعفى وأيسر، ولو أتى بلفظ "بل" استوى وسلم من الاستحالة والتناقض. وأبو هلال في وصفه العامري والقس بالخطأ في وقوعهما في الاستحالة والتناقض يتابع قدامة الذي تكلم في الاستحالة والتناقض* كلاماً شافياً.

معاني الشعر:

¹ - المصدر نفسه، ن ص.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر السابق، ص 89.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

* يقول قدامة فيه: ومما جاء في الشعر من التناقض على طريق الإيجاب والسلب قول عبد الرحمن القس (أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيسر)، فأوجب هذا الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان، ثم سلبهما ذلك بقوله: إن القتل أعفى وأيسر، كأنه قال: إن القتل مثل الهجر وليس هو مثله. قال قدامة: وأرى أن هذا الشاعر أراد أن يقول: بل القتل أعفى وأيسر، ولو قال "بل" لكان الشعر مستقيماً، لأن مقام لفظة "بل" مقام ما ينفي الماضي ويثبت المستأنف، لكنه لما لم يقلها وأتى بجمع الإثبات ونفيه استحالة شعره..... وأرى هذا المجرى قول يزيد بن مالك الغامدي حيث يقول (أكف الجهل عن حلماء قومي وأعرض عن كلام الجاهليين)، ثم قال في هذه القصيدة "إذا رجل تعرّض مُسْتَحْفَافًا لنا بالجهل أوشك أن يحينا" فقد أوجب الشاعر في البيت الأول لنفسه الحلم والإعراض عن الجهال، ونفي ذلك بعينه في البيت الثاني بتعديده في معاقبة الجاهل إلى أقصى مراتب العقوبات وهو القتل. ينظر: قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 130.

وضع العسكري بعد أولئك مقياساً لكل فن من فنون الشعر بأسلوبه التعليمي الذي أوضحناه فيما سبق متأثراً إلى حد كبير بمقاييس قدامة، ونحمل تلك المقاييس فيما يأتي:

أ- فن المديح: ينبغي ألاّ يعدل المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس من العقل والعفة والعدل والشجاعة إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن والبهاء والزينة، كما قال ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان:

يَأْتِلُقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ¹

فغضب عبد الملك وقال: لقد قلت في مصعب:

إِنَّمَا مُصْعَبٌ شَهَابٌ مِنَ اللِّ ه تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلُمَاءُ²

فأعطيته المدح بكشف الغمم وجلاء الظلم، وأعطيتني من المدح ما لا فخر فيه، وهو اعتدال فوق جبيني الذي هو كالذهب في النضارة.

ومثل ذلك قول أيمن بن خريم في بشر بن مروان:

يَا بَنَ الْأَكَارِمِ مِنْ قُرَيْشٍ كُلِّهَا وَابْنَ الْخَلَائِفِ وَابْنَ كُلِّ قَلَمٍ

مَنْ فَرَعَ آدَمَ كَابِرًا عَنْ كَابِرٍ حَتَّى أَتَيْتَ إِلَى أَبِيكَ الْعَنْبَسِ

مَرْوَانَ، إِنَّ قَنَائَهُ خَطِيئَةٌ غُرِسَتْ أُرُومُهَا أَعَزَّ الْمَغْرَسِ

وَبَنَيْتَ عِنْدَ مَقَامِ رَبِّكَ قُبَّةً خَضْرَاءَ كُلِّ تَاجِهَا بِالْفُسْفُسِ

فَسَمَاؤُهَا ذَهَبٌ وَأَسْفَلُ أَرْضِهَا وَرِقٌ تَلَأُلَا فِي صَمِيمِ الْخُنْدِسِ³

فما في هذه الأبيات شيء يتعلق بالمدح الذي يختص بالنفس، وإنما ذكر سؤدد الآباء، وفيه فخر للأبناء، ولكن ليس العظامي كالعصامي، وربما كان سؤدد الوالد وفضيلته نقيصة للولد غذا تأخر عن رتبة الوالد الفاضل، ويكون ذكر الوالد الفاضل تقريراً للولد الناقص. وقيل لبعضهم: لم لا تكون كأبيك؟ فقال ليت أبي لم يكن ذا فضل، فأن فضله صار نقصاً لي.

ثم ذكر أيمن بناء قبة حسنة، وليس بناء القباب مما يدل على جود وكرم، بل يجوز أن يبني اللئيم البخيل الأبنية النفيسة، ويتوسع في النفقة على الدور الحسنة مع منع الحق ورد السائل، وليس اليسار مما يمدح به مدحاً حقيقاً، ألا ترى كيف يقول أشجع السلمي:

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص98.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص98-99.

يُرِيدُ الْمَلُوكُ مَدَى جَعْفَرٍ وَلَا يَصْنَعُونَ كَمَا يَصْنَعُ
وَلَيْسَ بِأَوْسَعِهِمْ فِي الْغَى وَلَكِنَّ مَعْرُوفَهُ أَوْسَعُ¹

ومن عيوب المديح قول أيمن بن خريم أيضاً في بشر بن مروان:

فَإِنْ أَعْطَاكَ بِشْرُ أَلْفِ أَلْفٍ رَأَى حَقّاً عَلَيْهِ أَنْ يَرِيدَا
أَعْقَبَ مِدْحَتِي سَرْجاً خَلَجَا وَأَبْيَضَ جَوْزَجَانِيّاً عُنُودَا
وَإِنَّا قَدْ رَأَيْنَا أُمَّ بِشْرٍ كَأُمِّ الْأُسْدِ مِذْ كَاراً وَلُودَا²

وجميع هذا الكلام جار على غير الصواب، غلاً في ابتداء وصفه في التناهي في الجود، ثم انخط إلى ما لا يقع مع الاول موقعاً وهو السرج وغيره. وأتى في البيت الثالث بما هو أقرب إلى الذم منه إلى المدح، وهو قوله:

وَإِنَّا قَدْ رَأَيْنَا أُمَّ بِشْرٍ كَأُمِّ الْأُسْدِ مِذْ كَاراً وَلُودَا³

لأن الناس مجمعون على أن نتاج الحيوانات الكريمة أعسر، وأولادها أقل، كما قال الأول:

بُعَاثُ الطَّيْرِ أَكْثَرُهَا فِرَاحاً وَأُمُّ الصَّفْرِ مِقْلَاتُ نَزُورُ⁴

وتلك الآراء التي تقرؤها لأبي هلال منقولة بأمثلتها من كلام قدامة في نقد الشعر الذي يجعل أسس معاني المديح إنما هي الفضائل النفسية، ويقول في ذلك: " إنه لما كانت فضائل الناس من حيث هم ناس لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان على ما عليه أهل الألباب من الاتفاق في ذلك إنما هي العقل والشجاعة والعدل والعفة كان القاصد لمدح الرجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمدح بغيرها مخطئاً. أما ما مثل به أبو هلال وشرح جهات العيب فيه فإنه منقول كله من كلام قدامة أيضاً".⁵

ب- فن الهجاء:

ومقياسه أنه غذا لم يسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس، ويثبت الصفات المستهجنة التي تخصها أيضاً لم يكن مختاراً، والاختيار أن ينسب المهجور إلى اللؤم والبخل والشره، وما أشبه ذلك. وليس بالمختار في الهجاء أن ينسبه إلى قبح الوجه وضؤل الجسم، يدل على ذلك قول القائل:

¹ - المصدر نفسه، ص 100.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - جعفر بن قدامة، نقد الشعر، ص 38.

- فقلتُ لها: لَيْسَ الشُّحُوبُ عَلَى الْفَتَى
وَقَوْلٍ لآخر:
تَنَالُ الْخَيْرَ مِمَّنْ تَزْدَرِي بِهِ
وَقَوْلٍ الْآخَر:
رَأَوْهُ فَازْدَرَوْهُ وَهُوَ خِرْقٌ
وذكر السموأل أن قلة العدد ليست بعيب، فقال:
تُعَيِّرُنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا
ومن الهجاء قول بعضهم:
اللُّؤْمُ أَكْبَرُ مِنْ رَبْرِ وَوَالِدِهِ
اللُّؤْمُ أَكْرَمُ مِنْ وَبَرٍ وَمَا وَلَدَا
قَوْمٌ إِذَا مَا جَنَى جَانِيَهُمْ أَمِنُوا
وقول أعشى باهلة:
بَنُو تَيْمٍ قَرَارُهُ كُلُّ لُؤْمٍ
كَذَاكَ لِكُلِّ سَائِلَةٍ قَرَارُ¹

ولسنا ندري علة استمساك العسكري بهذا المقياس، ولم لا يوصف المهجو بالعيوب الجسمية؟ وذلك كثير في الشعر والنثر، ومنه الحسن المستجاد! بل هو من الأهاجي الطبيعية المعروفة عند كل الناس من سائر الأجناس من البدو والحضر، والأميين والعالمين، والماديات أقرب إلى الذهن من المعنويات، والحواس الإنسان أثرها في الاستحسان والاستهجان، وقديماً قالوا (تسمع بالمعيدي خير من أن تراه) مخافة أن يقع عليه الطرف فتزدرية النفس، فالعيب بالقصر المفرط والطول المفرط، والبياض والسواد، ودمامة الوجه... من عيوب الجسم الطبيعي قديم ومعروف، وإذا كان الملك استنكر ما استنكر من قول ابن قيس الرقيات، فلسبب سياسي، هو أنه جعل جمال مصعب هبة طبيعية منحه الله إياها، فهو "شهاب من الله تجلت عن وجهه الظلماء" وجعل بهاء عبد الملك صنعائاً، وعبرة عبد الملك التي لم يوردها صاحب

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص104.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص105.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

⁶ - المصدر نفسه، ن ص.

الصناعتين: "يا بن قيس، تمدحني بالتاج والصولجان، كأني من ملوك العجم، وتقول مصعب...".
ولم يذهب العسكري هذا إلا متابعة لقدامة في رأيه في المديح والهجاء كما مرّ.

ت - فن الوصف:

أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف، حتى كأنه يصور الموصوف لك، فترة نصب عينيك كقول يزيد بن عمر الطائي:

ألا من رأى قومي كأنّ رجالهم
نخيلٌ أتاها عاضدٌ فأمالها¹

فهذا التشبيه كأنه يصور لك القتلى مصر عين، وقال العتابي في السحاب:

والغيّم كالثوب في الآفاق منتشرٌ
من فوقه طبقٌ من تحته طبقٌ
تظنه مصمتاً لا فتق فيه فإنّ
سالت عزاليه قلت الثوب منفتقٌ
إن مَعَمَّ الرِّعْدُ فيه قلت منخرقٌ
أو لألأ البرق فيه قلت محترقٌ²

وهو أيضاً مقياس قدامة، وعبارة قدامة: "ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره، ويمثله بنعته"³، وكما استشهد قدامة ببيت الشماخ في وصف النبالة تمثل به أبو هلال كما مرّ بنا.

ث - التشبيب:

ينبغي أن يكون دالاً على شدة الصبابة وإفراط الوجد؛ والتهالك في الصبوة، ويكون بريئاً من دلائل الخشونة والجلادة، وأمارات الإباء والعزة، ومن أمثلة ذلك -جيد التشبيب- قول أبي الشيص:

وَقَفَ الْهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ فَلَيْسَ لِي
مَتَأَخَّرَ عَنْهُ وَلَا مُتَقَدِّمٌ
أَجْدُ الْمَلَامَةِ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةٌ
حُبّاً لَذِكْرِكَ فَلَيْلُمَنِي اللَّوْمُ
أَشْبَهْتُ فَأَهْنَيْتُ نَفْسِي صَاغِراً
مَا مِنْ يَهُونٍ عَلَيْكَ مِنْ أَكْرَمٍ⁴

فهذا غاية التهالك في الحب، ونهاية الطاعة للمحبوب.

ويستجد التشبيب أيضاً إذا ذكر التشوق والتذكر لمعاهد الأحبة بمحبوب الرياح، ولمع البروق، وما

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص129.

² - المصدر نفسه، ن ص

³ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص118.

⁴ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص130.

يجري مجراها من ذكر الديار والآثار، فمن أجود ما قيل في الديار قول الأزدي:

فلم تدع الأرياح والقطر والبلى من الدار إلا ما يشف ويشغف¹

أبو هلال في هذا المقياس، وقبله قدامة، مقلدان للأقدمين في بكاء الأطلال والوقوف على الآثار والدمن، ولئن صح ذلك في الأطلال الدائرة لقد يمتنع في الحواضر العامرة، ومثل الرجلين عاش في الحواضر بعيداً عن هذه الظواهر، وإنما دفعهما إلى التمسك بهذا المقياس تقليد الشعراء الأقدمين، ومجارة النقاد السابقين، قال ابن قتيبة: وسمعت بعض أهل الأدب مقصد القصيد إنما ابتداء بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربيع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها، إذ كان نازلة العمد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر، لانتقالهم عن ماء إلى ماء، وانتجاعهم الكلام، وتتبعهم مساقط الغيث حيث كان، ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق...

وفي ذكر البرق قول الأول:

سرى البرق من نحو الحجاز فشاقني
بدا مثل نبض العرق والبعث دونه
نهارى بأشرف التلاع مؤكلاً
فواكبدي ممّا ألقى من الهوى
وكلّ حجازي له البرق شائق
وأكناف لبني دوننا والأسائق
لئلي إذا ما جئني الليل آرق
إذا حنّض إلف أو تألّق بازق²

وكذلك ينبغي أن يكون التشبيب دالاً على الحنين والتحسر، وشدة الأسف، كقوله:

وليس عشايت الحمى براجع
وأذكر أيام الحمى ثم أنثني
إليك ولكن خلّ عينيكَ تدمعاً
على كبدي من خشية أن تصدّعاً³

وقول ابن مطير:

وكنّت أذود العين أن ترد البكا
خليلي ما في العيش عيب لو أننا
فقد وردت ما كنت عنه أذودها
وجدنا لأيام الحمى من يُعيدّها⁴

¹ - المصدر نفسه، ن ص.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

وينبغي أن يُظهِر النَّاسِبُ الرِّغْبَةَ فِي الْحُبِّ، وَأَوَّلًا يَظْهَرُ التَّبَرُّمُ بِهِ كَأَبِي صَخْرٍ حِينَ يَقُولُ:
فَيَا حُبَّهَا زِدْنِي جَوَى كُلِّ لَيْلَةٍ وَيَا سَلْوَةَ الْأَيَّامِ مَوْعِدُكَ الْحَشْرُ¹
وقول الآخر:

تَشَكَّى الْمُحِبُّونَ الصَّبَابَةَ لَيْتَنِي تَحَمَّلْتُ مَا يَلْقَوْنَ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحَدِي
فَكَانَتْ لِنَفْسِي لَذَّةُ الْحَبِّ كُلُّهَا وَلَمْ يَلْقُهَا قَبْلِي مُحِبٌّ وَلَا بَعْدِي²

وينبغي أن يكون في النسيب دليل التوله والتحير، كقول الشاعر:

فَوَ اللَّهُ مَا أَذْرِي أَزِيدْتُ مَلَا حَةً وَحَسَنًا عَلَى النِّسْوَانِ أَمْ لَيْسَ لِي عَقْلٌ³

وقيل لبعضهم: ما بلغ من حبك لفلانة؟ فقال: إني أرى الشمس على حيطانها أحسن منها على حيطان غيرها!

وغاية هذا المقياس هي صدق العبارة عن العاطفة الصادقة ودليلها استسلام المحبين، ونسيانهم ذواتهم أمام سطوة الحب وغلبته وذلك ما يبدو أكثر وضوحاً في ذلك النحو من الحب الذي يسمى " الحب العذري".

ترك أبو هلال من أغراض الشعر المراثي والفخر، لأنهما داخلان في المديح، وذلك أن الفخر هو مدحك نفسك بالطهارة والعفاف والحلم والعلم والحسب، وما يجري مجرى ذلك.

والمرثية مديح الميت، والفرق بينها وبين المديح: هو كذا، وأنت كذا. فينبغي أن يتوخى في المرثية ما يتوخى في المديح. إلا أنك إذا أردت أن تذكر الميت بالجوود والشجاعة تقول: "مات الجود" و"هلكت الشجاعة"؛ ولا تقول: "كان فلا جواداً وشجاعاً، فإن ذلك بارد غير مستحسن، وما كان الميت يكده في حياته فلا ينبغي أن يذكر أنه يبكي عليه مثل الخيل والإبل، وما يجري مجراها، وإنما يذكر اغتباطها بموته، بل يوصف بالبكاء عليه من كان حسن في حياته إلهن كما قال الغنوي:

لِيَكِيكَ شَيْخٌ لَمْ يَجِدْ مِنْ يَعْنُهُ وَطَاوِي الْحِشَا نَائِي الْحَلِّ غَرِيبٌ⁴

وهكذا يرسم العسكري أصولاً، ويضع مقاييس لمعاني الشعر بأسلوبه التعليمي.

أما النثر فقد أوضح أبو هلال أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية،

¹ - المصدر نفسه، ص 131.

² - المصدر السابق، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 132.

وقد يتشاكلان أيضاً من وجهة الألفاظ والفواصل فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعدوبة. كذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل الخطبة، والخطبة تجعل الرسالة في أيسر كلفة، ولا يتهياً مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالتة إلى الرسائل إلا بكلفة، وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعراً إلا بمشقة.

كما تحدث عن مجالات الشعر ومجالات النثر ووجوه الاختلاف بينهما: فالخطابة والكتابة مختصان بأمر الدين والسلطان، وليس للشعر بهما اختصاص، أما الكتابة فعليها مدار السلطان، والخطابة لها الحظ الأوفر في أمر الدين، لأن الخطبة شطر الصلاة التي هي عماد الدين في الأعياد والجمع والجماعات، وتشمل على ذكر المواعظ التي يجب أن يتعهد بها الإمام رعيته، لئلا تدرس من قلوبهم آثار ما أنزل الله عز وجل من ذلك في كتابة، إلى غير ذلك من منافع الخطب.

ولا يقع الشعر في شيء من هذه الأشياء موقعاً، ولكن له مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وأكثر الشعر قد بني على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة، والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة من قذف المحصنة وشهادة الزور وقول البهتان لا سيما الشعر الجاهلي الذي هو أقوى الشعر وأفحله، وليس يراد منه إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذي سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه.

وقيل لبعض الفلاسفة: فلان يكذب في شعره، فقال: يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء!

والشعر يفضل النثر بطول بقائه على أفواه الرواة، وامتداد الزمان الطويل به، وذلك لارتباط بعض أجزائه ببعض. وكذلك استفاضته في الناس، وبعد سيرة في الآفاق، وليس شيء أسير من الشعر الجيد، وهو في ذلك نظير الأمثال.

وقد خصص أبو هلال فصلاً من الصناعتين لما يحتاج الكاتب إلى ارتسامه وامثاله في مكاتباته. فأول ما ينبغي أن تستعمله في كتابك مكاتبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق، والشاهد عليه أن النبي ﷺ لما أراد أن يكتب إلى أهل فارس كتب إليهم مما يمكن ترجمته، فسهل الألفاظ غاية التسهيل حتى لا يخفى منها شيء على من له أدنى معرفة في العربية؛ ولما أراد أن يكتب إلى قوم من العرب فخّم اللفظ، لما عرف من فضل قوتهم على فهمه، وعادتهم لسماع مثله.

أما معاني الأدب من حيث الحقيقة والخيال فإن العسكري تكلم فيها، وعالجها أيضاً علاجاً شافياً، فعقد باباً للتشبيه، وآخر للاستعارة، وثالثاً للكناية، وجعل لكل منها مقياساً للجودة والاستحسان،

- وكلها تتصل بناحية الخيال. وجعل العسكري أبلغ التشبيه وأجوده ما يقع على أربعة أوجه:
- أحدها إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه، وهو قول الله عز وجل: ﴿الَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمَانُ مَاءً﴾¹ فأخرج ما لا يحس إلى ما يحس. والمعنى الذي يجمعهما بطلان المتوهم مع شدة الحاجة وعظم الفاقة.
 - والوجه الآخر: إخراج ما لم تجر به العادة ما جرت به العادة كقوله تعالى: ﴿وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ﴾². والمعنى الجامع بين المشبه والمشبّه به الانتفاع بالصورة.
 - والوجه الثالث: إخراج ما لا يعرف بالبدية إلى ما يعرف بها فمن ذلك قول عز وجل: ﴿وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ﴾³ فقد خرج ما لا يعلم بالبدية إلى ما لا يعلم بها، والجامع بين الأمرين العظم، والفائدة فيه التشويق إلى الجنة بحسن الصفة.
 - والوجه الرابع: إخراج ما لا قوة له في الصفة إلى ماله قوة فيها، كقوله عز وجل: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ﴾⁴ والجامع بين الأمرين العظم والفائدة البيان عن القدرة في تسخير الأجسام العظام في أعظم ما يكون من الماء.
- ثم ذكر بعد هذه الوجوه المستحسنة التشبيه الجيد، وهو التشبيه التقليدي كما فعل المبرد، فقال:
- وأما الطريقة المسلوكة في التشبيه والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين فتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر، والسهم الماضي بالسيف، والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجل، والحبيّ بالبكر، والفائت بالحلم، ثم تشبيه اللثيم بالكلب، والجبان بالفرد، والطائش بالفراش، والذليل بالنقد والنعل والفقع والوتد، والماضي بالحديد والصخر، والبليد بالجماد.⁵
- ويقبح التشبيه لعدة أمور: إخراج الظاهر إلى الخافي، وإخراج المكشوف إلى المستور، وإخراج الكبير إلى الصغير.
- وينبغي أن يكون المشبهان قريبين في الجنس، أما التشبيه البعيد فرديء مردود في رأي أبي هلال، فمن رديء التشبيه قول لبيد:

¹ - النور: 39.

² - الأعراف: 171.

³ - آل عمران: 133.

⁴ - الرحمن: 24.

⁵ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص 229.

فمَتِي يَنْقَعُ صُورًا صَادِقٌ يُجْلِبُوهَا ذَاتَ جَرَسٍ وَزَجَلٍ
فخمةً دَفَرًا تُرْبِي بِالْعُرَا قُرْدُمانِيًّا وَتَزَكَا كَالْبَصْلِ¹

فشبه البيضة بالبصل، وهو بعيد، وإن كانا يتشابهان من جهة الاستدارة، لبعد ما بينهما في الجنس. والخلاصة أن مقياس الحسن في التشبيه كثرته وتركيبه، ومقياس القبح فيه الخفاء وعدم الملاءمة بين الطرفين، كأن تشبه الظاهر بالخفي، والمكشوف بالمستور والكبير بالصغير. أما الاستعارة فهي عند العسكري أعلى ضروب البيان، وهي تفضل الحقيقة بأن فيها شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه، أو توكيده والمبالغة فيه، والإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو بحسن المعرض الذي يبرز فيه.

وهذه الأوصاف كلها موجودة في " الاستعارة المصيبة " ولولا أن الاستعارة المصيبة تتضمن ما لا تتضمن الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالاً. ولم يحدد العسكري معنى الاستعارة المصيبة، ولكن هذه الأوصاف تشير إلى المعنى، فهي التي تحقق الأعراض المذكورة آنفاً.

ولكنه عاب الاستعارة البعيدة، والاستعارة البعيدة ما بعد فيها المستعار عن المستعار له كقول أحد شعراء بني عبد القيس:

ولما رأيتُ الدهرَ وعراً سبيله وأبدى لنا ظهراً أجَبَّ مُسَلَّعَا
وجبهةً قَرَدٍ كالشراكِ ضئيلةً وصعَّرَ خديهِ وأنفًا مجدعَا
ومعرفةً حصَّاءَ غيرِ مُقَاَضَةٍ عليه ولوناً ذا عَثَانَيْنِ أَنْزَعَا²

ومن الاستعارة الرديئة قول الأخطل:

إكسيرُ هذا الخلقِ يُلقَى واحدٌ منه على ألفٍ فيكرم خيمه³
وقول أبي تمام "حتى اتقته بكيكيا السؤدد".

فلا ترى شيئاً أبعد من "إكسير الخلق" و "كيكيا السؤدد"، وقد أكثر أبو تمام من هذا الجنس، اغتراراً بما

¹ - المصدر السابق، ص 107.

² - المصدر نفسه، ص 303.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

سبق منه في كلام القدماء، وأسرف فنعي عليه ذلك، وعيب به، وتلك عاقبة الإسراف.¹
 نجد أبا هلال يقول: " أن الكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب
 البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ... لأن المدار بعد عللا إصابة المعنى... ولأن المعاني
 تحل من الكلام محل الأبدان والألفاظ تجري معها مجرى الكسوة ومرتبة إحداها على الأخرى
 معروفة...² هنا كان قد لخص القضية بلفظ الاشتمال، ويجعل المعنى المدار، ويرمز البدن والكسوة.
 وموقف أبي هلال هو موقف ابن الأثير حين يجعل اصلاح الألفاظ خدمة للمعاني.

¹ - المصدر نفسه، ص295.

² - المصدر السابق، ص84.

السرققات الشعرية

الرغم من أنه استخدم هذه المصطلحات الثلاثة، إلا أنه لم يضع قاعدة صريحة، أو مفهوماً واضحاً محدداً لهذه المصطلحات. فنحن لا نعرف بالضبط مدلول هذه المصطلحات في ذهنه، لأنه لم يفصل القول فيها، ولم يضعها في دلالات قائمة بذاتها. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن هذه المصطلحات كانت قد شاعت في زمنه، وتداولها الأدباء والنقاد، فرأى أن يكفي في حديثه عن السرقات بما يعرضه من نماذج شعرية وملاحظات تتصل برأيه في الموضوع، من أجل هذا نرجح أن تكون هذه المصطلحات قد تواردت عنده تحت مدلول واحد هو مصطلح "الأخذ"، والذي يدلنا على ذلك هو أنه لم يمثل إلا لهذا اللون من السرقة، بينما ذكر مصطلحي "السرقة" و "الإغارة" في تضاعيف حديثه عن تناول المعاني ولم يمثل لأي منهما.¹

ومن كلام ابن طباطبا نستدل أنه يدرك أن صناعة الشعر على المحدثين أشد منها على المتقدمين، يقول: "والحنّة على شعراء زماننا في أشعارهم أشدّ منها على من كان قبلهم لأنهم سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة"²، ولهذا السبب نجد للشاعر المحدث أن يقتدي بأشعار المتقدمين، على أن يكون الاقتداء "فليس يقتدي بالمسيء، إنما الاقتداء بالمحسن"³، وإذا كان قد أباح للشاعر المحدث هذا النوع من الاقتداء والتقليد، فإنه لا يبيح السرقة على إطلاقها أو تصنع المهارة في إخفائها، بل يجب على الشاعر أن "لا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقة، أو يوجب له فضيلة"⁴.

ويعبر ابن طباطبا عن السرقة الحسنة بقوله "وإذا تناول الشاعر المعاني التي قد سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه..."⁵. وعلى ذلك فليس كل أخذ وتقليد معيباً، بل المعول قبل كل شيء على الصنعة والإبداع، ذلك أن المتأخر إذا أخذ معنى لمتقدم فأحسن التصرف فيه بصورة من الصور فإنه يكون له ولا يعاب بأخذه⁶. وبهذا يضع ابن طباطبا مفهوماً واضحاً لمشكلة السرقات بعيداً عن تحبّط النقاد المغالين والرواة المتعصبين للقدماء.

¹ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ص 71-72.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عيد الساتر، ص 15.

³ - المصدر نفسه، ص 16.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 79.

⁶ - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، ص 156.

ويحدد ابن طباطبا الوسائل المؤدية إلى السرقة غير المعيبة بقوله: "ويحتاج من سلك هذا السبيل إلى إلفاط الحيلة وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعاراتها، وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها، وينفرد بشهرتها كأنه غير مسبوق إليها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها فيه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن وجد في المديح استعمله في الهجاء؛ وإن وجد في وصف ناقة أو فرس استعمله في وصف الإنسان... وإن وجد المعنى اللطيف في المنشور من الكلام، أو في الخطب والرسائل فتناوله وجعله شعراً كان أخفى وأحسن"¹. فهو في هذا النص يرسم للشعراء سبلاً تبدو فيها الفنية في الأخذ، وهذا ما عرف عند غيره من النقاد باسم السرقة الحسنة أو الممدوحة، ووسائل السرقة الحسنة عنده:

● إلفاط المعنى وتجويده: يرى ابن طباطبا أن المتأخر إذا أخذ معنى لمتقدم وأحسن العبارة عنه صار أحق به ولم يعب، وذلك كقول أبي نواس:

وإن جرت الألفاظ منّا بمدحة
أخذه من الأحوص حيث يقول:

متى ما أقل في آخر الدهر مدحة
فَمَا هِيَ إِلَّا لابن ليلَى المكرم
وكقول دعبل:

أحبُّ الشيبَ لما قيل ضيفٌ
كحي للضيوف التالينَا
أخذه من قول الأحوص:

فإن مَيَّ شَبَابِي بَعْدَ لَذَّتِهِ
كَأَنَّمَا كَانَ ضَيْفًا نَازِلًا رَجُلًا
كقول دعبل أيضاً:

لَا تَعْجَبِي يَا سَلَمَ مِنْ رَجُلٍ
ضَحِكَ المَشْيِبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى²

● إحالة المعنى إلى غرض آخر: وذلك كأن ينقل المعنى المستعمل في الغزل فيجعل في المديح، أو المستعمل في المديح فينقل إلى الوصف... كقول عبد الصمد ابن المعتدل في مدح سعيد بن سلم الباهلي:

ألا قل لسارق الليل لا تخش ضلة
سعيد بن سلم ضوء كل بلاد³

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 80-81.

² - المصدر نفسه، ص 79.

³ - المصدر نفسه، ص 83.

فلما مات رثاه فقال:

يا سارياً حيرة ضالّله ضوء البلاد قد خبا دُباله¹

وكقول علي بن الجهم:

قالوا خُيِّسْتُ فقلتُ ليس بضائري حبسٌ وأني مهندٍ لا يُعمدُ

أو ما رأيتَ الليثَ يَألفُ غيله كبراً وأوباشُ السباع تردّد²

فلما نصب للناس وعري قال:

نصّبوا بحمد الله ملء عيونهما حسناً وملء صُدورهم تبجّيلاً

ما عابه إن بُزَّ عنه ثيابه فالسيفُ أهولُ ما يرى مسلولاً³

ويشترط ابن طباطبا على الشاعر إذا أخذ معنى من غرض ونقله إلى غرض آخر أن يكسو المعنى حلّة جديدة لتخفى آثار التبع والسرقة.

● نظم النثر: وهذا يفتح للشعراء باباً واسعاً من المعاني التي استعملها سابقوهم من الكتاب الخطباء والحكماء، فيفيدون منها فوائد جليّة، كقول حميد بن ثور:

أرى بصري قد خائني بعد صحة وحسبك داءً أن تصح وتسلماً⁴

فقد أخذه من قول النبي ﷺ: «لو لم يلف ابن آدم إلا على الصحة والسلامة لكفى بهما داء».

وأخذ هذا المعنى النمر بن تولب فقال:

أرى بصري قد خائني بعد صحة فألأها الإصباح والإمساء

ودعوتُ ربي بالسلامة جاهداً ليصُحني فإذا السلامة داء⁵

ومما استحسنته ابن طباطبا من هذا اللون من الأخذ، قول علي بن محمود بن نصر:

لا أظلم الليل ولا أدعي ليلى نجوم الليل لئست تغور

ليلى كما شاءت فإن لم تزُر طال وإن زارت فليلى قصير⁶

¹ - المصدر السابق، ص 84.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 82.

⁵ - المصدر نفسه، ص 83.

⁶ - المصدر نفسه، ص 84.

فقد أخذ معنى هذين البيتين من قول رجل لمعاوية حيث سأله: "كيف الزمان عليك فقال: يا أمير المؤمنين أنت الزمان، إذا صلحت صلح الزمان، وإذا فسدت فسد الزمان"¹.

ويجعل ابن طباطبا الأخذ من النثر من أخفى السبل وأحسنها، ويؤيد رأيه بإجابة العتابي حين سئل: ماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بجل معقود الكلام، فالشعر رسائل معقودة، والرسائل شعر محلول.

وقد لاحظ النقاد والأدباء هذا اللون من الأخذ قبل ابن طباطبا، فلمبرد تنبه إلى ذلك في كتابه "الكمال"، فقد أورد أبياتا لأبي العتاهية، ونص على أنه أخذ معانيها من الحكم والأقوال الماثورة. ويرى الدكتور محمد مصطفى هدارة أن ابن طباطبا "أول من جعل الأخذ من النثر من السرقات الحسنة، فقد لاحظ النقاد قبله هذا النوع من الأخذ ولكنهم لم يجعلوه من بين قواعد السرقة المستحسنة"².

ونجد من الباحثين من ينسب أولية التنبيه إلى الأخذ من النثر إلى أبي هلال العسكري، ومن هؤلاء الدكتور إبراهيم سلامة الذي يقول في حديثه عن أبي هلال: "إنه تنبه إلى ما لم ينتبه إليه غيره من النقاد حين تعرض للسرقات النثرية"³ ويقول: "ولا يسعنا إلا تقدير هذه الالتفاتة في السرقات النثرية التي دونها أبو هلال قبل غيره، وهي التفاتة تستحق التقدير"⁴. ونحن بدورنا نلتمس العذر للدكتور سلامة، فهو لم يطلع على آراء ابن طباطبا إذ إنه ألف كتابه "بلاغة أرسطو بين العرب واليونان" قبل نشر كتاب "عيار الشعر" بسنوات*. وفي الحقيقة إن التفات ابن طباطبا إلى الأخذ من النثر وعده من الأخذ الحسن، يدل على حذق وذكاء؛ لأن سرقة الشاعر من الشاعر مكشوفة في حين أن سرقة شاعر من الناثر، أو الناثر من الشاعر بعيدة عن الاتهام نوعا ما.

● الاختصار: ومن الأمثلة التي ساقها نستنتج أنه يعني به جمع الكلام الكثير في كلام أقل، ومثال ذلك قول صالح بن عبد القدوس:

وينادونَهُ وَقَدْ صَمَّ عَنْهُمْ ثُمَّ قَالُوا وَلِلنِّسَاءِ حَيْبُ

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 93.

³ - إبراهيم سلامة، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، ص 315.

⁴ - المرجع نفسه، ص 317.

* - الطبعة الثانية من كتاب الدكتور إبراهيم سلامة، التي رجعنا إليها منشورة سنة 1952م، بينما نشرت الطبعة الأولى من عيار الشعر سنة 1956.

وَمَا الَّذِي عَاقَ أَنْ تَرُدَّ جَوَابًا
إِنْ تَكُنْ لَا تُطِيقُ رَجْعَ صَوَابٍ
أَيُّهَا الْمَقُولُ الْأَلِدَ الْخَطِيبُ¹
فِيمَا قَدْ تَرَى وَأَنْتَ خَطِيبُ
ذُو عِظَاتٍ وَمَا وَعِظْتَ بِشَيْءٍ
مِثْلَ وَعِظِ السُّكُوتِ إِذْ لَا تَجِيبُ²
فَاخْتَصَرَهُ أَبُو الْعَتَاهِيَةِ فِي بَيْتٍ فَقَالَ:
وَكَاَنْتَ فِي حَيَاتِكَ لِي عِظَاتُ
فَأَنْتَ الْيَوْمَ أَوْعِظُ مِنْكَ حَيَا³

وقد ذكر ابن طباطبا أن أبيات صالح بن عبد القدوس مأخوذة من قول أرسطو طاليس - في ندب الإسكندر -: "طالما كان هذا الشخص واعظا بليغا، وما وعظ بكلامه موعظة قط أبلغ من وعظه بسكوته"⁴. وابن طباطبا هنا يلتفت إلى تأثر الشعراء بالمعاني الأجنبية، وهذه لفظة ذكية منه، ومن أجل ذلك فقد عده بعض الباحثين من النقاد الذين كانت لهم ملاحظات في الأدب المقارن.

ولا يلبث ابن طباطبا في حديثه عن تناول المعاني أن يخرج بفكرة ذات قيمة وهي فكرة التمرس بآثار السابقين لتلصق معانيها بفهمه، لا أن يحاول نقلها أو سرقتها، لذا يطلب من الشاعر أن "ولا يغير على معاني الشعر فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول، ويتوهم أن تغييره للألفاظ والأوزان مما يستر سرقة، أو يوجب له فضيلة، بل يدم النظر في الأشعار التي قد 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"⁵. وهذه الفكرة الجيدة سيكون لها صداها عند النقاد اللاحقين. وكأن ابن طباطبا قد فطن لمبدأ الاحتذاء عندما أباح للشعراء الاقتداء بالأقدمين حتى تتكون شخصياتهم الفنية وتراض طباعهم، وهو بذلك "يفرق بين السرقة والاحتذاء، فالاحتذاء أساس كل فن، والمعارف الإنسانية حلقات تؤلف سلسلة متكاملة متجانسة"⁶. ولعله بذلك أول ناقد عربي يلتقي مع النقد الحديث في التفريق بين الاحتذاء والسرقة.

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 82.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 16.

⁶ - محمد مصطفى هدار، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 170.

وتباينت آراء الباحثين والدارسين في موقف ابن طباطبا من قضية السرقات الشعرية فمنهم من يرى أن آراءه في تناول المعاني "تشكل خطراً على أصالة الشاعر، لأنه يلقنه كيفية الإغارة على معاني الأقدمين".¹ ويرى آخرون أن ابن طباطبا يعلم الشاعر طريقة من السرقة لا يناله فيها الحد، في حين نجد من الباحثين من يكبر هذه الآراء التي صدرت عن ابن طباطبا في وقت مبكر ويرى أنه "قد تنبه إلى ما يسمى بفكرة الإطار الشعري بمعناها الموجز المبسط، وهو الاطلاع على آثار السابقين".² أما أستاذنا الدكتور محمود السمرة فيرى أن حديث ابن طباطبا عن السرقات فيه شيء من الجدة قياساً بما ورد في الكتب العامة في النقد والبلاغة التي ظهرت في تلك الفترة.³

وفي رأينا أن نظرية ابن طباطبا في تناول المعاني لا تشكل خطراً على أصالة الشاعر، فهو وإن لم يتشدد في موضوع السرقات، قد دعا إلى الإبداع والابتكار، "فهو يريد من الشاعر إذ أخذ معنى لمتقدم أن تظهر شخصيته في هذا الأخذ، ذلك أن الشاعر الحاذق يتوقى الاختصار على ذكر المعاني التي يغير عليها دون الإبداع فيها والتلطيف لها لئلا يكون كالشيء المعاد المملول".⁴ فهو يريد من الشاعر أن يضيف على ما يأخذه شيئاً من ذاته وروحه وطابعه الخاص، وبعد ذلك من سمات الشاعر الحاذق، وهو يدعو الشعراء صراحة إلى إطفاء الحيلة في تناول المعاني "لأن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي قد كثر ورودها عليه مجه وثقل عليه رعيه".⁵

ونستدل من حديث ابن طباطبا عن السرقة الحسنة أنه لا يقصد بها التقليل من شأن الشاعر، بل مدحه؛ لأن السرقة عنده تحتاج إلى نوع من المهارة الفنية، ومن أجل ذلك لم يستخدم كلمة "سرقة" في هذا المقام، وإنما استخدم كلمة أخرى أخف وقعاً هي "الأخذ". وهو يشبه الأخذ الفني بعمل الصائغ الذي "يذيب الذهب والفضة المصوغين فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه، وكالصباغ الذي يصبغ الثوب على ما رأى من الأصباغ الحسنة".⁶ فالأخذ - في نظره - أشبه ما يمون بالتحريك الفني الذي نعت به الدكتور شوقي ضيف أخذ شعراء القرنين الثاني والثالث الهجريين الذين "استطاعوا بمواهبهم الفنية أن

¹ - محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 254.

² - محمد مصطفى هدار، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 255.

³ - محمود السمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، 188.

⁴ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 23.

⁵ - المصدر نفسه، ص 125.

⁶ - المصدر نفسه، ص 81.

يغيروا في صور ما استمدوه كأهم حرفوه عن أوضاعه، فغدا في شكل حضري مونق"¹.

وفكرة التقليل من شأن السرقات الشعرية هي الشائعة في مفهوم النقد الحديث، فيرى الدكتور شوقي ضيف أن رب فكرة مسبقة تفوق فكرة مبتكرة لم تسبق، فالابتكار من حيث هو صفة بعيدة، إنما الإبداع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار². والشاعر ت. س. إليوت، يرى أن الشاعر قد يستعير أفكار غيره، وهذا حق مشروع - كما يقول - على أن يعطيها من نفسه وعبقريته لتصبح خاصة به. ويذهب إليوت إلى أكثر من ذلك فيقول: "إن إبداع القدامى سيجد طريقه إلى الحياة والخلود من خلال إبداع الشعراء المعاصرين"³.

وهذه هي نظرية السرقات عند ابن طباطبا، وهي وإن لم تكن نظرية منهجية متكاملة - ذلك أنه لم يخصصها ببحث خاص، ولم يعتمد عليها بالدراسة المعقدة - إلا أنها في بعض جوانبها قد أشارت إلى بعض ما يتعلق بالسرقات الشعرية لأول مرة، كجعله الأخذ من النثر من السرقات الحسنة، وهو بذلك قد فتح المجال للنقاد من بعده كي يفصلوا في هذا الموضوع. ولكنها في جوانب أخرى كانت تكرارا لما سبق، فما قاله ابن طباطبا من أن زيادة الأخذ على المأخوذ منه في اللفظ أو في المعنى تتيح له الفضل قال به النقاد من قبله، إلا أ، أولئك النقاد قد حصروا هذا الفضل في زيادة المعنى، بينما نجد أن ابن طباطبا يوسع مفهوم هذا الفضل حين جعله في إبراز المعنى في أحسن من الكسوة التي كان عليها⁴.

ومهما يكن في نظريته من ثغرات، فإنه أول من وضع في السرقات منهجا واضحا سار عليه اللاحقون، ذلك أن من سبقوه كابن سلام وابن قتيبة وغيرهما أشاروا إلى السرقات إشارات عارضة سريعة، هذا وكتابه ليس كتابا خاصا في السرقات الشعرية، بل إنه قال ما قاله فيها ضمن الآراء النقدية التي تضمنها كتاب "عيار الشعر"، ونخلص من حديث ابن طباطبا في السرقات الشعرية إلى ما يلي⁵:

● كان في بحثه لقضية السرقات تطبيقا، فقد طبق نظريته في السرقات على الشواهد الشعرية دون اللجوء إلى تقرير الأصول وتحديد الأقسام.

● إن قضية السرقات عنده من قضايا الفن الكبيرة، فقد ساقه إلى الحديث عنها شعور بأزمة الشاعر

¹ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 299.

² - المرجع السابق، ص 296.

³ - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الأمدي وكتاب الموازنة، ص 105.

⁴ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ص 79.

⁵ - المرجع نفسه، ص 79-80.

المحدث الذي يقف بين لفظ قد أخذ أكثره ومعنى قد سبق إلى جیده، فقضية السرقات عنده ليست مرتبطة بتجريح شاعر أو أكثر أو الدفاع عنهم، - كما هي الحال عند غيره ممن ألفوا في سرقات أبي تمام والبحري- وإنما هي متصلة بموضوع الإبداع الفني.

● في بحثه للسرقات لم يلجأ إلى التحديدات والتقسيمات التي لجأ لـإليها غيره، فلا نجد معنى بتتبع المصطلحات الخاصة بالسرقات وحصرها وتحديد مفهوم كل منها، فلم يفصح عن مدلول هذه المصطلحات عنده، أو عند غيره ممن استعملوها قبله، فنحن لا نجد في قاموسه اللغوي سوى مصطلحين للدلالة على موضوع النقل الحرقي هما: الإغارة والسرقة، في حين نجد النقاد بعده يتفننون في إيجاد المصطلحات، ويعقدون فصولاً لحسن الأخذ وفصولاً لقبحه. ولعل عدم اهتمام ابن طباطبا بالمصطلحات وإكثاره منها يرجع إلى أنه لا تهمه التحديدات ولا تعنيه التقسيمات، بقدر ما يعنيه الجانب الفني التطبيقي.

● لم يكن لابن طباطبا في موضوع السرقات ذلك الاهتمام الكبير الذي تطالعنا به مؤلفات معاصريه من النقاد العرب، فلا نجد معنى بتتبع الشعراء لبيان من أين أخذ هذا الشاعر معناه، ومن سبقه إليه، ومن منهما أجاد، الشاعر التابع أم المتبوع. كما أنه لم يتشدد في موضوع السرقات ولم يقف عنده طويلاً، ولعل عدم تشدده راجع إلى أنه لم يبحث الموضوع بدافع من تعصبه لشاعر أو تعصبه عليه، ولذلك جاء بحثه في السرقات هادئاً موضوعياً. أما عدم وقوفه طويلاً عند هذا الموضوع، فيرجع - في تقديرنا - إلى كثرة الكتب التي ألفت قبله في موضوع السرقات. ومما نلاحظه في هذا المقام أن ابن طباطبا لم يثبت شيئاً من سرقات أبي تمام والبحري، وهما أهم شاعرين في نظر النقاد في عصره، ودارت حولهما حركة نشطة شغلت نقاد القرن الثالث وما بعده، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن موضوع هذين الشاعرين قد أشبع في عصر ابن طباطبا، وألفت حولهما وفي سرقاتهما كتب كثيرة.

● السرقة عنده ضرب من الفنية، وهي مجال للحذق والبراعة، ولا يقتدر عليها كل إنسان، وإنما يقتدر عليها الحاذق والمبرز، فالسرقة فن وصاحبها فنان.

● السرقة عنده تسير في اتجاهين:

أ- اتجاه يغير فيه الشاعر على قصائد غيره، فيسرق المعاني، دون أن يكلف نفسه عناء كسوتها ألفاظ جديدة، وهو يرفض هذا الاتجاه وبعده من السرقة المرفوضة، وهو يحذر الشاعر من اللجوء إلى هذا الاتجاه؛ لأنه - كما يرى - لا يوجب له فضيلة.

ب- اتجاه ينحو فيه الشاعر نحو الاقتباس، إذ يأخذ الشاعر المعنى لكنه يكسوه ألفاظاً جديدة، ويبرزه في

أحسن من الكسوة التي عليه مما يجعله صاحب الفضل الأول فيه، وابن طباطبا يقر هذا الاتجاه ويحبذه. وخلاصة رأي ابن طباطبا في هذا الموضوع هو أن تأثر اللاحقين بالسابقين أمر حتمي لا مناص عنه، وأن اعتماد الشعراء بعضهم على بعض أمر لا مفر منه. وفي رأينا أن النقاد العرب لو نظروا إلى السرقات نظرتهم، لفقدت السرقات جزءا كبيرا من حدتها في النقد العربي، ولما أضاع النقاد أزمانا طويلة في الاشتغال بها، كما أنه بنظرته هذه يعين الشعراء على التخلص من التهمة التي سلطها النقاد على رقابهم لفترات طويلة.

المطلب الثاني: الآمدي

جاء الآمدي بعد تراخي الزمن على الخصومة الأدبية التي قامت حول شعر أبي تمام وبحثري، فوجد عدّة كتب قد ألفت في سرقات أبي تمام والبحثري بالإضافة إلى سرقات المتفرقة التي وردت في تضاعيف الكتب التي ألفت في أخبار الشعراء ومعانيهم: وأهم هذه الكتب هي:

- كتاب " سرقات الشعر " لابن المعتز، وقد نقل عنه الآمدي في مواضيع متفرقة من كتاب الموازنة.
- كتاب " سرقات الشعراء " لابن أبي طاهر.
- كتاب " سرقات البحثري من أبي تمام " لابن أبي طاهر.
- كتاب " سرقات البحثري من أبي تمام " لأبي الضياء بشر بن يحيى الكاتب.
- كتاب " السرقات الكبير " لأبي الضياء بشر بن يحيى الكاتب.

وسنحاول فيما يلي تبيان القواعد العامة التي سار عليها الآمدي في معالجته لقضية السرقات الشعرية، يمضي الآمدي على سنن شيوخه في أن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء يقول: " أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين إذ كان هذا بابا ما تعرّى منه متقدم ولا متأخر¹ ويصرح الآمدي بأنه لم يعبأ بسرقات أبي تمام والبحثري ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فكان لزاما عليه أن يخرج ما استعاره أبو تمام من معاني الناس²، ولتحقيق العدل في الموازنة بين الشاعرين وجب عليه - كما يقول - تتبع ما أخذه البحثري أيضا من معاني الشعراء. وفي ما يلي محاولة لحصر مبادئ الآمدي في تحديد السرقات:

1.1. المواضيع التي تكون فيها السرقة:

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 291.

² - المصدر نفسه، ن ص.

يرى الآمدي أن السرقة تكون في البديع الذي ليس للناس فيه اشتراك ولذلك قال في كتابه الموازنة: "إن السرقة إنما هي في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر لا في المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم مما ترتفع به الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال: إنه أخذ من غيره، وهو بهذا يوافق ما قرره النقاد قبله. ولذلك قال: ومما نسبته ابن أبي طاهر فيه إني السرقات وليس بمسروق؛ لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني، ويجرى على ألسنتهم"¹. نحو قول أبي تمام:

أَلَمْ تُمْتْ يَا شَقِيقَ الْجُودِ مِنْ زَمَنِ فَقَالَ لِي: لَمْ يُمْتْ مَنْ لَمْ يُمْتْ كَرْمُهُ²
فقال ابن أبي طاهر: أخذه من قول العتابي:
رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتُهُ كَأَنَّهُ مِنْ نَشْرِهَا مَنْشُورُ³
يقول أبي تمام: أنا ابن قولي:
نَقَلْ فَوَادَكَ حَيْثُ شِئْتُ مِنَ الْهَوَى مَا الْحَبُّ إِلَّا لِلْحَبِيبِ الْأَوَّلِ

أخذه من قول كثير:

إِذَا وَصَلْتَنَا خُلَّةٌ كَيْ تَزِيلَهَا أَبِينَا، وَقَلْنَا: الْحَاجِيَّةُ أَوَّلُ
وذكر محمد بن داود بن الجراح في كتابه أنه أخذ المعنى من قول ابن الطَّيِّرَةِ إذ يقول:
أَتَانِي هَوَاهَا قَبْلَ أَنْ أَعْرِفَ الْهَوَى فَصَادَفَ قَلْبًا فَارِغًا فَتَمَكَّنَا⁴
وهذا أجود ما قيل في هذا المعنى؛ لأنه ذكر العلة⁵.
تماما كما كان أبو نواس يقول: أنا ابن قولي:
إِذَا امْتَحَنَ الدُّنْيَا لَيْبٌ تَكْشَفَتْ لَهُ عَنْ عَدُوٍّ فِي ثِيَابِ صَدِيقِ
وكما كان يقول مسلم بن الوليد:
تَجُودُ بِالنَّفْسِ إِذْ ضَنَّ الْجَوَادُ بِهَا وَالْجُودُ بِالنَّفْسِ أَقْصَى غَايَةِ الْجُودِ

¹ - المصدر السابق، ص 123.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 69.

وكما يقول دعبل: أنا ابن قولي:

لَا تَعْجَبِي يَا سَلْمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى¹

فقال الآمدي: "ومثل هذا لا يقال فيه مسروق، لأنه قد جرى في عادات الناس - إذا مات الرجل من أهل أفضل والخير، وأثنى عليه بالجميل - أن يقولوا: ما مات من خلف هذا الثناء، ولا من ذكر بمثل هذا الذكر. وذلك شائع في كل أمة، وكل لسان"². ثم بعد ذلك، يرى أن السرقة لا تكون إلا في المعاني، إذ الألفاظ مباحة غير محظورة، واللفظ يؤخذ، ولا بعد أخذه سرقة.

كما أنه يرى أن سرقة المعاني ليست من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر.

ومما يرى أنه ليس بمسروق بسبب ذلك المبدأ الذي سار عليه وهو: أن المعاني المشتركة لا يكون فيها سرقة، نحو قول أبي تمام:

هَمَّةٌ تَنْطَحُ النُّجُومَ وَجَدَ أَلْفٌ لِلْحَضِيضِ فَهُوَ حَضِيضٌ
هَمَّتْهُ قَدْ عَلَتْ وَقَدَّرَتْهُ فِي اللَّحْدِ بَيْنَ الشَّرَى مَعَ الْكَفَنِ³

قال فيه الآمدي: "وهذا أيضا من المعاني المشتركة الجارية في العادة أن يقولوا: همته في علاء وجدته في سفال، وهمته ناطقة وجدته أحرص، وهمه ذات حراك وجد ساكن، وهمه فلان ترفعه وجدته يضعه، وأشباه هذا"⁴.

وكذلك يرى الآمدي أنه لا بد من اتفاق المعنى بين الآخذ والمأخوذ منه، حتى يحكم بالسرقة، نحو قول أبي تمام:

تُقَبَّلُ الرُّكْنُ رُكْنَ الْبَيْتِ نَافِلَةً وَظَهَرَ كَفَّكَ مَعْمُورٌ مِنَ الْقُبُلِ⁵

فقد قال ابن أبي طاهر إنه سرقة من قول عبد الله بن طاهر:

أَعْلَتْ لَهُ ذِكْرُهُ فَكَافَأَهَا بَأْنُ تَوَالَتْ فِي ظَهْرِهَا الْقُبُلِ⁶

¹ - المصدر السابق، ص 56-57.

² - المصدر نفسه، ص 123.

³ - المصدر نفسه، ص 126.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

⁶ - المصدر نفسه، ن ص.

وليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر قبل الكف. وهذا ليس من المعاني المبتدعة؛ لأن الناس أبداً يقولون: ما خلق وجهه إلا للتحية وكفه إلا للتقيل¹.
كما قال دعبيل:

فَبَاطِنُهُ لِلنَّاسِ وَظَاهِرُهُ لِلْقَبْرِ
ومثل هذا مما نطقوا به كثيراً؛ فلا يكون عندي مسروقاً²
وكذلك في قول أبي تمام:

فَلَوْ كَانَتِ الْأَرْزَاقُ تَجْرِي عَلَى الْحَجَى هَلَكْنَ إِذَا مِنْ جَهْلِهِنَّ الْبَهَائِمُ³
قال ابن أبي طاهر أنه مسروق من قول أبي العتاهية:
إِنَّمَا النَّاسُ كَالْبَهَائِمِ فِي الرِّزْقِ قِ، سَوَاءَ جُهِلُوا لَهُمْ وَالْحَلِيمُ

وبين المعنيين خلاف؛ لأن أبا العتاهية أراد أن رزق كل نفس يأتيها جاهلة كانت أو حليلة كما يأتي البهائم، وهذا قائم في الفطر والعقول تتفق الخواطر في مثله.
وأبو تمام قال: إن الرزق لو جرى على قدر العقل لهلك البهائم [من جهلها]. وهذه زيادة حسنة في المعنى، وإن كان إلى معنى أبي العتاهية يؤول⁴.
وكذلك نحو قول أبي تمام:

فَإِنْ هَزِئْتُمْ سَلَلْنَاهَا وَقَدْ غَنَيْت دَهْرًا وَهَامَ بَنِي بَكْرِ لَهَا غِمْدٌ
من قول سعد بن ناشب:

فَإِنْ أَسْيَأْنَا بَيْضٌ مَهْنَدٌ عَتَقٌ، وَآثَارَهَا فِي هَامِكُمْ جُدُدٌ⁵

قال الآمدي: "والمعنيان مختلفان؛ لأن أبا تمام قال: " وهام بني بكر لها غمد؛ وهذا قال: وآثارها في هامكم جدد فهذا غير ذلك"⁶، كانت تلك المواضع التي رأى الآمدي سرقة فيها، وقررها في كتابه.

¹ - المصدر السابق، ص 127.

² - المصدر نفسه، ص 127.

³ - المصدر نفسه، ص 131.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 130.

⁶ - المصدر نفسه، ن ص.

1.2. المواضيع التي لا يكون فيها سرقة:

1.1.1. المعاني المشتركة، أو الألفاظ المنقولة المتداولة، أو الأمثال السائرة، أو الكلام الذي جرت به عادات الناس، وهو هنا يرد على أبي الضياء الذي يراها سرقة، ويطبق هذا المبدأ على سرقات أبي تمام بموضوعية وتجرد - كما قال الدكتور محمود السمره - يقول: "ووجدت ابن أبي طاهر خرج سرقات أبي تمام، فأصاب في بعضها وأخطأ في البعض، لأنه خلط الخاص من المعاني بالمشترك بين الناس، مما لا يكون مثله مسروقاً..."¹.

وأعاد ما ادعاه ابن أبي طاهر أنه سرقة إلى أحد أمرين:

● أنه مما يشترك فيه الناس من المعاني والجاري على ألسنتهم.

● منه ما نسب إلى السرقة والمعنيان مختلفان.

فمن الأول قول أبي تمام:

ألم تُمِتْ يا شَقِيقَ الجُودِ من زَمَنِ فقال لي: لَمْ يَمُتْ من لَمْ يَمِتْ كَرْمُهُ
وقال أخذه من قول العتابي:

رَدَّتْ صَنَائِعُهُ إِلَيْهِ حَيَاتِهِ فكأَنَّهُ مَنْ نَشَرَهَا مَنْشُورٌ²

ومثل هذا لا يقال له مسروق، لأنه قد جرى في عادات الناس، إذ مات الرجل من أهل الخير والفضل وأثنى عليه بالجميل أن يقولوا:

ما مات من خلف مثل هذا الثناء، ولا من ذكر بهذا الذكر، وذلك شائع في كل أمة وفي كل لسان.

ومن الثاني قول أبي تمام:

لَوْ يَعْلَمُ الْعَافُونَ كَمْ لَكَ فِي النَّدَى مِنْ لَذَّةٍ أَوْ فَرَحَةٍ، لَمْ تُحْمَدِ³
قال أخذه من قول بشار:

لَيْسَ يَعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلَا الْخَوْ فِ وَلَكِنْ يَلْذُ طَعْمُ الْعَطَاءِ⁴

ويقول الآمدي: "وما أخاله اِخْتَدَى في هذا البيت على قول بشار: لأن بشاراً قال: [إنه] ليس

¹ - محمود السمره، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص 197.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 123.

³ - المصدر نفسه، 124.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

يعطيك رغبة في جزاء يرجوه ولا خيفة من مكروهه، ولكن لالتذاذه العطية.

وأراد أبو تمام أن الطالبين لو علموا التذاذه للندى لم يحمده. فالمعنيان إنما اتفقا في طريق التذاذ الممدوح بعطائه فقط. وهذا ليس من بديع المعاني التي يختص بها شاعر [دون غيره]، فيقال: إن واحداً أخذه من الآخر؛ لأن العادة جارية بأن يقال: فلان لا يعطي متكارها ولا متكلفاً، بل يعطي عن نية صادقة، ومحبة لبذل المعروف تامة، ونحو هذا من القول¹.

ومقياس "العام المشترك" محتاج إلى نوع من الثقة المنهجية، حتى يصبح مقياساً بالمعنى الصحيح، وقد لحظ النقاد العرب اللاحقون للآمدي أن هناك شيئين بجانب "العام المشترك" هما:

● العام المشترك الذي يعبر عنه الشاعر تعبيراً ذاتياً أصيلاً، فيصبح ملكاً له، خاصاً به، مضافاً إليه مثل قول الأعشى: وقد انتعل المطي ظلالها، معبراً عن المعنى العام المشترك المبذل "حان وقت الظهيرة" إذ إن تصور الأعشى لهذا المعنى يبيح لنا أن ترمي بالسرقة شاعراً آخر إذا أخذه.

وقد فطن لذلك أبو هلال العسكري الذي يرى الشأن كل الشأن للصياغة والتصدير، ويرى أن المعاني كلا مباح يستعملها كل من يريد، ومن ثم اتخذ الصياغة دليل السرقة².

ويأتي عبد القاهر، فيوضح ما انتقد على الآمدي، ويبينه أتم بيان في كتابه "أسرار البلاغة" حيث يقول: واعلم أن المشترك العامي، والظاهر المجلى، والذي قلت: أن التفاضل لا يدخله، والتفاوت لا يصح فيه، إنما يكون كذلك ما كان صريحاً ظاهراً لم تلحقه صنعة، وساذجاً لم يعمل فيه نقش، فإذا ركب عليه معنى، ووصل به لطينه، ودخل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فقد صار بما غير من طريقتة، واستؤذن من صورته، واستجد له من المعرض، وكسى من ذلك التعريض - داخلا في قبيل الخاص الذي علل بالفكرة والتعامل، ويتوصل إليه بالتدبر والتأمل، وذلك كقولهم وهم يريدون التشبيه: سلبن الأطباء العيون - ومن البين أن سلبن الأطباء العيون، ليس إلا تعبيراً أصيلاً عن تشبيه عيونهن بعين الأطباء، وقد خصصت تلك الصياغة هذا المعنى العام المشترك بقائله³.

● الخاص الذي شاع حتى أصبح كالعام المشترك، وهذا لا يكون فيه سرق، مع أنه خاص، لأنه بشيوعه قد دخل في باب "العام المشترك" من المعاني.

¹ - المصدر السابق، ص 124-125.

² - عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، دار السعادة للطباعة، مصر، 1995، ط1، ص 73-74.

³ - عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 277.

1.1.2. اختلاف الأغراض وإن كان جنس المعنيين واحداً:

فحين ادعى أبو الضياء أن البحترى قد أخذ قوله:

ما لِشَيْءٍ بِشَأْشَئَةٍ بَعْدَ شَيْءٍ كَتَلَاقٍ مُّوَاثِلٍ بَعْدَ بَيْنٍ

ومن قول أبي تمام:

وَلَيْسَتْ فَرْحَةُ الْأُمَّهَاتِ إِلَّا لموقوف على ترج الوَدَاع¹

قال الآمدي: "وغرض كل واحد من هذين الشاعرين في هذين البيتين مخالف لغرض صاحبه؛ لأن أبا تمام ذكر أنه لا يفرح بالقدوم إلا من شجّاه وحزّنه التوديع. وأراد البحترى أنه ليس شيء من المسرة والجلد إذ جاء في أثر شيء ما كالتلاقي بعد التفرق. فليس - وإن كان جنس المعنيين واحداً - يصح أن يقال أحدهما أخذ من الآخر: لأن هذا قد صار جارياً في العادات، وكثيراً على الألسن، فالتهمة ترتفع عن أن يأخذه واحد من آخر"².

1.3. تقارب بيئة الشاعرين:

فقد قد الآمدي إن تقارب بيئة الشاعرين يجعلهما متفقين في كثير من المعاني، يقول: "غير منكر لشاعرين متناسبين من أهل بلدين متقاربين، أن يتفقا في كثير من المعاني"³. وقد ذكر الدكتور محمد مصطفى هدارة، أن الآمدي* يدافع بهذا المبدأ عن المعاني التي ذكر النقاد أن البحترى سرقها من أبي تمام، وهو أنها تسربت إلى البحترى لقرب بلده من بلد أبي تمام⁴.

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 351.

² - المصدر نفسه، ص 351-352.

³ - المصدر نفسه، ص 45.

* يؤمن الآمدي بالسرقة الممدوحة والأخذ الحسن، الذي سبق أن قرره ابن طباطبا العلوي، وإن كان لم يفصل القول في السرقة الممدوحة - كما فعل القاضي الجرجاني - حيث يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة: "كل ما ظهر لي من السرقات التي عرضها، أنه يقرر فضيلة الاختصار، فهو يفضل بيت أبي تمام: أشاف كالخود لظمن خزنا وتؤدي مثلما انفصم السوار

على بيت مرار الفتعسي: أثر الوقود على جوانبها بخدودهن كأنه لطم

لأن أبا تمام، أورد المعنى في مصراع، وأتى بالمصراع الثاني بمعنى آخر يليق به). ينظر: محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 144. نقلا عن عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء

النقد الأدبي القديم والحديث، ص 76.

⁴ - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص 145

1.4. الاتفاق:

ويمثل له بقول البحري:

إِنِّي لَحَظْتُ فَأَنْتَ جَوْدَرِ رَمْلَةٍ وَإِذَا صَدَرْتُ فَأَنْتَ ظَبْيِ كَنَاسٍ

الذي يرى أبو الضياء أنه مسروق من قول أبي تمام:

يَبْضُ، فَهَنْ إِذَا رَمَقْنَ سَوَافِرًا صُورٌ، وَهَنْ إِذَا رَمَقْنَ صَوَارًا¹

ويعلق الآمدي على ذلك بقوله: "وهذا يشبه أعين النساء بأعين البقر، ويمثلن بالصوار، وبالظباء، وجل كلام العرب عليه يجري، فلا تكون الشعراء فيع إلا متفقين"².

1.5. التقاليد الشعرية:

ومن أمثلة ذلك قول البحري:

وَمَنْ يَكُنْ فَاخِرًا بِالشَّعْرِ يَذْكُرُ فِي أَضْعَافِهِ فِيكَ الْأَشْعَارُ تَفْتَحِرُ

الذي يرى أبو الضياء أنه مسروق من أبي تمام:

إِذَا الْقَصَائِدُ كَانَتْ مِنْ مَدَائِحِهِمْ يَوْمًا فَأَنْتَ لَعْمَرِي مِنْ مَدَائِحِهَا³

أما الآمدي فيقول: إن هذا غلط على البحري لأن الناس لا يزالون يقولون؛ فلان يزين الثياب ولا تزينه. "ومن البين أن هذا المثل والأمثلة المشابهة له التي أوردها الآمدي تدخل فيما يمكن أن نسميه بالتقاليد الشعرية، أو المعاني المتداولة في الشعر العربي"⁴.

1.6. الأقوال السائرة⁵:

وهو يورد لذلك عدة أمثلة، نحو قول البحري:

خَلَقَ مُثَلَّةً بِغَيْرِ خَلَائِقِ تُرْجَى وَأَجْسَامُ بِلَا أَرْوَاحِ

الذي يرى أبو الضياء أنه مسروق من قول أبي تمام:

هَلُمَّ نَشَبَ وَلَيْسَ هَلُمَّ سَمَاح وَأَجْسَامُ وَلَيْسَ هَلُمَّ قُلُوبُ

وعند الآمدي؛ أن هذا المعنى أشهر من أن يحتاج شاعر أن يأخذه من الآخر، وهم دائماً يقولون ما

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص332.

² - المصدر نفسه، ص332.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص361.

⁵ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص56-58.

فلان إلا شبح من الأشباح.... ونحو هذا القول الشائع المشتهر.

كذلك لا يجوز ادعاء السرقة عند اختلاف المعنيين، فليس الناقد يقول؛ إن بيت أبي تمام:

إِذَا سَيْفُهُ أَضْحَى عَلَى إِلْهَامٍ حَاكِمًا غَدَ الْعَفْوُ وَهُوَ فِي السَّيْفِ حَاكِمٌ
مأخوذ من قول مسلم بن الوليد:

يَعْدُو عَدُو لَهُ خَائِفًا فَإِذَا رَأَى أَنْ قَدْ قَدِرْتُ عَلَى الْعِقَابِ رَجَاكُمَا
فلا سرقة هنا لأن المعنيين مختلفان¹.

كذلك لا تكون السرقة عند الآمدي إلا في المعاني، أما الألفاظ فهي مباحة، واللفظ يؤخذ ولا يعد أخذه سرقة.

وبذلك نرى الآمدي قد حدد الاتهام بالسرقة، ولم يطلق إطلاقاً كسابقه، وهو القائل؛ فكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجته من مساوئ هذين الشاعرين، لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً ما تعرى منه متقدم ولا متأخر.

هذه هي المبادئ العامة التي سار عليها الآمدي في معالجته قضية السرقات. فالآمدي لا يعد السرقات عيب كبير، ولا يريد أن يقف عندها طويلاً. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان يدرأ الأمور بالشبهات، ويسقط كل ما احتمل التأويل، ودخل تحت المجاز، ولاحت له أدنى علة. ويرى الأستاذ محمد مصطفى هدارة أن نظرة الآمدي هذه إلى مشكلة السرقات جديدة ومشبعة بروح التسامح الذي قد ينبئ عن فهم لحقيقتها². وفكرة التقليل من أهمية السرقات الشعرية وجدت صداها في مفهوم النقد الحديث فهذا الشاعر ت. س. إليوت يكتب بعد الآمدي بتسعة قرون، يرى أن يعطيها من نفسه وعبقريته لتصبح خاصة به. ويذهب إليوت إلى أكثر من ذلك فيقول: "إن إبداع القدامى سيجد طريقه على الحياة والخلود من خلال إبداع الشعراء المعاصرين"³.

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن رب فكرة مسبقة تفوق فكرة مبتكرة لم تسبق، فالابتكار من حيث هو صفة فنية بديعة، إنما الإبداع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت الأنظار.⁴

¹ - العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، ص354.

² - محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، ص132.

³ - Eliot, T, S. The Use of poetry. P99.

⁴ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص173.

ولكن الذي يؤخذ على الآمدي في معالجته لقضية السرقات الشعرية - شأنه في ذلك شأن النقاد الأقدمين - اقتصراره على مناقشة المعنى المفرد في البيت الواحد، وعدم التفاته إلى إمكانية التجديد في الطريقة والأسلوب. بالإضافة إلى عدم تحديده للمعاني المبدعة - في الشعر، وتفريقه بين الخاص والمشارك منها، وهذا ما دعا إليه الدكتور مندور إلى القول بأن الأمر عنده لا يعدو من الناحية النظرية حدود التوجيه العام.

موقف الآمدي من السرقات في شعر أبي تمام:

يقول الآمدي: "كان أبو تمام مستهتراً بالشعر، مشغولاً به، مشغولاً مدة عمره بتبحره ودراسته، وله كتب اختيارات* [مؤلفة] فيه مشهورة معروفة"¹. فكان هذا سبباً في كثرة سرقاته. ثم يقول: "وإنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه، ولهذا أقول: إن الذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها، على كثرتها"². فيرى أن له سرقات كثيرة جداً، وبعد ذلك ذكر ما قاله أبو علي محمد ابن العلاء السجستاني فقال: وقد سمعت أبا علي محمد بن العلاء السجستاني يقول: إنه ليس له معنى انفراد [به] واختراعه إلا ثلاثة معان. وهي قوله:

أرى بصري قد خانني بعد صحة وحسبك داءً أن تصح وتسليماً

* - فمنها الاختيار القبائلي الأكبر اختار فيه من كل [قبيلة] قصيدة، وقد مر على يدي هذا الاختيار. ومنها اختيار آخر ترجمته القبائلي اختار فيه قطعاً من محاسن أشعار القبائل، ولم يورد في كبير شيء [للشعراء] المشهورين. ومنها الاختيار الذي تلقت فيه محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، فأخذ من كل قصيدة شيئاً حتى انتهى إلى إبراهيم بن برهمة، وهو اختيار مشهور معروف [يعرف] باختيار شعراء الفحول. ومنها اختيار تلقت فيه أشياء من [أشعار] المقلين والشعراء المغمورين غير المشهورين، وبؤبه أبواباً، وصدره بما قيل في الشجاعة وهو أشهر اختياراته، وأكثرها في أيدي الناس، ويلقب بالحماسة. ومنها اختيار المقطعات، وهو محبوب على ترتيب الحماسة، إلا أنه ذكر فيه أشعار المشهورين وغيرهم من القدماء والمتأخرين، وصدره بذكر الغزل، وقد قرأت هذا الاختيار، وتلقت منه نفاً وأبياتاً كثيرة، وليس بمشهور شهرة غيره. ومنها اختيار مجرد في أشعار المحدثين، وهو موجود في أيدي الناس. فهذه الاختيارات تدل على عنايته بالشعر، وأنه اشتغل به، وجعله وكد [غرضه]، واقتصر من كل الآداب والعلوم عليه، وإنه ما فاته كبير شيء من شعر جاهلي ولا إسلامي ولا محدث إلا قرأه وطالع فيه. ينظر: الآمدي، الموازنة، ص 58-59.

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 58.

² - المصدر نفسه، ص 59.

أرى بَصَرِي قد خَانِي بعد صَحَةٍ
تَأْبَى عَلَى التَّصَرُّدِ إِلَّا نَائِلًا
وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمًا¹
إِلَّا يَكُنْ مَاءٌ قَرَا حَاً يَمْدَقُ
نَزَرًا كَمَا اسْتَكْرَهَتْ عَائِرَ نَفْحَةٍ
مِنْ فَأْرَةِ الْمِسْكِ الَّتِي لَمْ تَقْتَقِ²

وقوله:

أرى بَصَرِي قد خَانِي بعد صَحَةٍ
أرى بَصَرِي قَدْ خَانِي بَعْدَ صَحَةٍ
وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلَمًا³
وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلَمًا⁴
بَنِي مَالِكُ قَدْ هَبَّتْ خَامِلُ الثَّرَى
قَبُورٌ لَكُمْ مُسْتَشْرِفَاتُ الْمَعَالِمِ
رَوَاكِدُ قَيْسِ الْكَفِّ مِنْ مُتَنَاولِ
وَفِيهَا عَلَى لَا تَرْتَقِي بِالسَّلَامِ⁵

وقوله:

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ
طَوَيْتَ أَتَاخَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ
لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَزَتْ
مَا كَانَ يَعْرِفُ طِيبَ عَرَفِ الْعُودِ⁶

ثم يقول الأمدى "ولست أرى الأمر على ما ذكره أبو علي، بل أرى أن له - على كثرة ما أخذه من أشعار جناس ومعانيهم - مخترعات كثيرة، وبدائع مشهورة، وأنا أذكرها عند ذكر محاسنه بإذن الله"⁷. ويجدثنا عن سرقات أبي تمام في رأيه، فيقسمها إلى محاسن ومساوئ ولكل منهما درجات، أما من محاسنه.

فما أخذه فأتى في المعنى بزيادة مثل قوله:

وَقَدْ ظَلَلَتْ عُقْبَانُ أَعْلَامُهُ ضُحَى
بِعُقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلِ
أَقَامَتْ مَعَ الرَّايَاتِ حَتَّى كَأَنَّهَا
مِنْ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تَقَاتِلِ
أَخَذَهُ مِنْ قَوْلِ مُسْلِمٍ:

¹ - المصدر السابق، ص 82.

² - المصدر نفسه، ص 137.

³ - المصدر نفسه، ص 82.

⁴ - المصدر نفسه، ص 82.

⁵ - المصدر نفسه، ص 137.

⁶ - المصدر نفسه، ن ص.

⁷ - المصدر نفسه، ص 138.

قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتُ وَثِقْنَ بِهَا فَنَ يَتَّبِعُنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحِلٍ¹
قال الآمدي: "فأتى في المعنى بزيادة، وفي قوله: إلا أنها لم تقاتل وجاء به في بيتين. [وأخطأ
أيضاً في المعنى بقوله: " في الدماء نواهل" والنهل: هو الشرب الأول، والعلل: الشرب الثاني والعقبان لا
تشرب الدماء، وإنما تأكل اللحم"².

ومثال آخر، قال المزار الفقعسي في وصف الأثافي:

أَثَرُ الْوَقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا بِخُدُودِهِنْ كَأَنَّهُ لَطْمٌ
أخذه أبو تمام فقال:

أَثَافٍ كَالْخُدُودِ لُطْمِنَ حَزْنًا وَنَوَّيٍّ مِثْلَ انْفِصَمِ السَّوَارِ³
أورد المعنى في مصراع، وأتى في المصراع الثاني بمعنى آخر يليق به فأجاد، إلا أن بيت المزار أشرح
وأظهر معنى؛ بقوله " أثر الوقود على جوانبها" فأبان المعنى الذي من أجله أشبهت الخدود الملطومة⁴.
ومن محاسنه: تحويل المعنى إلى موضوع غير موضوع السابق، قال جرير في الغزل:

وَهُنَّ أَضَعُفُ خَلْقِ اللَّهِ أَزْكَائًا⁵

أخذه أبو تمام فجعله في الخمر فقال:

وَضَعِيفَةٌ فَإِذَا أَصَابَتْ فُرْصَةً قَتَلَتْ، كَذَلِكَ قُدْرَةُ الضُّعَفَاءِ⁶

كذلك أخذ أبو تمام قول امرئ القيس متغزلاً فعدل به إلى المديح.

قول امرئ القيس:

سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَ مَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُّوْ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حَالٍ

وقال أبو تمام " فعدل به إلى وجه المديح":

سَمَا لِلْعُلَا مِنْ جَانِبَيْهَا كِلَيْهِمَا سُمُّوْ غُبَابِ الْمَاءِ جَاشَتْ غَوَارِيْهُ⁷

¹ - المصدر السابق، ص 65.

² - المصدر نفسه، ص 66.

³ - المصدر نفسه، ص 68.

⁴ - المصدر نفسه، ص 68.

⁵ - المصدر نفسه، ص 76.

⁶ - المصدر نفسه، ص 77.

⁷ - المصدر نفسه، ص 81.

ومن محاسنه: أن يأخذ المعنى فيكشفه ويزيده وضوحا.

ومن قول مسلم:

لا يَسْتَطِيعُ يَزِيدُ مِنْ طَبِيعَتِهِ

عن المَرْوَةِ والمعروف إحكاما

أخذه أبو تمام فكشفه وأحسن اللفظ وأجاد فقال:

تَعَوَّدَ بَسْطَ الْكَفِّ حَتَّى لَوْ أَنَّهْ

دعاها لَقَبَضَ لَمْ تَطْعَهُ أَنْامِلُهُ¹

تلك محاسن سرفاته، أما مساوئها، فمنها: أن يأخذ المعنى كما هو بلفظه. كما قال الفرزدق:

أَنْتُمْ قَرَارَةٌ كُلُّ مَوْقِعٍ سَوْءَةٍ

ولكل سائِلَةٍ تَسِيرُ قَرَارُ

أخذه أبو تمام اللفظ والمعنى جميعا فقال:

وَكَاَنْتَ لَوْعَةً ثُمَّ اطمَأْنَنْتَ

كَذَلِكَ لِكُلِّ سَائِلَةٍ قَرَارُ²

ومنها أن يأخذ المعنى فيسيء ويتعسف في اللفظ، مثل قول مسلم:

يَكْسُو السُّيُوفَ نُفُوسُ النَّاكِثِينَ بِهِ

ويجعل إلهامَ تيجانَ القِنَا الدُّبُلَ

أخذه أبو تمام -وأساء الأخذ وتعسف اللفظ- فقال:

أَبْدَلْتُ أَرْؤُسَهُمْ يَوْمَ الْكَرْبَةِ مِنْ

قَنَا الظُّهُورِ قَنَا الْخَطِيَّيَ مَدْعَمًا³

وقد يأخذ المعنى فيقصر فيه عن الأول، كما قال ذو الرمة:

وَلَيْلٍ كَجَلْبَابِ الْعُرُوسِ ادَّرَعْتَهُ

بأربعةٍ والشخص في العين واحدُ

أَحْمٌ عِلَاقِيٌّ، وَأَبْيَضٌ صَارِمٌ

وأعبس مهريٌّ، وأروغ ماجدُ⁴

أخذه أبو تمام فقصر، وليس هو المعنى بعينه فقال:

الْبَيْدَ وَالْعَيْسَ وَاللَّيْلُ التَّمَامَ مَعًا

ثلاثةٌ أبداً يَقَوْنَ فِي قَرْنٍ

ثم أوضح بعد ذلك أن السرقات ليست من كبير عيوب أبي تمام فقال: " ومع هذا فلم أر المنحرفين

عن هذا الرجل يجعلون السرقات من كبير عيوبه؛ لأنه باب ما يعرى منه أحد من الشعراء إلا القليل، بل

الذي وجدتهم يعيبونه كثرة خطائه وإخلاله وإحالاته، وأغاليطه في المعاني والألفاظ"⁵.

¹ - المصدر السابق، ص 83.

² - المصدر نفسه، ص 82.

³ - المصدر نفسه، ص 81.

⁴ - المصدر نفسه، ص 83.

⁵ - المصدر نفسه، ص 138.

ثم أرجع أسباب ذلك إلى ما رواه أبو عبد الله بن الجراح في كتابه " الورقة " عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن حذيفة بن محمد الطائي: أن أبا تمام يريد البديع فيخرج إلى المحال.

"وكذلك ما رواه محمد بن داود عن محمد بن القاسم بن مهرويه عن أبيه: أن أول من أفسد الشعر: مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام اتبعه وسلك في البديع مذهبه فتحير فيه. كأنهم يريدون إغراقه في طلب الطُّباق والتجنيس والاستعارات، وإسرافه في التماس هذه الأبواب وتوشيح شعره بها، حتى صار كثير مما أتى [به] من المعاني لا يعرف ولا يعلم غرضه فيها إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس، ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء ولم يوغل فيها، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة، ويقتسرهما مكارهة، وتنازل ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ما قرب وحسن، ولم يفحش، واقتصر من القول على ما كان محذوًا [على] حذو الشعراء المحسنين - ليسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب بماء ورونقه، ولعل ذلك أن يكون ثلث شعره أو أكثر منه - لظننته كان يتقدم عند أهل العلم بالشعر أكثر الشعراء المتأخرين، وكان قليله حينئذ يقوم مقام كثير غيره؛ لما فيه من لطيف المعاني ومستغرب الأوصاف، لكنه شره إلى إيراد كل ما جاش به خاطره ولجلجة فكره، فخلط الجيد بالردىء، والعين النادر بالرذل الساقط والصواب بالخطأ".¹

وهكذا يرى الآمدي أن أبا تمام قد حمل متبعيه أمرا عظيما، فحاول أنصاره الدفاع عن أخطائه بكل حجة، ولو تكلفوا ذلك، كما حاول أعداؤه أن يصموه بكل فاحشة، وأن يوردوا عليه كل خطيئة؛ حتى لو أدخلوا فيها ما ليس بخطأ.

ومهما يكن من شيء، فالآمدي قد عرض سرقات أبي تمام ووضحها، ثم علل لذلك بكثرة محفوظه واختياراته، ثم أوضح أن هذا ليس من كبير عيوبه، ثم وقف موقفا وسطا، فنظرته للسرقات ومبدؤه في ذلك الاعتدال فلا إفراط ولا تفريط، وقد تبعه كثير من البلاغيين والنقاد في ذلك.

موقف الآمدي من السرقات في شعر البحتري:

وبعد أن ناقش الآمدي سرقات أبي تمام، انتقل لمناقشة سرقات البحتري، سأترك الآمدي يتحدث عن ذلك بنفسه: "وحكى [أبو عبد الله محمد بن داود] بن الجراح في كتابه [الذي سماه الورقة:] أن ابن أبي طاهر أعلمه أنه أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت. وكان ينبغي أن لا أذكر السرقات فيما أخرج من مساوئ هذين الشاعرين؛ لأنني قدمت القول في أن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة

¹ - المصدر السابق، ص 139-140.

المتأخرين إذ كان هذا باباً [ما] تعرى منه متقدم ولا متأخر، ولكن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل الابتداع والاختراع؛ فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس؛ ووجب من أجل ذلك إخراج ما أخذه البحتري أيضاً من معاني الشعراء، ولم أستقص باب البحتري، ولا صرفت الاهتمام إلى تتبعه؛ لأن أصحاب البحتري ما لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام [لأبي تمام]، بل استقصيت ما أخذه من أبي تمام خاصة: إذ كان أقبح المساوي أن يتعمد الشاعر ديوان رجل واحد من الشعراء فيأخذ من معانيه ما أخذه البحتري من [معاني] أبي تمام، ولو كان عشرة أبيات، فكيف والذي أخذ منها يزيد على مائة بيت¹.

ويذكر الآمدي سرقات البحتري، ولم يهتم بها اهتمامه بسرقات أبي تمام لأن أصحاب البحتري لم يدعوا ما ادعاه أصحاب أبي تمام، من أنه رأس مذهب شهر به، وصاحب طريقة عرف بها، ويمثل لهذه السرقات بثمانية وعشرين بيتاً، ولم يفته أن ينبه إلى أن لم يستقص سرقات كلها. قال البحتري:

كَالرُّمَحِ فِيهِ بَضْعَ عَشْرَةِ فِقْرَةٍ مُنْقَادَةً تَحْتَ السَّنَنِ الْأَصِيدِ
أخذه من قول بشار:

خُلِقُوا قَادَةً وَكَانُوا سَوَاءً كَكُغُوبِ الْقَنَاةِ تَحْتَ السَّنَنِ²
وقال البحتري:

قَوْمٌ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ يَوْمَ الْوَعَى مَشْفُوفَةً بِمَوَاطِنِ الْكِتْمَانِ³
أخذه من قول عمرو بن سعد يكره الزبيدي:

وَالضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضٍ مُرْهَفٍ وَالطَّاعِنِينَ بِجَمَاعِ الْأَضْغَانِ⁴

إلا أن قول عمرو: "الطاعنين مجامع الأضغان" في غاية الجودة الإصابة؛ لأنهم إنما يطاعنون الأعداء من أجل أضغانهم، فإذا وقع الطعن موقع الطعن فذلك غاية كل مطلوب.

وقال عبد الصمد بن المعدل:

ظَلِمْتُ كَأَنَّ بَحْصَ رِي مِنْ دَقَّةٍ ظَمَأٌ وَجُوعَا

¹ - المصدر السابق، ص 311-312.

² - المصدر نفسه، ص 313.

³ - المصدر نفسه، ص 317.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

إِنِّي عَلِقْتُ لِشِقْوَتِي يَا قَوْمَ مَمْنُوعاً مَمْنُوعاً
أخذه البحري، فقال:

مِنْ عَادَةٍ مُنِعْتُ وَتَمَنُّعُ نَيْلِهَا
فَزَادَ عَلَى عَبْدِ الصَّمَدِ بِقَوْلِهِ:
"بَذَلْتُ لَنَا لَمْ تَبْدُلْ"¹

هذه من الأمثلة من سرقات البحري من غير أبي تمام.

ويتحدث الآمدي عن سرقات البحري من أبي تمام خاصة، فيقول: وهذا ما أخذه البحري من معاني أبي تمام خاصة "مما نقلته من صحيح ما خرَّجه أبو الضياء: بشر بن يحيى الكاتب، لأنه استقصى في ذلك استقصاءً بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق"².
قال أبو تمام:

وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ
فَقَالَ الْبَحْرِي:
وَلَنْ تَسْتَبِينَ الدَّهْرَ مَوْضِعَ نِعْمَةٍ
وَقَالَ أَبُو تَمَامٍ:
فَإِنْ تَكُنْ وَعْكَةً قَاسَيْتَ سَوْرَتَهَا
إِنَّ الرِّيحَ إِذَا مَا أَعْصَفَتْ قَصَفَتْ
فَقَالَ الْبَحْرِي:
طُويْتُ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ³
وَإِذَا أَنْتَ لَمْ تُدَلِّمْ عَلَيْهَا بِحَاسِدٍ
فَالْوَرْدُ حَلَفٌ لِلَيْثِ الْعَابَةِ الْأَضْمِ
عِيدَانِ نَجْدٍ وَلَمْ يَعْبَأَنَّ بِالرَّقَمِ⁴

وَلَسْتُ تَرَى شَوْكَ الْقَتَادَةِ خَائِفًا
وَلَا الْكَلْبَ مَحْمُومًا وَإِنْ طَالَ عُمُرُهُ
وَقَالَ أَبُو تَمَامٍ:
رِيَّاحُ السَّمُومِ، وَالْآخِذَاتُ مِنَ الرَّنْدِ
أَلَا إِنَّمَا الْحَمَى عَلَى الْأَسَدِ الْوَرْدِ⁵

وَنَعْمَةٌ مُعْتَفٍ جَدُوهُ أَحْلَى
عَلَى أُذُنَيْهِ مِنْ نَعَمِ السَّمَاعِ

¹ - المصدر السابق، ص 320.

² - المصدر نفسه، ص 324.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 325.

⁵ - المصدر نفسه، ص 325.

فقال البحرّي:

نَشْوَانٌ مِنْ طَرَبِ السَّوَالِ كَأَمَّا غَنَاءُ مَالِكٍ طَيِّبٍ أَوْ مَعْبُدٌ¹

هذا، وقد انتبه النقاد والدارسون إلى ابن الآمدي لم يظهر العناية في استخراج سرقات البحرّي كما أظهر العناية في استخراج سرقات أبي تمام، وأنه لم يقف في الاستقصاء موقفاً متساوياً من الشاعرين. ظن النقاد أن الآمدي قد عمد إلى ذلك، تعصبا ضد أبي تمام، لكن الآمدي نفسه قد فطن إلى ذلك، ونبه إليه، وهو بصدد البحث عن سرقات الشاعرين، وهو بذلك يرد على هؤلاء المتحاملين عليه²:

- قد فطن الآمدي إلى أن الباحث عن سرقات أبي تمام أحوج إلى الاستقصاء وطول التفتيش، ما لم يحتج إلى مثله في حالة البحث عن سرقات البحرّي.
 - يعترف الآمدي أنه لم يجمع للبحرّي في السرقات مثل ما جمع لأبي تمام.
 - يرى الآمدي أن ذلك لا يرجع إلى عصبيته للبحرّي، بل إلى أسباب أخرى يراها مقنعة، وهي:
- أ- أن أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول سابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني السابقين عليه حتى يتبين وجه الحق فيما زعم أنصار أبي تمام من أنه في الصنعة الشعرية الجديدة، وأنه قد سبق الناس إلى أشياء ابتدعها لم يسبقه إليها غيره. فكان طبيعياً أن يقف الآمدي عند أبي تمام وقفة أطول من التي وقفها مع البحرّي الذي لم يدع ما ادعاه صاحبه، ولم يزعم لنفسه ولا للناس أنه إمام في طريقة جديدة في صياغة الشعر وتجويده.
- ب- أنه لو كان الآمدي يعتمد العصبية للبحرّي، ويقصد التشويه من صورة أبي تمام لما أفرد باباً خاصاً لسرقات البحرّي من أبي تمام، فقد جمع من سرقات البحرّي العامة ثمانية وعشرين مثلاً، بينما جمع من سرقات البحرّي من أبي تمام أربعة وستين مثلاً.
- ت- حدد الآمدي السرقة في المخترع والمبتدع من المعاني، والبحرّي يسير على عمود الشعر؛ ويتبع في صنعته وأسلوبه سبيل القدماء؛ فالجبال في البحث عن السرقة في ضوء هذا المفهوم وهذا التحديد يكون أكثر سعة وأرحب باعاً عند أبي تمام منه عند البحرّي.
- ث- أن الآمدي لم يفعل بأبي تمام ما فعل بالبحرّي، فلم يفتش في شعره عن سرقاته من البحرّي، مما يدل على إنصافه مع الشاعرين، وكان حرياً أن يقال: إنه يتعصب ضد البحرّي لأنه بحث في سرقاته

¹ - المصدر السابق، ص 327.

² - عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني، ص 87-91.

من أبي تمام.

ج- إذا كان أنصار أبي تمام يجدون في كثرة ما استقصاه الآمدي من سرقات أبي تمام تعصبا ضده، فإن من حق أنصار البحري كذلك أن يجدوا فيما خرج الآمدي من سرقات البحري من أبي تمام لونا من التعصب ضده كذلك.

والحق أن موقف الآمدي من سرقات البحري، لم يكن كموقفه من سرقات أبي تمام، فلم يقف وقفة تأمل في سرقاته، بل مر عليها مروراً سريعاً، وعرض لما يمكن عرضه دونما تكلف أو اهتمام، وذلك لأن الآمدي في داخله يتعصب للبحري وإن حاول أن ينفي ذلك، فالآمدي من أنصار القديم، ومن أنصار عمود الشعر والمحافظة عليه، وشعر البحري كذلك.

وبرغم ذلك فلا نستطيع أن ننكر أن التعصب ضد المحدثين كان السبب في مغالاة النقاد في استخراج سرقات أبي تمام على اعتبار أنه رأس مذهبهم، والحق أن الآمدي قد تنبه إلى ذلك، ونبه عليه كما مر بنا.

كما نستطيع أن نقرر في النهاية أن الآمدي قد تابع النقاد السابقين في قضية السرقات، فردد آراءهم، وإن كان أكثر دقة في تحديداته؛ وفي موقفه من السرقات في شعر صاحبيه أبي تمام والبحري. وهكذا نجد أن الآمدي في قضية السرقات لم يقدم إضافة إلى مجمل آراء سابقيه فيها. وأن موقفه من السرقات في شعر أبي تمام يتلخص فيما يلي¹:

- أشار إلى كثرة محفوظه الشعري وأثره في كثرة ما ظهر من السرقة في شعره.
- يرى أن ما خفي من سرقات أبي تمام أكثر مما ظهر منها على كثرتها.
- يرى أن السرقة ليست من كبير عيوب أبي تمام.
- استقصى سرقاته بدقة وعناية، وأحصى الكثير منها، حتى اتهم بالتعصب ضده، ولكن ذلك راجع إلى أن أنصار أبي تمام ادعوا أنه مخترع مبتدع فأراد أن يتبين صحة ذلك الكلام، وأنه حدد السرقة في المخترع المبتدع، فالبحت عن السرقة في ضوء ذلك التحديد يكون أوسع مجالاً في شعر أبي تمام.
- رفض بعض السرقات التي أحصاها خصوم أبي تمام عليه، لأنها لا تتفق مع مذهبه في السرقة ويمكن أن يكون ذلك إنصافاً له.
- أحصى سرقات البحري من أبي تمام ولم يخص سرقات أبي تمام من البحري، ويمكن أن يعد ذلك لونا من ألوان الإنصاف أبي تمام كذلك، وتعصبا ضد البحري.

¹ - المرجع السابق، ن ص.

- رفض الفكرة القائلة بأن أبا تمام ليس له من المعاني المبتدعة إلا ثلاثة، وأثبت أن له ابتكارات كثيرة.
- حدد مواضع الحسن في سرقات أبي تمام، ومواضع القبح فيها كذلك.
- كذلك نجد موقف الأمدي من السرقات في شعري البحري يتخلص فيما يلي:
- لم يستقص سرقاته كما فعل أبي تمام، لأن أصحاب البحري لم يدعوا أنه مخترع ومبتدع أو سابق كما ادعى أصحاب أبي تمام.
- استقصى سرقاته من أبي تمام وعابه بها.
- علل كثرة سرقاته من أبي تمام باتحاد البيئة بينهما؛ ولكثرة ما طرق سمع البحري من شعر أبي تمام وهو يرد بذلك على أنصار أبي تمام حين ذهبوا إلى أن البحري يتكئ كثيرا على معاني أبي تمام فجعل اتخاذ البيئة بين الشاعرين من الأمور التي تنتفي السرقة معها.
- رفض كثيرا من السرقات التي أحصاها خصوم البحري عليه لأنها لا تتفق مع مذهبه في السرقة.
- رفض أن تمون السرقة في المعاني المشتركة ليناظر شعر البحري، حيث إن جل معانيه عام مشترك.
- وتحذر الإشارة إلى أن الأمدي أثبت أن السرقة لا يعري منها شعر شاعر متقدما كان أو متأخر ليعتذر عن أبي تمام والبحري، والمحدثين بعامة في سرقاتهم، وأنه يجب ألا تحمل عليهم هذه الجملة بسبب السرقات، وكذلك حين قرر أن السرقات ليست من كبير مساوئ الشعراء.

المطلب الثالث: أبو هلال العسكري

عقد أبي هلال لحسن الأخذ وحل المنظوم باب، وهو المسمى عند العلماء الأدب ونقاد " السرقات الشعرية"، وهو مما يتصل بالمعاني وتقسيمه إياها إلى مبتكرة ومقلدة.

وفي كتاب بالصناعتين دراسة فريدة في بابها، لأن أبا هلال تابع فيها حسه الفني، وسائر ذوقه الأدبي، وتخلص فيها من أساليب العلماء ومناهج المتكلمين، ولهذا حالفه التوفيق في أكثر ما قال، فاهتدى إلى أحكام فنية خالصة اهتدى بهديها تابعوه ممن كتبوا في البلاغة أو في النقد.

وقد قرر أبو هلال أن الناس لا غنى لهم عن تناول معاني المتقدمين يأخذونها ويكسونها ألفاظاً من عندهم، ويبرزونها في معرض من تأليفهم ويوردونها في غير حلتها الأولى، ويزيدونها حسن تأليف وجودة تركيب وكمال حلية. فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها، وهو بهذا يرى أنه لا مناص من التقليد، مستدلاً بأن الطفل إنما ينطق بعد استماعه من البالغين وتقليده أصواتهم.

ويؤكد ما سبق أن قرره من اشتراك الناس في المعاني، فهي سواء بين العقلاء، وربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها. وقد يقع للمتأخر

معنى سبقه إليه المتقدم من غير أن يلم به، ولكن كما وقع للأول وقع للآخر، ويتخذ العسكري من نفسه شاهداً ودليلاً، فيروي أنه قال في صفة النساء:

سَفَرْنَ بُدُوراً وَانْتَقَبْنَ أَهْلَةً

ثم ظن أنه سبق إلى جميع هذين التشبيهين في نصف بيت إلى أن وجده بعينه لبعض البغداديين، فكثر تعجبه، وعزم ألا يحكم على متأخر بالسرقة من المتقدم حتماً.

عالج أبو هلال بعد ذلك ضروب الأخذ ووسائله، فقسمه قسمين: الأخذ الحسن، والأخذ القبيح:

● الأخذ الحسن:

فالأخذ الحسن الذي يجذ العسكري، أن تأخذ المعنى، فتكسوه لفظاً جديداً أجود من لفظه الأول، ومن فعل ذلك كان أحق بالمعنى من صاحبه الأول، أخبرنا بعض أصحابنا قال: قيل للشعبي: إنا إذا سمعنا الحديث منك نسمعه بخلاف ما نسمعه من غيرك، فقال إني أجده المعنى عارياً، فأكسوه من غير أن أزيد فيه حرفاً أي من غير أن أزيد في معناه شيئاً، والذي يأخذ معنى غيره فيكسوه بألفاظ جديدة، ويصوغه صياغة جيدة جدير بأن ينسب إليه المعنى. كان دعبل في حلقة فجرى ذكر أبي تمام، فقال دعبل: كان تتبع معانيّ فيأخذها! فقال له رجل في مجلسه: ما من ذلك أعزك الله؟ فقال: قلتُ:

إليه ويرجو الشكر مني لأحمق
يصونك عن مكروها وهو يخلق¹

وإنّ امرءاً أسدى إليّ بشافعٍ
شفيحك فأشكر في الحوائج إنّه

وقال هو، يمدح يعقوب بن أبي الربيع:

فراك أهزعه غداة نضاله
وبالغيب كفك لي ثمار نواله
ولقيت بين يديّ مِرَّ سؤاله
من جاهه فكأنّها من ماله

إنّ الأمير بلاك في أحواله
فمتى أقوم بحق شكرك إذ جنت
فلقيت بين يديك حلو عطائه
وإذا امرؤ أسدى إليك صنيعة

فقال الرجل: أحسن والله! فقال دعبل: كذبت قبحك الله! قال: لئن كان سبق بهذا المعنى فتبعته

¹ - المصدر السابق، ص 213.

لما أحسنت، وإن كان أخذه منك لقد أجاد، فصار أولى به منك! فغضب دعبل وقام¹.
ولما قال بشار:

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَارَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهْجُ
تبعه سلم الخاسر، فقال:
مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَارَ بِاللَّدَّةِ الْجَسُورُ
فلما سمعه بشار هذا البيت قال: ذهب ابن الفاعلة بيتي²!

وقد فصل العسكري وسائل الأخذ الحسن، وشرط لاستحسانها جميعاً المهارة في إخفاء الأخذ
والحاذق هو الذي يخفي ديبه إلى المعنى يأخذه في ستره، فيحكم له بالسبق إليه أكثر من ربه ووسائل
الأخذ:

أ- أخذ معنى منظوم وإيراده في كلام منشور، أو من نثر فيورد في نظم.
ب- النقل من غرض إلى غرض، فالمعنى المستعمل في صفة خمر يؤخذ فيجعل في مديح، أو في مديح
ينقل إلى وصف، وهكذا... وذلك كثير، بشرط كسوة المعنى حلة جديدة، لتخفي آثار التبع، كقول أبي
نواس:

أَعْطَيْتُكَ رِيحَانَهَا الْعَقَارِ وَحَانَ مِنْ لَيْلِكَ انْسِفَارِ
إن كان أخذه من قول الأعشى على ما حكوا فقد أخفاه غاية الإخفاء وبيت الأعشى:
وَسَيبِيَّةٌ مِّمَّا تَعْتَقُ بَابِلُ كَدِمِ الدَّيِّحِ سَلْبُتُهَا جَرِيَالُهَا³
سئل الأعشى عن "سلبتها جريالها"، فقال: شربتها حمراء، وبلتها بيضاء، فبقي حسن لوها في
بدني، ومعنى "أعطتك ريحانها العقار" أي شربتها فانتقل طيبها إليك.
وهكذا قوله:

لَا يَنْزِلُ اللَّيْلُ حَيْثُ حَلَّتْ فَدَهْرُ شُرَابِهَا نَهَارُ
من قول قيس بن الخطيم:
قَضَى اللَّهُ حِينَ صَوَّرَهَا ال خَالِقُ أَلَا تَكْنُهَا السُّدْفُ⁴

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 214.

³ - المصدر نفسه، ص 198.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

وهذا المعنى منقول من الغزل إلى صفة الخمر فهو خفيّ، ومن هذا ما نقله من أوس بن حجر في صفة الفرس، فجعله في صفة امرأة:

فجَرَدَهَا صَفْرَاءَ لَا الطُّوْلُ عَابَهَا وَلَا قِصَرٌ أَرْزَى بِهَا فَتُعْطَا¹
وقول أبي نواس:

فَوْقَ الْقَصِيرَةِ وَالطَّوِيلَةِ فَوْقَهَا دُونَ السَّمِينِ وَدُونَهَا الْمَهْزُولُ²
وقد يكون من وسائل الإخفاء أن يؤخر المتأخر في عبارة المتقدم كقول الشاعر:

أَفْنَاهُمْ الصَّبْرُ إِذْ أَبْقَاكُمْ الْجَزَعُ

وهو من قول السموأل:

يَقْرُبُ حَبِّ الْمَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكَرُّهُ أَجَاهُكُمْ فَتَطْوُلُ³
أورده أبو تمام في نصف بيت، واستوفى التطبيق.
ومن هذا الضرب قوله:

عَلَّمَنِي جُودُكَ السَّمَاخَ فَمَا أَبْقَيْتَ شَيْئاً لَدَيَّ مِنْ صِلَاتِكَ⁴
من قول الشاعر:

لَمَسْتُ بِكَفِّي كَفَّهُ أَبْتَغِي الْغَنَى وَلَمْ أَذِرْ أَنَّ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ يُعْدي
أَفْدْتُ، وَأَعْدَانِي فَأَتْلَفْتُ مَا عِنْدِي⁵
ويزيد الأخذ حسناً أن يزيد المتأخر في معنى المتقدم، كقول أبي نواس:

يَبْكِي فَيَذِرِي الدَّرَّ مِنْ نَرْجَسٍ وَيَلْطُمُ الْوَرْدَ بِعُغَابٍ
أخذه من قول الأسود بن جعفر:

يَسْعَى بِهَا دُوْنُ ثُومَتَيْنِ كَأَنَّمَا فَنَأْتُ أَنَامِلِهِ مِنَ الْفِرْصَادِ⁶
وأخذ بعض المتأخرين بيت أبي نواس، فزاد عليه زيادة عجيبة، فقال:

¹ - المصدر السابق، ص 199.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 200.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 201.

وَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَّتْ ورداً وَعَصَّتْ عَلَى الْعَنَابِ بِالْبَرْدِ¹
فجاء بما لا يقدر أحد أن يزيد عليه، وهكذا يردد أبو هلال إعجابه بهذا البيت في كل مناسبة!
ومن ذلك أيضاً قوله، وقد زاد فيه عن الأول:

أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ وحسبك داءً أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمَ²
فَتَمَشَّثْتُ فِي مَفَاصِلِهِمْ كَتَمَشِّي الْبُرِّ فِي السَّقَمِ
أخذه من قول مسلم:

أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ وحسبك داءً أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمَ³
تَجْرِي مَحَبَّتُهَا فِي قَلْبٍ عَاشَقَهَا مجرى المعافاة في أعضاء منتكس
وجميع ذلك مأخوذ من قول بعض ملوك اليمن:
مَنْعَ تَقَلُّبِ الشَّمْسِ وطلوعها من حيث لا تُنْصِي
تَجْرِي عَلَى كِبَدِ السَّمَاءِ كَمَا يجري جِءُ الموتِ في النفسِ

وأخبرنا أبو أحمد قال: سمعت أبا العيناء يقول: سمعت أبا نواس يقول: والله ما أحسن الشماخ حيث يقول:

إِذَا بَلَغْتَنِي وَحَمَلْتِ رَحْلِي عرابة فاشريقي بدمِ الوتين⁴
هلا قال كما قال الفرزدق:

عَلَامَ تَلَقَّتَيْنِ وَأَنْتِ تَحْتِي وخيرُ الناسِ كلهم أَمَامِي
مَتَى تَرْدِي الرِّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي من التهجيرِ والدَّبرِ الدَّوَامِي
وكان قول الشماخ عيباً عندي، فلما سمعت قول الفرزدق تَبِعْتُهُ، فقلت:

وَإِذَا الْمَطِيُّ بِنَا بَلَغْنَ مُحَمَّدًا فظهورهن على الرجال حَرَامُ
قَرَّيْنَنَا مِنْ خَيْرِ مَنْ وَطِيءَ الْحَصَى فلها علينا حُرْمَةٌ وَذَمَامُ⁵

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 82.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 210.

⁵ - المصدر نفسه، ص 211.

يعترف أبو نواس بالمتابعة ويقر بالأخذ، ولكنه على كل حال أسلس من قول الشماخ وأوجز من قول الفرزدق.

أما حل المنظوم ونظم المنشور فقد عدّه بعضهم من البلاغة فقال: الكتابة نقض الشعر، وقيل للعتابي: بم قدرت على البلاغة؟ قال: بحل معقود الكلام، وقد قسمه أبو هلال أربعة أقسام:

- أن يعتمد الآخذ إلى ألفاظ الشعر، فيدخل بين هذه الألفاظ ألفاظاً من عنده، ومن ذلك أن قليلاً المعتز لي سمع أبياتاً للعتبي وهي:

أفَلْتُ بَطَالَتَهُ وَرَاجَعَهُ	حَلَمٌ وَأَعْقَبَهُ الْهَوَى نَدَمًا
أَلْقَى عَلَيْهِ الدَّهْرُ كُلُّكُلَهُ	وَأَعَارَهُ الْإِفْتَارَ وَالْعَدَمًا
فَإِذَا أَلَمَ بِهِ أَخُو ثِقَةٍ	غَضَّ الْجَفُونَ وَمَجْمَحَ الْكَلِمَا ¹

فقال لبعض الملوك يستعطفه على رجل من أهله: جعلني الله فداءك، ليس هو اليوم كما كان، إنه وحياتك أفلت بطلته، إي والله؟ وراجع حلمه، وأعقبه - حرك - الهوى ندماً، أنحى الدهر والله عليه بكلكله، فهو اليوم إذا رأى أخا ثقة غضّ بصره، ومجمع كلامه

وبهذا يعرف أن حل المنظوم ونظم المحلول أسهل من ابتدائها، لأن المعاني إذا حلت منظوماً أو نظمت منشوراً حاضرة بين يديك، تزيد فيها شيئاً فينحل، أو تنقص منها شيئاً فينتظم، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك، فتحتاج إلى فكر يحضرها.

- والضرب الثاني ينحل بتأخير لفظة منه وتقديم أخرى، فيحس محلوله ويستقيم، ومثاله ما ذكره بعض الكتاب من قول البحري:

نَطْلُبُ الْأَكْثَرَ فِي الدُّنْيَا وَقَدْ تَبْلُغُ الْحَاجَةَ فِيهَا بِالْأَقْل²

ثم قال: فإذا نثرت ذلك ولم تزد في ألفاظه شيئاً قلت: نطلب في الدنيا الأكثر، وقد نبغ منها الحاجة بالأقل.

- والضرب الثالث أن يفعل الآخذ مثل ذلك التقديم والتأخير، فلا يحسن الكلام ولا يستقيم إلاّ بالالتجاء ضرورة إلى الزيادة فيه أو النقص منه، ومن النظم ما لا يمكن حله أصلاً بتأخير لفظة وتقديم أخرى منه، حتى يلحق به التغيير والزيادة والنقصان، مثل قول الشاعر:

¹ - المصدر السابق، ص 216.

² - المصدر نفسه، ص 217.

لسانُ الفتى نصفٌ ونصفٌ فؤادُهُ فلم يبقَ إلاَّ صورةُ اللحمِ والدمِ¹

فالمصرع الأول يمكن أن يؤخر بعض ألفاظه ويقدم، فيصير نشرًا مستقيمًا وهو أن تقول: فؤاد الفتى نصف ولسانه نصف. ولا يمكن في المصرع الثاني، ذلك، حتى تزيد فيه أو تنقص منه، فتقول: لسان الفتى نصف وفؤاده نصف، وصورته من اللحم والدم فضل لإغناء بهما دونهما ولا معول عليهما إلا معها.

● والضرب الرابع أن تكسو ما تحله من المنظوم ألفاظًا من عندك، وهذا أرفع درجاتك، وهكذا يلقي أبو هلال على مزاويل صناعة الكتابة درسًا في وسائل الإفادة من أدب سابقهم، ويوطئ لهم السبيل في الانتفاع بآثار غيرهم، مبيّنًا لهم ما يحسن وما يقبح، وما هو ممكن أو غير ممكن، وهكذا تبقى للرجل أهم صفاته، وهي صفات المعلم، الذي يرود لتلاميذه طرق الإجابة والإحسان. ولأول مرة ينطق العسكري لفظ " السرقة " على هذا الأخذ، بل وفي معرض الإستجادة والاستحسان أيضًا.

وكما يستطيع الناثر أن يفيد من الشاعر بحل منظومه بإحدى الوسائل التي ذكرها، فإن في استطاعة الشاعر أن يفيد من نصوص النثر الكلامية أو الكتابية فيعمد إلى هذه النصوص فيدخل معانيها في شعره، وهكذا يكون أبو هلال وفيًا لرجال الصناعتين.

ومن أجود ما مثل به للنثر يورد في الشعر قول بعضهم للربيع بن خيثم، وقد رأى اجتهاده في العبادة، أتعبت نفسك، قتلت نفسك! فقال: راحتها أطلب! أخذه الشاعر، فقال:

سأطلبُ بُعْدَ الدَّارِ عنكم لتقربوا وتسكُبُ عَيْنَايَ الدَّمْعَ لتجمدا
وقال غيره عروة بن الورد:

تقولُ سُلَيْمَى لو أقمتَ بأرضنا ولم تدْرِ أُنِي لِلْمُقَامِ أَطْوَفُ²

ومثل ذلك أن بعضهم رأى أعرايياً مقبلاً إلى مكة ليصوم فيها شهر رمضان والحر شديد؛ فقال له: أجمع على نفسك الصوم وحرّ تامة؟ فقال: من الحرّ أفر! وقيل لروح بن قبيصة بن المهلب، وهو واقف في الشمس على باب الخليفة: لقد طال وقوفك في الشمس! فقال: الظلّ أريد! فقال أبو تمام:

ألفه النَّجِيبُ كم افتراقٍ أَظَلَّ فَكَانَ دَاعِيَةً اجْتِمَاعِ

¹ - المصدر السابق، ص 218.

² - المصدر نفسه، ص 220.

وَلَيْسَتْ فَرْخَةُ الْأَوْبَاتِ إِلَّا لَمَوْقُوفٍ عَلَى تَرِجِ الْوُدَاعِ¹

وسمع أبو تمام قول علي بن أبي طالب رضي الله عنه للأشعث بين قيس: إنك إن صبرت جرى عليك قضاء الله وأنت مأجور، وإن جَزَعْتَ جرى عليك أمرُ الله وأنت موزور؛ فإنك إن لم تَسَلْ احتساباً سلوت كما تسلو البهائم، فحكاه حكاية حسنة في قوله²:

وقال عليّ في التّعازي لأشعث
أَتَصْبِرُ لِلْبُلُوى رجاءً وحِسْبَةً
وَخَافَ عَلَيْهِ بعضَ تلكَ المآثمِ
فَتُوجَرَّ أم تسلو سُلوَ البهائمِ
خُلِقْنَا رَجَالاً لِلتَّجَلُّدِ والأسَى
وتلك الغواني للبكاء والمآثمِ

ولم يكن لأبي هلال أن يعد هذا من السرقة، ولا أن يذكره في بابها، لأن أبا تمام سمع المعنى فأعجبه فنظمه؛ ولم ينسبه إلى نفسه، أو يخفي ديبه إليه، ولكنه أسنده إلى قائله صراحة، وذكر المقول له، ومناسبة القول، وإن كان البيت الأخير من قول عبد الله بن الزبير لما قتل أخوه مصعب: "إنما التسليم والسَّلوة لحُزماء الرِّجال؛ وإنَّ الهَلْعَ والجَزْعَ لربّات الحجال"³.

إن الأخذ والنقل يحتاجان كما يرى أبو هلال إلى الحذق وإلى الفطنة حتى يكون من الممكن أن يسلم المعنى للأخذ، ويكون من العسير على القارئ أو السامع أن يفطن إلى النقل، أو ينتبه إلى الأصل. وناقد الأدب أكثر حاجة من الشاعر أو الناثر إلى الحذق والفطنة وسعة الاطلاع، حتى يستطيع بكل أولئك أن يعرف المصادر والموارد، وأن يرد المعنى إلى صاحبه والقول إلى قائله، مهما استطاع الأديب بمهارته إخفاء الأخذ أو النقل، بتغيير الغرض الأصلي، ووضع المعنى في معرض آخر، أو كسوته ثوباً جديداً من الألفاظ، أو غير ذلك مما يعمل الأديب فيه جهده مبالغة في التعمية والإخفاء.

ولهذا كان علينا أن نعرف لأبي هلال قدره وأن نجكم له بالقدرة الفائقة، وطول البال، وسعة الاطلاع، من هذا الباب النقدي الذي وفق فيه إلى حشد هذه النصوص، والفطنة إلى أصولها، فمن ذلك ما رواه أن أبا تمام سمع قول زياد لأبي الأسود وقد سأله ولاية: لولا أنك ضعيف لاستعملتك. فقال أبو الأسود: إن كنت تريدني للصِّراع فإني لا أصلح له، وإلاّ فغيرُ شديد أن أمر وأُخَي؛ فقال أبو تمام، وقد نقله إلى الغزل:

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 211-212.

³ - المصدر نفسه، ص 212.

تَعَجَّبُ أَنْ رَأَتْ جَسْمِي نَحِيفاً كَأَنَّ الْمَجْدَ يُدْرِكُ بِالصَّرْعِ¹
 ومن أمثلة نقض الشعر وإيراده في النثر أن أمراً القيس قال:
 فبعض اللوم عاذلتي فإني ستكفيني التجارب وانتسابي²
 يقول لا أنتسب إلا إلى ميت، فقال لييد:
 فإن لم تجد من دون عَدْنَانَ والدًا ودون معدٍ فلتزعك العواذلُ
 فأخذه الحسن البصري، فقال نثرًا: إن امرأ لم يعد بينه وبين آدم عليه السلام إلا أبا ميتاً لمعرق
 له في الموت. فأخذه أبو نواس، فقال:
 وما الناس إلا هالك وابن هالكٍ وذو نسبٍ في الهالكين عريقٌ³

• الأخذ القبيح:

والأخذ القبيح يكون بأحد سببين: أولهما أن يعتمد الآخذ إلى المعنى، فيتناوله بلفظه كله أو أكثره كقول
 طرفة:

وقوفاً بها صحي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد
 وهو قول امرئ القيس:
 وقوفاً بها صحي عليّ مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجلد⁴
 فلم يغير طرفة إلا لفظ القافية.
 وقال الحارث بن ولة:
 الآن لما أبيض مسررتي وعضضت من نأبي على جذم
 وقال غسان السليطي:
 الآن لما أبيض مسررتي وعضضت من نأبي أجدامي
 وقال البعيث:
 أترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليباً قديمها ؟

¹ - المصدر السابق، ص212.

² - المصدر نفسه، ص220.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص229.

وقال الفرزدق:

أترجو ربيعاً أن يجيء صغارها بخيرٍ وقد أعيّا ربيعاً كبارها؟¹

والعسكري الذي يرى اشتراك الناس في المعاني يعد الأخذ على هذه الصورة قبيحاً معيماً، وإن ادعى أن الآخر لم يسمع قول الأول بل وقع كما وقع لذلك فإن صحة ذلك لا يعلمها إلا الله عز وجل والعيب لازم للآخر.

ويبدو من هذا أن أبا هلال يناقض نفسه حين يلزم الآخر العيب، وقد سبق له أن جوّز وقوعه، واستدل على جواز الاتفاق بما أورد لنفسه مما وافق فيه قل غيره وإن كان لم يره. ويقول إن عمر بن أبي ربيعة أنشد ابن عباس رضي الله عنه:

تشطُّ غداً دارُ جيراننا²

فقال ابن عباس:

وللدار بعد غدٍ أبعد³

فقال عمر: والله ما قلت إلا كذلك!

والجميل في هذا البحث أن ينتبه أبو هلال بفطرته إلى أثر البيئة في اتفاق المعاني وجواز توارد الخواطر، ويعتقد أنه من السابقين إلى التنبيه إلى أثر البيئة فيما يصدر عن أصحابها بقوله: وإذا كان القوم في قبيلة واحدة، وفي أرضٍ واحدةٍ، فإنّ خواطرهم تتّفق متقاربة، كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضاربة. ويروي قصة له مع صاحب ابن عباد تماثل قصة أبي ربيعة وابن عباس، فيروي أنه أنشد صاحب:

كانت سراة الناس تحت أظله

فسبقه صاحب بن عباد فقال:

فغدت سراة الناس فوق سراته⁴

كذلك كان قال: وبهذا يجوز الادعاء بالاتفاق، وإن كان الظاهر الأخذ والنقل.

أما الضرب الآخر من الأخذ القبيح فهو أن يأخذ المتأخر المعنى فيفسده، أو يعوضه، أو يخرججه في معرض قبيح، ويكسوه كسوة مستزلة.

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 230.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 230.

وقد مثل العسكري لهذا الضرب بأمثلة كثيرة منها:
قول أبي كريمة:

قَفَاهُ وَجْهٌ، ثُمَّ وَجْهٌ الَّذِي قَفَاهُ وَجْهٌ يُشْبِهُ الْبَدْرَا
وَإِنَّمَا أَخَذَهُ مِنْ قَوْلِ أَبِي نَوَاسٍ:
بِأَبِي أَنْتَ مَنْ مَلِيحٍ بَدِيعٍ بَدَّ حُسْنَ الْوُجُوهِ حُسْنُ قَفَاكَ¹
وَأَحْسَنَ ابْنَ الرُّومِيِّ فِيهِ فَقَالَ:

مَا سَاءَ لِي إِعْرَاضُهُ عَنِّي وَلَكِنْ سَرَّيْ
سَالَفَتَاهُ عِوَضٌ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَسَنٍ²

وأخذه أبو نواس من قول النابغة للنعمان بن المنذر أيفاخرك ابن جفنة! واللات لأمسك خير من يومه، ولقدالك أحسن من وجهه، وليسارك من يمينه، ولعبيدك أكثر من قومه، ولنفسك أكبر من جنده، وليومك أشرف من دهره، ولوعدك أنجز من رفته، ولهزلك أصوب من جدّه، ولكرسيك أرفع من سريره، ولفترتك أبسط من شبره، ولأملك خير من أبيه:

والنابغة أحذق الجماعة، لأنه ذكر " القذال"، وهؤلاء قالوا " القفا"، ولا يستحسن أن يخاطب الرجل فيقال له: قفاك حاله كذا كذا...

● ومن 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:

أَرَانِي الْبَدْرُ سُتَّتَهَا عِشَاءً فَلَمَّا أَرَمَعَ الْبَدْرُ الْأُفْلَا
أَرْتَنِيهِ بِسُتَّتِهَا فَكَانَتْ مِنَ الْبَدْرِ الْمُنَوَّرِ لِي بَدِيلًا³
فأطال الكلام، وجعل المعنى في بيتين، وكرر السنّة والبدر.

● وقول البحتري:

مِنْ غَادَةٍ مَنَعَتْ وَتَمْنَعُ نِيلَهَا فَلَوْ أَنَّهَا بَذَلَتْ لَنَا لَمْ تَبْذُلِ
أَخَذَهُ مِنْ قَوْلِ عَبْدِ الصَّمَدِ بْنِ الْمَعْدِلِ:
وَمَنْ الْبَلِيلَةِ أَنَّنِي مِنْ دَقَّةِ ظَمَأٍ وَجُوعَا

¹ - المصدر السابق، ص 231.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

علقت ممنوعاً ممنوعاً وحسبك داءً أن تصح وتسلماً¹

بيت عبد الصمد أبين معنى شدة الاختصار، وبيت البحري كالعوبص، لا يقام إعرابه إلاّ بعد نظر طويل.

ومن هنا يتضح أن مقياس قبح الأخذ واحد من عدة أمور:

أ- أخذ المعنى بلفظه كله.

ب- أخذ المعنى بجل لفظه.

ت- عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن.

ث- أخذ البين الواضح بإخفائه.

ج- أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه.

ولقد كان في هذا الباب موقفاً لأنه عاجله بروح أديب ذي ذوق سليم واطلاع واسع، فجمع ووازن؛ وبين فضل السابق على اللاحق، أو مهارة المتأخر على المتقدم، وقد أراد أن يفخر على من تقدمه فقال: وقد آتيت في هذا الباب على الكفاية، ولا أعلم أحداً ممن صنف في سرق الشعر فمثل بين قول المبتدئ وقول التالي، وبين فضل الأول على الآخر والآخر على الأول غيري. وإنما كانت العلماء قبلي ينبهون على مواضع السرق فقط، فقس بما أوردته على ما تركته.

ونسي أبو هلال في هذا المقام أو لعله تناسى فضل عالمين كبيرين وناقدين حاذقين عرضاً للشرقات ودرسها، ووازن بين قول وقول واستنبطاً فضل ما بينهما، وهما القاضي الجرجاني في وساطته بين المتنبّي وخصومه، وأبو القاسم الأمدي في موازنته بين أبي تمام والبحري.

والحق أن أبا هلال قد انفرد دون سابقيه بشرح وسائل الأخذ، وما يلجأ إليه الأدباء من إخفاء أخذهم وستر معالم اقتدائهم.

¹ - المصدر السابق، ص 82.

المبحث الرابع:

القديم والحديث

في الأدب العربي شغل النقاد بهذه القضية، ومنحوها مزيداً من اهتمامهم، لقد كان علماء اللغة يقبلون على الشعر القديم للاستشهاد به في النحو والتفسير، ولم يكونوا يلجأون بالاً إلى الشعر المحدث؛ لقلة ثقتهم به، ومع الزمن اكتسب الأدب الجاهلي تمجيداً وتعظيماً بسبب كونه وسيلة إلى غاية مقدسة.¹ فأبو عمرو بن العلاء كان لا يعد الشعر إلا ما كان للمتقدمين، فلما سئل عن الأخطل التغلبي "لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه لأحداً"². وقد علق ابن الأثير على رأي أبي عمرو في الأخطل، فقال: "هذا تفضيل بالأعصار، لا بالأشعار"³. أما ابن الأعرابي فقد كان يقول: "القديم أحب إلي". وروي عن الأصمعي أنه قال: "بشار خاتمة الشعراء، والله لولا أن أيامه تأخرت لفضلته على كثير منهم"⁴.

والواقع أن أئمة اللغة لم تكن نظرهم إلى الشعر نظرة موضوعية تحليلية، ولم يكن رفضهم للشعر المحدث مبرراً، وإنما كانت مواقفهم هذه تنبع من تعصبهم الشديد للقديم. أما ما يقال من أن حب القدماء للقديم وتفضيلهم له كان بشبب جهلهم بالثقافة الحديثة، وعدم صلتهم بها⁵، فقضية فيها نظر، وهي بحاجة إلى ما يسند لها من أدلة وبراهين. والقول الأكثر دقة هو أن "اتصالهم بالقديم والحياة البدوية زمناً طويلاً، جعلهم يعيشون بعقولهم ونفوسهم في عصر غير العصر الذي يعيشون فيه، ولذلك فلم يتمكنوا من ملاحقة المعاني المتجددة وإنتاج الكثير، كل ذلك أرهقهم وأتعبههم، فرفضوه جملةً وتفصيلاً"⁶. ولا أدلّ على عصبية الرواة وأئمة اللغة على الشعر المحدث من تلك الحكايات التي تزخر بها كتب الأدب والنقد، من ذلك ما حكاه الصولي عن أبي عمر بن أبي الحسن الطوسي، قال: "وجه بي أبي إلى ابن الأعرابي لأقرأ عليه أشعاراً، -وكنيت معجباً بشعر أبي تمام- فقرأت عليه من أشعار هذيل، ثم قرأت

¹ - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، ص 89

² - محمد محي الدين عبد الحميد، المثل في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، 1939، ج 3، ص 395.

³ - المرجع نفسه، ن ص.

⁴ - الأغاني، طبعة دار الثقافة، بيروت، 1955، ج 3، 141/137.

⁵ - شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 164.

⁶ - داود سلوم، تاريخ النقد العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة الإيمان، بغداد، 1966، دط، ص 84.

أرجوزة لأبي تمام على أنها لبعض شعراء هذيل، فلما أتممتها قال: "اكتب لي هذه، فكتبتها له، ثم قلت: أهى حسنة؟ قال: ما سمعت بأحسن منها. قلت: إنها لأبي تمام. فقال: خرّق! خرّق!"¹. ومثل هذا ورد في الوساطة للقاضي الجرجاني عن الأصمعي، وفي الموشح للمرزباني عن ابن الأعرابي. وهناك الكثير من مثل هذه الحكايات نجدها ماثلة في كتب الأدب والنقد، وهي تدل في مجملها على أن أئمة اللغة، وكبار الرواة، كانوا يستحسنون الشعر ويعجبون به فإذا عرفوا أنه لشاعر محدث أنكروه وتراجعوا عن استحسانهم وإعجابهم، معتبرين أن تراجعهم عن موقفهم أهون عليهم من الاعتراف بالإحسان لشاعر محدث.²

وفي رأينا أنّ علماء اللغة بتعصبهم هذا، قد ارتكبوا خطأ كبيراً وواضحاً، ووصموا أنفسهم بالجمود عندما أبوا مناقشة الشعر المحدث ودراسته، ولو أنهم أقبلوا على الشعر المحدث ووازنوا بينه وبين الشعر القديم لغيّروا كثيراً من مواقفهم، ولعاد ذلك بالفائدة الكبرى على النقد العربي. وكان الجاحظ أول الأدباء الذين حاولوا إنصاف المحدثين، فقد أقبل على دراسة الشعر القديم والمحدث معاً، واستهجن آراء المتعصبين من أئمة اللغة فقال: "... وقد رأيت ناساً منهم يهرجون أشعار المحدثين ويستسقون من رواها، ولم أر ذلك قط إلا في رواية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي، ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفي أي زمان كان"³. وجاء ابن قتيبة فوقف في مقدمة كتابه الشعر والشعراء موقفاً واضحاً، فقد حاول أن يدرس الشعر على أساس الجودة فقال: "ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختاراً له سبيل من قلّد أو استحسّن باستحسان غيره، ولا نظرت بعين العدل إلى الفريقين وأعطيت كلاّ حظّه ووفرت عليه حقه"⁴.

وانتصر ابن المعتز للمحدثين، ولا غرو في ذلك فهو شاعر منهم، فنجدته يؤلف كتابه طبقات الشعراء المحدثين يقصره عليهم، كما أنه ألّف رسالة تبّه فيها على محاسن شعر أبي تمام ومساويه. ودافع عن أبي تمام ومنهجه الشعري فقال: "والرجل كثير الشعر، وأكثر ما له جيد، والردّيء الذي له إنما هو شيء يستغلق لفظة فقط، فأما أن يكون في شعره شيء يخلو من المعاني اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة

¹ - أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 2015، دط، ص 175.

² - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر "في ضوء النقد الحديث"، ص 44.

³ - الجاحظ، الحيوان، ج 3، ص 130.

⁴ - ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، ص 62.

فلا"1.

أ- ابن طباطبا:

من القضايا الكبرى التي تناولها ابن طباطبا وناقشها قضية القدماء والمحدثين، وهي قضية قديمة في الآداب عامة. "ومادام الفن تعبيراً عن نفس الفنان، ومادامت الأصالة هي طابع الفنان الحق، فإن المعركة بين القديم والحديث أمر محتوم"2.

لقد وقف أبو الحسن بن طباطبا في هذه القضية موقفاً معتدلاً، فلم يقسم الشعراء إلى طبقات، وإنما درس الشعر دراسة فنية، تقوم على النظر في طبيعة الشعر نفسه، وقضاياها الفنية من حيث ألفاظه ومعانيه وبنائه وصوره، وهو في دراسته جمع شعر القدماء إلى جانب شعر المحدثين.

ولم يخص ابن طباطبا هذه القضية ببحث مستقل، ولا نجد عنده دراسة منهجية لها، وإنما هي آراء نظرية ومواقف تطبيقية مبثوثة في مواطن شتى من كتابه عيار الشعر، وما علينا إلا أن نلم شتاتها، ونجمع ما تفرق منها كي يتسنى لنا التعرف إلى حقيقة موقفه من هذه القضية. يقول ابن طباطبا: "وأكثر من يستحسن الشعر تقليداً على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه، وإلا فهذا الشعر أولى بالاستحسان والاستحادة من كل شعر تقدمه"3. ولهذا النص قيمة كبيرة، فابن طباطبا يصور الاتجاه العام في تقدير الشعر والحكم عليه، وهو اتجاه تدخل فيه عوامل لا تتصل بالأدب ذاته، كشهرة الشاعر وتقدمه في الزمن، ولولا ذلك لكان الشعر المحدث - كما يرى ابن طباطبا - جديراً بالتقدم والاستحسان. ويضيف ابن طباطبا قائلاً: "وستعثر في أشعار المولدين بعجائب استفادوها ممن تقدمهم، ولطفوا في تناول أصولها منهم، وتكثروا بإبداعها، فسلمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفت لهم معانيها"4. فهو يعجب بعجائب استفادها المحدثون من المتقدمين، ولكن إعجابه بشعر المحدثين لم يجعله يقف من الشعر القديم والشعراء القدماء موقف المتعصب عليهم، فلم ينتقص فضلهم في سبقهم إلى المعاني والصور الشعرية التي أخذ بها الشعراء المحدثون، بل على العكس من ذلك نراه يثبت حقهم ويؤكدده، فهم - في نظرة - قد سبقوا إلى كل معنى بديع ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة، فكأن القدماء - عنده - قد استفادوا المعاني، وهي حجة يرددها أنصار القديم. ويبدو أن ابن طباطبا لا يؤمن فعلاً بأن

1 - ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، تح: عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، 1946، دط، ص 286.

2 - محمود سمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، 1966، ص 119.

3 - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 76.

4 - المصدر نفسه، ص 8.

القدماء قد استنفدوا المعاني، والدليل على ذلك أنه يستشهد بأبيات لمعاصره أحمد بن أبي طاهر، ويفضلها على أبيات للأعشى.

وابن طباطبا مع تقديره لما أتى به القدماء، كان يميل إلى إظهار مقدرة المحدثين على الإتيان بما أتى به القدماء، بل إنه يذهب إلى أكثر من ذلك عندما أعطى حق المعنى للمتأخر إذا تلمظ في تناوله وأبرزه في حلة جديدة. أما منهجه في محاولته لإنصاف المحدثين فيقوم على إيراد الأمثلة والشواهد التي وازن بها بين ما أتى به القدماء من معان وأغراض وبين ما أتى به المحدثون، ولم يتوان عن إثبات الجودة لشعر المحدثين وتفوقهم في كثير من الموضوعات كحسن التخلص، والقدرة على تنسيق الأبيات وحسن تجاورها¹.

وفي حديثه عن الأخطاء والمعائب في الشعر، وهو الشعر الذي أسماه "الشعر القاصر عن الغايات"²، بين أن القدماء تعرضوا لأخطاء ومعائب، وليس المحدثون وحدهم ملومين على ما أخطأوا. ونجده في كثير من موضع يورد الأمثلة والشواهد على محاسن الشعر ومساوئه، فلم يقصر شواهد على أشعار القدماء فحسب، وأشعار المحدثين فقط، وإنما كان يستشهد بأشعار القدماء كامرئ القيس، والأعشى، والنابغة وغيرهم، ثم يتبعها بشواهد من أشعار المحدثين، وكأنه بذلك يريد أن يبين أن الجيد أو الرديء ليس مقصوراً على القدماء أو المحدثين، وإنما لكل منهم جيده ورديئه.³

والذي نلاحظه في ابن طباطبا، وهو الشاعر المحدث، أنه لم يحاول التعصب للمحدثين، كما أنه لم يحاول أن ينتقص من قدر الأقدمين، بل إنه يقدر القديم ويحترمه، ويتخذ مقياساً نقدياً في كثير من القضايا. ويرى ابن طباطبا أن شعر القدماء هو النموذج الذي يُحتذى ويُنسج على منواله، بل إنه يدعو القارئ لأشعار القدماء إلى التريث وعدم العجلة في تخطئتهم، فرما خفي المعنى على القارئ لجهله بأحوالهم. ولاهتمام ابن طباطبا بالقدماء، واعتماده على مذهبهم، واستنباطه مقياسه من كلامهم، نجده يدعو شعراء عصره إلى احتذائهم والافتداء بهم كأئمة في صناعة الشعر⁴. ولكن تقديره للقديم وإعجابه به، لم يمنعه من انتقاده، ولم يحجب ناظره عن رؤية جمال الشعر المحدث، وكيف يكون ذلك وهو شاعر محدث ينظم الشعر وينقده، ولذلك عن الشعر المحدث والشعراء نابع عن معاناة صادقة وتجربة حيّة.

¹ - المصدر السابق، ص 111-127.

² - المصدر نفسه، ص 96.

³ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر (في ضوء النقد الحديث)، ص 47.

⁴ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 11-14.

ويفرق ابن طباطبا بين الشعر القديم والشعر المحدث من حيث الخصائص فيقول: "ومع هذا فإن من كان قبلنا في الجاهلية الجهلاء، وفي صدر الإسلام من الشعراء، كانوا يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مدحاً وهجاء، وافتخاراً ووصفاً، وترغيباً وترهيباً"¹. وفي تبيان خصائص الشعر المحدث يقول: "والشعراء في عصرنا إنما يجابون على ما يستحسن من لطيف ما يوردونه من نوادرهم، وأنيق ما ينسجون من وشي قولهم، دون حقائق ما يشتمل عليه من المديح والهجاء، وسائر الفنون التي يصرفون القول فيها. فإذا كان المديح ناقصاً عن الصفة التي ذكرناها كان سبباً لحرمان قائله، وإذا كان الهجاء كذلك أيضاً كان سبباً لاستهانة المهجو به وأمنه من سيرهن ورواية الناس له، وإذاعتهم إياه وتفكهم بنوادره"².

فهو كما يتضح من هذه النصوص، يثبت للقراء فضيلة الصدق في التعبير عن خلجات النفس، كما أثبت لهم من قبل فضيلة السبق إلى المعاني الشعرية، ولكنه في مقابل ذلك يثبت للمحدثين فضيلة التفنن في عرض المعاني الشعرية، في أثواب زاهية وأساليب منمقة جميلة، صحيح أنهم استفادوها ممن سبقوهم ولكنهم طوّروها وهذبوها، ولذلك نبه شعراء عصره إلى ضرورة الإجادة والدقة، ومراجعة الأشعار قبل نشرها حتى تسلم من الخطأ³. فنحن نجد يقابل فضائل القدماء بفضائل المحدثين، وموقفه هذا أقرب ما يكون إلى الحياد أو أشبه ما يكون بالموقف التوفيقي⁴، ولم يكن ابن طباطبا أول من وقف هذه الوقفة في قضية القدماء والمحدثين، فهو مسبوق إلى هذا الموقف، ومقتد بغيره فيه، إلا أن له فضل وضع هذه القضية موضع التطبيق الجاد.

ونخلص إلى أن ابن طباطبا، وإن لم يكن أول من أدى بالإقرار بالفضل للشعر المحدث، وتقدير الشعراء المحدثين، وإن لم يكن أيضاً المبتدئ لنظرية تقويم الشعر على أساس الجودة والرداءة، فإنه حول القول في هذا الموضوع إلى واقع تطبيقي، حين وازن بين ما جاء به القدماء وما جاء به المحدثون، ودل على إجادة المحدثين في مواضع عديدة. فالجديد من الشعر ليس جيداً لقدمه، والرديء منه ليس رديئاً لحداثته، ففي الشعر القديم جيد ووديء، كما أن في المحدث مثل ذلك، وإذا كان ابن طباطبا - هو الشاعر المحدث - لم يدخل طرفاً في الصراع بين القديم والمحدث في عصره، بل ذهب في بعض مواقفه إلى

¹ - المصدر السابق، ص 9.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 47.

تفضيل القدماء، وذهب في مواقف أخرى إلى تفضيل المحدثين، فإن ذلك يدل على عدم تعصبه لأي من القديم والمحدث، وإن يكن موقفه يفتقر في النهاية إلى وحدة المنطق والنظرة الشاملة.

ويبدو أن عدم تعصبه يرجع إلى أنه لم يقصر كتابه على شاعر محدث يريد الدفاع عنه، ككتاب الوساطة للقاضي الجرجاني، أو أخبار أبي تمام للصولي، وإنما جاء كتابه دراسة فنية للشعر... فهو يعنى بالنص الشعري ذاته، وما دام الأمر كذلك فمن الطبيعي إذا أن يكون في القديم جيد ووردي وكذلك في المحدث. ومثل هذا الموقف من ابن طباطبا الشاعر الناقد يعد محاولة مخلص جادة لإنصاف المحدثين وتحري الدقة في الأحكام، محاولة لا تشوبها شائبة من التعصب، وإنما تقوم على الدراسة الموضوعية الفنية، وما أحوج أدبنا ونقدنا في تلك الفترة وفي كل فترة إلى مثل هذه النظرات الموضوعية. ويكفي ابن طباطبا أنه تجرأ لينص على ما في أشعار القدماء من أخطاء ومعايب، في فترة سيطر فيها على عقول الرواة وأئمة اللغة أن القديم هو كل شيء، وأن المحدث لا شيء.

وفي صدد الحديث عن موقف ابن طباطبا من الخصومة بين القدماء والمحدثين، فلا بد لنا من الإشارة إلى موقفه من الأساس الذي قامت عليه هذه الخصومة، والحوار الذي دارت حوله، ونقصد بذلك موقفه مما أطلق اسم "عمود الشعر" ذلك أن الخصومة بين القدماء والمحدثين قد تركزت حول عمود الشعر، واستنفاد القدماء للمعاني. فأنصار القديم المتعصبون له يدعون أن المحدثين قد خرجوا على نهج القصيدة العربية¹.

كثيراً ما يتردد مصطلح "عمود الشعر" عند نقاد العرب القدامى، فيقولون عن شاعر إنّه لم يفارق عمود الشعر، بينما يصفون آخر بأنه فارق هذا العمود. ومما ورد في الكتب النقدية عند الحديث عن عمود الشعر يتبين أن أصحاب تلك الكتب يقصدون به "تقاليد الشعر الموروثة، والمبادئ التي سبق إليها الأولون واحتذاها من جاء بعدهم"². وقد أطلق النقاد والعلماء على مجموع تلك التقاليد اسم "عمود الشعر" وإذا حاولنا أن نبحت في تلك التقاليد فإننا نجد بعضها يرجع إلى اللفظ، وبعضها يرجع إلى المعنى، كما أن منها ما يرجع إلى الصورة والتشبيه.

ولعل المرزوقي هو أوضح من حدّد مفهوم عمود الشعر في مقدمته لكتاب شرح ديوان الحماسة، فقد أحصى المرزوقي تلك الخصائص التي سميت "عمود الشعر" وقيدها في سبع قواعد هي: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظام

¹ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر "في ضوء النقد الحديث"، ص 49-50.

² - محمود سمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، ص 120.

والثامها على تحيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار"¹. وقد فصل المرزوقي القول في عيار كل باب من هذه الأبواب السبعة وخلص في النهاية إلى القول: "فهذه خصال عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها بحقتها، وبني شعره عليها، فهو عندهم المفلح المعظم، والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلّها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدّم والإحسان، وهذا إجماع مأخوذ به، ومتبع نهجه حتى الآن - أي إلى عصره -"².

وعند النظر إلى مقاييس ابن طباطبا في كتابه عيار الشعر، وموازنتها بهذه الخصائص التي يجمعها عمود الشعر نجد أنّه جعلها نصب عينيه، وجعل دراستها ومراعاتها دعامة كتابه عيار الشعر. ومع أنّ ابن طباطبا لم يبذل أدنى جهد في دراسة الشعراء في كتابه، بل خصّصه لدراسة الشعر، فإنه من كبار المدافعين عن عمود الشعر وتقاليده، ومن كبار النقاد المدافعين عن القيم المتوارثة في الشعر، وقد أثر هذا في نظريته إلى الشعر والحكم عليه، فحاول الاحتكام إلى القديم واتّخذ مثلاً أعلى في كثير من المواضع³.

لقد دعا ابن طباطبا بصراحة وهو يتحدث عن أدوات الشعر إلى "الوقوف على مذاهب العرب - أي الجاهليين- في تأسيس الشعر، والتصرّف في معانيه، في كلّ فنّ قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وامثالها والسنن المستدلة منها، وتعريفها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها وعدوبة ألفاظها، وجزالة معانيها،..."⁴ لسنا ندري بعد هذا النص كيف جاز للدكتور زغلول سلام أن يقول: "لم يكشف ابن طباطبا عن وجوب التزام الشاعر نسقاً معيناً في تتابع معانيه، كما فعل ابن قتيبة. وبذلك يتجه ابن طباطبا إلى التقدم خطوة أخرى بعد ابن قتيبة من حيث نظام القصيدة، نحو الأخذ بنظام القصيدة عند المحدثين، وإيثار نهجهم على نهج القدماء؟"⁵.

فابن طباطبا يقرّر طريقة الشعر الجاهلي لتكون نموذجاً ومنهجاً للشعراء ويوجب على شعراء عصره تقليد الشعر القديم في الطريقة والأسلوب والصياغة، وحتى في الأفكار والموضوعات، فهو لا يدعو إلى تحرير الشعر من الطريقة الأولى لا من جهة الأفكار، ولا من جهة الصناعة، فنجدّه يقول " فيحتاج الشاعر

¹ - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، القاهرة، 1951، ط1، ص9

² - المرجع نفسه، ص11.

³ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر "في ضوء النقد الحديث"، ص51.

⁴ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص3.

⁵ - طه إبراهيم، تاريخ النقد العربي عند العرب من الجاهلية إلى القرن الرابع الهجري، ص136.

إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح إلى الشكوى ومن الشكوى إلى الاستمache، ومن وصف الديار والآثار إلى وصف الفياثي والنوق، ومن وصف الرعود والبروق إلى وصف الرياض والرواد، ومن وصف المفاوز والفياثي إلى وصف الطرد والصيد، ومن وصف الليل والنجوم إلى وصف الموارد والمياه"¹.

ومذهب ابن طباطبا في اللفظ والمعنى لا يكاد يخرج عن الدائرة التي رسمها عمود الشعر للمسألة من حيث "أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته"² لأنّ عيار المعنى "أن يعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب"³. ومذهب عمود الشعر في التشبيه هو أنّ "أصدق ما لا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لبيان وجه الشبه بلا كلفة"⁴. وهذا المذهب هو نفسه مقياس ابن طباطبا لحسن التشبيه وجودته، وإذا كان التحام أجزاء النظم والتثامها على تخير من لذيذ الوزن باب من أبواب عمود الشعر، فإن ابن طباطبا دعا إلى مراعاة ذلك في غير موضع من كتابه عيار الشعر، بل إنه يعد ذلك عياراً لجودة الشعر ومقياساً لقبوله.

ب- الآمدي:

بالرغم من أن الآمدي قد ركز على الموازنة بين أبي تمام والبحثري - ودرس ما تعلق بذلك - فقد بين موقفه في قضية هامة، هي قضية القديم والجديد، التي اهتم بها النقاد اهتماماً بالغاً. ويعرض الآمدي آراءه في القضية مبيناً موقفه منها ومتعرضاً في بعض الأحيان لما يتعلق منها لشعر الطائيين.

وأول ما يطالعهنا عند الآمدي في هذه القضية تفريقه بين القديم والجديد وبيان أن الجديد المحدث قد ضمن من العناصر ما لا يعرفه القدامى ومالا يتمشى مع منهج الشعراء المتقدمين. يقول: "ولأن أبا تمام شديد التكلف، صاحب صنعة، ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم؛ لما فيه من الاستعارات البعيدة، والمعاني المولدة، فهو بأن يكون في حيز مسلم بن الوليد ومن هذا حذوه أحق وأشبه"⁵.

وقد بين الآمدي أن مذاهب الأوائل بعيدة عن التعقيد مستكره الألفاظ ووحشي الكلام، وإن القديم هو

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 6.

² - المرزوقي، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، شرح ديوان الحماسة، ص 9.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 14.

⁴ - المصدر نفسه، ص 15.

⁵ - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، تح: السيد أحمد صقر، ص 4-5.

مذهب الطبع وعمود الشعر يقول: "وانهما لمختلفان؛ لأن البحري أعراي الشعر، مطبوع، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف، وكان يتجنب التعقيد ومستكره الألفاظ ووخشي الكلام؛ فهو بأن يُقاس بأشجع السلمي ومنصور [النمري] وأبي يعقوب المكفوف [الخرمي] وأمثالهم من المطبوعين أولى"¹. هؤلاء على مذهب الشعراء القدامى.

وقد بدأ موقفه من القديم والجديد بما عرضه من مواقف للنقاد القدامى مبينا موقفهم من القديم والجديد.

وقد نقل الآمدي الخصومة بين أبي تمام والبحري مبينا من خلال آراء الفريقين المتخاصمين بينها، أن المحدث لا يعتد به بعض النقاد القدامى بل جعلوه بالخطب وبالكلام المنتثر أشبه، ولم يدخلوه في متبهم المؤلف في الشعر، بل مالو إلى كان إلى الطبع أقرب.

ونقل الآمدي كذلك موقف العلماء من شعر أبي تمام فقال: "وغير هؤلاء العلماء ممن أسقط شعر كثير: منهم أبو سعيد الضرير، وأبو العمائل الأعراي صاحباً عبد الله بن طاهر [والقيمان بأمر خزانة الحكمة] بخراسان، وكانا من أعلم الناس بالشعر، وكان عبد الله بن طاهر لا يسمع من شاعر إلا إذا امتحناه وعرض عليهما شعره ورضاه، فقصدهما أبو تمام بقصيدته التي يمدح فيها عبد الله بن طاهر وأولها:

هَنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَاحِبُهُ فَعَزَمًا فَقِدَمًا أَدْرَكَ الثَّارَ طَالِيَهُ²

فلما سمعا هذا الابتداء أعرضا عنه، وأسقطا القصيدة، حتى عاتبهما أبو تمام، وسألها [استتمام] النظر فيها. فلولا أنهما مرا بيتين مسروقين فيها استحسناهما فعرضا القصيدة على عبد الله بن طاهر وأخذوا له الجائزة لكان قد افتضح وخابت سفرته، وخسرت صفقته والبيتان:

وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غَيَاهِبُهُ
لَأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهُ³

أخذ معنى البيت الأول من قول البعيث:

أَطَافَتْ بِشُعْثٍ كَالْأَسِنَّةِ هُجِّدِ بِخَاشِعَةِ الْأَصَوَاءِ غُبِرَ صُحُونُهَا

وأخذ معنى البيت الثاني من قول الآخر:

¹ - المصدر السابق، ص 4.

² - المصدر نفسه، ص 20.

³ - المصدر نفسه، ص 21.

غلام وعَى تَقَحَّمَهَا فَأَبْلَى فَخَانَ بِلَاءُهُ الدَّهْرُ الْحَوُونَ
فكان على الفَتَى الإِقْدَامُ فيها وليس عليه ما جنتِ المُنُونُ¹

فقد استهجن هذان الناقدان القصيدة لخروجها على منهج القديم ولم يشفع لها إلا ما سرقه الشاعر من شعر القدامى.

ونقل الآمدي كذلك موقف ابن الأعرابي من أبيات من أرجوزة أبي تمام التي أولها:
وَعَاذِلْ عَذْلُتُّهُ فِي عَذْلِهِ فَظَنَّ أَلِيَّ جَاهِلٍ مِنْ جَهْلِهِ
حيث استحسنتها ابن الأعرابي وأمر بكتبتها، فلما عرف أنه قائلها قال: خرقوا².
ومن ذلك أيضا ما روى عن الأصمعي عندما أنشده إسحاق بن إبراهيم الموصلي:

هَلْ إِلَى نَظَرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ فَيُرَوَّى الصَّدَى وَيُشْفَى الْغَلِيلُ
إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِّنْ نَّحْبٍ الْقَلِيلُ³

وأنه قال بعد سماعها: هذا والله هو الدِّيَابُجُ الخسرواني، فلما قال له إسحاق إنهما ليليتهما قال:
لا جرم والله إن أثر الصنعة والتكلف بيّن عليهما.

ثم بين الآمدي أن الجديد المحدث لا يخلو من الفساد، ومن ذلك اللحن وقد أشار الآمدي على لسان صاحب البحري أن اللحن لا يكاد يعرى منه أحد من الشعراء المحدثين، وقد كثر ذلك في الشعر المحدث. وعلى الرغم من وجوده عند القدامى، إلا أنه قليل عندهم، يقول: "أما أخذ السهو والغلط على من أخذ عليه من المتقدمين والمتأخرين ففي البيت الواحد والبيتين والثلاثة، وربما سلم الشاعر من ذلك ألبتة، وتعرى منه حتى لا تؤخذ عليه لفظة. وأبو تمام لا تكاد تخلو له قصيدة واحدة من عدة أبيات يكون فيها مخطئا، أو محيلا، أو عن الغرض عادلا، أو مستعيراً استعارة قبيحة، أو مفسداً للمعنى الذي يقصده بطلب الطباق والتجنيس، أو منهما [له] بسوء العبارة والتعقيد حتى لا يفهم. ولا يوجد له مخرج، مما لو عددناه لما أتى عليه الإحصاء كثرة فكيف يكون ما أخذ على الشعراء من الوهم وقليل الغلط عذراً لمن لا تُحصى معايئه ومواقع الخطأ في شعره؟ وعلى أن أكثر ما عَدَدْتُموه - مما أخذته الرواة على الشعراء - صحيح، والسهو فيه إنما دخل على الرواة، ولو كان هذا موضع ذكر لذكرناه.⁴

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 22-23.

³ - المصدر نفسه، ص 24-25.

⁴ - المصدر نفسه، ص 52.

وبين الأمدي أنه لا يجوز للمحدث أن يأتي في شعره ببعض الأخطاء التي يتجاوزها النقاد القدامى.
يقول:

وقال أبا تمام في قصيدة :

على الأعادي ميكال وجريـل¹
فأوقع الإعراب على الياء من الأعادي، وذلك غير جائز متأخر.
وقال:

تسعين ألفاً وتسعيناً ومثلُهما كَتَّابُ الحَيْلِ تَحْمِيهَا الأَرَاغِيلُ²

فنَوَّنَ النون من " تسعين " وهذا لا يسوغه محدث. ونحو هذا مما ليست بنا حاجة إلى ذكره؛ لأننا لم نتبعه ولا عبناه به، لما وصفناه به في باب اللحن وكثرته في أشعار المتأخرين، وإنما عبناه بخطائه في معانيه. وإحالاته وبعد استعاراته، وكثرة ما يورده من الساقط والغث البارد، مع سوء سبكه، ورداءة طبعه، وسخافة لفظه³.

ويقول: قال البحري:

قِفِ قَدْ أدنى خطاها كَالْهَا وَسَلْ دَارَ سُعدى إن شَفَاكَ سُؤْهَا⁴

هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد: لأنه قال " قد أدنى خطاها كالها " أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها، وإنما لإعياء المطي. والجيد قول عنتره؛ لأنه لما ذكر الوقوف على الدار احتاط بأن شبه ناقته بالقصر، فقال:

فَوَقَّفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّمَا فَدَنْ لَأَقْضِي حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ⁵
قال ذلك ليعلم أنه لم يقفها ليرجحها.

وقد كشف ذو الرمة عن هذا المعنى فأحسن [فيه] وأجاد، فقال:

أَخَّخْتُ بِهَا الْوَجْنَاءَ لَا مِنْ سَامَةٍ لِشَتَتَيْنِ بَيْنَ اثْنَيْنِ جَاءَ وَذَاهِبِ

¹ - المصدر السابق، ص 32.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 378.

⁵ - المصدر نفسه، ص 379.

يقول: أُنخِثَها لأَصَلِّي، لا من سامة بها. وقوله "لشتين" يريد [ركعتي العصر] التين يقصُرهما المسافر "بين اثنين جاء" يريد الليل و " وذاهب" يريد النهار.
فإن قيل: إنما قال: " قد أدنى خطاها كلالها" ليعلم أنه قصد الدار من شُقة بعيدة¹.
ثم ذكر الآمدي جملة من الأخطاء على الطائيين، ثم قال: ومثل هذا في الشعر كثير، وإنما كان يصدر عن العرب على سبيل السهو، ولا يسوغه متأخر.
ويلزم الآمدي الشاعر المحدث أن يسير على سنن الشعراء القدامى، حتى ولو اعتمد الإبداع وقد ذكر الآمدي أبيات أبي نواس*:

أَرْنَعُ الْبَلَى إِنَّ الْخُشُوعَ لَبَادِي عَلَيَّكَ وَإِيَّيَّ لَمْ أَخْنُكَ وَدَادِي
فَمَعْذَرَةً مِنِّي إِلَيْكَ بَأْن تَرَى رَهِينَةَ أَرْمَاسٍ وَصَوْنَ عَوَادٍ²
وَلَمْ أَذْرُ الضَّرَاءَ عَنْكَ بِحِيلَةٍ فَمَا أَنَا مِنْهَا قَائِلٌ لِسُعَادٍ³

ثم قال: "وهذا ليس على طريقة العرب ولا مذاهبهم، وإذا اعتمد الشاعر الإبداع فمن سبيله ألا يخرج عن سنن القوم. فإنه لم يخطر [فيه] عليه مُسْتَعْرَب المعاني ومستظرفها. وما أحسن المعنى الصحيح إذا أتى به الطبع النقي، وكان قائله مخبراً بالأمر على ما هو، ذلك نحو قول البحري:
وما أعرفُ الأطلالَ مِنْ بَطْنٍ تُوضِحُ لَطُولَ تَعَقِّيْهَا وَلَكِنْ إِخَالُهَا"⁴.
وعلى الرغم من أن الآمدي -يلزم المتأخرين أن ينهجوا نهج القدامى- إلا أنه حذر عليهم أخذ الرديء عن الأقدمين فما "ينبغي للمتأخر أن يحتذى الأخذ إلا للجيد المختار؛ لسعة محاله، وكثرة أمثله"⁵. كما لا يجوز للشاعر المحدث أن يخرج عن نهج الأقدمين ويعد خروجهم خطأ في الشعر.
حيث نجد أبو العباس أنكر قول أبي تمام:

¹ - المصدر السابق، ن ص.

* وقد اعتذر أبو نواس إلى الربيع: بأنه لم يقدر على دفع ضرر البلى والدُّرُوس عنه، وأنه لا يدرى ما يقول في ذلك لسُعاد؛ فجاءنا بآبِدَةٍ أُخْرَى ظَرْفَةً عَجِيبَةً، وقد رأيت غير واحد من الشيوخ يستحسنه لغرابته معناه. ينظر: الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، 523.

² - المصدر نفسه، ص 523.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 524.

⁵ - المصدر نفسه، ص 441.

رَقِيقُ حَوَاشِي الْحِلْمِ لَوْ أَنَّ حِلْمَهُ يَكْفَيْكَ مَا مَارَيْتَ فِي أَنَّهُ بُرْدٌ¹

وقال: هذا [و] الذي أضحك الناس منذ سمعوه [و] إلى هذا الوقت. ولم يزد على هذا شيئاً.

والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأنني ما علمت أحداً من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقعة، وإنما يوصف بالعظم والرجحان الثقل والرزانة.

ونحو ذلك كما قال النابغة:

وَأَعْظَمُ أَحْلَامًا وَأَكْثَرُ سَيِّدًا وَأَفْضَلُ مَشْفُوعًا إِلَيْهِ وَشَافِعًا²

وكما قال أبو ذؤيب:

وَصَبْرٌ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ وَحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِي

قال الفرزدق:

أَحْلَامُنَا تَزِنُ الْجِبَالَ رَزَانَةً وَتَخَالِنَا جِنًّا إِذَا مَا بَجْهَلٌ³

وقال أيضاً:

وإِنَّا لَتُوزَنُ بِالْجِبَالِ حُلُومُنَا وَيَزِيدُ جَاهِلُنَا عَلَى الْجَهَّالِ⁴

وذكر أبياتا مشابهة في المعنى لآخرين.

ثم ذكر قول أبي تمام في ترك البكاء على الديار والنهي عنه وأنه غلط لخروجه على ما عرف عن الأقدمين في هذا المعنى:

أَجْدَرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَؤُهَا بِالْدَّمَعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولَ وَقُودٍ⁵

ثم قال معقبا على ذلك ومبيناً غلط أبي تمام: "غلط بيّن؛ لأنه أتى فيه بما يخالف مذهب أهل الجاهلية والإسلام، والأمم كلها، لأنهم مجمعون على أن في البكاء راحةً من الكرب، وتبريداً لحرارة الحزن، وتخفيفاً من لاعج المصيبة. و"طول خمود" أولى بالصواب من "طول وقود" لو كان بنى المعنى عليه، وقد ذكرت هذا في أغاليطه"⁶.

¹ - المصدر السابق، ص 143.

² - المصدر نفسه، ص 143.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 144.

⁵ - المصدر نفسه، ص 564.

⁶ - المصدر نفسه، ن ص.

وقد بين الآمدي أن ما عليه العرب هو خلاف ما قاله أبو تمام، وبين ما عليه العرب لأن المعلوم الدمع أن يطفئ الغليل، ويُبرد حرارة الحزن، ويزيل شدة الوجد، ويُعقب الراحة، وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى؛ وذكر من بين ذلك أبياتا منها قول امرئ القيس:

وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهْرَاقَةٌ فَهَلْ عِنْدَ رَسْمِ دَارِسٍ مِنْ مُعَوَّلٍ
وقول ذي الرمة:

لَعَلَّ أَحْدَارَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ رَاحَةً مَنْ الْوَجْدِ أَوْ يَشْفِي بَحْيِي الْبَلَابِلِ
وقول الفرزدق:

فَقُلْتُ لَهَا إِنَّ الْبُكَاءَ لَرَاحَةٌ بِهِ يَشْتَفِي مَنْ ظَنَّ أَنَّ لَا تَلَاقِيَا¹

وبين أنه كثير في أشعارهم، ما عدل به أحد منهم عن هذا المعنى، وكذلك المتأخرون على هذه السبيل سلکوا، وأبو تمام من بينهم قد ذكر هذا المعنى، وكرره في شعره متبعاً لمذاهب الناس؛ فمن ذلك قوله:

نَشَرْتُ فَرِيدَ مَدَامِيعٍ لَمْ تُنْظَمْ وَالْدَّمْعُ يَحْمِلُ بَعْضَ ثَقْلِ الْمُعْزَمِ²
وقال في موضع آخر:

وَاقِعاً بِالْخُدُودِ وَالْبَرْدُ مِنْهُ وَاقِعٌ بِالْقُلُوبِ وَالْأَكْبَادِ³

ويختلف الآمدي عن النقاد المتعصبين أمثال ابن الأعرابي والأصمعي وغيرهم - الذين لا يستحسنون الحديد لجذته فقط، فقد استحسّن الآمدي شيئاً من الحديد الذي خرج على مذهب الأوائل - يقول:

قال أبو تمام:

مِنْ سَجَايَا الطُّلُولِ أَلَّا تُجِيَّيَا فَصَوَابٌ مِنْ مُقْلَةٍ أَنْ تَصُوبَا
فَاسْأَلْنَهَا وَاجْعَلْ بُكَاءَكَ جَوَابَا بَجْدِ الشَّقِّ سَائِلًا وَجُجِيَّيَا⁴

وقد ذكرت هذا الابتداء في الابتداءات.

وقوله " فاسألنها واجعل بكاءك جواباً"، لأنه قال: من سجاياها ألا تجيب، فليكن بكاءك

¹ - المصدر السابق، 209.

² - المصدر نفسه، 210.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

الجواب؛ لأنها لو أجابت: أجابت مما ييكيك، أو لأنها لما لم تجب علمت أن من كان يجيب قد رحل عنها، فأوجب ذلك بكاءك.

وقوله " تجد الشوق سائلا ومجيبا"، أي أنك إنما وقفت على الدار وسألتها لشدة شوقك إلى من كان بها، ثم بكيت شوقاً أيضاً إليهم، فكان الشوق سبباً للسؤال، وسبباً للبكاء¹.

وهذه فلسفة حسنة ومذهب من مذاهب أبي تمام، ليس على مذاهب الشعراء ولا طريقتهم، وبين في موضع آخر أن البحترى قد أبو علي قيس بن الخطيم في طروق الخيال.

واهتم الآمدي بالقديم وعرض لنماذج من الفنون عند الشعراء الأقدمين يقول وقد جاء في أشعار العرب من الحث على بر الأقارب ومن حمد من وصلهم وذم من حرصهم ما هو أكثر وأشهى من أن يخفى، وذكر أمثلة كثيرة لذلك بعد ذكر بيتا لأبي تمام خرج فيه على نهجهم وهو قوله:

الْوُدُّ لِلْقُرْبَى، وَلَكِنْ عُرْفُهُ لِلْأَبْعَدِ الْوَطَانِ دُونَ الْأَقْرَبِ²

لأنه نقص الممدوح مرتبة من الفضل، إذ جعل وُدّه لذوي قرابته، ومنعهم عرفه، وجعله في الأبعدين دونهم.

كما قارن بأشعار القدامى ليبين فضلها على الشعر المحدث أوليين مواضع الحسن منها أو ليفضلها بعدها عن الغرابة والصنعة وكثرة البديع.

ومن اعتذراه قوله في قصيدته التي أولها:

فِيمَ ابْتَدَأْتُكُمْ الْمَلَامَ وَلُوعَا
يَا دَارُ غَيْرَهَا الزَّمَانُ وَفَرَقْتُ
لَوْ كَانَ لِي دَمْعٌ يُحَسِّنُ لَوْعَتِي
لَا تَخْطُبِي دَمْعِي إِلَيَّ فَلَمْ يَدْعُ
أَبَكَيْتُ إِلَّا دِمْنَةً وَرُئُوعَا
عنها الحَوَادِثُ شَمَلَهَا الْجُمُوعَا
خَلَيْتُهُ فِي عَزَمَتَيْكَ خَلِيعَا
فِي مُثَلَّتِي جَوَى الْفِرَاقِ دُمُوعَا³

يقول مقارنا الأبيات بأبيات لكثير:

ولله در كثير إذ يقول:

وَقَضَّيْنِ مَا قَضَّيْنِ ثُمَّ تَرَكْنِي
بَقِيْفَا خُرَيْمٍ وَاقِفَا أَتَلَدَدُ

¹ - المصدر السابق، ص 499.

² - المصدر نفسه، ص 175.

³ - المصدر نفسه، ص 476.

وَلَمْ أَرِ مِثْلَ الْعَيْنِ ضَنْتَ بِمَائِهَا عَلَى وَلَا مِثْلِي عَلَى الدَّمْعِ يُحْسَدُ¹

وهذا تفصيل للقدم، إذ رأى أبو تمام أشياء يسيرة من بعيد الاستعارات متفرقة في أشعار القدماء كما عرفت لا تنتهي في الابدع إلى هذه المنزلة فاحتذاها وأحب الإبداع والإغراب بإيراد أمثالها فاحتطب واستكثر منها.

ثم ذكر أبيات البحري:

هُوَ الدَّمْعُ مَوْقُوفاً عَلَى كُلِّ دَمْنَةٍ
تُعْرِجُ فِيهَا أَوْ خَلَطُ تَزَابِلُهُ
تُرَادُّ فِيهِمْ خَفَضُ الزَّمَانِ وَلِينِهِ
وَجَادَهُمْ طَلُّ الرِّيعِ وَوَابِلُهُ²
وإنما حذا البحري هذا المعنى على حذو قول كثير:

وَكُنْتُ امْرَأً بِالْعَوْرِ مِنِّي ضَمَانَةٌ
فَطُورًا أَكْبَرُ الطَّرْفِ نَحْوَ تُهَامَةٍ
وَأُنْكِي إِذَا فَارَقْتُ هِنْدًا صَبَابَةً
وَأُخْرَى بِنَحْدٍ مَا تَعْمَدُ وَمَا تَهْدِي
وَطُورًا أَكْرَ الطَّرْفِ كِرَالِي بِنَجْدٍ
وَأُنْكِي إِذَا فَارَقْتُ دَعْدَ أَغْلَى دَعْدٍ³

وهذا مما لا مزيد فيه على حسنه وحلاوته، ومثله قول جرير:

أَخَالِدُ قَدْ عَلَقْتُكَ بَعْدَ هِنْدٍ
هَوَى بِتُهَامَةٍ هَوَى بِنَجْدٍ
فَشَيْئِي الْخَوَالِدُ وَالْهَنُودُ
فَلَبَتْنِي التُّهَامُ وَالنَّجُودُ⁴
وهذا مدح للقدم عند كثير وجرير.

وتحدث الآمدي عن وصف الأطلال والآثار وتشبيهها وذكر أبياتا لأبي تمام والبحري وبين أخطاءهما في ذلك ثم قال مبينا فضل القدمي: "وقد شبه الأتاني بالحمائم غير واحد من الشعراء، والبديع النادر في وصف الأتاني قول كثير:

أَمِنْ آلِ قِيلَةٍ بِالْذُّخُولِ رُسُومٍ
لَعِبَ الرِّيحُ بِرِسْمِهِ فَأَجْدُهُ
وَبَحْمُولِ طَلَلٍ يَلُوحُ قَلِيمٍ
جَوْنُ عَوَاكِفٍ فِي الرَّمَادِ جُثُومٍ⁵

سفع الخدود كأنهن وقد مضت حجج عوائد بينهن سقيم هذا، وإن الآمدي ليميل للقدم ويفضله،

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 482.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص

⁵ - المصدر نفسه، ص 485

لأن القديم بعيد عن الصنعة والتعقيد وغبابة المعنى وكثرة البديع، وقريب إلى الطبع، ولذلك فقد مال إلى بعض شعر أبي تمام الذي بعد فيه عن الصنعة واعتبره من جيد شعره.

ومن جيد أشعار أبي تمام في هذا الباب أيضا قوله:

أَرَامَةٌ كُنْتَ مَأْلَفَ كُلِّ رِيَمٍ	لو استمتعت بِالْإِنْسِ الْقَدِيمِ
أَذَارَ الْبُؤْسِ حُسْنَكَ التَّصَابِي	إِلَى فَصْرَتْ جَنَاتِ النِّعَمِ
حَلُّوا بِهَا عَقْدَ النَّسِيبِ وَمَنُّوا	مِنْ وَشِيِّهَا رَجْرًا بِهَا وَقَصِيدًا
لئن أَصْبَحْتَ مِيدَانِ السَّوَابِي	لَقَدْ أَصْبَحْتَ مِيدَانِ الْهَمُومِ
وَمِمَّا ضَرُمَ الرَّجَاءُ أَنِي	شَكُوتَ فَمَا شَكُوتَ إِلَى رَحِيمِ
أَظُنُّ الدَّمَعَ فِي خَدَي سَيِّئِي	رِسُومًا مِنْ بُكَائِي فِي الرِّسُومِ ¹

وهذا من أسهل كلامه وأساس نظمه ومن أبعد قول من التكلف والتعسف وأشبهه بكلام المطبوعين وأهل البلاغة.

وأظهر ميله إلى القديم وما جرى على سننه من الشعر الجديد صراحة حيث نجده يقول بعد أن عرض أبياتا عدة في الأطلال ووصفها:

وقال البحتري في مثل هذا:

صَبُّ يُخَاطِبُ مُفَحَّمَاتِ طُلُوعِ	مِنْ سَائِلِ بَاكِ وَمِنْ مَسْئُولِ
حَطَّتْ مَعًا لِمَهْنِ أَعْبَاءِ الْبَلَى	حَتَّى كَأَنَّ تُخَوِّهَنَّ تُخَوِّلَ ²

ثم يقول بعد ذلك:

وأنشدني غير واحد من الشيوخ:

مَا غَيْرَ الدَّارِ بَعْدَ بَيْنِهِم	رِيحَ عَفَّتْ أَيْبِهَا وَلَا مَطَرِ
كَأَنَّهَا جَرَعَةُ يَمَانِيَّةِ	قَدْ نَشَرَتْ فِي عَرَاصِهَا الْحَبْرِ ³

وقال آخر وأنشده حماد:

قَدْ وَقَفْنَا لِكُلِّ شَيْءٍ	بِطُلُوعِ وَأَرْسُومِ شَرْفٍ،

¹ - المصدر السابق، ص478.

² - المصدر نفسه، ص491.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

لَأَنِّحَاتٍ كَأَنَّهَا _____
وَسَأَلْنَا فَأَفْخَمَ _____
بَرْدٌ وَشَيْءٌ مُنْخَنَمٌ
عَنْ جَوَابِ الْمَكْلَمِ¹

وهذا كله أحلى وألطف معاني وألوط بالنفس من كل ما قال الطائيان.

وأكثر من ذكر ميله إلى القديم وما يشبهه من الجديد، يقول بعد أن عرض أبياتاً في سؤال الديار والبكاء عليها وسلوك أبي تمام منهج الصنعة فيها:

وَلَمْ يَسْلُكِ الْبَحْثِي هَذِهِ الطَّرِيقَ بَلْ جَرَى فِي هَذَا الْبَابِ عَلَى مَذَاهِبِ النَّاسِ فَقَالَ:
وَقَفْنَا عَلَى ذَاتِ النَّخِيلَةِ فَأَنْهَرَتْ
سَوَاكِبٌ قَدْ كَانَتْ بِهَا الْعَيْنُ تَبْخَلُ
عَلَى دَارِسِ الْآيَاتِ عَافٍ تَعَاقَبَتْ
عَلَيْهِ صَبَاً مَا تَسْتَفِيقُ وَتَمَالُ²
فَلَمْ يَدْرِ رَسْمَ الدَّارِ كَيْفَ يُجِيبُنَا
وَلَا نَحْنُ مِنْ قَرْطِ الْبَكَكِيفِ نَسْأَلُ³

وقول أبي تمام وإن كان فيه دقة وصنعة، فهذا عندي أولى بالجودة وأحلى في النفس وأولط بالقلب وأشبه بمذاهب الشعراء.

ولم يكتفِ الآمدي بذلك بل أثبت أن الشعراء المحدثين ومنهم أبو تمام أدركوا قيمة القديم وضرورة السير على نهج الشعراء القدامى والالتزام ببعض الصفات التي التزموا بها. يقول: "وكانوا يرون على الديار من الفتوة والمروءة وكرم العهد؛ ولذلك قال أبو تمام:

أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ
أَمْوَاقِفَ الْفَتَيَانِ تَطْوِي لَمْ تَزُرْ
شَرْفًا، وَلَمْ تَنْدُبْ لَهْنٍ صَعِيدًا
وَالْأَعْشَيَيْنِ وَطَرْفَةً وَلَيْيَدًا
حَلُّوا بِهَا عُقْدَ النَّسِيبِ وَمَتْنَمُوا
مِنْ وَشِيهَا رَجْرًا بِهَا وَقَصِيدًا⁴

قوله: " لم تزر شرفاً" يريد ارتفاعاً، " ولم تندب لهن صعيداً" أراد انخفاضاً وهبوطاً فلم يستقم له ذاك فقال: " صعيداً" لأن الصعيد التراب. وهو يكون في أغواط الأرض، وما اطمأن منها أكثر منه فيما علا وارتفع.⁵ وفي هذا بيان لفضل القديم ومكانته عند الآمدي.

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 492.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 566.

⁵ - المصدر نفسه، ن ص.

خلاصة الفصل

تناولنا في هذا الفصل أهم القضايا النقدية والتي تعرض لها نقاد القرن الرابع الهجري من خلال مدوناتهم، وكيفية تجلياتها في العمل الفني، وأثرها في عملية الإبداع من أجل الكشف عن مكامن الجمال.

ففي المبحث الأول تناولت قضية الطبع والصناعة من خلال آراء النقاد والمتمثل في بيان حاجة الشاعر والناثر إلى أن يكون موهوبا مطبوعا أو أن يكون عالما بالصناعة، وكان حديث النقاد في هذا الموضوع طويلا، وما نستخلصه من آرائهم أن الموهبة أساس في الصناعة الأدبية وتصلقها الدربة والمعرفة بهذه الصناعة.

أما المبحث الثاني فُعنيَّ بقضية اللفظ والمعنى وهي من أقدم القضايا وأشهرها، وأكثرها التصاقا بطبيعة العمل الشعري والفني عموما، ففي كل عمل فني شكل ومضمون، وظاهر وباطن، أو معنى وصياغة، فالنص الأدبي عبارة عن لفظ ومعنى، وهناك من النقاد من تعصب للفظ، وهناك من فضل المعنى، وهناك من ترك هذا وقال بالعلاقة القائمة بينهما، وبحث بعضهم عن دلالة الألفاظ في ضوء المعاني، كل ذلك من أجل تقوم النص الأدبي، وهذه الاعتبارات المختلفة جعلت نقاد القرن الرابع الهجري يعنون بها؛ إذ قامت معركة بينهم على أشدها في تحديد دور كل منهما في إعطاء النص الأدبي قيمته الفنية.

عالجت في المبحث الثالث قضية السرقات ونجد النقاد دعوا إلى التحري لأصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه، أسلوبه ومعانيه، وصوره، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر مبدعا لم يعتمد على أحد، أم مقلدا متأثرا بغيره، ومدى هذا التأثير ودرجاته، وانتهوا إلى أن إتكال الشاعر على السرقة بلاذة وعجز وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن المختار أوسط الحالات.

كما تدبروا أمر هذه السرقات أو المأخذ فقسموها حسب تصورهم للشعر تصورا قائما على دعائمي اللفظ والمعنى، وأخرى معنوية.

أما المبحث الرابع فقد تناول قضية القديم والحديث؛ إذ أن قضية القديم والحديث من القضايا التي تصب في صميم الشعر العربي؛ وذلك لأنها قضية كل زمن، وما إن ظهرت هذه المسألة إلا وأفضت إلى جدال عميق وخلاف واسع، وإذا ما توقفنا مليا نجد أن الخلاف بين القديم والحديث لم يكن مقصورا على الأدب وحده، وإنما يتناول كل شيء، يتناول الفن والعلم ويتناول الفلسفة ويتناول الحياة نفسها في فروعها المختلفة.



الفصل الثالث

محددات تلقي النص

في ضوء جدلية الإبداع والتلقي

في القرن الرابع الهجري

وفيه أربعة مباحث:

أولاً: ثقافة الناقد ومؤهلاته

ثانياً: أثر القارئ في صوغ العمل الأدبي

ثالثاً: أفق النص وأوجه قراءاته عند نقاد

القرن الرابع الهجري



الفصل الثالث: محدّدات تلقي النص في ضوء جدلية الإبداع والتلقي في القرن الرابع الهجري

تميز النقد العربي في القرن الرابع بوجود عدد من الاتجاهات النقدية سلّط كلّ منها الضوء على العمل الأدبي، بما يتلاقى ويتخالف مع غيره من الاتجاهات، ولكن ما يمكن أن يقال هنا، هو أن الاتجاهات النقدية، عاجلت جوانب التلقي من وجوه مختلفة وقد تباينت تلك المعالجة، وفق ثقافة النقاد، فالمعيار الذي احتكم إليه النقاد الذين تثقفوا بثقافة الأدب وتاريخه، يختلف عن معيار البلاغيين، وكذلك يختلف هذان المعياران عن معيار النقاد الذين كتبوا النقد انطلاقاً من درسههم لإعجاز القرآن، في حين رفدت ثقافة الفلاسفة النقد الأدبي عامة، وقضايا التلقي خاصة، بمفاهيم جديدة.

المبحث الأول:

ثقافة الناقد ومؤهلاته

يختلف المتلقون في أثناء قراءاتهم الأعمال الأدبية في الأسس التي يصدرون عنها، ويلحون النص الأدبي عبرها، وهذا الاختلاف يؤدي إلى تمايز طرائقهم في القراءة، ومن ثم يرفد عمليات التلقي، بما يستخدمونه من أدوات تؤدي بتضافرها إلى فهم النص وتذوقه. ويمكننا القول إن البيئة الثقافية التي ينهل المتلقي من مصادرها، ويمتلك أدواتها، من أهم أسباب الاختلاف بين المتلقين في قراءاتهم النصوص الأدبية، وهي نقطة تجمع بين المتلقين الذين ينتمون إلى البيئة ذاتها، إذ تؤدي إلى تكوين زمر من القراء يقفون خلف أدواتهم النقدية والثقافية، ولا يفهمون النص إلا من خلالها، لأن أي إدراك خاضع للنص ذاته بما يرافقه من طاقة نسبية في المران والدرية والتمرس بالنصوص الأدبية، لا بد له من استحضار الخلفية الثقافية، وهو يصل بالمستوى الثاني من مستويات تلقي الأدبية، وهو مستوى التفضيل الجمالي. وفي هذا المستوى تجاوز للرؤية الانطباعية والانفعالية، واقترب بالثقافة المكتسبة بالمدارس والتحليل والتقصي.

ولعل سبب هذا التمايز هو اختلاف المصادر الثقافية التي يصدر عنها كل ناقد من النقاد، وهو ما أدى إلى تنوع أساليب القراءة، ففي حين اعتمد نقاد الأدب الذوق الناقد والفهم الثاقب، ودرجوا على قراءة النصوص انطلاقاً من رؤية تهتم بقضايا نقدية وجب عليهم مناقشتها، فقد اهتم اللغويون والنحاة بشكل العمل من حيث مكوناته النحوية والتركيبية واللغوية، وقاموا بتفكيك عناصره انطلاقاً من هذا الفهم، في حين أسس البلاغيون نظرة ترى النص شكلاً جمالياً يهدف إلى إيصال المعنى إلى المستمع، وتلك النظرة اهتمت بأدوات البلاغة، وبما تقوم به من فعل داخل النص. أما الفلاسفة فقد ذهبوا إلى بناء تصور كلي، وقسموا العمل انطلاقاً من أسس منطقية، وعملوا على تبين أثر التلقي في القارئ من جانب الانفعال العاطفي والسلوكي.

وهذا التمايز بين البيئات الثقافية والنقدية، لم يكن يعني الافتراق ذلك لأن عملهم في مادة واحدة وهي الأدب، جعل تلك الاتجاهات النقدية تتداخل في عمليات القراءة، فاللغوي يجب أن يفهم أدوات البلاغة ويحتكم إلى ذوقه، والبلاغي يجب أن يتمكن من أدواته اللغوية، والكتاب الذين جعلوا الأدب مقياساً لإثبات إعجاز القرآن، انطلقوا من تركيبه اللغوي والبلاغي، وفهموا أثره في المتلقي، وصنّيعه في القلوب، وهكذا سنقوم بمحاولة الكشف عن ملامح التلقي، انطلاقاً مما أضافته كل بيئة من البيئات

الثقافية إلى عملية القراءة، وذلك سعياً لفهم المناخات العامة لتلقي الأدب في القرن الرابع الهجري¹.

المطلب الأول: بيئة الأدباء والنقاد:

لعل أولى البيئات الثقافية التي تعرضت لنقد الأدب في التراث العربي، هم الأدباء أنفسهم، الذين اعتمدوا الذوق والسجية العربية في نقدهم الأدب، فتثقفوا بثقافته وانطلقوا من أولية أن يكون الأديب عالماً وعارفاً بأدواته، من لغة وتاريخ ورواية وأنساب وأساليب شعرية عامة، وهذه الطبقة أفرزت فيما بعد نقاداً متخصصين في النقد، اعتمدوا الأدوات نفسها، فقد نشأ الأدب عند العرب على أحكاماً مقتضبة، تلقى من دون تعليل، غير أنها تستند إلى ما هو أشمل منها، وترتكز على أفكار راسخة لديهم، وإن لم تكن أفكاراً أدبية، وقد كان أقرب تلك الأفكار إلى الناقد، الأعراف الاجتماعية².

لقد سار في طريق النقد الأدبي زمرة كبيرة من الشعراء، ومن النقاد الذين صدروا عن ثقافة شعرية، مثل ابن أبي عون، وابن طباطبا، والمفجع البصري وجعفر بن حمدان الموصلي، ومهلhel بن يموت بن المزروع والصولي وأبي الفرج الأصفهاني، وأبي قاسم الآمدي، والخوارزمي وابن وكيع، وأبي هلال العسكري وابن العميد والمتنبي...

ولكن المطلاع على كتاباتهم التي وصلت إلينا -إذا ما استثنينا كتابات النقاد الذين وضعوا رؤى نقدية واضحة، مثل ابن طباطبا والآمدي والخطابي وأبي هلال العسكري- يجد أنها لا تتعدى كتابات الأخبار، والتشبيهات، والسرقات، والمنتخبات، فكتاب "التشبيهات لابن أبي عون مثلاً يقسم فيه الأشعار إلى مثل سائر، واستعارة غريبة، وتشبيه نادر، ثم يذكر تشبيهات الشعراء وبدائعهم. وكتاب الشمشاطي الأنوار ومحاسن الأشعار هو كتاب في التصنيف والمنتخبات الشعرية، وكتاب الخالدين المختار من شعر بشار وكتاب الأشباه والنظائر هما كتابان في اختيار الأشعار ومقارنتها بغيرها مع شرحها، أما كتاب أدب النديم لكشاجم، فهو كتاب في ما قيل في النديم، وكتاب المحب والمحبوب والمشموم والمشروب للسري الرفاء، فهو يتضمن شذرات مما يقترب من النقد، كأن يتحدث فيه عن اللفظ والمعنى وضرورة تشاكلهما، مع سهولة في اللفظ، ودماثة وخلاصة تسحر القلب، ورشاقة تملك الأذن، لأن الشعر هو الذي يهتك حجاب السمع، ويسكن الفؤاد، لذلك ينبغي الابتعاد عن الاضطراب والتعقيد والتوعر³.

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 273-274.

² - سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، 1987، ط 1، ص 43.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 275-276.

أما كتاب الأغاني، فهو كتاب في تاريخ الأدب وأخباره، جمع فيه الأصفهاني " ما حضره وأمكنه جمعه من الأغاني العربية قديمها وحديثها، ونسب كل ما ذكره منها إلى قائل شعره وصانع لحنه وطريقة إيقاعه ... وفيه فقر إذا تأملها قارئها لم يزل متنقلا بها من فائدة إلى فائدةٍ مثلها، ومنصرفاً منها بين جد وهزل وآثار وأخبار، وسير وأشعار متصلةً بأيام العرب المشهورة وأخبارها الماثورة، وقصص الملوك في الجاهلية، والخلفاء في الإسلام"¹.

وهذه مؤلفات بعيدة عن أن تعطينا صورة لنظريات نقدية واضحة، أو مناهج محددة للقراءة، عند أولئك الأدباء، إلا أنها توضح الثقافة التي انطلق منها النقاد الأدباء في وضعهم الآراء النقدية، فاطّلاع الشعراء " الواسع على النتاج الشعري، ووعيتهم بأدواتهم الشعرية، ومهارتهم في ردد عملية الخلق الشعري بنماذج شعرية جديدة أثر في توجيه النقاد الواعي نحو متابعة استقراء جهدهم الشعري"². ذلك أنهم يمثلون بيئة النقاد الأدباء، الذين ابتعدوا عن المؤثرات الثقافية الأخرى، وإن لم يكن باستطاعتنا أن نجزم بخلو مؤلفاتهم من الثقافة الدخيلة على بيئتهم، من علم كلام وفلسفة ومؤثرات لغوية وبلاغية. إلا أنه يمكن القول إنهم يصدرن عن وعي بأدوات الأدب، فهم يقرؤون الشعر ويحكمون عليه، انطلاقاً من ثقافتهم التي تستند إلى الطبع والرواية، ومعرفة علوم الأولين وأخبارهم، وأيام العرب، وأشعارهم، وهم يوازنون ويقارنون بين الأشعار، ويحكمون للذوق الفني، ويجعلون أشعار القدماء مقياساً لصحة الشعر، دون الاعتماد على التقسيم والمنطق والنحو واللغة والتصريف وغيرها من أدوات الفلاسفة والمتكلمين واللغويين.

ومما ساعد على نشوء هذه الطبقة من النقاد، وسارع في تمايزها، الجدل الدائر بين اللغويين والشعراء، وهو ما نتج عنه معارك نقدية، تولى فيها الشعراء الدفاع عن شعرهم، وعن شرعية وجود أسلوب أدبي متطور، يخرج من عباءة القسوة اللغوية وحدودها الصارمة في استخدام اللغة، فقد لاحق اللغويون والنحاة أخطاء الشعراء الأسلوبية، وعدوها ضرباً من المحال، بينما رأى الشعراء أن على اللغويين قبول العلاقات الشعرية الجديدة، والانتساع اللغوي، والتطور الدلالي، الذي ينتج عنها، وأن عليهم أن

¹ - أبي الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، 2004، ط1، ص23.

² - سعد الجبوري، ثقافة الناقد وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق، 2003، ط1، ص12.

يفهموا ما يقوله الشعراء¹، أما أهم أسباب هذه المعارك فهو ما "دأب النحاة على توجيهه إلى لغة الشعر من ملاحظات لم يقنع هؤلاء برفضها فحسب، وإنما تجاوزوا الرفض إلى مهاجمة النحاة واتهامهم بعدم القدرة على فهم الشعر وتبين أسرارهِ. وربما أضافوا إلى هذا الاتهام وصف النحاة بالعجمة وبتحكييم المنطق ومقاييس النحو الفاسدة في لغة الشعر، التي لا يمكن أن تذلل لهذه المقاييس"².

إن ارتكاز النقاد على موروّثهم الأدبي، أدى إلى توجيههم لوضع مقاييس ذوقية للشعر، والمعرفة بهذا العلم وهذه الصناعة، هي محصلة للخبرات التي يكتسبها الناقد من طول مجالسته العلماء بهذا العلم، وهي نفس المقومات التي تجعل شاعرا ما مجودا، فهي عند ابن طباطبا "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه. فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم يكمل له ما يتكلفه منه، وبأن الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة. فمنها: التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام العرب وأنسابهم، والتصرف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه؛ وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها"³.

وهي عند القاضي الجرجاني علم "يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه"⁴.

وقد اعتمد النقاد على تراثهم الشعري ومقاييسه في نقدهم، وتميز هذا النقد بأنه يستمد مقوماته، بالإضافة إلى الثقافة الأدبية، من الذوق الناقد والفهم الثاقب، وهو نقد ذاتي يؤدي إلى التقويم والأحكام الفردية، إذ يضع النصوص على ميزان الجودة والرداءة، لذلك فقد كانت أدواته في القياس على نهج السابقين، مستندا إلى العرف الأدبي، الذي يطلب من الأديب أن يكون على معرفة تامة بأشعار من سبقه، وأن يحفظ تلك الأشعار، وما تتضمنه من علوم تتعلق بالأخبار والأنساب وأيام العرب، بالإضافة إلى تمكنه من أدوات النظم من وزن وصورة، وأن يحتكم في كل ذلك إلى ما كان سابقا له، إلا أن ظهور مذهب الصنعة في الشعر، أدى إلى ظهور مجموعة من النقاد، الذين احتذوا الطريق ذاتها للتنظير لتلك العلاقات الجديدة في الأدب، التي لم تكن موجودة في أشعار السابقين، وتمثل الفئة الأولى نقاد الأدب الذين ناصرُوا الطبع والسجية العربية، بينما اتجهت الفئة الثانية للتنظير النقدي الذي يؤيد كسر الأفق

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 278

² - عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد، مكتبة الخانجي، مطابع الدجوى، القاهرة، 1980، دط، ص 9.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 10.

⁴ - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 27.

الأدبي القديم، وعموما فقد اعتمدت كلتا الفئتين "الملكة النقدية التي تستطيع أن تحكم على الفن بمنابعه العاطفية، وكان اعتمادهم يتجه إلى الخبرة والذوق المدرب، قبل أن يحكموا بمقاييس العلم التي مهما تنوعت وتعددت، فإنها لا تحيط بخفايا الجمال وأسراره ولا تصل إلى كنهه وحقيقته"¹.

وهكذا نجد الآمدي، مثلاً، يقيس أشعار أبي تمام والبحري، بمقاييس الذوق، واستناداً إلى معرفة، يحض من يريد أن يكتسبها، على مجالسة العلماء بها، فكانت قراءته تفضي إلى أحكام جزئية على الصور والأوزان وغيرها من مكونات النص آنذاك، بالقياس إلى ما يعتد به من تراث، يرى أن على الشاعر الاقتداء به إذا أراد أن يكون مجوداً، فكانت أحكامه فردية تأثرية، تتراوح بين التقويم العام للشاعر الذي لا يتبع الطبع العربي، والأحكام الجزئية على الأشعار من خلال معرفة درجة انزياحها عن الأسلوب القديم، "ومظاهر الانطباعية متعددة الجوانب في كتابه، وأبرز هذه الجوانب موقفه العام من الشعارين اللذين انتدب نفسه للموازنة بينهما، فهذا الموقف في الكثير من جوانبه يقوم على الميل العاطفي الخاص"².

وبالإضافة إلى اعتمادهم الذوق في نقدهم وأحكامهم، فقد أخذت قراءاتهم العمل الأدبي منحى محددًا، يعتمد مناقشة قضايا الأدب التي دار الجدل حولها في ذلك الوقت؛ مثل قضية اللفظ والمعنى، وقضية السرقات الأدبية، وقضية الطبع والصنعة، والموازنة بين الشعراء، وقضية الأخلاق والدين، فكان تلقيهم شعر شاعر ما، محاولة لاستنفاد مناقشة هذه القضايا.

وأهم ما تتميز به قراءة النقاد الأدباء، أنها كانت تفضي إلى حكم الجودة، أي إنها في أساسها قراءة تقويمية للأدب والأدباء، قليلاً ما اهتمت بقضية الإبداع والتلقي، أو الحوار بين المبدع والنص، أو بين المتلقي والنص، وهو ما أدى إلى المعيارية الجزئية البعيدة عن العلمية، أي استناد كل ناقد إلى معيار جزئي في تقويمه الأدب، كانتصاره للفظ دون المعنى، أو للطبع دون الصنعة. فأتت أحكامهم محصلة لمجموعة من الخبرات النقدية. فمالوا مع العصبية، وأسقطوا الشعر بسبب الفحش والكفر أو بسبب السرقة، وكانت قراءتهم تعتمد الموازنة بين قول وآخر، أو بين معنى وآخر³.

وتمثل هذه البيئة استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التذوق والاستجادة، فهي لا تميل إلى العلمية، ولا تضع أسساً لطرائق التلقي وآليات القراءة، وإنما اعتمدت منهجاً للقراءة قوامه مناقشة قضايا

¹ - العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والحديثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1988، ص46.

² - علي عشري زايد، البلاغة العربية تاريخها مناهجها مصادرها، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1977، ص182.

³ - مراد حسن فطون، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص279-280.

النقد المعروفة، والتقويم والحكم، ف شعر الشاعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، وقد أشاروا إلى أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين، والمناسبة، وأوصوا بعدم التشبيب بنساء الممدوح، أو ذكر عيوبهم، في سبيل بلوغ مقاصدهم، مثل نيل الخطوة أو المكافأة.

المطلب الثاني: بيئة اللغويين والنحاة

ظهرت طبقة اللغويين، بوصفهم نقادا وشراحا للأدب، في الوقت الذي بدأت فيه الاتجاهات النقدية بالتكون، لأن العرب بدأوا وضع قوانين لغتهم نحوا وإعرابا وصرفا، بعد احتكاكهم باللغات والحضارات الأخرى، خوفا على لغة القرآن، هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن ظهور الحداثة الشعرية، متمثلة في أعلام التجديد، بما تحمله من استخدام جديد ومجازي للغة، أدى إلى دخول اللغويين- كما سلف- في معارك نقدية مع الشعراء، بالإضافة إلى أن اللغة هي المادة الأساسية لعمل اللغويين، والأدب فن لغوي، لذلك اهتم به اللغويون والنحاة، وقدموا شروحا له، دخلت في سياق النقد الأدبي، في ذلك الوقت، كذلك فإن "السبب المباشر في نشوء بيئة اللغويين والبلاغيين، على اختلاف مشاربهم وأذواقهم، يعود إلى تطور المعارف اللغوية والبلاغية التي أخذت تشق طريقها إلى الدرس الأدبي"¹.

إلا أن الغاية الأساسية عند اللغويين، لم تكن النقد الأدبي، بل كانت اللغة ذاتها؛ لغة الأدب، فإيمانهم بتفوق لغتهم، أي لغة القرآن، على غيرها، دعاهم إلى جمعها ووضع قواعد لها، وكان ذلك ما جعلهم يستندون إلى الشعر الجاهلي، ولغة القرآن، لمعرفة الغريب وجمعه، ثم وضع قوانين الصواب والخطأ في التركيب النحوي والشعري، فوضعوا حدودا زمنية للاستشهاد، " فقد كانت مشكلتهم الأولى هي الحفاظ على اللغة العربية نفسها، بكل ما يتفرع عن هذه العملية من جمع ورواية ودراسة واختيار وتعليم، وكان اهتمامهم بالشعر- في أغلب الأحيان- راجعا إلى أنهم عدوه بمنزلة (وثيقة) متعددة الفوائد والمزايا - فهو من ناحية- يمكن أن يكون مصدرا لكثير من المعارف عن الحياة الجاهلية وأخبارها وأيامها وأنسابها، وهو -من ناحية ثانية- يمكن أن يكون وثيقة لغوية تعرف منها لغات القبائل، وما بينها من فوارق تستخدم في حالات الجدل والنزاع حول قضايا اللغة: وهو -من ناحية ثالثة- يمكن أن يكون مادة تستخدم لتعليم اللغة العربية نفسها"².

¹ - العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والحديثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، دط، ص25.

² - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ط3، ص124.

لذلك فقد اختلفت الزاوية التي ينظر منها اللغويون إلى العمل الأدبي، عن غيرهم من النقاد والبلاغيين، بالإضافة إلى أن استعدادهم الثقافي، جعلهم يدورون في فلك الشكل الخارجي للعمل، أي الألفاظ والتراكيب والإعراب، فالنحو هو معيار كلام العرب مما كان منه منشورا، وما كان منه شعرا، وما كان منه سجعا، وغير ذلك من وجوه كلام العرب¹. وفي حين ركزوا اهتمامهم حول الخطأ والصواب، في اللغة والنحو والأخبار والحقائق، اهتم النقاد المتذوقون بالفن الشعري، وخصائصه المميزة، مستخدمين ثقافة الشعر نفسه، معتمدين على الذوق والسجية الخالصة في قراءتهم واستحسانهم، " وفي الوقت الذي فرق فيه النحويون بين أجزاء الجملة ومراتب الألفاظ فيها، كالعمدة والفضلة وعدوا الأول أساسيا في الجملة - كالفاعل والمبتدأ - أما القسم الآخر ثانويا، كالمفعول والتوابع، خالفهم البيانيون بأن رأوا أن جميع أجزاء الكلام تتساوى في الأهمية أمام قوانين النظم ومقتضياته"².

لقد اهتم اللغويون بالشعر من الزاوية التي يحافظ فيها على اللغة، خوفا من الضياع أو اللحن، بسبب اندماج العناصر الأجنبية في المجتمع، فقد قيدوا به المعاني الغريبة والألفاظ الشاردة. واللغة عندهم، هي لغة القدماء، وهم أعلم الناس بها وبمفرداتها، ووضع ألفاظها وتراكيبها، لذلك اعتمدت أحكامهم القياس على القديم المأثور، وتميز تلقيهم الأدب بعدة نقاط، يمكن أن نحصى منها³:

1. اتباع منهج واضح لتفسير المعنى، قوامه تتبع معاني الألفاظ، وجموعها وتصريفها وإعرابها وإعراب الجمل وتحليل التراكيب، فابن جني يضع منهجه في تفسير أرجوزة أبي نواس، في بدايتها قائلا: " سألت - أعزك الله - أن أعرب لك أرجوزة أبي نواس التي أولها: وبلدة فيها زور وأن أشبع الكلام، وأن أفسر ما فيها من معنى ولغة وإعراب، وأورد في ذلك النظائر وأنا أنتهي إلى ما سألت"⁴.

فالغاية الأخيرة من القراءة عند اللغويين والنحاة، هي بلوغ المعنى، وفهمه، فإن "جل نظر النحوي في الألفاظ، وإن كان لا يسوغ له الإخلال بالمعاني التي هي لها كالحقائق والجواهر"⁵. ولكن أسلوبهم المتبع هو استقصاء مكونات النص اللغوية والنحوية، ووضع آرائهم، بهدف توضيح تلك المسائل، ومعرفة

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص272.

² - عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد، مكتبة الخانجي مطابع الدجوى، القاهرة، دط، 1980م، ص15-16.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص282-283.

⁴ - أبو فتح عثمان الجني، تفسير أرجوزة أبي نواس في تقيظ الفضل بن الربيع، تح: محمد بجمعة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، المطبع الهاشمية، دط، 1966، ص1.

⁵ - أبو حيان التوحيد، المقابسات، تح: حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1929، ص170.

صحيحها. يقول ابن جني في شرح البيت الأول من الأرجوزة: قال يمدح الفضل بن الربيع:

وبلـدـةٍ فـيـهـَـ زور
صـَعـرَاءُ تـحـطـى فـي صـعـر¹

قوله: وبلدة، قيل في هذه الواو قولان: أحدهما إنها للعطف، والآخر إنها عوض من رب، وأول الكلام لا يعطف. ولا يمتنع العطف على ما تقدم من الحديث والقصص ... وجمع بلدة: بلاد، ونظيره: صفحة وصحاف، وقصعة وقصاع، ويجوز أن يكون البلاد جمع بلد، نحو جبل وجبال، وجمل وجمال. و(الزور) الاعوجاج، ومنها شهادة الزور. ويستمر بشرح المفردات والنظائر، ويطبق ذلك على أبيات الأرجوزة، حتى يتم تفسير أبياتها، وفق منهجه هذا.

فالقراءة، عنده، تتبع وبحث وتمييز للألفاظ، وإعراب لها، ثم شرح اللفظ وتتبع دلالاته: " فالخلُّ والخليلُ والمخالُ والخلَّةُ واحد"². ثم معرفة جموع اللفظ، أو مفردة إن كان جمعاً، ف " أسقام: جمع سقم، يقال: سقم وسقم، وعجم وعجم، وعرب وعرب، وشغل وشغل، وبخل وبخل"³ ثم التدقيق في معنى اللفظ مع ذكر الأمثلة من أقوال العلماء والشعراء السابقين، " يقال: ضرجت الثوب تضريجاً إذا صبغته بالحمرة خاصة، وربما استعمل في الصفرة، وكان الأصمعي يقول في قول النابغة: وأكسية الإضريح فوق المشاجب. قال: هو الخز الأصفر، و(الانضراج) هو الانشقاق أيضاً"⁴.

ومن ميزات قراءته أنه يدقق بأصل اللفظ، بين الصفة والاسم وجوهر الاسم، وقوله: "والسيف من أسمائه" يعني هذه اللفظة التي هي ألف لام سين ياء فاء، وليس المسمى بهذه اللفظة أعني جوهر الحديد، لأن ذلك ليس باسم، وإنما هو المسمى"⁵، وهكذا يمضي ابن جني في شرحه، متتبعا المسائل النحوية والصرفية والعروضية، في كل بيت من الأبيات، لتصبح تلك الشروح منجما يزخر بقضايا اللغة والنحو والإعراب، إلى الحد الذي يأخذ فيه محقق كتاب الفسر عليه، أنه في شرحه ديوان المتنبي، يعمل على " إشغال القارئ بما لا طائل تحته من إيراد الشواهد الكثيرة، أو المسائل النحوية المختلفة، والوقوف على تفسير كل كلمة أو تصريحها دون الولوج إلى عالم المتنبي واستجلاء المعنى الحقيقي"⁶

¹ - أبو فتح عثمان الجني، تفسير أرجوزة أبي نواس في تقرّظ الفضل بن الربيع، تح: محمد بهجة الأثري، ص 9-12.

² - أبو فتح عثمان بن جني، الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينايع، دمشق، ج 1، 2004، ط 1، ص 43.

³ - المصدر نفسه، ص 48.

⁴ - المصدر نفسه، ص 50-51.

⁵ - المصدر نفسه، ص 35.

⁶ - المصدر نفسه، ص 575.

وهذا ما يحقق منهجه، بوصفه لغويا ونحويا، ويؤكد أن ركائز التلقي عند اللغويين، هي المحافظة على اللغة وتقعيد نحوها وصرفها، مع إيراد شرح الألفاظ وتطورها الدلالي أو تعدد دلالاتها، دون أن يعطي المعنى الكلي والحقيقي للأبيات، مع التركيز على قضايا الحذف والزيادة والإبدال، أو التقديم والتأخير وغير ذلك، في محاولة لتقريب الشعر من الأذهان، وعلى الرغم من أن ابن جني هو صاحب الفرضية الشهيرة، التي تقول: "إن أكثر اللغة مع تأمله مجاز لا حقيقة"¹ وعلى الرغم من أنه يرى أن المجاز كثير، ومنه الحذف، والزيادات، والتقديم والتأخير، والحمل على المعنى، والتحريف، وأن المجاز يقع، ويعدل إليه لمعان ثلاثة، وهي الاتساع، والتوكيد، والتشبيه، إلا أننا لا نراه متتبعا لأثر المجاز في عمليات القراءة، وما يتركه عند القارئ من ملاحظة للمعنى، أو المشاركة في إنتاجه، ولا نرى الكيفية التي يؤثر فيها العدول عن الحقيقة، في التراكيب المجازية، على المتلقي، في شروحه التطبيقية، فابن جني عالم لغوي، اتسم بسمات اللغويين، قبل أن يكون ناقدا وشارحا، يهتم بالخصائص المميزة للقول الشعري.

2. إن سعي اللغويين والنحاة، إلى تقعيد اللغة، والمحافظة عليها، في شكلها الذي ورثوه، أدى إلى الاقتراب من تقديسها، فجعلوا كلام القدماء شكلا مثاليا في التعبير، يجب أن يحتذى، وهذا ما جعلهم يلتمسون لهم العذر في أخطائهم اللغوية والنحوية والموسيقية، فكل ما صدر عن القدماء صحيح، فهم لم يعترفوا بما يسمى (ضرورة الشعر)، فلم يكونوا يتصورون أن يخطئ شاعر في هذه اللغة؛ لأنه يتكلمها بالسليقة في نظرهم، فإذا وجدوا في شعر شاعر خروجاً عن المألوف في القواعد، راحوا يلتمسون له المعاذير والحيل، ويتكلفون له التأويل والتخريج ما لا يحتمل وهو ما أدى بهم إلى وضع الجوازات، وقبول الشذوذ عن القاعدة، إذا صدرت عن شاعر قديم، فالشاعر قد يضطره الوزن أيضا إلى تحريك ما يجب إسكاته، وعندئذ يتأوله النحويون واللغويون؛ لأنهم لا يريدون أن يعترفوا، بأن الشاعر قد يفعل ذلك محافظة منه على موسيقى الشعر، وإن كان يخالف اللغة المألوفة.² فالموسيقى الشعرية -مثلا- دخلت إلى اهتمام اللغويين، لأن الألفاظ تستقيم بها، ولأن البحور الشعرية استنبطت دوائرها، أصلاً، من الشعر القديم، ولكنهم كما ورد، قبلوا الزحافات فيها، لأنها وردت عند القدماء؛ فابن جني يرى في شرحه أرجوزة أبي نواس أنها "من الضرب الخامس من (الرجز) ووزنها في العروض: مستَفْعِلُنْ، مستَفْعِلُنْ، إلا أن (الزحاف) يدركها، فيجوز في مستَفْعِلُنْ، مفاعِلُنْ، ومَفْتَعِلُنْ، وفَعْلُنْ"³.

¹ - ابن جني، الخصائص، ص 447.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 286.

³ - أبو فتح عثمان الجني، تفسير أرجوزة أبي نواس في تقرير الفضل بن الربيع، تح: محمد بهجة الأثري، ص 4.

3. إن هذا السعي في التماس العذر للقدماء، عند اللغويين، أدى بهم من جانب آخر، إلى ذم الأخطاء عند المحدثين، وهذا مما يميز قراءاتهم، وذلك لأن ترسيخ القاعدة، يقتضي نفي ما يشذ عنها، إلى الحد الذي جعلهم يلاحقون الخطأ حتى وإن كان مفرداً في قصيدة طويلة، وقد ألف ابن فارس رسالة في ذلك، يقول فيها: "ما الذي يمنع الشاعر إذا بنى خمسين بيتاً على الصواب، أن يتجنب ذلك البيت المعيب، ولا يكون في تجنبه ذلك ما يوقع ذنباً، أو يزري بمروءة؟ ومن ذا الذي اضطر الفرزدق إلى قوله:

وَعَضَ زَمَانُ يَا بَنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ
مِنْ الْمَالِ إِلَّا مَسْحَتًا أَوْ جَلْفًا

ولو أنه أعرض عن هذا الملحون المعيب، لكان أخرى به¹

وفي مقابل ذلك، كانوا أيضاً يسعون إلى تصحيح الخطأ، وتعديل الانزياح، أي محاولة تأكيد القاعدة التي انطلقوا منها في ذم الخطأ، وهذا يلاحظ عند الشعراء المحدثين، على وجه الخصوص؛ فهم يرون تجويز الخطأ وعده فرعاً للقاعدة، إذا صدر عن شاعر قديم، في حين يذمونه عند شاعر محدث، يقول ابن فارس: "ومن الذي اضطر القائل إلى أن يقول: كأن يوم قرى إنما نقتل إيانا وقد أمكن أن يقول: إنما نقتل أنفسنا، في غير هذا الوزن من الشعر؛ إذ كانت أوزان الشعر وبحوره كثيرة"². فهو يطلب من الشاعر أن يغير وزن القصيدة، في سبيل ألا يقع في ما يعده خطأ، أو ألا يسعى للاجتهاد في اللغة. لقد انطلقوا في قراءتهم من أسبقية اللغة المثالية، فكان معيار الخطأ والصواب من أهم معايير تلك القراءة، فنحن إذ نقف على خطأ لغوي في نص ما يعني أن هناك صواباً مفترضاً، فتنبهوا إلى اللحن في اللغة، وجدوا في جمع المادة اللغوية واستقراء قواعدها³.

يتضح من ذلك كله، أن قراءة اللغويين، وتلقيهم النص الأدبي، كان محصوراً بتتبع المسائل اللغوية والنحوية، التي تخدم غايتهم في العناية باللغة، والمحافظة عليها، وكان استعراضاً للقواعد التي أرادوا أن يضعوها، فجاءت شروحاتهم ملأى بمعاني الألفاظ وتتبع دلالاتها، ونظائرها، وجموعها، بالإضافة إلى إعرابها وإعراب الجمل، وملاحقة المحذوفات، وإعادة ترتيب الجمل والتراكيب، لمعرفة المقدم والمؤخر، وذلك لتقريب المعنى إلى الأذهان، لأن المعنى كان من غايات تلك الشروح، "فكأن العرب إنما تحلي

¹ - ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشعر، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة لبيخايجي، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، دط، 1980، ص 21-22.

² - المصدر نفسه، ص 22-23.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 287.

ألفاظها وتديجها وتشبيها وتزخرفها، عناية بالمعاني التي وراءها، وتوصلا بها إلى إدراك مطلبها"¹ مع اهتمام بموسيقى الشعر، مما جعلهم يوردون الشواهد الكثيرة من أشعار الجاهليين، وأقوال العرب، وقد دعاهم هذا المنهج إلى التماس العذر للقدماء، وذم الخطأ عند المحدثين، وتصحيحه.

فالتلقي على أساس الثقافة اللغوية، يجعل المعيار اللغوي، صوابا وخطأ، أفقا للتقويم، فما تطابق معه، فهو جيد، وما انزاح وعدل عنه، فهو رديء ومفارق للغة العرب، وقد عرفوا نقدهم هذا سليقة وطبعاً، وإذا اتسم هذا النقد بالموضوعية، فإنها كانت في الأغلب الأعم موضوعية جزئية، فكم ناقد سمع قصيدة فلم يلفت نظره منها إلا كلمة شذت عن مقاييس اللغة.

المطلب الثالث: بيئة المتكلمين

على الرغم من أن المتكلمين، وعلى رأسهم المعتزلة، مثلوا نشوء الفكر الفلسفي الإسلامي الذي بدأ يؤسس ثقافة جديدة، ونقطة تحول في التفكير الإسلامي، من خلال أسس وأدوات جديدة، قوامها العقل، ولسانها الجدل، إلا أنهم، بسبب ثقافة العرب الأدبية، دخلوا إلى ميدان الأدب والثقافة الأدبية، والدراسات الأدبية، والنقد، من أوسع أبوابها، وذلك لترسيخ أفكارهم. ويرى الدكتور إحسان عباس أن النقد الأدبي ولد في أحضان الاعتزال؛ "فقد كان الاعتزال حينئذ يعني في أساسه الاحتكام إلى العقل، والعقل يهدئ من جموح العاطفة والعصبية"².

فالمعتزلة، أسسوا ثقافة عقلية، تعمل العقل، في مقابل ثقافة النقل السائدة، وهذا ما دعاهم إلى امتلاك ثقافة واسعة، للدفاع عن العقيدة الإسلامية، ضد الذين هاجموا أولاً، وإلى الدفاع عن عقيدتهم ثانياً، وقد اشتهروا بأسلوب الجدل، فكان أدب المعتزلة انعكاساً لبيئتهم الفكرية الخاصة، وما كان يتردد فيها من ألوان الجدل وفنون المناقشة حول قضاياهم الدينية التي نضجت على أيديهم بقوة الحجة وسداد المنطق وبراعة الدليل³.

فالجدل والحوار والإسهاب في الشرح والاستطراد الثقافي، كان من أهم ما أبدع فيه المعتزلة، لذلك جاءت عنايتهم باللغة والبلاغة وتنسيق التراكيب، علامة دالة على ثقافتهم ونصوصهم، إذ اخترعوا شكلاً جديداً في النثر العربي، في سبيل بلوغ الإقناع والحجة القوية في مسائلهم الدينية، ويعد احتكامهم إلى العقل من أهم الأدوات التي فتحت أفقا جديداً، وحرية أكبر في التفكير، فقد مجدوا الحرية مثل

¹ - ابن جني، الخصائص، ص220.

² - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص16.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص289-290.

العقل، فأقاموا تصورات جديدة، من خلال أسئلتهم الكبرى عن قضايا الدين الأساسية إذ يرتكز الاعتزال على أحوال خمسة هي بحسب أهميتها في الترتيب: التوحيد، والعدل، والوعد والوعيد، والمنزلة بين منزلتين، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وتخلق المعرفة لدى الإنسان أساسا، فهو الذي يصنعها مستعينا بقدرته وبفعله النابع من هذه القدرة من ناحية، ومعتمدا على حرية الإرادة الإنسانية من ناحية ثانية.¹

ذلك فقد اعتنى المعتزلة بثقافتهم، وعضدوها، بالاطلاع على العلوم، وعلى الثقافات الأخرى، بما فيها الفلسفة، التي نلمح أثرها، في تقسيماتهم، ومنطقهم، وتنظيم أفكارهم، واعتنائهم بالخطابة وبلاغتها، وبجدهم يحاولون تأسيس فكر أدبي تعليمي، بمنهج شكلي، يتميز بالاحتفاء بالمكونات البلاغية للنصوص، التي أكثر ما كانت تهدف عندهم، إلى إيصال المعنى إلى قلب القارئ، وقد اتسع القول في المجاز عند المعتزلة وهم في تقريرهم لقضايا تفصيلهم للقول فيه إنما يصلون بينه وبين العقيدة الدينية، ذلك لأن المعتزلة يبالغون في التنزيه، ويرون أن القرآن نزل بلغة عربية فيجب أن يفهم عن طريق العرب². فكان كل مكون من تلك المكونات يؤدي غرضا من الأغراض لتبليغ المعنى، "إن بيئة المعتزلة خاصة والمتكلمين والفقهاء عامة قد أثرت في المعنى وجعلت الناس يفهمون منه المعنى العقلي... ولا ريب أنهم كانوا يريدون من الشعر أن يؤدي هذا الضرب من المعنى"³.

انطلاقا من ذلك كله، جاء اهتمام المعتزلة بالأدب، في القرن الرابع، من جانبين، الأول هو اهتمامهم بالشعر، بوصفه نصا يقاس على أساسه النص المعجز، بما يختلف عنه من قدرات غير بشرية، والثاني هو أنهم أصبحوا معلمي البلاغة في التاريخ النقدي العربي، فقد كانت البلاغة هي الأساس الذي اعتمدوه في درس النصوص الأدبية، والنص المعجز، وهي الثقافة النقدية والأدبية التي حاولوا تكريسها وتعليمها للشعراء، "فقد توجه المتكلمون عامة والمعتزلة خاصة إلى الأدب ينظرون فيه ويتبينون طرائق العربية في الأداء لتعينهم على فهم النص القرآني فهما سليما أولا، وليستطيعوا تأدية مقالاتهم وحججهم وإقناع خصومهم ثانيا. وكانوا من أبرز منشئي البلاغة العربية ومنشئي النقد العربي. غير أنه كان يعينهم من الشعر المعنى العقلي وما يؤديه الشعر من معرفة. فلم يكن الشعر عندهم غاية يقفون عندها،

¹ - المرجع السابق، ص 290.

² - المرجع نفسه، ن ص.

³ - سعيد العدناني، الاتجاهات النفسية في النقد الأدبي، ص 138-139.

ويسعون أن يكتشفوا ما يميزه عن ضروب النشاط الإنسانية الأخرى¹.

إن الحقيقة هي أن علم الكلام نشأ في ظل الجدل الدائر بين الديانات، بعد أن بلغ الاحتكاك بالأمم الأخرى وثقافتها ودياناتها، شأوا بعيدا، وصل إلى الحد الذي حدا بالفكر الإسلامي إلى تأسيس أدوات جديدة للدفاع عن معتقداته، فكان أن نشأت فرق أخذت على نفسها إدارة ذلك الجدل، بينها أولا، وبين الأديان الأخرى ثانيا، مستخدمة طرائق جديدة في التفكير، إلا أنهم لم يؤسسوا نقدا جديدا، ذلك أنهم دخلوا إلى معترك النقد، كما سلف، لإثبات إعجاز القرآن، بأسلوب شرح الأشكال البلاغية، ولم يكن أثر الاعتزال يبدو إلا حين يعالج الناقد المعتزلي مسألة دينية أو كلامية، وأما فيما عدا ذلك فإن هذا الأثر لم يكن يبدو واضحا.² ففي النقد الأدبي نراهم يعالجون القضايا الأدبية المعتادة، بأسلوب النقاد العرب في القرن الرابع، كأن يتحدثوا في العيوب والسرقات، فالمرزباني يجمع في الموشح أخطاء الشعراء وعيوبهم، والصاحب بن عباد يتحدث عن عيوب المتنبي. أما ما يميز نقدهم فهو أنهم اهتموا بالمكونات البلاغية للنصوص، فبينوا أثرها الجمالي والوظيفي.

ومن هنا يمكن أن نلاحظ الأثر الذي تركه المعتزلة في النقد الأدبي أولا، وفي قضية التلقي، وقراءة النصوص ثانيا، من خلال فهمنا التراث البلاغي وكتابات إعجاز القرآن، واتصالا ببيئة المتكلمين الثقافية، سنقوم بدراسة المناخ الثقافي للبلاغة، ولدراسات إعجاز القرآن، والأثر الذي تركاه في موضوع التلقي، انطلاقا من اهتمام المتكلمين بهذه الدراسات، والحقيقة أن تداخل البيئات الثقافية، في القرن الرابع، أكثر ما يظهر عند المعتزلة، بسبب ما جمعه من فنون ثقافية، تبدأ باللغة وننتهي بالفلسفة الوافدة، غير أنهم، وبسبب غايتهم التعليمية في الدرس البلاغي، وقياسهم النص المعجز بالنصوص البشرية، أصبحوا معلمي البلاغة في تراثنا النقدي، لذلك نرى أن ما تركوه في النقد لا يتأثر بأفكارهم، بوصفهم فرقة ذات عقيدة دينية، وإنما بطرائقهم في الشرح والإقناع، أي في التقسيم البلاغي، ودراسات إعجاز القرآن.

إن صدور المتكلمين من فكرة مركزية العقل، وحملهم لواء الدفاع عن الدين ضد الطاعنين عليه، جعلهم يهتمون بالجدل بوصفه وسيلة للدفاع أولا، والإقناع ثانيا، وهذا ما جعلهم يصرون على امتلاك زمام اللغة والبلاغة، وإن لم يكن كل البلاغيين ينتسبون، فكريا، إلى بيئة المتكلمين، إلا أننا نستطيع أن

¹ - المرجع السابق، ص 45.

² - وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، دط، 1985، ص 153.

نطمئن إلى تأثيرهم بها، لأن البلاغة، بشكلها التعليمي، تأثرت بتقسيمات المتكلمين وحدودهم، وهم تأثروا بدورهم بالفلسفة والمنطق، ولأن البلاغيين اهتموا بمعرفة الأثر الناتج عن كل مكون بلاغي، فالهدف الأساس عندهم، هو أن يقع المعنى في قلب المتلقي (السامع)، بالإضافة إلى تعليم الأديب سبل التأليف الحسن المؤثر، أما الخصائص البلاغية النقدية العامة التي كانت تظهر في بحث المعتزلة، فيمكن أن نلاحظ منها الأمور التالية¹:

- ارتباط البلاغة بالعقيدة والكلام؛ بل إن المعتزلة - كما نعرف - قد سخرُوا البلاغة في أكثر الأحيان لخدمة عقيدتهم.
 - وكان من أثر ارتباط البلاغة بالعقيدة والكلام واتصالها بروح الجدل والمناظرة، نتيجة أخرى ترتبت على ذلك، وهي أنه لم تتضح في دراسات المعتزلة للألوان الأدبية التي كانت معروفة لديهم وقتذاك الخصائص النوعية لكل لون، والسمات والمعالم التي تميزه عن اللون الأدبي الآخر.
 - ونستطيع أن نميز من سمات المعتزلة، مجموعة من الظواهر النقدية، وهي أثر من آثار التفكير، ولعل ذلك موقفهم من القديم والحديث، حيث قضى العقل بأن الزمن لا يصلح مقياساً للحكم على الشعر. وقد يكون من آثار النظرة المنطقية العقلية إلى الأمور إلحاح المعتزلة منذ البداية على مبدأ التخصص في الفنون، وأن يكون لكل صناعة رجالها المختصون الذين يقبل حكمهم.
- فالأدب بالنسبة لهم، نص يهدف إلى إبلاغ المعنى، باللفظ الحسن، لذلك كان تقسيمهم يصف ما تضيفه تلك المكونات على النص من جماليات، وما تؤديه من وظيفة وما تتركه من أثر، فتحدثوا عن المجانسة والمطابقة والاستعارة والتشبيه والإيجاز والإطناب، وقد أعطوا أهمية للمجاز، وتتبعوا دلالاته وصنفوا أقسامه، " والمعتزلة في حديثهم عن المجاز يفترضون دائماً وجود أصل حقيقي لكل صورة مجازية وهو أصل ثابت، يأتي المجاز لي حدث فيه خصوصية معينة، وليعرضه عرضاً آخر فيه ميزة وفضل"².
- ويمكن أن نقول إنهم اعتمدوا في قضية التلقي، على وصف مكونات النص وأثرها في المتلقي، أي القراءة الوصفية، عن طريق الحديث عن الدلالات المتوارية في الحذف، والمباشرة في الإطناب، والأثر النفسي، إذ ترك المتلقي خلف المعنى، ومتذوقاً الجماليات، وقد أدى اعتدادهم بالعقل وأحكامه، إلى وضع الحكم الجمالي في دائرة الأخلاق " فاستخدام مصطلحي الحسن والقبح إنما هو استخدام قيمي،

¹ - المرجع السابق، ص 444-449.

² - رابع دوب، البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص 229.

ويؤكد توافر القيمة في الشيء أو افتقارها إليه، وعلى الرغم من الاقتران الحاد الذي يخلط فيه الحسن بأبعاد أخلاقية حميدة ويمتزج فيها القبح بأبعاد أخلاقية ذميمة، فإن بعدي الحسن والقبح لم يبقيا منحصرين في الأبعاد الضيقة، إذ يتجاوزهما إلى النص الشعري، ولكنهما لم يتحلّصا تماما من سماته الأخلاقية¹.

إن انفتاحهم على العقل والحرية، جعلهم يفتحون على آفاق تعبيرية جديدة، قد لا يقرها النقد النقلي، فالجمال، مثلا، لا يقاس بأسبوعية زمنية، بل هو محصلة لمجموعة من العناصر ذات الفعل في النص، والجمال في الشعر بحد ذاته، ليس هدفا وإنما هو الكوة التي يفتح فيها المعنى على القارئ ويجذبه. لذلك لا نراهم يرفضون الحذف أو يعيرون على الشاعر إيماءاته وإيجاءاته وإشاراته، ولا يرون أن التقديم والتأخير معيب، بل يضعون لكل ذلك تعريفاً ويبينون أثره في عملية القراءة، وفي المتلقي.

وقد أكدت تعريفاتهم فعلها الأساسي في التواصل مع المتلقي، لأنه فعل نفسي عقلي؛ إذ كانوا يؤكدون على أهمية استيفاء المعنى وتمكينه في نفس السامع، بما تحمله من طاقة تعبيرية، ومزايا بيانية، وآثار نفسية، وأكثر ما توضح ذلك، في النص القرآني، فالمتلقي يذهب كل مذهب، عند قراءته أو سماعه، بالمقارنة مع النصوص البشرية، بقدرتها البلاغية المحدودة والمتفاوتة، تبعا لتمكن المبدع من أدواتها، ومعرفته بأساليبها، وبطرائق تجويدها. فأبو هلال العسكري، يرى أن السبيل الوحيد لفهم النص وتذوق جمالياته، هو الثقاف بثقافة البلاغة، إذ يجعل منها الأداة المشتركة لعملية الإبداع والتلقي، فالمبدع يستخدم تلك الأداة عند كتابة النص، ويضمنها الرسالة الجمالية والوظيفية، والمتلقي يستخدم نفس الأداة في محاورته له، جماليا ودلاليا، " وعلى الرغم من أن أبا هلال العسكري قد نص في مقدمة كتابه الصناعيتين على أنه لا يسلك في كتابه مذهب المتكلمين، وإنما قصد فيه قصد الأدباء من الشعراء والكتاب، فإننا نراه لم يستطع أن يتخلص كلية من تأثير المتكلمين"²

إن أسلوب البلاغيين في النظر إلى النص وتلقيه وقراءته، هو أسلوب شكلي يحلل مكوناته، ويصف ما تفتح للقارئ من أبواب يلج منها إليه، وما تفعله بوصفها مكونات نصية لإيصال المعنى وإيقاعه في قلب المستمع، ويجعل أبو هلال، بالإضافة إلى إدراك الإعجاز وفائدة الأديب الإنشائية من الدرس البلاغي، فائدة نقدية تخص العالم المتلقي، وهي إعانته " على النقد والمفاضلة، والقدرة على تمييز الجيد

¹ - كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة القياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،

1997، ص262.

² - العربي حسن درويش، النقد الأدبي عند القدماء والمحدثين، ص54.

من الرديء، والغث من السمين"¹.

نرى من ذلك أن البلاغة وثقافتها، إحدى البوابتين التي ولج منها المتكلمون عالم النقد الأدبي، ومن ثم فتحت لهم باب المرور على قضية التلقي، فوصفوا الأثر الجمالي والوظيفي الإيصالي لمكونات النص البلاغية، وأثرها في المتلقي، أما البوابة الثانية، فهي درسهام إعجاز القرآن، وقياسه بالنصوص البشرية، لإثبات إعجازه، وهو درس لا ينفصل عن الدرس البلاغي، في القرن الرابع الهجري، أي إنهم لم يتركوا أثراً لأدوات الجدل والحوار، أو مبادئ اعتقادهم الفكري والديني في النص الأدبي، وإنما درسوا الأدب ونقده بأدوات البلاغة. ويتضح من ذلك التداخل بين البيئات الثقافية، وتأثير كل بيئة بالأخرى، فكتاب الإعجاز وإن لم يكونوا كلهم بلاغيين أو متكلمين، إلا أنهم تأثروا ببعضهم، فتحدثوا عما يتركه القرآن في نفس الإنسان، وبرهنوا على إعجازه بقياسه مع النصوص البشرية.²

لقد كانت البلاغة النقطة التي يتقاطع فيها النص القرآني مع النص الأدبي، بوصفها المكون النصي الذي يمنحه شكله ووظيفته، ومن خلالها يمكن الكشف عن الجانب المثالي، جانب الكمال والجمال المطلق، أي البلاغة المطلقة في النص المعجز، بالإضافة إلى أنها أدوات الكتابة الأدبية. وقد بدأت الدراسات حول إعجاز القرآن، قبل تبلور الدراسات النقدية الأدبية في القرن الرابع، وقبل أن تتعدد مشاربها، وتتوسع وتأخذ شكلاً واضحاً، متمثلاً بأهم القضايا الأدبية آنذاك، بل يمكن القول إن الدراسات النقدية تطورت وتنوعت أشكالها بتأثير ما اقتضاه البحث في الإعجاز من جانب مكونات النص الجمالية واللغوية والأسلوبية والوظيفية، "ولا نجانب الصواب إذا قلنا إن الدراسات القرآنية، كان لها الأثر الأول في تطور النقد وقضايا البيان، فقد تعرض العلماء للتصرف في الخطاب، وترتيب الكلام، وطرق أداء المعنى، وتناولوا أسلوب القرآن وجوانبه البيانية، وتعرضوا لقضية الإعجاز البياني بمقارنة القرآن بالشعر والأدب العربي، ومن هنا اختلطت مقاييس النقد بالدراسات القرآنية، واستخدم علماء الإعجاز مصطلحات البلاغيين في محاولة منهم لبيان بديع الأسلوب القرآني"³.

إن المتلقين، من أصحاب الثقافة الدينية التي ترسخت أدبيات، نتيجة بيان سبب إعجاز القرآن ووجوه هذا الإعجاز، كانوا يسعون لتأكيد مقولات الكمال والجودة المطلقة، من خلال تأكيد قصور الكلام البشري مقارنة بالكلام المعجز، فالفعل النقدي كان موجهاً لإثبات هذه الفكرة، ولم يكن

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 69.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 291-292.

³ - العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والحديثين، ص 50.

المقصود به النقد الأدبي ذاته، ويمثل الرماني هذا الاتجاه خير تمثيل فهو - كما رأينا - يدرك أنه ثمة سبعة وجوه لإعجاز القرآن، إلا أنه يختار البلاغة منها لتحقيق دراسته حول إعجاز القرآن في رسالته **النكت في إعجاز القرآن**، وقد كانت غايته الكبرى أن يثبت تفوق النص القرآني على غيره من النصوص، من جانب الجمال والوظيفة والتأثير، لذلك رأيناه يوضح الفعل الذي تقوم به تلك المكونات في الجانب الجمالي والدلالي، وكذلك الأثر النفسي الذي تخلفه عند المتلقي. فالقرآن الكريم مثل أعلى في الفصاحة والبلاغة، فأما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو في أدنى طبقة، ومنها ما في الوسائط بين أعلى طبقة وأدنى طبقة. فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن. وما كان منها دون ذلك فهو ممكن كبلاغة البلغاء من الناس.¹

وقد اتصل رأيه مباشرة بالطرائق التي يؤثر فيها القرآن في المتلقي، جماليا وداليا، فللبلاغة القرآن وجوه تحسن اللفظ، ووجوه توقع المعنى في القلب، فيرى أن الإعجاز، مثلا، يسلك الطريق الأقرب دون الأبعد، والإيجاز تهذيب للكلام بما يحسن به البيان، وهو أبلغ من الذكر لأن النفس تذهب فيه كل مذهب وهكذا يمضي بشرح الطاقة البيانية والتأثيرية التي تحملها وجوه البلاغة العشرة وتبينها. فهو يفرق، مثلا، بين الأسجاع الرذيلة، والفاصلة ذات الانسجام البلاغي والدلالي، مع باقي مكونات النص، في مقابل تطفل الأسجاع والإتيان بها بغير سبب، وفي حين تكون الفاصلة جميلة دائما وذات وقع في نفس المتلقي، يعتري الأسجاع عيوب، تؤدي إلى نفوره.²

في القرن الرابع الهجري، سعى كتاب إعجاز القرآن إلى دفع متلقي النص القرآني إلى التشقق بثقافة البلاغة، بوصفها المكون الذي يوضح القدرة المطلقة في الأدبية، إذ إنها جذبت أوائل المؤمنين الذين أتقنوا الدخول إلى النص المعجز، في بدء الدعوة، وانطوت خلف هذه الأدبية كل المضامين التشريعية. وأهم الجوانب التي حاول كتاب الإعجاز أن يؤكدوها من خلال تحليل الشعر، كما يراها الدكتور محمد زغلول سلام، في مقدمته لكتاب **نكت الانتصار لنقد القرآن للباقلاني**.

ومنه يمكن القول بأن متلقي النص القرآني لا يمكنه أن يدرك هذه الوجوه، إن لم يكن مثقفا بثقافة الإبداع نفسها التي يعدها العسكري ثقافة للتلقي كذلك، فهي تعين المتلقي على فهم النصوص وتدوقها. لقد أعلن أبو هلال الغاية من التشقق بثقافة البلاغة، وأفصح " عن المدى الذي يستطيع علم البلاغة أن يبلغه في إثبات هذا الإعجاز، فعنده ألا سبيل إلى إدراكه والاطمئنان إليه إلا بمعرفة الفصاحة

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 296-297.

² - المرجع السابق، ص 297.

والبلاغة. فإن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة، وأخل بمعرفة الفصاحة، لم يقع علمه بإعجاز القرآن¹ وكانت معرفته به، مثل معرفة النبطي والحبشي والفارسي، وكان تلقيه له قاصراً عن إدراك دلالاته. وعلى الرغم من أن الخطابي لا يصدر عن ثقافة المتكلمين، إلا أن رأيه في إعجاز القرآن شبيه برأي الرماني، مما يدل على الأثر البعيد لتلك الثقافة في دراسات الإعجاز، فأجناس الكلام، عنده، مختلفة، وهي متفاوتة في بياها، فمنها البليغ الرصين الجزل، ومنها الفصيح القريب السهل؛ ومنها الجائر الطلق الرسل. وإن أعلى طبقات الكلام بلاغة، هو القرآن، لأنه جاء بأفصح الألفاظ، وبأصح المعاني. إلا أن الخطابي ينطلق، أساساً، من صنيع القرآن في قلوب المتلقين، ويعدده وجهاً من وجوه الإعجاز، التي أغفلها غيره فقد كانوا يجدون له وقعا في القلوب وقرعا في النفوس يربهم ويحيرهم وهذا ما دعاه إلى استقصاء الأثر النفسي للقرآن، وما يتركه في القلوب.²

وهكذا نجد أن دراسات إعجاز القرآن قد أغنت قضية التلقي، من جانب الأثر الذي تتركه النصوص في نفس المتلقي، عن طريق أدوات البلاغة، وذلك في أثناء بيان بلاغة القرآن المثالية، مما ذهب بهم إلى دراسة الفعل الذي تقوم به تلك الوجوه البلاغية في حوارها مع المتلقي، وأثرها في توصيل المعنى وتزيين اللفظ، وتوضيح ما تتركه في نفس المتلقي من أثر.

المطلب الرابع: بيئة الفلاسفة

أدى التطور الفكري، الناتج عن احتكاك الأمة الإسلامية بالثقافات الأخرى، عن طريق اتساع رقعة الدولة، والإسلام، وحركة الترجمة، إلى نشوء تيارات ثقافية جديدة، وكان لترجمات العرب للفلسفة اليونانية أثر كبير في ذلك، ابتداءً بطرائق التفكير المنطقي، والجدل والحوار، وانتهى بنشوء فلسفة إسلامية، أخذت تتطور وتشق طريقها وتنمو، لتأخذ طابعاً مميزاً في التاريخ الفكري. ويجعل بعض النقاد المعتزلة أوائل الفلاسفة الإسلاميين، وذلك بسبب تأثرهم بالأساليب اليونانية في الجدل، وانفتاحهم على العقل وتمجيد الحرية، فالمعتزلة "أكثر المسلمين استجابة للثقافة العقلية اليونانية، وفي مقدمتها الفلسفة والمنطق، كما كانوا من أعمقهم فهماً لها وتمرساً بها، ومن هنا صبغت آراؤهم بصبغة هذه الفلسفة"³.

¹ - يدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 95.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 298-299.

³ - عبد الحكيم بلبع، أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط 2، 1969، ص 103.

لقد بدؤوا يبحثون عن نهج محدد، وطرائق مميزة، في سبيل دفاعهم عن الدين، كما رأينا سابقاً، فاعتنوا بالخطابة، والبلاغة، بوصفها الأسلوب الأنجع للإقناع، ومن ثم دخلوا إلى ميدان النقد الأدبي، متأثرين بالفلسفة، فقد "أسهم الفكر اليوناني في تعميق الخبرة النقدية عند العرب، ذلك أن الفلسفة بمعناها اليوناني الشامل كانت تقدم لدارسها طرائق جديدة للتفكير والتأمل، وتمنحه قدراً من رحابة الأفق يجعله أقدر من غيره على الاقتراب من طبيعة الظاهرة الأدبية، وتفهم خصائصها النوعية"¹.

وهكذا نجد بداية الفلسفة العربية الإسلامية باستلهاهم طرائق التفكير المجرد والعام، وهذه هي ميزتها، فالفلسفة، كما يراها أبو سليمان المنطقي، "محدودة بحدود ستة، كلها تدلك على أنها بحث عن جميع ما في العالم مما ظهر للعين، وبطن للعقل، ومركب بينهما، ومائل إلى أحد طرفيها، على ما هو عليه"² فتستخدم الأدوات التي تحاول أن تربط الأفكار بنقطة واحدة، والفكر الفلسفي يبني تصورات عامة عن الأشياء، دون الخوض بالتفاصيل الجزئية كثيراً، لذلك نراه يعالج الأدب، انطلاقاً من تصور أخلاقي تعليمي، فقد نظر الفلاسفة إلى النص الأدبي "من منظور بنائي بياضي. نظروا لفعل الشعر وانشغلوا به... معنى ذلك أنهم نظروا في النص القديم من زاوية وظيفية تفي بحاجات وجودهم"³ وقد حاولوا ربطه بمنظومة فلسفية عامة تهدف إلى تفسير الحقائق الكونية، وما يميز الثقافة الفلسفية، في مناقشة الأدب ونقده، أنها تذهب باتجاه المتلقي وانفعالاته وسلوكه، نتيجة تلقيه النص، لأنها ثقافة هدفها الإنسان عامة، وسعادته خاصة، كما عند الفارابي، والفلاسفة مثل المتكلمين "من حيث فصلهم الواضح بين اللغة والفكر أو المعاني والألفاظ، ومن حيث افتراضهم أن التشبيه والاستعارة، والمجاز بعامة، إن هي إلا وسائل تحسين، تضاف إلى المعنى النثري، لتساعد في عملية الإقناع به، أو لتساعد في تخيله"⁴.

ويرى الفلاسفة المسلمون، انطلاقاً من تأثرهم بنظرية المحاكاة عند اليونانيين، أن الأدب نشاط تخيلي، يؤدي إلى بناء الصور المحاكية وتشكيلها، من جانب المبدع، التي تؤدي بدورها إلى تفعيل خيلة المتلقي، لإعادة تشكيل تلك الصور. فإذا كان التخييل هو فعل الإبداع، فإن التخييل هو فعل التلقي. والنقاد الفلاسفة، في القرن الرابع الهجري "لم يقفوا طويلاً عند الشاعر بقدر ما وقفوا عند بيان الأثر

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص144.

² - ابن حبان التوحيدي، المقابسات، تح: حسن السندوي، ص223.

³ - محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1992، ص7.

⁴ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص168.

الذي يحدثه التخيل الشعري عند المتلقي"¹ فقد ربط الفارابي التخيل، كما رأينا، بالقوة النزوعية، لذلك رأى أن من شأن الفلسفة أن تقيم ضوابط على هذا النشاط. فالشعر عند الفارابي يدخل في إطار التوجه الفلسفي العام، "وغاية التخيل نفعية بالمعنى الاجتماعي. والنفعية هي الفضاء الذي تتحرك في رحابه الرؤية الاجتماعية"² لذلك فهو أداة جمالية ووظيفية وتعليمية في الوقت ذاته، فالشعر لذيذ ونافع، وهو يدخل في منظومة التفكير الفلسفي العام، ويمكن القول إن الفلاسفة المسلمين حرصوا على أن تتحدد القيمة الجمالية مع القيمة الأخلاقية في العمل الشعري، لأن كلا منهما يسهم بشكل فعال في سعي الإنسان نحو تحقيق وجوده الأفضل، ويسعي البشر-عموما- نحو السعادة³.

ومن هنا كان انشغال الفلاسفة بالمتلقي، أكثر من انشغالهم بعناصر العملية الأدبية الأخرى، فالشعر يهدف إلى غاية علمية وتربوية ومعرفية، لذلك يجب تتبع أثره عند متلقيه، والأقاويل المحاكية، لا تهدف إلى المتعة الجمالية فقط، بل تهدف إلى الفعل، فهي تنهض السامع نحو فعل الشيء الذي خيل له فيه أمر ما من طلب له، أو الهرب عنه، ومن نزاع أو كراهة له، أو غير ذلك من الأفعال إساءة أو إحسانا سواء صدق ما يخيل إليه من ذلك أم لا، كان الأمر في الحقيقة على ما خيل أو لم يكن. فعملية التلقي الأدبي القائمة على التخيل، والمرتبطة بالقوة النزوعية، لا ينشأ عنها تقويم جمالي، لأن الأولوية للمعرفة المكتسبة، والسلوك والانفعال الناتج، لذلك يرى الفارابي، ضرورة ربط الأدب بالتوجه الأخلاقي العام للفلسفة⁴.

ويلتقي التفكير البلاغي مع الفلسفة عند نقطة إيصال المعنى إلى القارئ، في تفكير أبي سليمان المنطقي فالشعر يلتقي مع قارئه، عند فهم المعنى، وإثارة السلوك، ووظيفة الشعر هي بث الأفكار الهادفة، بأسلوب ممتع، وذلك لأن المتلقي بطبعه يرغب في استنباط الأفكار من خلال تلقيه الأدب، والشعرية لا يختص بها النظم فقط، لأنها صفة لا ماهية... تقع في الشعر وتندس في النثر إلا أن تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنشور لأننا للطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق للطبيعة والحس لذلك فأهمية الشكل الجمالي للأدب تنبع من تلاؤم النفس مع المنظوم الجميل. وانطلاقا من هذه الفكرة، يرى أبو سليمان ضرورة أن يحمل النص بلاغة في ذاته، أي القدرة على توصيل المعنى، في شكل جميل،

¹ - قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1982، ص229.

² - محمد لطفي البوسفي، الشعر والشعرية، ص234.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص301-302.

⁴ - المرجع نفسه، ص302.

والبلاغة عنده: "هي الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف، وإصابة اللغة وتحري الملاحظة والمشاكلة برفض الاستكراه ومجانبة التعسف"¹ لذلك يرى أن لكل نص قدرته البلاغية، فنراه يتحدث عن ضروب متنوعة من البلاغة، فنرى بلاغة للشعر، وأخرى للنثر، وثالثة للمثل، ويجعل للبلاغة صنوفاً تختلف باختلاف الطريقة التي يقبض فيها المتلقي على المعنى، فحديثه "عن بلاغة العقل والبديهة والتأويل، ليس حديثاً عن الشكل وإنما هو حديث عن المضمون، والمضمون شركة بين فنون القول"² فإذا كانت البلاغة في المنظوم قريبة للنفس، لأنها تعزز المعنى بوسائل التوصيل التي تجعل من النص قريباً من المستمع، كالوزن والبناء، والسجع والتقفية، فهو يرى أنها لخاصة النفس، لأنها تهدف إلى السلوك والقصد فيها الإطراب بعد الإفهام والتواصل إلى غاية ما في القلوب لذوي الفضل بتقويم البيان³.

فإذا كانت وظيفة الأدب هي توصيل المعارف إلى المتلقي، فإن المتلقي بطبعه يرغب إلى المعنى، وهو يلاحقه بالعقل والبديهة والتأويل، فاللفظ الواضح المكشوف يتأتى فهمه ببديهة العقل، والمتلقي يلاحق تلك المعاني في الشعر والنثر، لأنها يجب أن تكون واضحة، "فأما بلاغة الشعر فأن يكون نحوه مقبولا، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ بريئاً، والكناية لطيفة والتصريح احتجاجاً... وأما بلاغة النثر أن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً، والمراد سليماً، والرونق عالياً"⁴. فورود المعاني من جانب النص الأدبي، يجب أن يكون سهلاً، يستخدم المتلقي البديهة في معرفته، وهنا يثار السلوك المعرفي عنده، فيستمع به. فبلاغة البديهة "أن يكون انخياش اللفظ للفظ في وزن انخياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على ما لا يظن أنه يظفر به، كمن يعثر بمأموه، على غفلة من تأمله"⁵. ولا ينكر أبو سليمان على المتلقي بحثه عن المعاني التي تحتاج إلى تدبر وتأمل وتفكر، فهو يرى أن المتلقي يستخدم التأويل للغوص بحثاً عن المعاني الغامضة في النص، ولا سيما النص القرآني الذي يتميز بالعمق ويحتاج إلى التفكير في حقائق الوجود، وفي الأحاديث النبوية، فبلاغة التأويل "هي التي تحوج لغموضها إلى التدبر والتصفح، وهذان يفيدان من المسموع وجوهاً مختلفة

¹ - أبو حيان التوحيدى، المقابسات، تح: حسن السندوي، ص 293.

² - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، ص 240-241.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 303.

⁴ - أبو حيان التوحيدى، الإمتاع والمؤانسة، شر: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دت، دط،

ص 141.

⁵ - المصدر نفسه، 142.

كثيرة نافعة، وبهذه البلاغة يتسع في أسرار معاني الدين والدنيا"¹.

وعلى الرغم من أن قدامة بن جعفر ليس فيلسوفاً، ولا ينتمي في نقده إلى روح بيئة الفلاسفة، فهو ناقد أدبي تأثر ببعض قضايا الفلسفة، إلا أن بعض الدارسين يضعونه في زمرة الفلاسفة، بسبب أثر المنطق على تقسيماته وحدوده؛ ويمكن القول عن قدامة بن جعفر، إنه استخدم المنطق اليوناني، في تنظيم فكره البلاغي ووضع نظريته حول علم معرفة الجيد من الرديء في الأدب، وهذا ما قاده إلى أسلوب شكلي حاد، يفصل مكونات الشعر ومعانيه ويضع لها الحدود والتعريفات، ووضع الأمثلة لحدي الجودة والرداءة. وقدامة لم يكشف في أسلوبه عن فكر فلسفي مجرد، ولكنه بدا ناقداً يتقن التنظيم المنطقي لتقسيماته وتعريفاته وحدوده، "وما دامت الصلة بين المنطق والشعر وثيقة إلى هذا الحد، فيسهل على قدامة الإقناع بعدم وجود تناقض بين الحرص على تمييز علم الشعر وإقامة هذا العلم -مع ذلك- على أساس من المنطق، فالعلم بالشعر- في النهاية- بعض العلم والمنطق"² وقد أفضى تحليل قدامة الشعر إلى عناصره الأساسية، والنظر في موقعه على ميزان التقويم الأدبي، إلى حكم الجودة المطلقة أو الرداءة المطلقة، أو ما بينهما.

وعلى الرغم من ابتعاد قدامة، عن نظرية المحاكاة، ومفهوم التخييل، في وضعه كتاب نقد الشعر، إلا أن مذهبه يؤكد علمه بأفكار اليونانيين وفلسفتهم، فقد وقع " تحت تأثير المنطق الأرسطي، خصوصاً لجهة ما ورد عنده من الحدود والتعريفات، والأجزاء التي يتكون منها"³ وكذلك فقد " تأثر بنظرية الفضيلة عند أفلاطون، فإن المدح يكون عادة بخصائص أربع فاضلة هي: العقل، الشجاعة، العدل العفة، أما الهجاء فيكون عادة بسلب هذه الفضائل عن المهجو"⁴ ونهج قدامة يختلف عن نهج الفارابي وذلك لأنه لم يخرج عن مكونات النص وحدوده، اللفظية والمعنوية، باتجاه أي من الأديب والمتلقي، بل إنه جعل من هذا المذهب الشكلي، علماً للتلقي على أساس الجودة، ووضع الأحكام الجمالية، فالتلقي انعكاس لعملية التقويم، وهي معرفة الجيد من الرديء، لقد " أفادت الفلسفة قدامة، أن جعلته يبيّن نسقاً نقدياً، ولا يكتفي بالأحكام الجزئية المشتتة، وأن يخرج من التأثير إلى ميدان العلم الذي له أصول

¹ - المصدر نفسه، ن ص.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر في التراث النقدي، ص 143.

³ - قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط 1، 2003، ص 352.

⁴ - المرجع نفسه، ص 367-368.

يرجع إليها¹ وقد عني قدامة بموازنين الوضوح والتناسب والاعتدال، وهي موازين عقلية أدت إلى تدعيم نظرتة الشكلية، فالائتلاف لن تظهر جمالياته إلا بتشكيل بنية منسجمة مع مكوناته، ولكن هذه النظرة، وإن أرضت منطقته، يجعل النص جميلاً، إلا أنها لم ترض حاجة شعورية عند المتلقي.

لقد نهج قدامة نهجاً استفاد به من الثقافة الفلسفية، إلا أنه نهج بعيد عن طبيعة التفكير الفلسفي بما ينطوي عليه من نظرة مجردة وكلية، وبما يتعلق بها من الحديث عن الوظيفة، بل يمكننا القول إنه نهج شكلي، استفاد من المنطق والبلاغة، فخرج بشكل خاص ومتفرد، وهو لم يعط أهمية لعمليات التلقي إلا من جانب التقويم الجمالي. ولكنه وضع طريقة للقراءة، تذهب إلى التعيد العلمي، وتفضي إلى التقويم.

وهكذا نجد أن لثقافة الناقد أثراً في توجيه قراءته، فهي تضع الأسس التي يركز عليها تلقيه الأدب والأدوات التي يواجه فيها النص ومكوناته، وتشير إلى الغاية التي تفضي إليها القراءة، وتسهم مع أثر مكونات النص، القراءة التقويمية وحكم الجودة، في رسم صورة لملامح التلقي في القرن الرابع الهجري، وقد تنوعت الثقافات التي ينطلق منها الناقد في التلقي، ومنها بيئة النقد والأدباء التي تمثل استمراراً للنقد العربي في مرحلة الفطرة في التدوق، فهي لا تميل إلى العلمية، ولا تضع أسساً لطرائق التلقي وآليات القراءة، وإنما تعتمد منهجاً للقراءة قوامه مناقشة قضايا النقد المعروفة، والتقويم والحكم، ف شعر الشاعر إما أن يكون جيداً أو رديئاً، وقد أشاروا إلى أهمية أن يراعي الشعراء مستويات المتلقين، والمناسبة، وأوصوا مثلاً، بعدم التشبيب بنساء الممدوح، أو ذكر عيوبهم، في سبيل بلوغ مقاصدهم، مثل نيل الخطوة أو المكافأة².

أما قراءة اللغويين، وتلقيهم النص الأدبي، فقد تركزت على تتبع المسائل اللغوية والنحوية، وكانت استعراضاً للقواعد التي أرادوا أن يضعوها، فجاءت شروحاتهم ملاً بمعاني الألفاظ وتبع دلالاتها ونظائرها، وجمعها، بالإضافة إلى إعرابها وإعراب الجمل، وملاحقة المحذوفات، وإعادة ترتيب الجمل والتراكيب، لمعرفة المقدم والمؤخر، وذلك لتقريب المعنى إلى الأذهان، مع اهتمام بموسيقى الشعر، مما جعلهم يوردون الشواهد الكثيرة من أشعار الجاهليين، وأقوال العرب، وقد دعاهم هذا المنهج إلى التماس العذر للقدماء، وذم الخطأ عند المحدثين، وتصحيحه.

أما ثقافة المتكلمين التي تعتمد الجدل والشرح والاستطراد، فهي لم تظهر في النقد الأدبي، وإنما

¹ - سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، ص 72-73.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 306.

اقتصرت على قضايا الدين، إلا أنهم دخلوا إلى عالم النقد الأدبي، من خلال دراساتهم إعجاز القرآن مستخدمين مكونات النص البلاغية، فوصفوا فعلها الجمالي والوظيفي، وأثرها في المتلقي، أما دراسات إعجاز القرآن، فقد أغنت قضية التلقي من جانب الأثر الذي تركه النصوص في نفس المتلقي، عن طريق أدوات البلاغة، ويظهر تداخل الثقافات، التي انطلق منها النقاد في عملية التلقي في القرن الرابع عند المعتزلة، بسبب ما جمعه من فنون ثقافية، تبدأ باللغة وننتهي بالفلسفة.¹

ولعل أهم ما نجده في ثقافة الفلاسفة، بالإضافة إلى التقسيم المنطقي عند قدامة، هو وضع اصطلاحات جديدة في النقد الأدبي، متأثرين بالفلسفة اليونانية، مثل المحاكاة والتخييل، وجعلهم الأدب أقوالاً محاكية، والشعرية صفة للأدب، شعراً ونثراً، مع النظر إلى الأدب نظرة كلية، وضعته ضمن التوجه الأخلاقي والفكري العام للفلسفة، وهو ما جعلهم يركزون على المتلقي والأثر الانفعالي السلوكي الناتج عن عملية تلقي الأدب، أكثر من تركيزهم على المؤلف والنص، ويظهر ذلك واضحاً عند الفارابي، بوصفه مثالا للفلاسفة الذين وضعوا رأياً نقدياً في القرن الرابع الهجري.

¹ - المرجع السابق، ص 307.

المبحث الثاني: أثر القارئ في صوغ العمل الأدبي

اختلفت الطرق التي ينبغي على القارئ أن ينظر فيها إلى العمل الأدبي - في القرن الرابع الهجري - فالقراءات في تاريخ الأدب والنقد العربي، تنوعت في اتجاهاتها، وقد احتكمت في كثير من الأحيان لذوق الناقد، لأن القول على السليقة والسجية فرض مقاييس غير معللة لوصف جودة العمل الأدبي وردائه في نقد الشعر.

على الرغم من الاختلاف في طرائق القراءة والتلقي والنقد كان حاداً وكبيراً، إلا أنه هناك نقاط مشتركة تنظم تلك الطرائق، ولولا الصراعات النقدية التي درجت في سوق الأدب من خلافات حول الشكل الجديد للشعر ومذهب البديع، وقضايا مثل الطبع والصنعة، والسرقات الشعرية، وعمود الشعر وقضايا الأخلاق والدين، لاقترب النقد من الالتزام بمعايير مشتركة وثابتة في التلقي¹.

لقد شكلت قضية حكم الجودة أهم نقطة التقى عندها النقد " فكما أن الشاعر حرّ في تناول ما يشاء من المعاني، فكذلك المتلقي حرّ في قبول ما يعجبه من تلك المعاني، ورفض ما لا يعجبه منها ومن هنا يأتي حكم القيمة على النتاج الشعري"²، وهي معيار يهتم بالحكم على المادة الأدبية، حكماً جمالياً يتمثل بالجودة أو الرداءة، وما يقف خلفهما من مقولات جمالية، كالحسن والقبح، وقد تعددت مشارب النقد في استلزامهم القواعد والأحكام، والذي يميز هذا المعيار، هو أنه حكم قيمة، أي أنه بحاجة إلى مقياس محدد يؤدي إلى حكم سليم، و"يجمع أغلب النقاد والباحثين، منذ أفلاطون وأرسطو وحتى الوقت الحاضر، على أن للنقد، إضافة إلى وظائفه الأخرى المتمثلة في التفسير والتحليل والاكتشاف والوصف، بعداً تقويمياً -أو قيمياً- لا يمكن إغفاله، وهك يؤكدون على أهمية أحكام القيمة وضرورة فحص القيم الفكرية والإنسانية كقضايا الحقيقة والصدق والقبح والجمال والجودة والرداءة واستخلاص الرؤيا الاجتماعية والحضارية والإيديولوجية التي يحملها النص الأدبي، إذ لا يمكن تجاهل منظومة القيم الفكرية التي يزخر بها النص الأدبي والاقتصار على وصف القيم الجمالية الخالصة"³.

والمتتبع لآراء النقاد ومناهجهم في قراءة النصوص الأدبية، يلاحظ اهتمامهم بالجانب التقويمي في القراءة، سواء من خلال الأحكام المتنوعة التي يصدرونها على العمل الأدبي، أم من خلال اهتمامهم

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص141.

² - حمود يونس، الإبداع الشعري وحرية الشاعر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد الثالث والثمانون، 2008، ج3، ص539.

³ - فضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ط1، ص117-118.

بتعليم الشاعر أهم أدوات الإبداع وأصوله، التي تجعل عمله غاية في التجويد، أم من خلال تأكيدهم على محورية المتلقي في العمل الأدبي، وأهمية أن يتوجه الشاعر إلى إرضائه، لأنه الحكم الأول في تقويم العمل، ومنه نتعرض لأهم مصادر الحكم الأدبي الذي احتكمت لها القراءات التقويمية في النقد العربي في القرن الرابع الهجري.

المطلب الأول: معيار الذوق والتعليل:

إن خلو التاريخ الفكري العربي، في بدايات نشأته، من طرائق التفكير الفلسفية، وابتعادهم عن مناخات التفكير التجريدي، أدى إلى تأخرهم في وضع المقاييس العلمية، وعدم اهتمامهم بتقعيد الأحكام، وقد أدى اعتزازهم بلغتهم وتقديسهم لها، ومن ثم انتماءهم إلى الشعر فكراً، إلى الاستناد بداية إلى الذوق في الحكم الأدبي، فقد كانت الجودة والرداءة المقولتين الأهم في قراءاتهم، وهذا ما جعل الأحكام فردية تبتعد عن التعليل، وذلك لأن صدور القارئ الناقد، واللغوي، والنحوي، بالإضافة إلى القارئ العادي عن نفس المعيار، الذي يتصف بالذاتية، أدى إلى تنوع تلك الأحكام، على الرغم من أنها لم تعد أن تكون جيدة أو رديئة، ومن جانب آخر، جعل تلك الأحكام تبتعد عن الموضوعية، في بعض الأحيان، تبعاً لخبرة المتلقي، وهذا سنناقشه لاحقاً، "فمسيرة الفكر النقدي ظلت حتى القرن الخامس الهجري تتأرجح بين اتجاهين في التعامل مع النص، اتجاه يميل بأصحابه، في إصدار الأحكام إلى الربط بين النص وصاحبه، واتجاه يستقبل فيه النص بصورة تلغى فيها ذاتية الشاعر أو تكاد. وفي كلا الاتجاهين كانت عملية التلقي أو عملية التلقي أو دراسة النص تخضع لقناعة خاصة يتعسف بها المتلقي مجال النص وصاحبه، وإما لأحكام صادرة عن هوى النفس، وإما لمعيار لا يمت بسبب لأصول الفن الأدبي"¹.

لقد كان الذوق القانون الأساسي في الحكم عند النقاد العرب، وكانت محاولاتهم وضع القواعد والحدود والمعايير، تسعى إلى وضع قوانين تسيّر باتجاه إلغاء الأحكام الفردية على الشعر والشاعر. وقد كانت الحركات التي تنتزع إلى الحداثة النقدية، والتي سعت لمسيرة الحداثة الأدبية، أكثر اهتماماً بإيجاد قوانين علمية في الحكم، بهدف تعليله ووضعها في قالب أقرب للقواعد التي تواجه القارئ في إصدار الحكم، وقد ساعدتهم على ذلك، النزوع التجديدي عند الشعراء، الذين رغبوا إلى تجاوز المقدسات الأدبية التي وضعها أهل النقل؛ مثل نهج القصيدة وعمود الشعر، "والقوانين التي وضعها المنقول كانت -بحكم غموضها نفس- أقل إلزاماً للشعراء، كما كان هذا الفريق من النقاد -بحكم اعتمادهم على

¹ - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط 1، 1996، ص 103-104.

الرواية- أكثر اتكاء على الذوق واستدعاء لانفعالهم الخاص عند قراءة الشعر"¹.

يعد الذوق الأدبي هو الموجه الأول في عمليات النقد الأدبي، في الحضارات التي تخلو من التفكير العلمي والفلسفي، وهو وليد المقدرات والخبرات الذاتية المحضة، والتي تركز على تداول المادة الأدبية والتماس مع أهل العلم بها، " الذوق الفطري هو المرجع الطبيعي الأول في الأحكام على الفنون الإنسانية، ومنها الأدب، فيجد القارئ أو السامع في بعض الأساليب من جرس الكلمات وحلاوتها والتمام التركيب، وحسن رصفه، وقوة المعاني وفخامتها، وسمو الخيال، ما لا يجده في بعضها الآخر فيحكم للأولى دون للثانية من غير أن يحاول التماس العلة لما أصدر من حكم؛ أو محاولة التعبير عنها"². وهو المصدر الأول للحكم الأدبي، يهتم بالتمييز بين أسلوب وآخر، وبين نص وآخر، جودة ورداءة، ويعتمد الملامح العامة للنصوص، وأهم ما يميز الذوق الأدبي، بوصفه مرجعاً في قراءة الجودة، أنه غير معلل ولا جدال فيه، كما يقال، وأنه يعني " بممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام، هذا المرجع لا يمكن تحديده إلا بأنه قيمة أو قيم ما. فالحكم يستند إلى القيمة أي أنه معلل بالقيمة، وإن كانت القيمة نفسها غير معللة"³.

فالذوق في الأحكام الأدبية، يشابه القوانين العلمية، لأنه المصدر الأول للحكم، في غياب القواعد والقوانين " وهو مقياس عماده التأثير والذوق والانفعال، ولا يعني في أحكامه النقدية بالتحليل وبيان العلل والأسباب الكامنة وراء تلك الأحكام، بل يكفي فيه بما يعبر عن استحسان الناقد أو استهجانها للأثر المنقود"⁴.

لقد اعتمد النقد الأدبي ومعيار الجودة والحكم التقويمي، في بداياته، الذوق الفطري، وهو معيار تأثري يتميز بالذاتية، وقد أجمل النقاد الشروط التي تجعل القارئ ذا ذوق قادر على التقويم والتفضيل، لكي يسمع حكمه إذا حكم، من دربة ومجالسة لأهل العلم بالشعر، ومعرفة صناعة الشعر وحفظه، فعلى الرغم من أن الذوق مرجع فطري، يكتسبه الإنسان من محاورته الدائمة مع جماليات الطبيعة والفنون، فتقبل النفس ما ترتاح له، وتنبو عما تقلق منه، إلا أن النقاد القدماء، رغبوا إلى صقل هذا

¹ - شكري محمد عياد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، دط، 2008، ص22.

² - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص8.

³ - شكري محمد عياد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، ص37.

⁴ - حمود حسين يونس، الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2008، ص536.

الذوق الذاتي، بإضافة خبرات مكتسبة له، ليصبح حكمه أقوى، وذلك بالمران والحفظ وكثرة السماع ومجالسة العلماء بالأدب¹.

واستعداد الناقد لهذه الأمور، وقدرته على الإحساس بمواطن الجمال، مع الدربة والثقافة، يؤدي إلى امتلاك هذه الأداة في الحكم على الأعمال الأدبية من خلال استقبال الجمال الناشئ عنها، وتذوقه، ومن ثم قدرته على مقارنتها بغيرها مما تحتزنه تجربته النقدية، " وتهيؤ الناقد لأن يكون ذواقة للأدب والشعر إنما يأتيه من صفاء القرينة وأصالة الطبع في أن يستعد لهذا اللون من الفنون، استعداد إقبال عليه للإحساس بجماله"².

وتتميز أحكام الذوق بأنها غير معللة، إلا أنها تكشف عن خبرة الناقد وثقافته وشخصيته، لأنها أحكام تأثرية، نابعة من ذاته، ولا تعتمد القوانين أو القواعد، والذوق الأدبي " يعتمد على أساسين هما العقل والعاطفة ... والعاطفة يقوى دورها في ذوق الأديب المنشئ، ويقل في ذوق الناقد المحايد"³.

وقد كان الذوق الناقد، والفهم الثاقب، عند ابن طباطبا، وهو ليس سوى الذوق المدرب والمصقول بالثقافة والخبرة النقدية، من أهم أدوات التلقي في معيار الجودة والحكم، في القرن الرابع الهجري، فابن طباطبا يرى أن الفهم الثاقب هو أداة الحكم، فالذوق المثقف والخبير له القدرة على تقويم الأعمال الأدبية، وقد جعل الذوق الأدبي في منزلة إحدى الحواس، والآمدي يطلب من الناقد أن يجالس أهل العلم بالشعر، ليقوي تجربته، لأن الناقد يجب أن يمتلك الخبرة مع الذوق حتى يقبل حكمه، فالآمدي، " يتمتع بذوق عربي سليم، فعلى الرغم من أنه عاش في القرن امتزاج الحضارات المختلفة، وقرأ الكثير من المؤلفات إلا أن ذوقه ظل بمأمن من أن تغزوه عناصر الحضارة الجديدة فتفسده، وما الأحكام التي يطلقها، والمذاهب التي يدعو إليها إلا خلاصة ذوق رفيع"⁴.

وعلى الرغم من اعتماد النقاد العرب الذوق الأدبي، مصدراً أساسياً، من مصادر الحكم الأدبي، فقد ظهرت محاولات واضحة وجادة عند بعض النقاد، سعياً نحو العلمية والتعليل ووضع القوانين لإصدار الأحكام الجمالية، بوصفها الغاية من معيار الجودة في القراءة التقويمية للنصوص الأدبية. إلا أن الذوق الأدبي كان عرفاً عاماً في التقويم، نبذه حتى عند أكثر النقاد العلمية، فالآمدي وإن كان يحاول أن

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 145.

² - عبد الفتاح علي عفيفي، الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، مطبعة الأمانة، مصر، ط 1، 1987، ص 44.

³ - المرجع نفسه، ص 51-52.

⁴ - محمود الريداوي، دراسات في النقد العربي القديم، دار العربية، دمشق، 2005، ط 1، ص 57.

يضع تعليقات لأحكامه الأدبية، استقاها من المثال الشعري القديم والراسخ في الذاكرة الأدبية والنقدية، إلا أن رأيه في الذوق هو "رأي القاضي الجرجاني في كتاب الوساطة الذي يرى أن الذوق هو الحكم في الأدب وأنه يكتسب بصحة الطبع وإدمان الرياضة ... وكان عقل قدامة المنطقي يغلب ذوقه الأدبي، فزل أحياناً في نقده من حيث قوم ذوق ابن العميد والصاحب بن عباد وأبي هلال العسكري أحكام عقولهم في النقد والحكومة الأدبية، وإن تبعوا منهج قدامة، وجروا في فهم الشعر وتذوقه ونقده مجراه الذي أوضحه في كتابه نقد الشعر، والذي يرجع إلى البحث في عناصر الشعر الأساسية من: اللفظ والوزن والقافية والمعنى"¹.

والذي كان يميز النقاد العرب، هو إدراكهم منزلة الذوق في قراءة الأدب، ومدى تأثيره، وإن اختلف التعبير الاصطلاحي للذوق عندهم، في وضع النص الأدبي في المكان المناسب على محور القيمة الجمالية للأدب، والتي كانت تتراوح بين حدي الجودة والرداءة، وما يتفرع عنهما من قيم ومقولات، فابن طباطبا يرى أن عيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، ويقصد به الذوق الأدبي المثقف، والآمدي كان أيضاً من الذين يرون أن بعض الحسن لا يمكن أن يعلل، وهذا ما يترك إلى ذوق القارئ. فالذوق كان عرفاً عاماً في أحكام الجودة، ساعدت السليقة العربية، ورواية الشعر على رسوخه، معياراً وحكماً عند أغلب النقاد، والقراء، وهو طبع واستعداد فطري، يصقله القارئ بالدربة والاطلاع، وطول مجالسته ومذكراته للعلماء².

غير أن الناقد لا يمكن أن يطمئن، في حكم الجودة، إلى الذوق الأدبي، بوصفه المصدر الوحيد للحكم، لأن ذلك سيؤدي إلى اختلاف في الأحكام بين القراء تبعاً لأذواقهم، وهذا ما يفسر تطور النقد باتجاه وضع معايير للقراءة التقويمية، بهدف تقنين الأحكام. ولم يهمل نقاد القرن الرابع الهجري هذا الجانب، ونلاحظ ذلك بمحاولة بعضهم وضع نظرات علمية للتقويم الأدبي، كان سببها الأساسي الصراع القائم بين الاتجاهات النقدية آنذاك، وبسبب نشوء تيارات فكرية جديدة، مثل المذهب الكلامي، ودخول تيارات وافدة مثل الفلسفة اليونانية، وما أدت إليه من تأثيرات، ولأن الذوق الأدبي في كثير من الأحيان يقترب بعدم القدرة على التعليل، وفي غالبته يعبر عن انفعال سريع مستند إلى خبرة كبيرة وباع طويل في قراءة النصوص الأدبية ومدارسها.

وهو ما جعل النقاد يسعون نحو محاولات التعليل، سيرا نحو العلمية، وذلك بالاعتماد على

¹ - المرجع السابق، ص 146.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 147.

"البصيرة النفاذة والعقل القادر على المفاضلة والموازنة والتعليل وصحة المقدمات، لتبنى عليها أحكام يطمئن العقل إلى سدادها، ويسلم بصحتها. لأن أذواق الناس متباينة، فكان لا بد من أساليب العلم للإقناع بأن هذا الأثر الأدبي يفضل ذاك. وهذه الأساليب العلمية هي التي يلتقي عندها الناس جميعاً، إذ أنها خاضعة لأحكام العقل التي لا مناص من التسليم بصحتها، والمتنكر لها متنكر لإنسانيته وفكره الذي يميزه من أنواع الحيوان"¹.

وقد تباينت محاولات النقد، في وضع قوانين التقويم والحكم، وتراوحت بين التعليل العفوي، المعتمد على أصول الكتابة الأدبية، التي تهدف إلى دفع الشاعر إلى التجويد، وبين السعي لوضع قانون علمي ومنهج متكامل لتقعيد الحكم. لقد كان ابن طباطبا مقارباً لذلك، حين حاول أن يضع العقل والفهم بمنزلة حاكم أساسي على جودة العمل الأدبي، على الرغم من أن الفهم الثاقب، لا يخرج عن خبرة الناقد في استحسان ما وافقه ووفاه، وينكر ما محه بسبب نقصه، استناداً لما يألفه ويرتاح له، أو ما يجله، فهو يضع العقل، ميزاناً لتقويم الصواب والخطأ، " فالأصل في تحديد عنصر القيمة -عند ابن طباطبا- هو العقل الذي يرجع الإعجاب بالشعر أو عدم الإعجاب به إلى أصول محددة يمكن للجميع مناقشتها. والحديث عن عنصر القيمة الجمالية في الشعر لا يختلف كثيراً عن الحديث عن عيار الشعر كلاهما شيء واحد، يؤكد ضرورة استناد الحكم النقدي إلى قاعدة ثابتة، صالحة لأن تنطبق على كل شعر. وقيمة الشعر - عند ابن طباطبا - تتحدد بمدى تقبل الفهم له"².

وتندرج محاولات الأمدي في تعليل الجودة والرداءة، في الطرائق العفوية، وكان ذلك من خلال " إيراد الأمثلة والتماس التعليل العقلي لها وهذا مبثوث في الموازنة وهو كثير"³ فالأمدي كان يضع المسوغات عندما ينعت شعراً ما بأنه رديء أو جيد، أو حين يوازن بين أبيات أبي تمام والبحري، وقد كانت مسوغاته مستقاة، كما رأينا، من خلال اعتداده بمثال أدبي واضح المعالم في ذهنه النقدي، فكنا نرى أن ما يوافق ذلك المثال جيد، وما يخالفه، رديء، ومن ذلك ما يقوله في خطأ أبي تمام في وصفه للفرس:

وَبَشْغَلَةٍ تَبْدُو كَأَنَّ قُلُوبَهَا
فِي صَهْوَتَيْهِ بَدَأُ شَيْبَ الْمَفْرِقِ

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 9.

² - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 71.

³ - محمود الريداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت، دط، ص 227.

وليس بالبياض المحمود ولا الحسن ولا الجميل؛ فهذا خطأ من هذا الوجه¹.

وأيضاً فإن البحري وصف فرساً أدهم [أغر] فقال:

جَذْلَانُ تَلَطُّمُهُ جَوَانِبُ غُرَّةٍ جَاءَتْ بِحَيِّءِ الْبَدْرِ عِنْدَ تَمَامِهِ

فأي حسن يكون لبياض الناصية على بياض غرة؟² فهو يضع مسوغاً لرأيه، من خلال مثال جمالي، متعارف عليه، يتجاوز البحري فلم يصب في الوصف. إن الأمدي يفرق بين نوعين من الأشعار، المطبوع والمصنوع، وتختلف، تبعاً لهذا التقسيم، الأشعار الجيدة والرديئة باختلاف أذواق القراء، فالقارئ الذي يفضل الشعر المطبوع، يكون الشعر المصنوع عنده رديئاً، والعكس بالعكس. وهو يضع أيضاً حداً للشعر الجيد، الذي يفضل، أي الشعر المطبوع، استناداً لمعرفته وخبرته بالشعر، وهو "حسن التأني، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يورد على المعنى باللفظ المعتاد فيه المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لا ثقةً بما استعيرت له وغير منافرة لمعناه؛ فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحري"³. وهذا ما جعله يقيس أشعار أبي تمام وفق مقياس الجودة هذا "فقد كان يحس - بذوقه المرفه - نشازاً في بعض نظم أبي تمام يدفعه هذا الذوق إلى طرح النشاز والاستبدال به غيره، فكان يصلح لأبي تمام شعره"⁴.

أما قدامة بن جعفر نجده ركز على وضع منهج للحكم الأدبي، وذلك اعتماداً على مكونات النص والائتلافات التي تتكون من اجتماعها، على مقياس طرفاه الجودة المطلقة، والرداءة المطلقة، وما بينهما، وقام بوضع المعايير والأمثلة ليهتدي بها القارئ، عند تناوله النص الأدبي، لقد "وضع قدامة مفهومه لعلم الشعر، ورأى أنه علم معرفة جيد الشعر من رديئه. وكانت الخطوة التالية أمامه، استقصاء صفات الجودة والرداءة، عن طريق العناصر التي ينطوي عليها تعريفه للشعر، وما يأتلف منها"⁵.

جعل قدامة الشعر صناعة، وقام بوصف الشكل الأكمل لتلك الصناعة، والطريقة التي تجعله أقرب للشكل الأكمل، من خلال تحديد نعوت الجودة في العناصر المكونة للشعر، ويتعدى ذلك إلى ائتلافاتها، ثم يضع طريقة للمفاضلة بينها، ليصل إلى الركون إلى حكم الجودة الصحيح. والعمل الذي

¹ - الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 251.

² - المصدر نفسه، ص 252.

³ - المصدر نفسه، ص 400.

⁴ - محمود الربداءوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، ص 231.

⁵ - غازي يموت، نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992، دط، ص 21.

قام به قدامة، أدى إلى التوقف عند حدود معينة، لأن وضع قوانين شاملة للصناعة الأدبية وسبيل التجويد فيها بطريقة علمية، كان مستحيلاً، فالانثلاثيات ستتشعب بما لا يمكن الإحاطة به، ولكن قدامة حاول أن يكون مخلصاً لنظريته الشكلية المنطقية، ولفلسفته في التقويم، ما استطاع ذلك. وقدامة هو الناقد الذي تخطى حدود التعليل إلى وضع القوانين والقواعد العلمية للجودة، " فإذا كانت كل صناعة يتعاورها طرفان، وإذا كان الشعر صناعة، فإن نقد الشعر هو العلم الذي يقوم بالتمييز بين هذين الطرفين ... وتتحدد المعايير التي يعتمد عليها النقد في هذا التمييز، وذلك باستقصاء الصفات المحمودة التي إذا اجتمعت في الشعر كان في غاية الجودة... ويتم استقصاء الصفات المحمودة للجودة المطلقة والصفات المذمومة للرداءة المطلقة عن طريق العناصر التي ينطوي عليها تعريف الشعر"¹.

وعلى الرغم من هذه المحاولة العلمية لقدامة، إلا أنه لا يخفي تأثره بالذوق الأدبي، وربما توقف قدامة عند ذلك الحد الذي يمكن أن يرجعه إلى الاعتماد على معيار الذوق الفردي في الحكم. فالهدف الأخير عند قدامة هو وضع معيار يقرب القارئ من اليقين العلمي، " ويمكن القول إجمالاً إن الجودة عند قدامة تعني خلو الشعر: مفردات وصياغة ومعنى وأغراضاً ووزناً وقافية، من العيوب التي تحول دون استساغة هذا الشعر وتخرجه عن الذوق السليم"². لقد كان معيار الجودة، وهو معيار الحكم الجمالي، عند النقاد العرب، أهم معايير القراءة، وقد اشترك معظم النقاد في الحديث عن جودة الشعر، فكان لكل ناقد رأيه بالشعر الجيد، يضع ملامحه ويطلب من النقاد اتباع سبل التجويد، لإرضاء المتلقي، وهذا ما اتفق عليه النقاد، وقد وقفنا سابقاً عند آرائهم المتنوعة في القراءة، فأبو هلال يرى أن الشعر الجيد هو السلس، والسهل، والناصح، الذي تكون ألفاظه مختارة بعناية ودقة، ومعناه صحيحاً، وتكون مطالعته حسنة، ومقاطعته لينة، فتتعادل أطرافه، وتشبه أعجازه بهواديته، وتتوافق مآخيره ومباديه، وتقل فيه الضرورات حتى تختفي.

وقد حاول في كتاب الصناعتين أن يكون معلماً لأصول الكتابة، من خلال شرحه وجوه البلاغة، وما يتعلق فيها من أساليب التجويد. ولكن ما يميز التلقي عند أبي هلال، كما رأينا، أنه يجعل جودة الشعر مفتاحاً لتقبله، فهو ليس مقصوراً على إصدار حكم الجودة والرداءة فقط، بل يهدف لامتلاك النص كاملاً، لكنه يشير إلى أن جماليات النص تمثل قنوات الاتصال في التلقي. وإن للجودة أهمية وأسبقية في التلقي عنده، ووسائل البلاغة هي التي تجعل نصاً ما جيداً، إذا أحسن الشاعر استخدامها

¹ - جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، ص 94.

² - إدريس الناظوري، المصطلح النقدي في نقد الشعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984، ص 122.

في الإبداع، والقارئ في التلقي، ومن ثم، هي التي تفتح بوابات التقبل¹.

لقد تأثر معيار الحكم بالجودة والرداءة عند النقاد، بجملة من المؤثرات والقضايا التي اتخذ النقاد منها مواقف متباينة، فترسخت في تجربتهم النقدية خبرة تظهر في أثناء حكمهم على العمل الأدبي، وتعلق الحكم بتلك المؤثرات، وهذا ما أدى إلى اختلاف نظرة النقاد في تقويمهم الأدب، ومن ثم، أدى إلى رسم ملامح مختلفة ومتغايرة ومتناقضة، في بعض الأحيان حول جودة الشعر ورداءته.

المطلب الثاني: معيار خبرة المتلقي

لعل السبب الأهم في التباين والاختلاف، بين النقاد، حول ملامح الجيد في الشعر، هو عدم وجود قاعدة معيارية وعلمية لحكم الجودة، فالذوق الفردي، له الأثر الأهم، كما رأينا، بالإضافة إلى تأثر الناقد بمفاهيم النقد المختلف عليها، فمن النقاد من ينحاز للقديم المطبوع، ومنهم من ينحاز للجديد المصنوع، ومنهم من يسقط الشعر بسبب قلة الورع وسوء الأخلاق، ومنهم من لا يدخل الدين في حكم الجودة، ومنهم من يسقط الشاعر وشعره بسبب سرقة المعاني والألفاظ، ومنهم من كان أكثر موضوعية في ذلك، وهذا ما سنناقشه ونلاحظ تأثيره الواضح في معيار الجودة والحكم التقويمي في التلقي².

أولاً: الطبع والصناعة:

إن موقف النقاد العرب المتباين، من قضية الطبع والصناعة في الشعر، يعود في أساسه إلى خلاف في سبقه في الظهور، وأسس له، وهو الصراع بين القديم والمحدث، فقبل تمايز الشكل الفني للشعر المحدث، وهو شكل مغاير للشعر القديم، رفض رواة الشعر وعلماء اللغة الاحتجاج به، وروايته، ورفضوا التعلق به وأنكروا على الشعراء المحدثين كثيراً من القضايا التي خرجوا عنها، فثار الصراع بينهم، بسبب جرأة الشعراء المحدثين، الذين رفضوا تلك المآخذ، فهدموا النموذج، وقوضوا العمود، وأدخلوا مفاهيم وموضوعات جديدة في صناعة الشعر، كانت تطورا طبيعيا لدخول المفاهيم الفكرية الأجنبية، والتلاقح الحضاري للأمم الداخلة في الإسلام. فكان الرواة والنحاة يحاولون تثبيت الشكل الفني القديم للشعر، المتمثل بشكل القصيدة وعمود الشعر، بينما ثار بعض الشعراء على القواعد الفنية القديمة، التي لا تلائم الحضارة، فرفضوا وصف الأطلال، ونهج القصيدة القديم، وجددوا في أغراض الشعر، فوصفوا بحالس

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 151-152.

² - المرجع نفسه، ص 155.

الخمر والشراب، وهذا ما دفع أصحاب القدم إلى محاولة وضع شكل فني للشعر الذي يرغبون فيه¹.
والشيء الهام في ذلك، هو أن هذا الصراع أدى إلى وضع مقاييس فنية للشعر الجيد والمقبول، عند كل طرف من الأطراف، " فإذا كان المثل الأعلى للشعر عند القدماء هو الكلام الذي يجري على السليقة والفطرة، والمعاني التي توحى بها حياتهم. والخصائص الفنية المتمثلة بالسهولة والوضوح والمقاربة والتشبيه والتطابق المادي بين عناصر الصورة الشعرية، والدقة الواقعية، والإيجاز، وخفاء الصنعة وملابتها للطبع، والعبارة الجزلة القوية الرصينة، فإن المثل الأعلى للشعر عند المحدثين هو الشعر الجميل الذي يختلف عن مفهوم الجمال عند القدماء ... ولن يتأتى هذا البيان الجميل إلا بالزخرف في العبارة، والتأنق في اختيار اللفظ، والإبداع في المعاني القديمة، والإكثار من المحسنات المعنوية واللفظية، والاهتمام بالاستعارة التي تلغي الحدود بين الأطراف، بدلا من التشبيه الذي كان المرتكز الأول للعمل الفني عند القدماء، لأنه يقوم على أساس المقابلة بين الطرفين أو المقارنة"².

هذه الخصومة التي أخذت شكلا عاما في البداية، تطورت لتتحلى تطبيقيا، في انتصار النقاد لشاعر دون آخر، وقد ظهرت بشكلها الأكبر في الصراع بين أنصار أبي تمام صاحب مذهب الصنعة، والبحثري المطبوع. وإذا كانت بداية الخصومة متعلقة بطرائق الشعراء، ومفرداتهم، وأساليبهم في التعبير، واستخدامهم ألوان البديع، فإن الصراع تطور لتدخل في ميدانه محاور أخرى، فالخصومة كانت قائمة " على أساس عمود الشعر ونهج القصيدة وفيها يكمن مظهر المحافظة على القديم وعدم الخروج عليه. وكذلك كانت قائمة على أساس قضية اللفظ والمعنى، فأنصار القديم يسفّهون المحدثين لأن معانيهم مأخوذة من الأقدمين وليس فيها أي جديد. وكان توسعهم في هذا البحث أساس مشكلة السرقات الأدبية"³.

وقد تشابهت المآخذ التي أخذها النقاد على المحدثين، كما تشابهت وسائل الدفاع عن ضرورة التجديد عند المحدثين، فما أخذوه على تجديد أبي تمام، مشابه للذي أخذوه بعد زمن على المتنبي، وقد وجد دائما فريقان في هذا الصراع، أحدهما يتمسك بالقديم بكل ما لديه من قوة، ويحارب الخروج عن الأسلوب القديم، والآخر يحاول أن يوجد المسوغات الفنية والحضارية الموجبة للتغيير بما يلائم الحياة الفكرية والحضارية الجديدة. وهو ما دعا إلى ظهور كتابات نقدية تعنى بترسيخ تلك المفاهيم، وتعمل

¹ - المرجع نفسه، ن ص.

² - أحمد دهمان، النقد العربي القديم قضايا وأعلام، ص 172.

³ - محمد مصطفى الهدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، ص 243.

على توضيح مأخذهم ورؤاهم الفنية، فترى أن أهم ما أخذه خصوم أبي تمام عليه، " الإفراط في طلب البديع المؤدي به- في أحيان- إلى الإحالة، والغموض، وهو ناشئ عن التعقيد اللفظي، وعن إشارات تاريخية يومئ إليها في شعره، والغوص "على المعاني الدقائق" اتكاء على نفسه، واستعمال الغريب المصنوع عنه من اللغة رغبة فيه، أو طلباً للبديع"¹.

لقد أدت الخصومة بين طريقتي الطائيين في فن الشعر، وكذلك حول المتنبي ومذهبه، أي في ظل الصراع بين القديم والحديث، إلى انتصار النقد لأسلوب أدبي، وترجيح اتجاه على آخر، فكان منهم من جعل الجودة محصورة في الشعر المطبوع، الذي ينهل من أسلوب القدماء وسجيتهم النقية الصافية، واعتمادهم الموهبة الشخصية، كأن يعلل الآمدي خطأ أبي تمام في قوله:

سَلِمَ عَلَى الرَّعِ مِنْ سَلَمَى بِذِي سَلَمٍ عَلَيْهِ وَشَمٍ مِنَ الْأَيَّامِ وَالْقَدَمِ²

وهذا ابتداء ليس بجيد؛ لأنه جاء بالتحنيس في ثلاثة ألفاظ، وإنما يحسن إن كان بلفظتين، وقد جاء مثله في أشعار الناس، والرديء لا يؤتم به.³ أي أنه لا يجب على الشاعر أن يتبع إلا الشعر العربي الصحيح، من أشعار القدماء، ويترك الرديء فلا يذهب مذهبهم فيه.

بينما ذهب آخرون إلى أن الشعر صنعة كغيره من الصناعات والفنون، وعلى الشاعر أن يسعى إلى التجويد والكمال فيه، فيستخدم أدوات البلاغة والبديع، " فإذا كان الطبع مقياساً للتفوق الأدبي، فإن قيمة هذا المقياس ستتضاءل عندما يكون الأدباء متساوين فيه. ومن هنا فالطبع يصلح كمقياس للمفاضلة بين الأديب المطبوع وبين الأديب المتكلف لا بين المطبوعين. وهذا الإشكال هو الذي نبهه النقد إلى ضرورة اعتماد الصنعة الفنية كمقوم للأدبية"⁴.

إن انخياز الرواة واللغويين إلى أسلوب القدماء، أدى بهم إلى الطعن على الشعراء المحددين، وأشعارهم على السواء، وهو ما أدى إلى ظهور طبقة جديدة من النقد، دأبت على تغيير المقياس الفني في النقد، لتوجد معايير جديدة لقياس الجودة الأدبية، لأن أصحاب المنقول بالغوا بنكرانهم الشعر الجديد، حتى رفضوا روايته، وتداوله، فقد عدوا الصنعة مع الجودة عاملاً للطعن، وعدوا الطبع مع الرداءة

¹ - محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، دط، ص59.

² - سجع جبيلي، ديوان أبو النجم العجلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص86.

³ - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص417.

⁴ - توفيق الزبيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، مطابع الوحدة تونس، دط، 1985، ص74.

عاملا من عوامل الثقة والقبول. فالصنعة الشعرية تؤدي إلى التكلف، وتدخل أساليب لا تقبلها الموهبة الفطرية، والتكلف إكراه، والصنعة تؤدي إلى إعمال الفكر، بدلا من اتباع الخاطر، وقد أدى بهم القياس على الشعر القديم - كما رأينا- إلى استحسان الرديء بسبب قدمه، وذم الجديد، لجدته، و" في إطار هذا الاتجاه الذائع وجدنا أحكاما عامة تصدر على هذا الشاعر المحدث دون النظر في شعره كالحكم بأنه مغلب أو غير فحل مثلا، بل إن النظرة في هذا الشعر وما قد يصحبها من استحسان لم تكن تغير موقف هؤلاء المتعصبين ضد هذا الشعر"¹.

وقد دفع ذلك إلى تطور القضية، وتشعبها واستمرارها، من خلال ابتكار المسوغات، وإيجاد القواعد التعليمية للشعر، عند كل من الطرفين، وهو ما أثر في معيار الجودة، بوصفه هدفا لإصدار الحكم الجمالي، عند تلقي الأدب وقراءته، فالمتلقي العربي في ذلك القرن كان ما يزال متأثرا بأسواق الأدب والنقائض التي تحكم بالجودة لشاعر على آخر، كما أن عصر المذاهب والملحمات لم يكن بعيدا عن الذاكرة النقدية، مع الأخذ بعين النظر، أن للشعر غاية اجتماعية واقتصادية، عند الشاعر والناقد، من جانب التلقي، فالممدوح يجب أن يرضى ويستحسن ليحزل العطاء، والمرثي أو المؤبن يجب أن يعطى حقه من الفضائل، "وإذا أردنا أن نقرب من تصور نقادنا لهذه الظاهرة من خلال تعريفهم للشعر فإننا نجدهم -دون استثناء- قد أفصحوا بشكل أدق عن رأيهم في إعطاء معنى الطبع والتكلف صورتهم الدلالية لتحديد مجال لغة الشعر بالكيفية التي تؤثر في النفوس جماليا. من ذلك أن ظاهرة الطبع قد بسطت سلطانها على الثقافة النقدية"². وهو ما دعا الحاتمي إلى الأخذ على المتنبي أنه لم يكن على المعنى الشعري في التراث النقدي، سنة العرب في المدح والغزل والثناء.

وقد طور أصحاب الطبع أدواتهم النقدية، فابتكروا نظرية عمود الشعر، التي أرادوا منها أن تكون دستورا للشعراء في أثناء كتابتهم الشعر، معتمدين التراث الأسلوبي للشعراء الجاهليين والإسلاميين، وما التزموا في قصائدهم من تقاليد فنية، في نهج القصيدة، ومعانيها، وصورها، وألفاظها، وعدوا -كما مر معنا- الخروج عن المثال القديم، انحرافا عن المثال الجيد، يؤدي إلى سقوط الشعر، وإذا أراد الشاعر أن يبلغ الغاية في أشعاره، فما عليه سوى اتباع ذلك الدستور الأدبي، والتزام العرف، والتحدث في المعاني نفسها، واستخدام الصور ذاتها، وإلا فإن أشعاره ستكون غير جيدة، وهو ما سيؤدي إلى نفور القارئ منها.

¹ - حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، 1985، ص31.

² - عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص49.

فعمود الشعر- كما يقول شكري المبخوت- هو حكم جمالي، يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري، يحدد ما يجب أن يكون عليه النص، وما ينتظر المتلقي سماعه، يخط له سبل الفهم ويوضحها، ويدله على طرائق القراءة، ومعرفة الجيد والردىء، و" كما أن السامع لا يمكن أن يفهم كلام نظيره إلا إذا عرف قواعد اللعبة اللغوية التخاطبية ومواصفاتها العرفية فإن تقبل النص الأدبي وتذوقه لا يكون إلا بمعرفة الاصطلاحات الأدبية الجمالية"¹. هذه القواعد سماها شكري المبخوت "أفق الانتظار"، وهي حقا ما أراد أصحاب الطبع أن يعبروا عنه، فلا يجب أن يفاجئ الشاعر المتلقي، بتشبيهات بعيدة، واستعارات غريبة، وقواعد شعرية غير مألوفة.

إن نظرية عمود الشعر، هي نظرية الثبات في نظام القصيدة، في النظرية النقدية القديمة، وهي ما جعل بعض النقاد يأخذون على الشاعر خروجه، ليس على قواعد الشعر فحسب، بل على قواعد المجتمع، والحقائق المعروفة، أي إنهم أرادوا أن يغلقوا كل منافذ التجاوز في النظرة الشعرية، وهي نظرة كانت ستؤدي إلى جمود الحركة الشعرية، فالشعر لا يحاسب بوصفه يقدم الحقائق والقوانين العلمية والاجتماعية، وبالطبع، هو ليس اجترارا للأعراف والصور المألوفة.

ولعل أهم النقاد الذين اعتدوا بمقياس الطبع، في إصدار حكم الجودة في أثناء القراءة، هو الآمدي، وقد رأينا مذهبه في تلقي أشعار الطائيين، الذي تميز بقياس درجة الانحراف والانزياح عن النهج العربي القديم، بكل مكونات العمل الأدبي، فجاءت قراءته دقيقة في استقصائها ذلك الخروج عن العرف، ولكن ما يميز الآمدي عن غيره من النقاد، هو أن مقياس الطبع قد تطور عنده وأخذ شكلا ناضجا، بحيث أصبح يسير على قواعد راسخة في ذهنه النقدي، من جانب، وأنه فطن لاختلاف القراء في التقويم تبعا للقاعدة النقدية التي يسيرون عليها في إدراك الحسن والرداءة، من جانب آخر، لذلك لا نراه يصدر حكما نهائيا في المفاضلة بين الشاعرين، وإنما نراه مهتما بالأحكام الجزئية، وفقا لما يؤدي إليه قانونه النقدي².

وبالطبع إن الآمدي مرحلة نقدية متقدمة بين النقاد من أصحاب الطبع والسجية والسليقة، " وموقف الآمدي هنا يستند إلى قاعدة القديم، فكل ما يرد في الشعر المحدث مما لم يرد في الشعر القديم، أو مما لا تسمح به الطرق المتبعة في الشعر القديم إنما هو شيء باطل، فكأنه يريد من الشعر المحدث أن

¹ - شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 83.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 160-162.

يكون مجرد استطراد لما أتى به الشعر القديم"¹.

لقد رجع الآمدي إلى الشعر القديم، ليجعل من أصوله أسسا يحاكم بها أشعار أبي تمام والبحتري، ويرى ما تلاءم منها مع تلك الأصول، فيصفه بالجودة، وما افترق وتغاير عنها، فيصفه بالرداءة، وحكمه بالشاعرية هذا، كان قد استقى من الذوق القديم والنهج المحدد المعروف للأدوات الشعرية، ألفاظا ومعاني وصورا ودلالات، لأنها كلها مما يجب على الشاعر الجيد أن يحتذيها وينظم على منوالها. لذلك يضع معيارين في النقد، في هذا السياق، "الأول لا يجوز للشاعر أن يخرج إلى غير المعروف، فمجاله إنما هو المألوف وحده. والثاني هو أن كل استخدام لغير المعروف، إنما هو إغراب، أي إنه لا يدخل في نطاق الذائقة العربية"².

وهكذا بدأت تتشكل ملامح عمود الشعر عنده، عبر إدراكه أهم التفاصيل، التي خرج بها المحدثون عن نهج القدماء، وهو ما سنراه قد تبلور عند القاضي الجرجاني.

لقد أسس الآمدي، لمن أتى بعده من النقاد، ووضع القواعد والركائز والقوانين التي نظمت طريقة العرب القدماء، في الشعر، فكان نقده معياريا، يصدر الحكم، تبعا لما وضعه من مفاهيم الصياغة، التي يرتضيها الذوق العربي الناقد، ولكن تلك القوانين قد تطورت لتغدو نظرية نقدية، هي نظرية عمود الشعر التي اكتملت عند غيره من النقاد الذين استفادوا في قراءتهم منه، وتعلموا عليه، فالقاضي الجرجاني "استطاع أن يحدد هذه القواعد، وأن يضعها في صيغتها الإيجابية بعد أن حام الآمدي حولها وحددها بالصفات السلبية حين نقد شعر أبي تمام، وتحدث على ما فيه من التعقيد ومستكره الألفاظ وقبيح الاستعارات ووحشي الكلام والإبعاد في الاستعارة"³.

لقد استند الآمدي إلى أسلوب العرب القدماء، في وضع الأساس الذي يقاس عليه الشعر الجيد، واتخذ من هذا الأساس مقياسا للصواب والخطأ في الشعر، وهذا حسب عرفه النقدي، يلزم الشعراء بمعاني القدماء، ويسلبهم الحق بتجديد الأساليب الفنية، ويحصر إبداعهم بالتقليد ويضيق التجربة في حدود التجديد في الصياغة، ويعرضهم، دائما، في أثناء القراءة، إلى المقارنة مع من قال قبلهم، ويصبح حكم الجودة، كما رأينا، مقارنة وقياسا لمدى الانزياح عن الشعر القديم، جودة ورداءة.

فمقياس الطبع، كما تجلى عند الآمدي، لا يلاءم الأسلوب الجديد الحضري الذي أتى به الشعراء

¹ - أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، 1977، دط، ص 198.

² - المرجع السابق، ص 200.

³ - أحمد دهمان، النقد العربي القديم قضايا وأعلام، ص 190.

المحددون، ويلزمهم بفطرة الشاعر البدوي، الذي يرى الحياة من خلال التنقل والسعي والصيد، ويلتزم بالمفردات الجزلة والغريبة، والصور الحسية الواضحة، وما يهمننا في هذا السياق، أن هذا الإلزام جعلهم يقدمون الشعر المطبوع على المصنوع بالجودة، ووضع للمتلقي أساساً يقيس عليه أثناء قراءته " فعمود الشعر ظل عندهم نظاماً إحصائياً يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساساً في الموقف في الشعر المحدث"¹.

وقد دعا هذا الموقف المتشدد من الشعر الجديد، أنصاره من الشعراء والنقاد، إلى إيجاد المسوغات الحضارية والنقدية له، ووضع الرؤى الجمالية التي يتلاءم معها الشعر الجديد، وهي رؤى مفارقة لما وضعه أصحاب المنقول، وقد تدرج النقاد في نظرهم، فمنهم من يرى أن الشعر صناعة عقلية يلعب بها الوعي الدور الأهم، ويمثلهم ابن طباطبا وهذا يعني أن الفهم الثاقب، هو الذي يصدر حكم الجودة، في أثناء تلقي الشعر، بوصفه صناعة عقلية، والأثر الناتج عن هذا التلقي، يؤدي إلى اللذة المصاحبة لقبول الفهم، فأحسن الأشعار عنده هي ذات المعنى الصحيح، البارع الحسن، الذي أبرز في أحسن معرض، وأبهى كسوة وأرق لفظ، كقول مسلم بن الوليد الأنصاري:

وَإِنِّي وَإِسْمَاعِيلُ بَعْدَ فِرَاقِهِ لَكَالْعَمْدِ يَوْمَ الرَّوْعِ زَائِلُهُ النَّصْلُ
فَإِنْ أَغْشَى قَوْمًا بَعْدَهُ أَوْ أَرْزَهُمْ فَكَالْوَحْشِ يُدْنِيهَا مِنَ الْأَنْسِ الْخُلُ²

وهذا، كما نرى، مقياس مختلف عن مقياس أصحاب الطبع، ولا يلزمهم إلا بالتجويد الناتج عن اختيارات الشاعر الشخصية، فهو المخصوص بسبيل التجويد، والوعي هو الذي يحدد طرائق الكتابة، فيختار المعنى كما يختار اللفظ، والوزن والقافية، ويبتكر الصور الملائمة، ويقدم ويؤخر، كما يشير عليه وعيه، وإن كل مراحل إعداد القصيدة منوطة بعمل عقلي وصناعة واعية.

وعلى الرغم من أن قدامة بن جعفر حاول، اعتماداً على ثقافته العقلية المنطقية، أن يذهب بالصناعة الشعرية كل مذهب، وذلك اتفاقاً مع رؤيته التي تجعل غاية النقد، هي تخلص الجيد من الرديء، إلا أن سعيه هذا، أدى به إلى وضع قوانين لتلك الصناعة، وهنا تدخلت ثقافة الطبع الشعري الراسخة في ذاكرته، في تحديد تلك الحدود العقلية لتلك الصناعة، فظاهر تفكيره النقدي كان يقول إنه " من أصحاب المعقول في نقد الشعر، أي تلك المدرسة من النقاد العرب التي تأثرت بالفكر اليوناني حتى

¹ - شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 80.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 92.

اعتبرت الشعر صناعة عقلية، لا مجرد احتذاء واتباع لعادات المتقدمين¹. إلا أن الحقيقة هي أن قواعد الصناعة وقوانينها عند قدامة، اهتمت بالطرائق القديمة للكتابة الأدبية، وسارت تحت مظلتها، لأن نظرتة العقلية تحدت بحدود القديم ومحرماته، وهو ما أدى به إلى تمكين قيود الطبع الشعرية للشاعر، فيضع "للمدح عرفاً، وللرثاء عرفاً، وللوصف عرفاً، وللغزل أعرافاً، فلا يجوز للشاعر-على ما اتفق أهل الألباب- أن يمدح بغير العقل، والشجاعة، والعدل والعفة، أو ما تعلق بها"².

إن محاولة قدامة العلمية، أخذت على عاتقها تقنين الصناعة، من خلال استلهاهم ثقافة الأصول الشعرية، وهي محاولة، لا تعدو أن تكون نسخة أخرى من عمود الشعر، إلا أنها غيرت مقياس الذوق الفردي في الحكم، إلى صرامة العلم والمنطق، فالشاعر وفق رؤيته، عليه أن يتبع عقله في سبيل التجويد، "والحذق عند قدامة، غاية كل صناعة، ولذا قدم من خلال كتابه دليلاً للنقاد والشاعر معاً، يرشدهما في عملية التذوق والنقد والإبداع، ويقدم معياراً موضوعياً، يمكن من صناعة الشعر ونقده على أفضل وجه وأكملة"³.

وعمود المنطق عند قدامة، هو ألا يخرج الشاعر في أسلوبه ومعانيه، عما جاء به القدماء، لأن العقل يقبل المعاني القديمة المعروفة، والصور المعروفة، فعمل قدامة، هو في ظاهره محاولة للخروج بالشعر والحكم عن قواعد الذوق، ولكنه في المقابل فرض قوانين جديدة، قد تكون أكثر قسوة وتقييداً لملكات الشاعر وإبداعه. فالمعاني عنده تقع بين حدي الجودة والرداءة، كما نعلم، ولكي يكون الشاعر مجوداً، ما عليه سوى أن يهرب من النعوت التي تجعل الشعر رديئاً، إلى الطرف الآخر، وحين نرى نعوت الجودة، نعلم أنها ليست سوى طرائق يدور فيها الشعراء، فزاهم يتغزلون ضمن حدود، ويصفون ضمن حدود، ويمدحون ويتهاجون ضمن حدود.

وتكتمل القراءة التقويمية، التي تهدف إلى إصدار الحكم بالجودة أو الرداءة، اعتماداً على أساس يلتقي عنده الشاعر والمتلقي، وتعتمد النظر إلى الشعر بوصفه صناعة فنية محضة، عند أبي هلال العسكري؛ إذ نراه يؤكد أن حكم الجودة يجب أن يصدر عن المتلقي المثقف بثقافة الإبداع ذاتها وهي البلاغة. فالإبداع الأدبي عنده- الشعر والنثر- هو صناعة أدواتها البلاغة، والمتلقي مثل الشاعر، كلما تمكن من فهم تلك الأدوات، كانت قراءته أصوب، وحكمه صحيحاً، وهذا الحكم يتبدى من خلال

¹ - شكري محمد عياد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، ص 22.

² - عصام قصبجي، أصول النقد القديم، ص 219.

³ - غازي يموت، نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، ص 25-26.

بلوغ الأدب غايته، فالشاعر يعمل على توصيل رسالة معينة، برداء جميل، لأن الخطب والأشعار الرائعة لا تهدف إلى إيصال المعنى فقط، لذلك على الشاعر أن يسلك سبل التجويد، " فتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب الثام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته فإن أمكن مع ذلك منظوماً من حروف سهلة المخارج كان أحسن وأدعى للقلوب إليه"¹.

فالحكم، كما نرى، يعتمد فهم وسائل التجويد والجمال في الصناعة الأدبية، لأنه حكم جمالي، والقراءة عند العسكري قراءة تقويمية، والتلقي يستند إلى أدوات الإبداع، " وإذا كان العسكري من المولعين الولوع كله بالصناعة اللفظية، فقد أدى به هذا الولوع إلى أن يجهد نفسه فيخترع بعض المحسنات البديعية، وليس يعنينا هذا الآن إلا أن نسجل أن العسكري يجعل من هذه الصناعة مقياسه في الحكم على الكلام بالجودة"².

وهكذا نرى من خلال هذا العرض، مدى تأثير قضية الطبع والصناعة في معيار التلقي على أساس الجودة، أي الحكم الجمالي، عند النقاد والقراء عامة. وتتصل في هذا المعيار قضية أخرى أثرت في حكم الجودة عند الشعراء، وهي قضية اللفظ والمعنى، التي تعد جزءاً لا يتجزأ من قضية الخصومة التي ثارت بين القدماء والمحدثين، والذي يعنينا هنا، هو معرفة الأثر الناتج عن هذه الخصومة، فيما يتعلق بحكم الجودة.

ثانياً: اللفظ والمعنى

تدخل قضية اللفظ والمعنى في الخلاف الدائر بين النقاد، حول الشعر الجيد، فمنهم من يرى أنه باللفظ، أو الشكل، ومنهم من يراه بالمعنى أو المحتوى. كما نجد أن النقاد في تنظيرهم لتلك القضية، كان يؤكد دراستها عبر الفصل بينهما، أي بين الصورة والمضمون، وجعلهما بمنزلة الروح والجسد، " فقد استقرت مشكلة اللفظ والمعنى في تراث النقد الأدبي، ولم يتأت لأحد من النقاد القدماء أن يقدم تفسيراً مبنياً على ما بين الطرفين من وحدة وتضاييف لا يتأتى معه فصل أحد الطرفين عن الآخر. ولم يتجاوز نظر القدماء سياق العرض والتزيكية والتفصيل المنطقي الذي يقسم الشعر وفق اللفظ والمعنى"³.

ولهذه القضية صلة واضحة، باختلاف النقاد في انتصارهم للقديم أو الجديد، بالإضافة إلى نشوء الخلاف الفكري بين العناصر الأجنبية، التي دخلت إلى الإسلام، وبين العرب، والذي تمثل

¹ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 159.

² - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 143.

³ - عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلة التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ص 74-75.

بالشعبوية، فقد رأى الفرس، كما نعلم، أن العرب يهتمون بالشكل، وأنهم يعنون باللفظ دون المعنى، أما الفرس فهم أمة تهتم بالمعنى وتفضله على اللفظ، ولعل الجاحظ هو أول ناقد، قدم ردا عليهم، يفصل بين اللفظ والمعنى، يقوم على أن المعاني مباحة ومبدولة للجميع، وسبيل الجودة هو العناية باللفظ، وقد أتت تلك القضية في القرن الرابع، تفرعا على ذلك الرأي، فمن النقاد من رأى أن المعاني هي الأساس الذي تقاس عليه جودة الشعر، بينما ذهب نقاد آخرون، إلى الطرف الآخر، " فالمحافظون على القدم يتمسكون بالمعنى تمسكهم بعمود الشعر ونهج النص القصيدة، والمحدثون يقرون بتناولهم معاني الأقدمين، ولكنهم يأخذون في تحويلها بالصياغة الجديدة، وربما يلتمسون من ألوان البديع، فينتصرون بذلك للفظ على المعنى، أو ينتصرون للصورة الشعرية بمعنى آخر"¹.

ولا يهمنا، في هذا السياق، أن نستعرض آراء النقاد في هذه القضية، ولكن ما يعيننا، هو أن نرى كيف أثرت رؤاهم، من خلالها، في معيار الجودة، اتصالا بموضوع الفصل بين الشكل والمحتوى، نذكر بداية، أنه رغم الفصل الواضح بين اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا العلوي، إلا أننا نجد، من خلال معايير الجمالية واللذة الناشئة عن النص، أنه يحاول أن يقرن اللفظ بالمعنى، عبر مفهوم الانسجام في النص الأدبي، فتكون الألفاظ على أقدار المعاني، وهذا ما يشد انتباه القارئ، لذلك " ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعنى الذي يسوق القول إليه"².

وكذلك فإنه في خطوة متقدمة، يتحدث عن الوحدة، كما رأينا، فجمال النص الشعري، يكتمل من خلال وحدة القصيدة، فيبلغ المتلقي اللذة المرجوة من القراءة، فالنص الجيد، هو الذي ينتظم فيه القول ويتسق أوله مع آخره. إن ظاهر الكلام، عند ابن طباطبا، يشير إلى نظرتة الشكلية، التي ترى الجمال من خلال تنسيق اللفظ، ولكننا نلاحظ اهتمامه بالمعنى المتناسق مع مكونات اللفظ والوزن والقافية، لتغدو القصيدة " كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره خروجاً لطيفاً"³. ومع ذلك فإن ابن طباطبا، لم يخرج في حقيقة نظرتة، عن رؤية أقرانه من نقاد القرن الرابع، من الفصل

¹ - محمد مصطفى الهدارة، مشكلة السرقات في النقد الأدبي، ص 242.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 209

³ - المصدر نفسه، ن ص.

بين اللفظ والمعنى، فهو يرى أن من الأشعار ما كان لفظه حسنا ومعناه واه، ومنها ما كان معناه حسنا ولفظه واه، ومنها ما كان حسن اللفظ والمعنى، ونراه يفصل بينهما عند حكمه على أبيات عمر بن أبي ربيعة:

غَفَلَنَ عَنِ اللَّيْلِ حَتَّى بَدَا تَبَاشِيرٍ مِنْ وَاضِحٍ أَسْفَرَا
فَقُمْنَا يُعَفِّينَ آثَارَنَا بِأَكْسِيَةِ الْخَزْرَاءِ أَنْ تُقْفَرَا¹

فالمستحسن من هذه الأبيات حقائق معانيها الواقعة لأصحابها الواصفين لها دون صنعة الشعر وإحكامه.

أما قدامة بن جعفر، فهو مولع بالتقسيم ووضع قواعد خاصة بالمكونات، ونظرته إلى القضية، نظرة شكلية حادة، تبالغ في الفصل إلى حد تشريح النص، ووضع قواعد للجودة الخاصة لأجزاء القصيدة، من خلال قوالب مثالية لها، لذلك نراه يفصل بين شكل العمل ومعناه، "فالمعول في الشعر باعتباره صناعة، على أصول الصناعة، أي القدرة على التعبير في قوالب من المعاني والألفاظ تبلغ حد الجودة حسب تقاليد هذه الصناعة"². وعلى الرغم من أننا نراه يهتم بالمعاني، بنفس مستوى اهتمامه باللفظ، من خلال محاولته وضع حدود للمعاني الجيدة، إلا أن قدامة يعتد بجماليات الصياغة، وهو ما يتفق مع نظرته الشكلية تلك، والنص الجيد هو النص ذو الصياغة الجيدة، والمعاني مباحة ومعروفة للشعراء وسبل التجويد فيها معروفة ودارجة في العرف الأدبي، وهو يهتم بالمعنى، من هذا الجانب، لأنه يعتبره مادة للأدب، كالخشب بالنسبة للنجار، فيتحدث عن ضرورة ائتلاف اللفظ مع المعنى، ويغوص محاولاً أن يضع قانوناً يحكمه، ولكن ذلك الغوص كان بهدف استكمال بحثه عن الحسن، ووضع المعنى ضمن سياق نظرته إلى الشكل، أي وضعه بين حدي الجودة والرداءة، "وهكذا انتهى الأمر عند قدامة إلى الاهتمام بنقد الصياغة ودراسة خصائصها في الكلمات والجمل، والاهتمام بالصياغة على حساب المعنى وهذا بلا شك جنوح نحو الشكلية، الأمر الذي يؤدي إلى الفصل بين مضمون العمل الأدبي وشكله، أي بين مادته وصورته، أي بين الروح والجسد"³.

أما الآمدي فهو يرى أن الألفاظ وضعت لخدمة المعاني، على الرغم من أن منهج القراءة الدقيقة، وقياس المسافة الجمالية والانحراف عن عمود الشعر، أدى به إلى قياس المعاني والألفاظ على النهج العربي

¹ - المصدر السابق، ص 88.

² - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي، ص 193-194.

³ - أحمد دهمان، النقد العربي القديم قضايا وأعلام، ص 24.

السابق، فكان الشاعر يقع في خطأ اللفظ، كما يقع في خطأ المعنى فنراه يلاحق سوء النسخ، والتعقيد، والوحشي، والخطأ المعنوي في المدح أو الغزل، وهكذا نرى أبا تمام يعاظم في بيته:

خان الصفا أخ خان الزمان أخاً عنه فلم يتخون جسمه الكمد¹

فإذا تأملت المعنى -مع ما أفسده من اللفظ- لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة: لأنه يريد: خان الصفا أخ خان الزمان أخاً من أجله إذ لم يتخون جسمه الكمد. فالغاية من تجويد اللفظ، عنده، هو تقديم المعنى، بأحسن صياغة، واللفظ الجيد عنده، هو الذي يأتي به الشاعر على طرائق القدماء. وفي ضوء نظرية المعنى المكشوف والصياغة التي تحسنه، أو في ضوء الصورة العارية والصورة المنمقة، نفهم انحناء الأمدي الشديد نحو البحري وإعجابه بنماذج من شعر أبي تمام جاءت صياغتها موافقة لمذهب الشعراء المطبوعين. إن اللفظ يخدم المعنى، فالفكرة تكون عارية قبل أن يلبسها الشاعر اللفظ، والمعنى الجيد يؤدي إلى قصيدة جيدة، وينبغي أن نعلم، وفق رؤية الأمدي، أن اللفظ يذهب بحسن المعنى الدقيق ويفسده، فلا يجب على المتلقي أن يعمل فكره، ويقف طويلاً على اللفظ حتى يبلغ المعنى، وإنما يجب على الألفاظ والصور أن تكون بسيطة ومعروفة، وعلى نهج العرب، لأنها ليست غاية بحد ذاتها، وإنما وضعت لخدمة المعاني².

ويحاول أبو هلال العسكري على الرغم من أنه من أنصار اللفظ، أن يقوم جودة الشعر، وفق معيار يجمع اللفظ إلى جانب المعنى، وهو يريد أن يقيم توازناً بين المعنى واللفظ " فلا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجترت قسراً ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سحف معناه"³. وهذا ما أدى به إلى التناقض، فأبو هلال، أكثر ما يهتم بشكل العمل الأدبي، والشاعر يجب أن يهتم بالصياغة، إذا ما أراد الحسن لأشعاره، وهو يسير على خطى الجاحظ المشهورة، بتفضيله اللفظ على المعنى، بل إننا نراه أكثر مغالاة من الجاحظ، إذ يجعل اللفظ أولاً في العمل الأدبي، إلى الدرجة التي يحدد معها المعنى؛ " فالكلام إذا كان لفظه غثاً، ومعرضه رثاً كان مردوداً ولو احتوى على أجل معنى وأنبله، وأرفعه وأفضله"⁴. فالخطب والأشعار، ما عملت لإفهام المعاني فقط، لأن الرديء من الألفاظ، يقوم مقام الجيد منها في الأفهام.

¹ - الأمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 278.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 171-173.

³ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 75.

⁴ - المصدر نفسه، ص 81-82.

وهو يقول صراحة إنه ليس الشأن في إيراد المعاني. فليست الغاية عند العسكري إفهام المعنى للقارئ أو السامع، لأن الجيد كالرديء في إفهام المعنى، والغاية التأنيق في اللفظ. فالمعنى يجب أن يكون وسطاً، واللفظ سامياً، ويقرر أبو هلال هذا، بقوله "إن الأثر الأدبي قد يسمو باللفظ وحده إذا كان سامياً، وحسب المعنى أن يكون وسطاً، فالكلام إذا كان لفظه حلواً عذبا وسلسا سهلا ومعناه وسطاً دخل جملة الجيد وجرى مع الرائع النادر"¹. وهذا القانون ليس غريباً أن يصدر من معلم البلاغة، فهو يسهب بشرح وجوه البلاغة ويختزع بعضها في سبيل تجويد شكل القصيدة، ولكن الغريب هو أنه يناقض ذلك الرأي، حين يقدم المعنى على اللفظ، فهو يقرر مرة أن الشأن في تحسين اللفظ، ويقرر مرة أخرى أن المدار على إصابة المعنى، "فالكلام ألفاظ تشتمل على معان تدل عليها ويعبر عنها فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ... لأن المدار بعد على إصابة المعنى"².

إن أبا هلال يقع في التناقض، كما نرى، ولا مسوغ له في هذا، سوى أنه حاول أن يوازن بين طريقي الأثر الأدبي، أو أنه كان يحاول، بسبب ثقافته الأدبية الواسعة، أن يخوض بكل قضية وجزئية من جزئيات قضايا النقد، ويعطي رأيه فيها، وهذا ما دعاه لأن يتحدث في تجويد المعاني عن طريق إصابتها، ولكن هذا لا يخرج أبا هلال من الدائرة التي جمعت نقاد عصره، وهي دائرة الفصل بين اللفظ والمعنى، مع المغالاة بتفضيله اللفظ، وجحوده جماليات المعنى³.

وهكذا نرى أن هذا الفصل، بين شكل العمل ومحتواه، ومن ثم، انتصار النقاد لأحد الطرفين في أثناء القراءة، أدى إلى التأثير على حكم الجودة، والتلقي الجمالي، فكان تقويم النقاد نابعا من تذوقهم اللفظ الحسن تارة، ومن فهمهم المعنى تارة أخرى. فأصحاب اللفظ لا يرون في المضمون أية قيمة في التقويم، ويجعلون أحكامهم في الصياغة الفنية، وما يتحقق فيها من جمال، وأصحاب المعنى يرون الشعر الجيد، هو المعنى الجيد.

ثالثا: السرقات الأدبية

تعد مشكلة السرقات الأدبية من القضايا التي أثرت بوضوح في الحكم الأدبي، وذلك لأسباب عديدة، أهمها أن نقادا كثيرين قد أفردوا مؤلفات خاصة بالسرقات وتتبع المعاني وأصولها عند الشعراء، بالإضافة إلى أن كل نقاد القرن الرابع قد أدلوا بدلوهم في هذه القضية، فقد أغنت المؤلفات النقدية

¹ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 128.

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 84.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 174-175.

قضية السرقات، وسقط شعر كثير، ووضع في منزلة الشعر المذموم بسبب تتبع سرقات صاحبه، وربما تطور الذم إلى الدرجة التي يسقط بها الشاعر أيضاً، عندما تعتمل العصبية عند الناقد والذي يعنينا في هذا السياق، هو أن نعرف كيف تطور تأثير قضية السرقات في معيار التلقي على قاعدة الجودة.

وتنبع أهمية القضية، من خلال تأثيرها في إصدار حكم الجودة على الشاعر من جانب، وتهتم كذلك بتنادي المعاني في ذاكرة القارئ، ومن ثم الموازنة بينها عند الشعراء الذين يشتركون في المعنى ذاته، وإصدار حكم الجودة على من أحسن أو من أخطأ بينهم، من جانب آخر. ويمكن أن نقول إن قضية السرقات بمنزلة حكم على الشاعر، بوصفه سارقاً، وليست حكماً على الشعر، وهذا ما يؤكد عصبية النقاد الذين تتبعوا السرقات فحسب، فقد كان إخراج أصول أفكار الشعراء من دواوين القدماء عملاً يغذي في نفس الناقد الشعور الذي يجده الشرطي المحنك حين يتغلب على الجاني وحيله وألاعيبه. وكان الناقد العربي - يرغب - من وراء هذا العمل - في أن يرمي الشاعر بالضعف بعد أن أوهمنا أول الأمر أنه مستقل بارع¹.

لقد اختلف رأي النقاد في السرقة، عند إصدار الحكم على الشعر، ويمكن أن نلاحظ جملة من الآراء في هذا السياق، الأول هو الرأي الذي لا يذم السرقة عند الشعراء، ويبيح المعاني لهم، ومن النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه ابن طباطبا، فهو لا يعيب أخذ المعاني، بل إنه يثبت المعنى للآخذ إذا كان محسناً ومجوداً أكثر من الشاعر السابق، فإذا تناول الشاعر المعاني التي سبق إليها فأبرزها في أحسن من الكسوة التي عليها لم يعب بل وجب له فضل لطفه وإحسانه فيه كقول أبي نواس:

وَإِنْ جَرَتْ الْأَلْفَاظُ مِنْ مَدْحَةٍ لِعَيْرِكَ إِنْسَانًا فَأَنْتَ الَّذِي نَعْنِي

أخذه من الأحوص حيث يقول:

مَتَى مَا أَقُلُّ فِي آخِرِ الدَّهْرِ مَدْحَةً فَمَا هِيَ إِلَّا لَابْنِ لَيْلَى الْمَكْرَمِ²

وهو هنا يطلب من الشاعر أن يحسن صناعته، ويخفي سرقة، فيحور المعاني المأخوذة من نوع إلى نوع آخر من الأشعار، وأن يأخذ المعاني المجردة من الخطب، ويصنعها صناعة شعرية منمقة، وإلا فإنها ستظهر للقارئ الذي يعيب السرقة فيذمها، ويضع شرطاً للأخذ الجيد، وذلك بالطاف الحيلة، وتدقيق النظر في تناول المعاني واستعاراتها، لكي تخفى على نقادها والبصراء بها، فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه، فإذا وجد معنى لطيفاً في تشبيب أو غزل استعمله في المديح، وإن

¹ - المرجع السابق، ص 176.

² - ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 79.

وجده في المديح استعمله في الهجاء، وكذلك بأن يتناول المعنى اللطيف في المنشور من خطب ورسائل فيجعله في الشعر¹.

وعلى الرغم من تركيز الآمدي على السرقات عند أبي تمام والبحري، واعتماده هذه المادة في إصدار حكم الجودة، وذلك بالموازنة الجزئية بين شاعرين قالا في المعنى نفسه، وقد تقدم أحدهما زمناً على الآخر. إلا أننا نرى له رأياً مختلفاً عن غيره من النقاد، وهو تفريقه بين المسروق "ومما نسبته ابن أبي طاهر فيه إلى السرقة وليس بمسروق؛ لأنه مما يشترك الناس فيه من المعاني، ويجري على ألسنتهم"².

وثمة رأي ثالث في قضية السرقات، ومدى تأثيرها في القراءة التقييمية، وهي النظرة الموضوعية عند النقاد، فمنهم من ينظر إلى السرقة كنوع من الاشتراك في المعاني بين الشعراء، ويترك الحرية للشاعر أن يأخذ المعاني من المتقدمين أو يترك ذلك الاتباع، وتكمن الموضوعية بوضعهم شروط السرقات الجيدة التي تحسن الشعر، والسرقات الرديئة التي تسيء له، فنراهم يضعون عياراً ونعوتاً للأخذ³. ومنهم أبو هلال العسكري، إذ يرى أنه ليست كل السرقات مذمومة، ويتضح عنده أن مقياس قبح الأخذ واحد من عدة أمور: أخذ المعنى بلفظه كله. أخذ المعنى بجل لفظه. عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن. أخذ البين الواضح بإخفائه. أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه⁴.

رابعا: الموازنات:

يفضي بنا معيار الجودة، وتقويم النص الأدبي، في التلقي، إلى الحديث عن ظاهرة المفاضلة في تاريخنا النقدي، إذ تمثل هذا المعيار بشكله التطبيقي في قضية التفضيل، فمعيار الحكم بسط ملامحه على نقدهم التطبيقي، وهذه الظاهرة لم تنشأ في القرن الرابع، بل هي ظاهرة قديمة، ولعلها كانت انعكاساً لظواهر العصبية في نظامهم الاجتماعي، فأسواق الشعر كانت تعقد بها تلك المفاضلات، والمؤلفات النقدية القديمة، كانت تزخر بها، مثل كتب الطبقات، والمنتخبات، والحماسات، "وقد كانت في أول أمرها أحكاماً جزئية خالية من كل تعليل، وأن الأهواء وخواطر الساعة ومناسبات القول كانت من مصادرها"⁵.

¹ - المصدر السابق، ص 126.

² - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 123.

³ - حسن مراد فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 180.

⁴ - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 178.

⁵ - محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، ص 343.

تبدأ فكرة التفضيل عندهم، بفكرة الاستحسان المطلق، لشعر ما، أو لشاعر ما، أو لوصف ما، فنجد في كتبهم أحسن ما قيل في الغزل، وأحسن ما قيل في الرثاء، أو النسيب، ومن خلال الأهمية التي يمثلها معيار الحكم والتفضيل، نعرف أشعر العرب إذا طرب، وأشعرهم إذا ركب، وأشعرهم إذا رهب، وتتردد كذلك كلمة أحسن مطلقة أو مقيدة بحرف الجر "من" في موازنات النقاد الضمنية بين المعاني الشعرية الجزئية، فنجدهم يطلقون أحكاماً نقديةً تتناول أحسن ما قيل في الثريا مثلاً، أو في ذكر الابتسام وتشبيهه بالبرق، أو في ذكر الثغور، أو في صفة امرأة عجزاء خميسة، أو في مدح الصبوح، أو في باب التخويف، وغير ذلك مما يتردد في تراثنا النقدي¹.

وفي مرحلة زمنية متقدمة، أذكت النقائص تلك الظاهرة، وكان للجمهور دور فيها، فقد كانت أسواق الأدب، وما يحدث فيها من تنافس، جزءاً من سيرورتها، وهذا ما يؤكد أن معيار الحكم والجودة، هو أرسخ معايير التلقي في تاريخنا الأدبي والنقدي. وكما رأينا، فإن الحكم التقويمي لم يكن له شكل وحيد، فالمعلقات والمذهبات والملحمات، هي حكم جمالي، وكذلك فالحكم بالجودة أو الرداءة هو حكم تقويمي، وتشير كتب النقد والأخبار إلى أشكال مختلفة من الأحكام في أثناء الموازنات، ومن ذلك الانعكاس الجمالي الذي يحدث من استقبال الشعر، مثل ما جاء في كتاب الموشح، في الخبر الذي ورد عن شجار دار بين الوليد بن عبد الملك، ومسلمة أحيه في شعر امرئ القيس والنابعة الذبياني في وصف طول الليل أيهما أجود، وتحاكما للشعبي فأنشده الوليد قول النابغة:

كليني هُم يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبُ وَلَيْلِ أَقَاسِيهِ بِطَيِّءِ الْكَوَاكِبِ
وَصَدْرٍ أَرَاخَ اللَّيْلِ عَازِبُ هُمُ تَضَاعَفَ فِيهِ اللَّيْلُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ
وأنشده مسلمة قول امرئ القيس:

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْوَاعِ الْهُمُومِ لِيُبَيِّلِي²

فلما ضرب الوليد برجله طرباً، قال الشعبي بانت القضية.

لا أن أكثر أشكال المفاضلات بين الأشعار وأنواعها، تمثل في قضية الموازنة، لأن التفضيل ومعيار الحكم في الجودة تطور ليصبح قضية نقدية، تناولها أكثر نقاد الأدب، بشكلٍ أو بآخر، والموازنة بهذا المفهوم فن قديم وتراث أصيل في تاريخ النقد الأدبي، وقد بدأ كظاهرةٍ لازمت المحاولات الشعرية الأولى للأقدمين. وإذا كانت موازناتهم تعتمد معايير ذوقية حيناً، فإنها نحت باتجاه التعليل، متأثرة بالخبرات

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 192.

² - المرزباني، الموشح، ص 32-33.

النقدية، فتعصب بعضهم للفظ أو المعنى، أو لعمود الشعر، أو احتكم لمعايير دينية، أو غير ذلك¹. وتتميز الموازنات في القرن الرابع الهجري بأنها تتصل بمعيار الجودة والقراءة التقويمية، وتتميز كذلك بتعدد أشكالها، فعلى الرغم من أن الموازنات العامة بين قصيدتين كاملتين لشاعرين كانت قليلة في نقد القرن الرابع، إلا أنه يزخر بالمقارنات الجزئية، بين معان قال فيها الشعراء، أو بين الصور والتشبيهات، فقد " كان النقاد في كثيرٍ من الأحيان يعقدون موازناتهم بين النصوص الأدبية تبعاً لما تضمنته من فنون البلاغة المعروفة، أو ما سمي بالصورة الفنية، فيفاضلون بين الشعراء، ويقدمون بعضهم على بعض، تبعاً لما تضمنته أشعارهم من صورٍ بلاغية تثير الإعجاب بما فيها من التميز والتفرد"². لتنتهي تلك الموازنات إلى تفضيل أحد المعنيين على الآخر، أو الإلماح إلى عناصر التجويد والرداءة فيهما، مما يعطي القارئ دليلاً على الحكم. وتبدو الموازنة بين الشعراء بوصفها خلاصة لمعيار الجودة، بسبب ما يدخل في الحكم في أثناء الموازنة من خبراتٍ خاصة بالناقد، تؤدي به إلى الحكم، من عصبية وهوى، أو انحياز الناقد لمنهج نقدي مثل عمود الشعر، أو انتصار للصنعة والبدیع، أو الحكم لشاعر دون آخر في موازنة ما، من خلال كفره أو تعمره، ومن النقاد من مال إلى الحكم من خلال الذوق، فيما ذهب بعضهم إلى تعليل أحكامه في أثناء موازناته، وقد عقد البلاغيون الموازنات، في دروسهم البلاغية، لوضع الأمثلة والشواهد تطبيقياً، ومنها المقارنات اللغوية العامة التي قامت على بيان مدى الإصابة في المعنى، وكان مرادها جمع أجود ما قيل في موضوع واحد، ثم مقارنة كل واحد بالآخر ليتبين أيهما أكثر إيفاء بالغرض في تجسيد الموصوف، وأداء المعنى، مثل جمع أحسن ما قيل في وصف الخيل، وفي وصف الناقة، وفي الهجو، أو المديح، أو الرثاء... وأبو هلال العسكري هو أحسن من يمثل هذا التأثير، وكتاب الصناعتين يكاد يكون أمشاجاً من هذا النوع من المقارنات³.

1. ابن طباطبا:

تميزت نظرات ابن طباطبا النقدية بكثرة الموازنات، وهذه الموازنات يمكننا أن ندخلها في إطار النقد التطبيقي العملي. والموازنات بين الشعراء قديمة في النقد العربي، فقد وجدت في العصر الجاهلي وكانت موازنات بسيطة تتلخص بالإعجاب العام لدى المتذوقين لشاعر دون آخر. وفي عصر الإسلام، لم تختلف الموازنات عما كانت عليه في العصر الجاهلي، وكانت الموازنات في الأغراض التي طرقوها قلة

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 193.

² - حمود حسين يونس، في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، ص 167.

³ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 193-194.

وكثرة، وفي قصيدتين اتحدتا في الموضوع والوزن والروي، وفي بيتين قيلا في غرض واحد، وفي نوعين متميزين من القول كالرجز والقصيد، وفي منزلة الشاعرين أين يوضعان. أما في العصر العباسي فقد نشطت الموازنات على يد فئتين: الأولى، هم أئمة اللغة والنحو، فقد كانوا كالذين من قبلهم يستحسنون أبياتا في معنى خاص، أو يستجيدون مطلع قصيدة، أو قصيدة كاملة، أو يوازنون بين شعر وشعر¹. أما الفئة الثانية فهم الأدباء الذين وازنوا بين بشار ابن برد، ومروان بن أبي حفصة، وبين مسلم بن الوليد وأبي العتاهية وأبي نواس، ثم أبي تمام والبحري. واتسع باب القول في الموازنات في القرن الثالث، وألفت فيها رسائل... وكانت جودة الشعر وكثرته المقياس الذي أقيمت عليه طبقات الشعراء المحدثين، والمقياس الذي أقام عليه الآمدي موازنته بين أبي تمام والبحري².

ترتكز الأصول العامة للموازنات عند ابن طباطبا على ما يلي:

- يوازن ابن طباطبا بين ما قاله شاعران في عصر واحد، تناولوا موضوعا واحدا، ويبين أيهما أجاد فيه، فنجد يوازن بين قول المثقب العبدى في وصف ناقته:

تَقُولُ وَ قَدْ دَرَأْتُ لَهَا وَصِيْنِي أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَ دِيْنِي
أَكُلُ الدَّهْرَ حِلًّا وَارْتَحَالَ أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِيْنِي³

وقول عنتره في وصف حصانه:

فَازُورَ عَنْ وَقْعِ الْقَنَا بِلْبَانِهِ وَشَكَا إِلَيَّ بِعُبْرَةٍ وَحَمْحَمٍ⁴

وابن طباطبا يفضل قول عنتره على قول المثقب، لأن قول عنتره يقارب الحقيقة، ولا يبعد عنها، بخلاف قول المثقب العبدى.

- يوازن بين ما قاله شاعران محدثان في موضوع واحد، ويبين أيهما أجاد في معانيه وتفوق على الآخر، وفي هذا الصدد نجد يوازن بين ما قاله شاعران في معنى تدوول في البيئة العباسية، وهو شرب الخمر ووصف كؤوسها، فيقارن بين قول أبي نواس:

تَدُوْرُ عَلَيْنَا الرَّاحُ فِي عَسَجِدِيَّةٍ حَبَّتْهَا بِأَنْوَاعِ التَّصَاوِيرِ فَارِسٍ⁵

¹ - عصام قصبجي، أصول النقد الأدبي، ص28.

² - طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من الجاهلية إلى القرن الرابع الهجري، ص66.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، 123.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص80.

مَهَا تَدْرِيبَهَا بِالْقَسِيِّ الْفَوَارِسِ
وَلِلْمَاءِ مَا حَازَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسِ¹

قَرَارُثُهَا كِسْرَى وَفِي جُنْبَاتِهَا
فَلِلْخَمْرِ مَا زُرْتُ عَلَيْهِ جُيُوبَهَا

وقول أبي الحسن محمد بن أحمد بن يحيى الكاتب:

أَحَدُ جَبَاهُ بِهَا لَدَيْهِ مَرِيدَا
عُرْبًا بِرَزْنٍ مِنَ الْجَنَانِ وَعَيْدَا
لِلشَّارِبِينَ بِهَا كَوَاعِبُ عَيْدَا
ذَهَبًا وَدَرًا تَوَآمَى وَفَرِيدَا
وَجَعَلَنَ ذَا لِنُحُورِهِنَّ عُقُودًا²

ومدامية لَا يَنْبَغِي مِنْ رَبِّهِ
فِي كَأْسِهَا صُورٌ يُظَنُّ لِحُسْنِهَا
قَدْ صُفِّ فِي كَاسَاتِهَا صُورٌ حَلَّتْ
فَإِذَا جَرَى فِيهَا الْمِرْجَاحُ تَقَسَّمَتْ
فَكَأَنَّهِنَّ لِبُسْنٍ ذَاكَ بِجَاسِدًا

ويعجب ابن طباطبا بأبيات أبي الحسين، فهي وإن كانت، كما يرى، مأخوذة من أبيات أبي نواس، إلا أنها من أبداع ما قيل في هذا وأحسنه.

- يوازن بين ما قاله شاعر قديم وشاعر محدث في موضوع واحد، وفي هذا الإطار نجده يوازن بين قول الأعشى في المديح:

وَإِنْ يَسْأَلُوا مَا لَهُ لَا يَضُرُّ
وَمَا إِنْ بَعْظَمَ لَهُ مِنْ وَهْنٍ
يُسَاقِطُهَا كَسِقَاطِ اللَّحْنِ
إِذَا بَطْنُهُ رَاجَعْتُهُ سَكَنُ
تَلَاقَى لِأَخْرَى عَظِيمِ الْعُكْنِ
هُمُكَ فِي الْعَزْوِ لَا فِي السَّمَنِ³

فَإِنْ يَتَّبِعُوا أَمْرَهُ يُرْشِدُوا
وَمَا إِنْ عَلَى قَلْبِهِ غَمْرَةٌ
وَمَا إِنْ عَلَى جَارِهِ تَلَفَةٌ
وَلَمْ يَسْعَ فِي الْحَرْبِ سَعْيِي أَمْرِي
عَلَيْهَا وَإِنْ فَاتَتْهُ أَكْلَةٌ
يَرَى هُمُّهُ أَبَدًا خَصْرُهُ

وقول محمد بن أبي طاهر في المديح أيضا:

لَمْ يَحْمَدِ الْأَجْوَدَانِ الْبَحْرُ وَالْمَطَرُ
تَضَاءَلِ الْأَنْوَارُ أَنَّ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ

إِذَا أَبُو أَحْمَدَ لَنَا يَدُهُ
وَإِنْ أَضَاءَ لَنَا نُورٌ بِعُرَّتِهِ

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 76-77.

وَأَنْ مَضَى رَأْيُهُ أَوْ جَدَّ عَزَمَتَهُ تَأَخَّرَ الْمَاضِيَانِ السَّيْفُ وَالْقَدَرُ¹
 مَنْ لَمْ يَكُنْ حَذِرًا مِنْ حَدِّ سَطَوَتِهِ لَمْ يَدَرْ مَا الْمُرْعَجَانِ الْخَوْفُ وَالْحَذَرُ
 سَهْلُ الْخَلَائِقِ إِلَّا أَنَّهُ خَشِنٌ لَكِنَّ الْمَهْزَةَ إِلَّا أَنَّهُ حَجَرُ
 الْجُودُ مِنْهُ عَيَانٌ لَا ارْتِيَابَ بِهِ إِذْ جُودُ كُلِّ جَوَادٍ عِنْدَهُ خَبَرُ²

ويرى ابن طباطبا أن أبيات الأعشى من الشعر الذي يصدئ الفهم ويورث الغم، في حين أن أبيات ابن أبي طاهر تجلو الهم وتشحذ الفهم؛ لأنها لا تكلف ولا كدر فيها. فبالرغم من أن العشى شاعر قديم فقد أثبت تكلفه وتقصيره في بلوغ ما بلغه الشاعر المحدث ابن أبي طاهر.

وفي إطار المقارنة بين أشعار القدماء والمحدثين، نجد ابن طباطبا يوازن بين قول بشار بن برد في وصف ناقته:

عَدَتْ غَانَةٌ تَشْكُو بِأَبْصَارِهَا الصَّدَى إِلَى الْجَابِ إِلَّا أَنَّهَا لَا تُخَاطِبُهُ³

وقول المثقب العبدى في أبياته الآنف الذكر، ويفضل قول بشار على قول المثقب.

وابن طباطبا في موازنته بين الشعراء القدماء والمحدثين أراد أن يبين فضل المحدثين وتفوقهم، وكأنه لم يكتف بالقول النظري في هذه القضية، وإنما أراد أن يؤيد نظرياته وآراءه بالأمثلة التطبيقية. وإذا كان ابن طباطبا قد وزن بين القدماء والمحدثين في أغراض الشعر وموضوعاته، فإنه يوازن بينهم أيضا في قضايا الشعر ونقده، من مثل حسن التخلص، وتنسيق الشعر، ويدعم موازناته وآراءه بالأمثلة الكثيرة والشواهد الغزيرة⁴.

● يوازن ابن طباطبا بين ما قاله الشعراء قدماء كانوا أو محدثين، وتقوم موازناته هنا على أمور تتعلق بألفاظ الشعر ومعانيه، وأوزانه وقوافيه. وكتاب **عيار الشعر** حافل بمثل هذه الموازنات، فهو يسوق الأمثلة على الشعر المحكم النسيج، ويتبعها بأمثلة على الشعر المتفاوت النسيج، ويورد أمثلة على القوافي المتمكنة، ويتبعها بشواهد على القوافي القلقة... وقد استغرقت مثل هذه الموازنات صفحات كثيرة من الكتاب.

¹ - المصدر السابق، ص 77.

² - المصدر نفسه، ص 77.

³ - المصدر نفسه، ص 124.

⁴ - شريف راغب علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر، ص 150.

وهذه الموازنات عند ابن طباطبا، وهي ليست موازنات أدبية نقدية تعتمد على تحليل النماذج تحليلًا كاملاً، يكشف عن دقائق المعنى ودقة التعبير، وإنما هي موازنات قامت - للأسف - على إشارات موجزة، ونظرات جزئية عابرة. وبذلك لم تكن الموازنات عنده في مستوى الموازنات عند غيره من النقاد كالآمدي والصولي مثلاً، وإنما هي نماذج شعرية يحشدها، وينص على مواطن الجمال أو العيب فيها دونما تحليل أو تفصيل.

2. الآمدي:

ويشكل الآمدي علامة واضحة في اهتمام نقاد القرن الرابع الهجري بقضية الموازنة والتفضيل بين الشعراء، ولا سيما أن كتابه النقدي حمل اسم الموازنة بين الطائيين، ومن جانب آخر، فقد حاول أن يضع منهجاً للموازنة بين أبي تمام والبحري، وقد حاول أن يكون موضوعياً في موازنته، بالإضافة إلى أنه أراد الابتعاد عن الحكم بين الشاعرين أيهما أشعر، وهذا ما يتصل بقضية الحكم ومعياري الجودة في التلقي، وعلى الرغم من أن الآمدي حاول الابتعاد عن الحكم، إلا أن كتابه يفضي بالقارئ، كما أراد له، إلى تفضيل أحد الشاعرين على الآخر، وكذلك فإن كتابه يزخر بالموازنات الجزئية بين معاني الشاعرين، وصورهما، وغير ذلك من المقارنات التي عقدها بينهما، فجاء عمله نقداً تطبيقياً لمنهجه النقدي المنطلق من عمود الشعر، وقياس الانزياح عنه، وكان هذا العمل من أهم الأمثلة على معيار الجودة والتقييم في التلقي، من خلال تلك الأحكام¹.

لقد كان منهج الآمدي، في موازنته بين أبي تمام والبحري، معتمداً على تصنيف كل ما قاله في معنى من المعاني، ثم إصدار الحكم، وهذه موازنة منهجية من ناحيتين؛ ناحية المفاضلة وناحية استنباط الخصائص. وقد تميز هذا الحكم بالنزعة الفردية المعتمدة على الذوق، في أغلب الأحيان، وعلى التعليل النحوي أو اللغوي أو الأخلاقي، المرتبط بسنن العرب في الاستخدام المحدد للمفاهيم اللغوية والأخلاقية، في أحيان أخرى، فيقسم موازنته إلى أبواب عريضة، تتضمن المعاني الجزئية والدقيقة فيها، كأن يتحدث عما قاله في شدة الحب والوجد والتشوق والغرام والحزن، ثم يتحدث عن المعاني الدقيقة المتعلقة في هذا الباب كالحزن والوجد، والشوق والصبابة. ومنه باب في ذكر الزمان وظلمه واعوجاجه، وباب الشحوب والتغير من الأسفار، وأبواب في خروجهما من النسيب إلى المديح، وباب المدح². وهذه الطريقة في الحكم على المعاني المشتركة، من خلال النزعة الفردية، قد أثرت بوضوح على أحكام الآمدي، وبذلك

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 199.

² - الآمدي، الموازنة بين أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 223-291-331.

احتفظ الآمدي بقانون تقويمي خاص.

إن انطلاق الآمدي من فكرة الموازنة، أدى به إلى ربط كل آرائه النقدية بتلك الفكرة، وهذا ما ضمن كتابه جملة من الموازنات التطبيقية. وعلى الرغم من أن كتابه هو أوضح كتاب جاء ليوازن بين شاعرين، إلا أنه يعف عن المفاضلة النهائية، ويكتفي بالحكم على المعاني المتواردة بينهما، وهي كثيرة في كتابه، ويظهر معللاً لأحكامه حيناً بالاعتماد على الأساس النقدي الذي يضعه للجيد من الشعر وهو عمود الشعر، في حين يبدو معتمداً على الذوق غير المعلل أحياناً، ومن ذلك: ما قاله في البكاء على الطاعنين، قال أبو تمام:

يَا بُعْدَ غَايَةِ دَمْعِ الْعَيْنِ إِذْ بَعْدُوا هِيَ الصَّبَابَةُ طُولَ الدَّهْرِ وَالْكَمُودُ

هذا أجود ابتداءاته في هذا المعنى، وأبلغها، وأجود منه وأحلى قول البحري:

قَلْبٌ مَشُوقٌ عَنْهُ الْبُتُّ وَالْكَمْدُ وَمُقْلَةٌ تَبْذِلُ الدَّمْعَ الَّذِي تَجِدُ¹

قوله: " تبذل الدمع الذي تجد " معنى ما لحسنه نهاية، ولفظ في غاية البراعة والحلاوة. ومن ذلك، قول أبي تمام:

رَدَّ الْجُمُوحَ الصَّعْبَ أَيْسَرَ مَطْلَباً مِنْ رَدِّ دَمْعٍ قَدْ أَصَابَ مُسِيلاً²

وقال البحري في ضد هذا المعنى:

وَقَفْنَا وَالْعُيُونُ مُشْتَغَلَاتٌ يَغَالِبُ دَمْعُهَا نَظْرُ كَلِيلٍ

تُحْتَمِلُهُ رِقَبَةُ الْوَاشِينَ حَتَّى تَعْلَقَ لَا يَغِيضُ وَلَا يَسِيلُ³

والناس لبيت البحري، ونحو مذهبه فيه، أشد استحساناً لكثرة ما يشاهد مثله.

لقد أراد الآمدي للقارئ أن يكون حراً في التفضيل بين الشاعرين، انطلاقاً من تعدد الأذواق، وتنوع القراءات، إلا أن من يتابع منهجه، يرى أنه، بسبب تأكيده على ضرورة وجود القارئ الناقد الذي يجب أن يكتسب خبرة الحكم والتقويم من خلال مجالسته لأهل العلم فيه، يجبر القارئ على التسليم بمنهجه، إذ يقول: "أما أنا فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة، وفي ذلك المعنى؟ ثم احكم أنت حينئذٍ إن شئت على جملة ما لكل واحدٍ منهما إذا أحطت

¹ - المصدر السابق، ص5.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص20.

علما بالجيد والردى¹. فهو يريد من القارئ أن يقوم بعملٍ إحصائي لأحكامه الجزئية، ليصل إلى النتيجة التي أرادها، وهي الحكم بالجودة للبحثي، وتفضيله على أبي تمام، من خلال تلك الموازنة. وهنا نلاحظ تعلق الموازنة بمعيار الجودة، وقد تميزت موازنة الآمدي بأنه " لم يقصرها على أبي تمام والبحتري بل أحاط بكل معنى عرض له عند الشعراء المختلفين... وأنه لا يقف فيها عند مجرد المفاضلة بين الشاعرين، بل يتعداها إلى إيضاح خصائص كل منهما، وما انفردت به دون صاحبه، أو دون غيره من الناحية الشعرية أو الإنسانية"².

لم يكن المتلقي غائبا في الفكر التراثي النقدي البلاغي العربي، بل كان حضوره متفاعلا مع النص، فقد أشار نقاد قرن الرابع الهجري إلى العلاقة الوثيقة التي تربط المتلقي بالنص، فالمؤلف منتج النص، والمتلقي يكشف عن جماليته ويعيد إنتاج معانيه وصوره في ضوء ثقافته وأحاسيسه وذوقه، فاهتمام العرب بالتلقي ينبع من إيمانهم به مذهباً ومنطقاً لتقويم النصوص وتصنيفها من حيث الجودة والجمالية.

¹ - المصدر السابق، ص 20

² - المصدر نفسه، ص 7.

المبحث الثالث:

أفق النص وأوجه قراءته عند نقاد القرن الرابع

تساهم القراءة في إعادة تشكيل لغة القارئ ويعثها في رؤية جديدة وتنمي لديه القدرة على التأمل وتضاعف إحساسه بالأشياء، وفق هذا التصور تصبح القراءة مشروعاً وحدثاً يتم في الزمان وفي المكان، ومكانها نص مرتحل يصنع معناه القارئ؛ بهذا تعددت القراءات حسب القراء.

ومنه فالعمل الأدبي في ضوء نظرية التلقي نتاج العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، فهي لا تلغي طرفاً على حساب طرف آخر، بل تحرص على خلق التفاعل بين تشكيلات النص ويعد القارئ في مجمل النظريات ملازم للنص ومتفاعل معه، مترجماً له ومفسراً لمحتواه. وفي هذا المبحث سنحاول الغوص في خبايا النص، والكشف عن هذه العلاقة وتفسيرها وفق رؤية نقاد القرن الرابع الهجري وذلك في المطالب الآتية:

المطلب الأول: النص ومعايير التوصيل

تأتي نظرية الاتصال الأدبي منتمة إلى ثقافة معاصرة تغلب عليها سمة الكتابية مثلما عليه الحال في النص الأدبي المعاصر، وأن ما قدمته هذه النظرية في مجال تلقي النص واستقباله، من فكرة أفق التوقع، والقول بأن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضيفي القارئ على النص أبعاداً جديدة، قد لا يكون لها وجود¹.

كما يرتبط التواصل بين الأطراف بالقصدية الواعية، التي يناط بها رسالة ما، قصد التأثير في الآخر وإبلاغه، وهو من هذا الوجه لا يلتفت إلى التظاهرات البسيطة للعلامات، والتي تخلو من القصد، ويتم إدراكها بصفة تلقائية، من خلال فعل التواصل اللساني، ذلك أن اللغة: "أداة يتوصلها الإنسان لإتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته، ولا تقتصر اللغة في الواقع على أداء عملية التواصل يبقى المظهر الاستعمالي الأساسي للغة، ويقتضي التواصل اللغوي نقل الدلالات والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية"².

ومنه تقتضي عملية التوصيل مخاطب يرسل خطابه بواسطة "اللغة" إلى مخاطب أو مستقبل. وكل خطاب أدبي يعني تواصلاً بين المبدع والمتلقي، والوسيط النوعي بين الاثنين هو النص أو القصيدة،

¹ - مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، التكوين للدراسات والأبحاث، المملكة العربية السعودية، 2016، ط1، ص88.

² - أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط، الغرب، 1987، دط، ص8.

وينبغي أن يتوصل الاثنان، المتلقي والمبدع إلى وعي بأهمية العامل المشترك بينهما وهو النص، إن اتفاهما الضمني هذا يهيئ مجالاً لنمو النص في ذهن المتلقي، فهناك دافع يؤدي إلى انتاج النص وهناك استجابة المتلقي، وإن أدرك القيم المتضمنة في كل إبداع أدبي، تجعل أحدهما مفهوماً من الآخر. إن عملية التواصل مبنية على أساس هذا الفهم المشترك، إذ يفترض وجوده في كل عملية تخاطب أدبي. وهذه الحقيقة التواصلية تعد أساساً ومنطلقاً لعالم واسع من الانتاج والتلقي، يتجاذب طرفاه الكاتب "النص" والمتلقي، إذ أن عملية التواصل والفهم المشترك من أكثر العمليات الأدبية دقة وصعوبة، لأنها تلخص العملية الإبداعية برمتها، ويفسر هذا اهتمام النقد العربي القديم والبلاغة العربية بالتلقي.

نجد صدى لهذا التوجه الفكري المهم عند ابن طباطبا العلوي ويتوجه إليه هو ذلك الذي امتلك القدرة الثقافية والنفسية التي تكفل له التواصل مع النص فهو لا يعبأ بمتلق سلبى لا تهرز الكلمات ولا وقع صداها حين تتحول بالقراءة من صور رمزية بصرية إلى صور ذهنية. فعلى الشاعر أن يدرك مستلزمات الخطاب، لأن وعي الكتابة يفترض وعياً في القراءة، إذ العلاقة بين المتلقي والشاعر هي التي تحقق عيار الشعر، لذا ينبغي النظر إلى عيار الشعر من زاوية جديدة هي التفاعل بين أطراف العملية الإبداعية، وقد أفصح ابن طباطبا عما إفصح عن هذه الحقيقة المهمة حين وصف عيار الشعر بالقول "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجّه ونفاه فهو ناقص. والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازة لما يقبله، وتكرهه لما ينفیه، أن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له، إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتفذى بالمرأى القبيح الكريه"¹.

لقد أورد ابن طباطبا أمثلة قريبة فهم القارئ الذي تستجيب حواسه وتتقبل الموارد الجميلة والبديعة وبما أن فهم المتلقي للنص لا يكون إلا باقتران الحس والعقل وأن الحسي طريق إلى العقلي. فإن الناقد يضرب بسهمه بعيداً، بل أبعد بكثير مما ورد في ظاهر النص أن تقبل النص هو كل مزدوج من السمع والبصر والذوق والمخيلة والعقل، إنها وحدة الكائن في مقابل وحدة النص. يقول ابن طباطبا: "واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي. والفهم يأنس من الكلام بالعدل والصواب الحق، والجائز المعروف والمألوف، ويتشوف إليه، ويتجلى له، ويستوحش من الكلام الجائر، والخطأ الباطل، والمحال الجهول المنكر، وينفر منه، ويصدأ له. فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 20.

كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللحن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طريقه، ولطفت مواجعه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلا محالا مجهولا انسدت طريقه ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذي سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه¹.

وأول ما يلفت الانتباه في قوله، علاقة النص الأدبي بالمتلقي وما يتركه النص الجيد من أثر عميق في إطار عملية استجابة، ولا بد أن نقف قليلا على قول ابن طباطبا في اتساع طرق الكلام الجيد، فهو قد يعني هنا الكلام الذي تذهب النقس فيه كل مذهب، ويعني أيضا تعدد القراءات للنص الواحد على أساس من الشعور بقيمة تعدد مناحي فهم النص وإن هذه القراءات هي طرق متعددة، رائدها الوصول إلى المعنى الصحيح الأقرب احتمالا، وليس المعنى المعين الثابت والمحدد إذ لا معنى نهائي للنص، وهذا الاتساع في الطرق لا يأتي تعسفا أو كراهة فالشعر الجيد الذي حدد ابن طباطبا بعض صفاته هو الذي يوسع دائرة الاحتمال، ولكي يصل الناقد إلى فهم أقرب، يصف الشعر بالقول: " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبيا من الرقي، وأشد إطرابا من الغناء فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطف ديبية وإلهائه، وهزه وإثارته. "².

ويقف أسامة بن منقذ مع ابن طباطبا في تحديد صفات الشعر الجيد أو الراقي، ويصفه بالنادر وهي عبارة لا تقصر عن المعاني السابقة، يقول: " اعلم أن الشعر النادر هو الذي يستفز القلب ويحمي المزاج في استحسانه. والبارد بضد ذلك"³. واستخدام أسامة للفعل "يستفز" ذو مغزى مهم، فهو يشير إلى تحريك كوامن المتلقي وشحن طاقة الخيال لديه، ولن يحدث هذا إلا بوجود صفات النص الراقي التي حدد ملاحظها ابن طباطبا سابقا، وكأن الاستفزاز هو المرحلة الأولى التي يتزامن معها ورود الشعر اللطيف الحلو اللفظ والتام البيان والمعتدل الوزن وتكون الاستجابة المرحلة الثانية.

لقد توجه ابن طباطبا نحو التلقي حين وضع المتلقي في معادلة الشعر في جانب والمتلقي في الجانب الآخر، وأحدهما يستمد وجوده من الآخر، وفعل حازم القرطاجني الشيء نفسه، فالنص الشعري في توجهه نحو المتلقي ينبني على ثلاثة حقول رئيسية - حسب ابن طباطبا - وهي:

¹ - المصدر السابق، ن ص.

² - المصدر نفسه، ص 22.

³ - أسامة بن منقذ، البديع في نقد الشعر، ص 160.

• مازج الروح ويقصد به الأثر.

• لاءم الفهم أي حرّك.

• انفذ من السحر، اخفى ديبيا من الرقي، أشد إطرابا من الغناء ويقصد أوههم.

ومنه نجد ابن طباطبا وضع تصور عام مهم من نزوع النقد العربي نحو التلقي، المتعلق بإنتاج الخطاب وشروط تأديته، واعتبر (الشاعر - النص - المتلقي) ثلاثة عناصر قارة في بنية العمل الأدبي، فيشترك المتلقي والشاعر في مجال واحد، والنص هو العامل الحاسم الجامع بينهما. وجهد النقاد العرب في محاولات مهمة لاستبعاد أخطاء الكتابة الشعرية فوضعوا قواعد وصنفوا شروطا معينة يمكن بإتباعها تحقيق السلامة من العيب.

ويشير ابن طباطبا إلى مسألة مهمة طالما شغلت نقاد نظرية القراءة والتلقي المعاصرين وتتعلق بالواقع المعطى في الفن، فهل الفن ضرورة يشير إلى هذا الواقع وهي الفكرة التقليدية المعروفة، أم أن الفن وبسبب ترابط عناصره الأساسية يصنع ما لم يكن معروفا، يقول أيزر: "من المعقول أن نعمم الفكرة التالية: أن المؤلف والنص والقارئ مترابطون على نحو متلاحم، وتضمهم علاقة، تنمو بشكل متواصل لتنتج شيئا لم يكن موجودا من قبل، إن هذه النظرة إلى النص تقع في صراع مباشر مع الفكرة التقليدية "المحاكاة" التي تستلزم الإشارة إلى واقع معطى سلفا"¹.

ولعل عبارة ابن طباطبا في خصائص النص الفائق هي من الدقة والذكاء بمكان لا سيما وصفه لفعل المتلقي فهو يقترب من الفكرة المعاصرة التي عبر عنها أيزر كما لاحظنا في التعريف السابق. والعلاقة بين الایجاد والنشدان، تهم المتلقي وتعنيه فهو هنا ليس مستهلكا للنص أو مستسلما له، قابلا وراضيا بأبعاده دون تمنع في جوهر ما يعنيه أو ما يوحي به، إن المتلقي أو القارئ هو الذي يمنح النص شكلا ملموسا، وتقترب من هذا المعنى عبارة ابن طباطبا ولو كان المتلقي مستسلما للنص لما خصه الناقد ابن طباطبا بالعناء وبذل الجهد والایجاد لفظة تدل على عملية تواصل وخلق ونمو.. فالنص لا يأتي دفعة واحدة ولا يتحصل معناه مرة واحدة، بل هو يأتي ناميا متطورا من حالة إلى أخرى.²

وبمضي ابن طباطبا موضحا رؤيته في صحة الخطاب الأدبي، وما يفعله النص حين "يؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً ومحبوفاً ويبعد المألوف حتى يصير وحشياً غريباً"³ وهذا المقتبس يعيد إلى

¹ - ISER. LANGUAGEAS OF THE UNSAYABLE. P325.

² - محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ص 160-161.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 21.

الأذهان فكرة آيزر التي أوضحها في مقاله الشهير **لعبة النص**، فالنص الأدبي طبقاً لهذا الناقد يمكن أن يوصف على ثلاثة مستويات مختلفة، بوصفه ملعباً بين المؤلف والقارئ، والمستوى البنيوي والمستوى الوظيفي والمستوى التفسيري، ويهدف الوصف البنيوي إلى رسم الملعب، ويحاول الوصف الوظيفي أن يبين الهدف، وسوف يتساءل الوصف التفسيري عن سبب لعبنا وسبب حاجتنا إليه، وأن إجابة ما عن هذا التساؤل الأخير يمكن أن تكون تفسيرية فقط، طالما أن اللعب مبني على بنيتنا الأنثروبولوجية وربما يساعدنا على إدراك ماهيتنا. وهذه الفكرة تشير إلى طبيعة الصلة بين النص والقارئ، والمستويات الثلاثة البنائية والوظيفية والتفسيرية، تلتقي مع العناصر الثلاثة في العمل الأدبي وهي المؤلف والنص والمتلقي أو القارئ.

والأطراف الثلاثة تدخل في مجال حيوي من الصراع، فالشاعر يقدم اختبارات في النص من الصفات الصادقة والتشبيهات الموافقة والأمثال المطابقة على قول ابن طباطبا، ودور النص هو تهيئة الصياغة الفنية كي يتهج السامع إلى ما يرد عليه، أما المتلقي فمهمته كشف ما هو دفين ومكنون. ومنه فالأطراف الثلاثة تتجاذب فيما بينها لتكون الخاتمة مزدوجة بين الشاعر والمتلقي، لأن استحسان المتلقي دليل على قدرة الشاعر وفوزه ونجاحه، وإذا استعزنا بمصطلح آيزر فإن اللعبة لا تنشد إلا ربحاً. فالجميع يقصد هدفاً واحداً هو الفوز دون خسارة لأحد¹.

لقد كثر في مصنفات النقد العربي الاهتمام بالشروط والقواعد التي يجب أن يتضمنها النص الأدبي، وقد ازدادت هذه العناية وهذا الاهتمام منذ الجاحظ فقلماً نجد كتاباً نقدياً لا يعتني بكيفية تكوين الخطاب وبناء العلاقة مع المتلقي، فمنهم من وضع قواعد مهمة للصناعة النظمية، بينما عمل آخرون على الاهتمام باللفظة وسلامتها مع البحث عما يجب على الشاعر أن يفعله في مطلع الكلام من الشعر والرسائل... إن هذه القواعد النظمية والمبادئ الفنية والخلقية سوف تجد لها تطبيقاً واسعاً وجلياً وسنحاول فيما يأتي الكشف عن طبيعة قراءات النقاد العرب في القرن الرابع الهجري للنص الشعري وتعدد هذه القراءات وتفاوتها.

المطلب الثاني: التلقي ومناهج قراءة عند نقاد

إن البحث عن الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب، في القرن الرابع، النصوص الأدبية، من خلال قراءة أعمالهم النقدية التطبيقية، أو رسائلهم التي حاولت إيجاد نظرية في الأدب، أو في دروسهم البلاغية التعليمية؛ يفتح الأبواب لمحاولة فهم آليات الاستقبال الأدبي وأدواته، لمن يمثلهم كل ناقد من النقاد، "

¹ - محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 161.

ففي تراثنا النقدي والبلاغي نصوص لا نستطيع أن نزعم وصولها إلى النضج الذي وصلت إليه هذه النظرية الحديثة، أو أن أصحابها يصدر عن وعي مماثل¹.

ولكن تلك النصوص تتضمن إشارات مهمة، تدل على وجود مناهج متنوعة في القراءة، أغناها تنوع الرؤى النقدية، لأن نقاد الأدب والمنظرين في البلاغة والباحثين في قضايا الإعجاز، وظفوا ثقافتهم النقدية، للنظر إلى العمل الأدبي كاملاً، دون إغفال طرف من أطرافها، بل إنهم أكدوا غائيته، وأهميته المتلقي فيه. وقد مثل كل ناقد من نقاد القرن الرابع، اتجاهها من اتجاهات الذوق العام في التلقي، فمن مطبوعين إلى مصنوعين، ومن أنصار اللفظ إلى أنصار المعنى، لذلك فإن مناهج النقاد في القراءة لم تكن وليدة مزاج فردي، لأن الثقافة الأدبية، وهي الثقافة الشائعة، في أمة تفاخر الأمم بلغتها، تركت أثرها وأثر قضاياها على الرؤى المختلفة عند النقاد. وهذا ما يسوغ ولوج بيئات ثقافية أخرى عالم النقد الأدبي؛ من فلاسفة ومتكلمين ولغويين وكتاب إعجاز. وتتراوح النظرات النقدية القديمة في هذه القضية بين محاولات وضع قواعد للأحكام التقييمية للأدب والأدباء، وتنظيم هذه الأحكام، مع الاهتمام الواضح بالمتلقي، ومستوى وعيه النقدي، وذائقته، بإبراز مكانته الاجتماعية والسياسية والثقافية، وربما العرقية، إذا ما تطور البحث إلى الحديث عن النص القرآني المعجز، وإلى معرفة الطريقة التي يجب أن يحاور فيها المبدع ذلك المتلقي، ومعرفة الشكل الأكمل لنص يجب أن يصل إلى القارئ، باحترام قواعد الكتابة في الموضوعات الأدبية، من مدح للخلفاء والوزراء، وغزل ورثاء وهجاء، بالإضافة إلى الحديث عن أثر الأدب في المتلقي.

وهذا الاهتمام بالمتلقي، كما يبرز لم يكن مجرداً، وإنما جاء في ثنايا حديثهم عن المبدع وآليات الإبداع، والشروط التي تجعل من الشاعر مجوداً، أو تضعه في الطبقة العليا بين الشعراء، أو من خلال تفكيك النص الأدبي، وإضاءة مكان من الحسن والجودة فيه، فعلى الشاعر أن "يعتمد الصدق والوفق في تشبيهاته وحكاياته، ويحضر لبّه عند كل مخاطبة ووصف، فيخاطب الملوك بما يستحقونه من جليل المخاطبات، ويتوقى حطها عن مراتبها، وأن يخلطها بالعامية، كما يتوقى أن يرفع العامة إلى درجة الملوك. ويبعد لكل معنى ما يليق به، ولكل طبقة ما يشاكلها، حتى تكون الاستفادة من قوله في وضعه الكلام مواضعة أكثر من الاستفادة من قوله في تحسين نسجة وإبداع نظمته"².

¹ - فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2006، ط1، ص15.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص12.

وعليه بالإضافة إلى ذلك أن يسعى إلى الوصول إلى قلب المستمع بالتجويد والتحسين، " فتخير الألفاظ وإبدال بعضها من بعض يوجب التثام الكلام وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته فإن كان مع ذلك منظوما من حروف سهلة المخارج كان أحسن وأدعى للقلوب إليه"¹.

وعلى الرغم من أن المتلقي هو غاية العمل الأدبي، إلا أن تنظير العرب القدماء، كان يهدف إلى كشف الوجوه التي يتفاضل فيها المبدعون، لذلك كنا نراهم يلاحقون المعاني وتواردها عندهم، من خلال استقصائهم الحثيث لسرقات الشعراء، فقد كانوا يوازنون بينهم " بحسب مراتبهم من العلم بصناعة 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"². ويجعل شكري المبحوث حديث النقاد العرب عن مستويات المتلقين، وضرورة مراعاة الكلام لمقتضى الحال، والإلحاح على مبدأ لكل مقام مقال في إطار حديثه عن المستقبل الضمني، وهذا ما يدعو الشاعر إلى صقل قصيدته، لإخراجها في أحسن وجه من الجودة، ومراعاة المناسبة والمتلقي، مدحا أم هجوا أم فخرا أم غزلا أم رثاء، والهدف من هذا التجويد، " إنما يعود إلى أمرين: أولهما تحقيق القول الأدبي لوظيفته المركزية وهي النفاذ إلى قلب السامع أو ما عبروا عنه بالتأثير والإقناع. وثانيهما تحقيق القول الأدبي لغايات أخرى تنجر عن إصابة المبدع المرمى.

ومن هذه الغايات نوال القائل عند المدح صلات السلاطين وجوائزهم، أو بلوغه - عند الهجاء - المنزلة المرجوة في تحفير المهجو والتنكيل به. وإذا كان الهجاء كذلك أيضا كان سببا لاستهانة المهجو به وأهله من سيرة ورواية الناس له"³. ويتبع ذلك معرفة الغاية من كل نوع من أنواع الشعر وحدوده، ومعرفة سبل التحسين والتجويد فيه، لبلوغ أبعد آثاره في المتلقي.

إن الحديث عن وجود منهج واضح ينظم عملية التلقي، في نقد القرن الرابع الهجري، هو حديث فيه كثير من المبالغة، ويسعى لإقحام تلك النظرية في قلب الآراء النقدية القديمة، سعيا لإيجاد أصول لها في نقدنا، وفيه محاولة، ربما، لابتكار منهج مفصل على مقياس الاصطلاحات النقدية الحديثة، ومقولاتها في التلقي. فعلى الرغم من انشغال النقد القديم بأطراف العمل الأدبي، واهتمامهم بالمتلقي، إلا أن ذلك كله جاء في تضاعيف درسهم لقضايا النقد حينذاك، "ومن ثم كانت حركة النقد الأدبي بمنأى عن

¹ - أبو هلال العسكري، الصنائع، ص159.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص154.

³ - شكري مبحوث، جمالية الألفة، ص21.

الكليات الفلسفية، أو النظريات العامة التي يمكن أن تنظم مفهوم الاستقبال في فكرة جامعة؛ لأن الأحكام النقدية في تراثنا إنما كانت تستمد من أحوال النص في علاقته بالمفاهيم العلمية والثقافية المختلفة¹.

وبدءاً من الأهمية التي حظي بها المتلقي، ركز النقاد على ضرورة أن يتذوق جماليات النص وأن يفهم معناه، بما يمتلك من أدوات، بمعنى أن الحديث عن الغوص في النص، والبحث عن معنى غير واضح، وجمال غير مميز، كان على درجة من الصعوبة. فالشعر هو ديوان العرب، يجب أن يفصح عما يريد الشاعر، ويجعل من المتلقي مستقبلاً لقوله فحسب، ويحصر دوره في التقويم والتذوق. وهكذا يلاحظ "قارئ تراثنا النقدي والبلاغي موقفاً واضحاً من القارئ، واهتماماً بدوره، إذ يمكننا الزعم بوجود علاقة ما بين المبدع والمتلقي، بدأت ملامحها في التشكل منذ القديم، فالمبدع ينظم قصائده لهذا المتلقي، ومن الطبيعي أن يهتم برأيه فيها، ويسعى إلى أن تكون على الصورة التي يرتضيها. ونتيجة لهذه المكانة التي أولاهها المبدع لمتلقيه، اهتم به النقاد والبلاغيون"².

انطلاقاً من ذلك، سنتجه في بحثنا إلى النقاد العرب في القرن الرابع الهجري، وإلى مؤلفاتهم النقدية الغنية، لمعرفة الطريقة التي تلقى فيها كل منهم النص الأدبي، ولنعرف الطرائق التي اعتمدتها قراءتهم له، وهذا ما سيسعفنا في فهم الاتجاهات العامة لمناهج القراءة في القرن الرابع الهجري، لأن كل ناقد من نقاد ذلك القرن، كان يعبر عن ذوق شريحة من شرائح القراء. لذلك ستهتم الدراسة بمناهج القراءة عند كلٍّ منهم، فالحديث عن دراسة القضية بشكلها الحديث سيقودنا إلى وضع أسس النظرية أمامنا، في أثناء بحثنا في آرائهم، وهو ما يؤدي إلى إقحام تلك المفاهيم والاصطلاحات في الدراسة.

لذلك سنكتفي بالكشف عن المناهج التي وضعوها، أو قرؤوا النصوص الأدبية من خلالها، مع المقارنة العنقودية بمفاهيم التلقي في النقد الحديث، حين يتطلب البحث ذلك. وهنا نعود إلى تأكيد أن مؤلفاتهم النقدية غنية إلى الدرجة التي جعلت كثيراً من النقاد قادرين على صياغة طرائقهم الخاصة في القراءة أو التنظير لمنهج عام لها، كذلك سنجد أن تلك المناهج كانت محكومة بالسياق النقدي، في تلك المرحلة، وبجملته من القضايا التي كان الناقد مرغماً على الخوض فيها، في عمله النقدي، ونشير إلى أننا سنكتفي بالنقاد الذين تمايزت آراؤهم وأساليبهم في القراءة، إلى الدرجة التي يمكن أن نقول إنها تكون منهجاً خاصاً في القراءة، ولهذا سنستبعد الدراسات التي عنت بملاحقة العيوب والسرقات، ونهتم

¹ - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي، ص 77.

² - فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 65.

بالدراسات النقدية والبلاغية المتكاملة¹.

أولاً: ابن طباطبا العلوي

يعد ابن طباطبا العلوي من أوائل النقاد، في القرن الرابع، بكتابه **عيار الشعر**؛ وهو الكتاب الذي حاول أن يكون فيه منظراً في فن الشعر، وطرائق صناعته، أكثر من أن يكون ناقداً تطبيقياً، لأحد الشعراء، مبتعداً عن الانغماس في قضايا النقد الأدبي، على الرغم من أنه يقول رأيه في معظم تلك القضايا، دون الإسهاب في تتبعها ومناقشة وجوهها، مثل قضية السرقات، واللفظ والمعنى، والطبع والصنعة. ولكن ما يميز هذه الآراء عند ابن طباطبا، هو الجدة ومحاولة التدقيق، انطلاقاً من تأكيده ضرورة الانسجام في مكونات النص ليلبغ غايته الجمالية. فأهم ما يركز عليه ابن طباطبا، في تلك الآراء، هو الموضوع الذي نتحدث عنه، أي علاقة القارئ بالنص الأدبي، إلى الحد الذي يضعه، كما يقول الدكتور عيسى العاكوب، بين النقاد الجماليين، عندما يتحدث عن ملكة الحكم الجمالي².

وعلى الرغم من أن نظرة ابن طباطبا تحول بين أطراف العمل الأدبي، إلا أننا نراه يؤكد العلاقة بين النص والقارئ. وما حديثه عن المبدع وإرشاداته له، إلا في سبيل الحديث عن النص الجميل. ومنهج التلقي عند ابن طباطبا، ينحرف عن المعتاد الذي يصف عمليات القراءة المتجهة من المتلقي إلى النص، إلى وصف عملية السطوة التي يمارسها النص على القارئ، والأثر الذي يتركه فيه. فمنهج التلقي عند ابن طباطبا، هو لذة النص؛ إنه المتعة الجمالية المحضة، الناشئة عن وقوع العمل الأدبي على قارئه، وهو يصف هذا الوقع، ثم يحدد ميزات النص الجميل الذي يجذب القارئ بمكوناته الجمالية.

إن غاية النص الأساسية، وعياره، هو المتعة الجمالية المتأتية من استقباله. ويقاس مقدار الجمال في النص بالأثر الناتج عن ذلك الورد، ووقعه على القارئ، "وعيار الشعر أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو واف، وما مجه ونفاه فهو ناقص.

والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبیح منه، واهتزازهما لما يقبله، وتكرههما لما ينفيه؛ إن كل حاسة من حواس البدن إنما تتقبل ما يتصل بها مما طبعت له إذا كان وروده عليها وروداً لطيفاً باعتدال لا جور فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتفدي بالمرأى القبیح الكريه"³.

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 49-50.

² - علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق، 1997، ط 1، ص 185-186.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح عباس عبد الساتر، ص 20.

إن النص الجميل هو الذي يقبله القارئ، ويتمتع بهذا القبول "فيلتذ الفهم بحسن معانيه، كالتذاذ السمع بمونق لفظه".¹ فهو يتجه إلى السامع، وهو المتلقي هنا، فيؤثر فيه، بالمعاني والألفاظ. وهو يتابع في ذلك السياق ليجعل قنوات الاتصال بين النص والقارئ، كذلك، ناتجة عن النص الجميل نفسه، فكل سامع للشعر مهياً للتأثر والتذاذ به، إلا أن النص هو الذي يفتح تلك القنوات، ليمارس سطوته على السامع، فيؤدي إلى التذاذ السامع أو نفوره، "فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوماً، مصفى من كدر العي، مقوماً من أود الخطأ واللحن، سالماً من جور التأليف، موزوناً بميزان الصواب لفظاً ومعنى وتركيباً اتسعت طريقته، ولطفت مواجعه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به.

وإذا ورد عليه على ضد هذه الصفة، وكان باطلاً محالاً مجهولاً، انسدت طريقته ونفاه واستوحش عند حسه به، وصدئ له، وتأذى به، كتأذى سائر الحواس بما يخالفها على ما شرحناه".²

إن تركيز ابن طباطبا على هذا المنهج، يجعله من النقاد السابقين لعصره، في هذا الرأي، ويعزز ذلك ما أورده، متمماً كلامه، عن الطريقة التي يؤثر فيها النص في القارئ وما ينتج عن ذلك التأثير، ثم حديثه عن مواصفات النص الجميل القادر على ممارسة ذلك التأثير. إن لذة النص هي ذلك الحوار الناشئ بينه وبين سامعه، والأثر العقلي الجمالي الناتج عن هذا الحوار، هو الذي يعزز، في الوقت ذاته، الحكم الجمالي عليه، و"يتأثر الحكم الجمالي على الفن الشعري بأمرين: (الذات) المدركة أو النفس التي "تسكن لما وافق هواها، وتقلق مما خالفها" وللذات أحوال متقلبة. ثم "الموضوع: أي المادة الشعرية، وأحسن ما يكون الموضوع الجمالي "أو الشعري" لدى النفس عندما يأتي موافقاً للحال التي هي عليها".³

ورغم ذلك فإن ابن طباطبا يحمل النص مسؤولية إدارة ذلك الحوار مع الذات المتلقية، مؤكداً الدور المحوري في تلك العملية، وضرورة أن يمتلك النص أدوات السطوة الجمالية ليحمله كما ذهب رولان بارت أن النص في حرز، وإن هذا الحرز ليرغبني، والنص يختارني، أداته في ذلك ترتيب كامل الشاشات خفية، وتديبر لمباحكات انتقائية: فثمة المفردات والمراجع، وقابلية المقروء للقراءة.

وهكذا بعد أن يحمل النص تلك الإمكانية على إدارة حوار اللذة، من خلال موافقة المتلقي وهواه والحال التي يكون عليها، يبقى على السامع أن يمارس فعل الامتلاك الجمالي، عن طريق الاستمتاع

¹ - المصدر السابق، ص 10.

² - المصدر نفسه، ص 20.

³ - علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، ص 182.

بذلك النص، والارتياح للمعنى واللفظ، وترك نفسه على سجيته¹.

وتؤكد النزعة العقلية، عند ابن طباطبا، أن قناة الاتصال الأساسية التي يعتمد عليها النص، في حوار مع السامع، هو الفهم الثاقب، أو الفهم الناقد؛ فإذا كان النص الشعري عند صاحب عيار الشعر عملاً عقلياً خالصاً، فإن تأثيره على المتلقي كذلك أيضاً. إن القصد من النص مخاطبة الفهم، وأدواته في ذلك الحسن أو الجمال².

إن انفتاح السامع على فهم النص، يؤدي إلى ابتهاجه وذلك عندما يتوافق النص مع الحالة العقلية له. فالنص الجميل يعزز تجارب السامع، من نافذة الفهم الثاقب، ويحدث ذلك اللقاء النفسي والعقلي بينهما، " فليست تخلو الأشعار من أن يقتصر فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فيحسن العبارة عنها وإظهار ما يكمن في الضمائر منها فيتهج السامع لما يرد عليها مما قد عرفه طبعه وقبله فهمه. فيثار بذلك ما كان دفيناً، ويبرز به ما كان مكنوناً؛ فينكشف للفهم غطاؤه، فيتمكن من وجدانه بعد العناء في نشدانه، أو تودع حكمة تألفها النفوس وترتاح لصدق القول فيها، وما أتت به التجارب منها، أو تضمن صفات صادقة وتشبيهات موافقة، وأمثالا مطابقة تصاب حقائقها، ويلطف في تقريب البعيد منها فيؤنس النافر الوحشي حتى يعود مألوفاً محبوباً، ويبعد المألوف المأنوس به حتى يصير وحشياً غريباً؛ فإن السمع إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه محه وثقل عليه وعيه"³.

إن هذه الفقرة الطويلة نسبياً تؤكد ما جاء سابقاً، وهي تشرح فكرة ابن طباطبا عن الدور الذي يمارسه النص بمختلف مكوناته، من خلال ولوجه نفس المتلقي وروحه، من نافذة الوعي والفهم. وهنا يجب أن نؤكد أن هذه النزعة العقلية، عند ابن طباطبا، ينشأ عنها ذلك التلاقي بين النص وقارئه، عند نقطة العقل، وأنها تنظم ذلك الحوار الدائم بينهما، إلا أن وسيلة النص إلى ولوج العالم العقلي للمتلقي هو الحسن والجمال، لأن " المدخل للفهم، والممهّد لتقبل الشعر، حسن الوقع في الأذن وعذوبة اللفظ، فالأول يؤدي إلى الطرب، والطرب انفعال وتجارب. والثاني يؤدي إلى اتضاح المعنى وبيانه ويشبه الشعر بالغناء المطرب، فهو مركب من اللفظ والمعنى واللحن المطرب. وإذا خلا من عنصر من هذه العناصر قلّ

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 52-53.

² - المرجع نفسه، ص 54.

³ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 202.

رونقه، ونقص قدره¹ هذا الجمال الذي يؤثر في المتلقي، يؤثر في الفهم كما تتأثر الحواس بما طبعت له، ثم يؤدي إلى تلك اللذة المتمثلة في الفهم والطرب، وهذا يقودنا إلى أول صفة من صفات النص الجميل؛ وهي الاعتدال، فالمتلقي يمتلك النص المعتدل جماليا، كما تتقبل حواسه الأشياء المعتدلة، " وللاشعار الحسنة على اختلافها مواقع لطيفة عند الفهم لا تحد كفيتهما: كمواقع الطعوم المركبة الخفية التركيب اللذيذة المذاق"².

وقبل ولوج عالم النص الجميل، عند ابن طباطبا، يجب أن نخرج على قضيتين، في الجانب النظري عنده. أما الأولى؛ فهي الأثر الناتج عن امتلاك النص، وهنا نرى ابن طباطبا يذهب بعيدا، ويبين أن ثمة أثرا نفسيا بالإضافة إلى الالتذاذ الجمالي، وهذا التأثير سببه أن عمل الشعر كعمل السحر أو الخمر في الإنسان، " فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى، الحلو اللفظ، التام البيان، المعتدل الوزن، مازج الروح ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السحر، وأخفى ديبيا من الرقى، وأشد إطرابا من الغناء، فسل السخائم، وحلل العقد، وسخى الشحيح، وشجع الجبان، وكان كالخمر في لطيف ديبه وإلهائه، وهزه، وإثارته"³. وهذا الرأي، يتفق كما يتضح، مع رأي أرسطو، ومن ثم، الفلاسفة العرب الذين وضعوا آراء في النقد الأدبي، كالفارابي، بأن للشعر وظيفة تطهيرية، وأثرا سلوكيا عند المستمع، أو المتلقي، فهو يزيل الشرور، ويفك العقد، بل نراه يتعدى ذلك إلى تشجيع الجبان، وتسخية البخيل، فعمل النص الجميل كعمل السحر والرقى والخمر، يهز السامع ويثيره، ويدفع نزوعه إلى السلوك والفعل، " ففي ضوء هذا الفهم للشعر، من حيث غايته أو مهمته، يصبح للقصيدة مجموعة من الآثار تحدثها في المتلقي، أهمها- بالقطع- تغيير سلوك المتلقي نحو الأفضل"⁴.

وأما القضية الثانية؛ فهي أن ابن طباطبا، يدخل أبعد من ذلك، في جوانب التلقي، إذ إن النص الجميل، يؤدي إلى مشاركة السامع في إنتاجه، أو إلى توقع القارئ ما يسمعه، من خلال التساوق الجمالي والمعرفي بينهما، أو بلغة نظرية التلقي؛ التوافق بين أفق التوقع وأفق النص أو المكتوب، فالقارئ بذلك يغدو وكأنه يدرك سابقا ما سيمعه، فكلما كان النص جميلا ومعتدلا أدى إلى امتلاكه والاستمتاع به، ليضع المتلقي على ناصية التوقع وربما المشاركة، " فإذا كان الشعر على هذا التمثيل، سبق

¹ - محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، ص162.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص21.

³ - المصدر نفسه، ص22.

⁴ - جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص52.

السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليها راويه، وربما سبق إلى إتمام مصراع منه"¹.

وهكذا نرى مما سبق أن منهج القراءة عند ابن طباطبا، هو منهج لذة النص، الناتجة عن وقعه وأثره في السامع، وهي فكرة جديدة، ومتقدمة زمنياً، أرغمته على وضع مقاييس النص الجميل القادر على ممارسة هذا الفعل، وهو ما سنوضحه.

• النص الجميل عند ابن طباطبا:

يضع ابن طباطبا مقومات للنص، تجعل منه نصاً مثالياً، فيؤدي وقعه على متلقيه إلى الالتذاذ والتأثر. ويمكن أن نضع لهذه المقومات عناوين رئيسية؛ وهي (الاعتدال، والانسجام، والوحدة) وتنسحب هذه الصفات على مكونات النص الداخلية والخارجية بنسب، بحسب كل مكون. ولعل صفة الاعتدال ناتجة عن النزعة العقلية عند ابن طباطبا، وتؤدي مع الصفات الأخرى إلى حالة الامتلاك الجمالي للنص. فالمعاني يجب أن تكون صحيحة، ولا يجب أن تباعد الحقيقة، وهي إحدى ثلاثة أسس في النص الجميل الفاعل في المتلقي، "وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر تم قبوله له"² لأن المعنى غير الصحيح، علة من علل الاضطراب، ومن ثم، القبح، ينكره الفهم بمقدار هذا الاضطراب. لذلك فهو يؤكد أنه "ينبغي للشاعر أن يتجنب الإشارات البعيدة، والحكايات الغلقة، والإيماء المشكل.

ويتعمد ما خالف ذلك، ويستعمل من الجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، ومن الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها"³. ويعزز ذلك بأمثلة تبين حدود الحكاية الغلقة، ويمثل لما يقترب من الحقيقة، وكذلك يورد الأمثلة على الإيماء المشكل.

وهو يجعل من الغموض الناشئ عن التعريض والكنائية، ميزة جمالية في النص؛ فهي من جانب، تزيد النص لذة، ومن جانب آخر يعرف فيها فضل القارئ الجيد، فقد استحسن الغموض في موضعين اثنين من كتابه لا ثالث لهما: أولاً التعريض الذي يكون بخفائه أبلغ من التصريح الذي لا ستر دونه، وأما الموضع الثاني الذي استحسن فيه الغموض فليس يرجع الأمر فيه إلى الصياغة التعبيرية، بقدر ما يرجع إلى المضمون الفكري والمرتبط بالعادات التي اندثرت. ولعل هذا الخفاء الناشئ من التعريض والكنائية،

¹ - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 213.

² - المصدر نفسه، ص 21.

³ - المصدر نفسه، ص 199-200.

وبعض صور المجاز، مع القرب مع المشابه في بعضها الآخر: من استعارة وتشبيه، قد يصنع عملاً فنياً ممتازاً. إذن فذكر هذه الأمور الخفية التي يزداد الشعر فيها غموضاً جازز ولا عيب فيه على الشاعر، ما دام يشير إلى الأمور الغامضة التي تضمنها، والتي يمكن أن تعرف ويعرف بها فضل قارئها¹.

فابن طباطبا مع الغموض الجمالي، وليس مع الحكايات المغلفة والإشارات البعيدة، فهو من سمات الجمال الأدبي، وهنا يجب أن نتنبه، إلى أن ابن طباطبا يدعو القارئ إلى البحث عن المعنى الغامض المتواري، ولكنه يشترط على المبدع أن يشير إليه، وعملية البحث هنا لا تتعدى فهم الإشارات ومتابعة الإيماءات للوصول إلى المعنى المعطى، وهنا تعرف ميزة القارئ الخبير بالقراءة عن غيره. ولكن ابن طباطبا لا يدعو القارئ إلى المشاركة في إنتاج المعنى، أي إن يملأ الفراغات بمعانيه الخاصة، بل إن المعنى موجود ومشار إليه من قبل الكاتب، إنه المعنى الذي وضعه المبدع، وقام بستره، وإخفائه، وما مهمة القارئ الخبير سوى استنطاق الإشارات وفك الرموز ومتابعة الإيماءات للكشف عن هذا المعنى.

إن الاعتدال الذي يطلبه ابن طباطبا، يؤدي إلى وضع حد للتشبيه الجميل، وهو التشبيه الصادق، "فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض، بل يكون كل مشبه بصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشتبهاً به صورة ومعنى. وربما أشبه الشيء الشيء صورة وخالفه معنى، وربما أشبهه معنى وخالفه صورة، وربما قاربه وداناه أو شامه، وأشبهه مجازاً لا حقيقة"². فما كان من التشبيه صادقاً قلت في وصفه كأنه أو قلت ككذا؛ وما قارب الصدق قلت فيه تراه أو تخاله أو يكاد. فمن التشبيه الصادق قول امرئ القيس:

نَظَرْتُ إِلَيْهَا وَالتُّجُومُ كَأَنَّهَا مَصَايِيحُ رُهَبَانٍ تَشَبُّ لُقُفَالٍ³

وابن طباطبا لا يغالي بهذه السمة، فهو يؤكد كل حالة تجعل النص جميلاً، لذلك يترك للشاعر الحرية في التحرك ضمن مفهوم الاعتدال، فهو يقبل الغلو، كما رأينا، ويجيزه في الاستعارة والتشبيه، حين توضع الموضع المناسب في النص، بشرط أن يشير الشاعر إليها، فلا تبقى غلقةً على الفهم.

أما الانسجام، فهو يوطئ لمفهوم الوحدة الجمالية، الناشئة عن وحدة المفردات والمكونات الجمالية في القصيدة عند ابن طباطبا، والانسجام من أهم أسس النص الجميل، وهو ينتج من الترتيب والاتساق الداخلي، ويبدأ من الانسجام بين اللفظ والمعنى، بحيث يتلاءم كل منهما مع الآخر، دون زيادة أو

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 57-58.

² - ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، ص 17.

³ - المصدر نفسه، ص 27-28.

نقصان "وإذ قد قالت الحكماء إن للكلام جسدا وروحا؛ فجسده النطق وروحه معناه.

فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة محتلبة لمحبة السامع له والناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسن جسما ويحققه روحا؛ أي يتقنه لفظا ويدعه معنى، ويجتنب إخراجها على ضد هذه الصفة فيكسوها قبحا ويبرزه مسخا¹ فالانسجام بين اللفظ والمعنى، يعني أن يلبس المعنى لفظا جميلا، فلا يجوز أن يكون اللفظ جميلا والمعنى قبيحا، ولا عكس ذلك. وهكذا نراه يذكر كثيرا من أمثلة الأشعار المحكمة الوصف، المستوفاة المعاني، السلسلة الألفاظ، الحسنة الديباجة، وأمثلة لأضدادها، ثم ينبه على الخلل الواقع فيها، ويذكر الأبيات التي زادت قرينة قائلها فيها على عقولهم، والأبيات التي أغرق قائلوها فيما ضمنوها من المعاني، والأبيات التي قصرها فيها عن الغايات التي جروا إليها في الفنون التي وصفوها².

وفي هذا السياق، من الحديث عن المعاني، وضرورة انسجامها مع اللفظ والمناسبة، نراه يضع الحدود التي تجعل المعنى جميلا في اتساقه مع اللفظ، فيؤكد ضرورة تحسين مفتتح القصائد، وهو ما يجذب انتباه المتلقي، ويفتح وعيه على سماع النص، ولذلك يجب تجنب البدايات التي يكرهها السامع "مما يتطير به أو يستجفى من الكلام والمخاطبات كذكر البكاء، ووصف إقفار الديار وتشتت الآلاف، ونعي الشباب، وذم الزمان"³ لأن ذلك مما يؤدي إلى تطير السامع، فالعمل الأدبي يهدف إلى إيصال رسالة الأديب، لذلك يجب عليه أن يسعى إلى التجويد وشد انتباه المتلقي ومراعاة المناسبة؛ "وليتجنب التشبيب بامرأة يوافق اسمها اسم بعض نساء الممدوح من أمه أو قرابته أو غيرها. وكذلك ما يتصل به سببه، أو يتعلق به وهمه"⁴ وفي خطوة متقدمة في شرح الانسجام، يؤكد ابن طباطبا على ضرورة انسجام الوزن والقافية مع المعنى واللفظ الحسن، فالوزن يجب أن ينسجم مع المعنى واللفظ، والقافية يجب أن لا تكون قلقلة، بل إننا نراه في نهاية كتابه يضع حدودا للقوافي ووجوه تصرفها، فيقسمها إلى سبعة أقسام، ويدع للشاعر التصرف فيها. إن الغاية من هذه الانسجامات، هو ضرورة الاتساق الجمالي في النص "وإن نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان

¹ - المصدر السابق، ص 206.

² - المصدر نفسه، ص 50.

³ - المصدر نفسه، ص 204.

⁴ - المصدر نفسه، ص 206.

إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه"¹.

إن الهدف النهائي من كل ذلك، هو بلوغ النص المثالي جمالياً، وهو النص المكتمل الناضج القادر على التأثير في المتلقي، وهو نص متكامل، لذلك "ينبغي على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فضلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه فينسي السامع المعنى الذي يسوقه القول إليه. كما أنه يحتز من ذلك في كل بيت فلا يباعد كلمةً عن أختها، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشوٍ يشينها. ويتفقد كل مصراع هل يشاكل ما قبله"². فالسامع يجب أن يبقى مشدوداً إلى كل أجزاء القصيدة، فلا يفوته المعنى، ولا يعكره اللفظ.

إن سعي النص إلى هذا المستوى من الانسجام، هو سعي نحو التجويد والحسن، وهو ما يوافق الأفكار الأساسية عند ابن طباطبا ومنهجه في التلقي، القائم على امتلاك النص جمالياً والالتذاذ والاستمتاع به، لينتج عن ذلك الأثر النفسي. ويتوج ابن طباطبا آراءه في النص الجمالي بمفهوم الوحدة، أي الكمال الناتج عن الاعتدال والانسجام، ذلك أنه "أحسن الشعر ما ينتظم فيه القول انتظاماً يتسق به أوله مع آخره على ما ينسقه قائله، فإن قُدم بيت على بيت دخله الخلل"³ وهذا الانتظام والتنسيق والترتيب يسعى بالقصيدة لأن تكون "كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجاً وحسناً وفصاحة وجزالة ألفاظ ودقة معان وصواب تأليف. ويكون خروج الشاعر من كل معنى يضيفه إلى غيره من المعاني خروج لطيفاً"⁴.

وهكذا يكون ابن طباطبا، من النقاد الذين وضعوا رأياً نقدياً وجمالياً مهماً في القرن الرابع الهجري، أسس فيه ما أتى بعده. فكان سابقاً لكثير من النقاد، في نظرتهم إلى العلاقة بين النص وقارئه، فهو يبدأ من نقطة معاكسة في القراءة، تتجه من النص إلى القارئ، وتهتم بالوقع الناتج عن ورود النص على مستمعه جمالياً ونفسياً وسلوكياً، ثم يتسع ليسبر أغوار ذلك الحوار الذي ينتج عنه منهج قائم على لذة النص بحق.

¹ - المصدر السابق، ص 21.

² - المصدر نفسه، ص 209.

³ - المصدر نفسه، ص 213.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

ثانياً: قدامة بن جعفر

بلغ قدامة بن جعفر في كتابه **نقد الشعر**، ذروة التفكير الموضوعي في نقد القرن الرابع الهجري. فهو بتأسيس منهجه العقلي في النقد، أضاف رافداً جديداً إلى الوعي النقدي، الذي كان في طور التمايز والنضج، لأن اتسامه بالمنطق العلمي الصارم، وابتعاده عن الأحكام الشمولية ذات الطابع الذوقي الفردي، إنما يشكل علامة فارقة في الوعي النقدي حينذاك، " فالنقد لدى قدامة (علم) ومجاله تخليص الجيد من الرديء في الشعر، أما سائر ما يتعلق بالشعر من علم العروض والقوافي والغريب واللغة والمعاني، فليس مما يدخل في باب النقد إلا على نحو عارض".¹

والحديث عن تأثر قدامة بالفلسفة اليونانية، والمنطق العلمي، الذي اتبعه، هو ضرب من التكرار الذي كثيراً ما تحدث عنه شراح قدامة، وهو لا يفيدنا في هذا البحث إلا من جانب اقتراب منهج قدامة من منهج الجمالين الشكليين، إذ إن أكثر ما اهتموا به، هو الحكم الجمالي، والبحث عن ميزان الجودة، والاهتمام بالمقاييس التي تجعل النص، نصاً أدبياً جيداً. وأكثر ما اعتدوا به، في هذا السياق، هو النص ذاته، بوصفه موضوعاً جمالياً، يحمل في داخله مقومات الجودة والرداءة، بعيداً عن ذوق المتلقي، لأننا "لن نجد ناقداً مثل قدامة، قصر حديثه كله على الشعر نفسه، دون أن يلتفت للشاعر أو المتلقي. فليس يدخل في نقد قدامة أي حديث عن الحالات النفسية بالمعنى الدقيق ولا عن الطبع وما أشبه من هذه الأمور".²

وعلى الرغم من أن قدامة، لم يضع رؤية واضحة للتلقي وآلياته، إلا أننا يمكن أن نستنتج، من خلال منهجه العلمي في النقد، نظراتٍ مهمة حول الطريقة التي يجب أن يقرأ فيها النص، والغاية من تلك القراءة، وهذا ما يجعلنا نؤكد، أن قدامة يرى أن القارئ الذي سيصل إلى الحكم الجمالي الصحيح، هو الناقد الذي يتسم بالقدرة على التحول داخل النص، فهو "يقف موقف العالم، يصنف كل شيء بمنتهى الدقة والوضوح. ويسيء الظن بالقارئ، فيضع له، النموذج ليقيس عليه، ولا ريب في أنه بنى أسساً نقدية متكاملة"³ فابتعاد قدامة عن الأحكام الفردية الشخصية، يجعله ناقداً موضوعياً، يحث كل قارئ على اتباع منهجه العلمي في الحكم، وأسلوبه، المبني على التقسيم.

ولعل العنوان الأهم الذي يمكن أن ندرج منهج قدامة في القراءة والتلقي تحته، هو المنهج الشكلي

¹ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص 191.

² - المرجع نفسه، ص 208.

³ - المرجع نفسه، ص 214.

القائم على تشريح النص الأدبي، والبحث عن العلامات الفارقة فيه، للتمييز بين جيده وريئيه، وتتبع أسباب الحسن والرداءة، فقراءة قدامة هي قراءة شكلية تهدف إلى البحث عن سمات الجمال فيه، ومن خلال ذلك المنهج في القراءة، يمكن أن نستنتج آليات التلقي الجمالي عنده¹.

إن البداية التي تحدد آليات تلقي النص الأدبي عند قدامة، والجهة التي تجذب بوصلته، هو أنه تلق يكشف مكامن الجمال في النص، ويهدف إلى تفسير أسباب الحسن والجودة وتعليلها، وغايته الأخيرة هي وضع قانون علمي للحكم الجمالي. وما فعله قدامة هو أنه رسم لنا ملامح النص الشعري الجميل وشروطه وقوانينه، فقد وضع المقاييس الجمالية للنص والصياغة، وأكثر ما يؤكد ذلك أنه لم يهتم بالمعنى من هذا الجانب، لأنه يعده مادة للأدب، كالخشب بالنسبة إلى النجار.

وعلى الرغم من أنه يعد المعنى مكوناً أساسياً للنص، ويغوص في البحث عن قانون يحكمه، إلا أننا نراه يتتبع ذلك بغية استكمال بحثه عن الحسن، ووضع المعنى بين حدي الجودة والرداءة، فنراه لا يعطي أهمية كبرى لتناقض الشاعر في المعنى، ولا يهتم كثيراً بالوضوح أو الإغراق، والمهم لديه هو التجويد والجمال فحسب، و"مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين أو كلمتين، بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثم يذمه بعد ذلك ذماً حسناً بيناً، غير منكر عليه، ولا معيب من فعله، إذا أحسن المدح والذم، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته، واقتداره عليها"².

فالشكل الذي يخرج فيه النص إلى القارئ، هو مدار الحكم الجمالي، ولا أهمية، للمعنى إلا من هذا الجانب، فالمعاني مطروحة للشاعر، "وله أن يتكلم منها في ما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة"³.

ومن هنا يؤسس قدامة منهجاً جمالياً في التلقي، فالنص الشعري موضوع جمالي، غايته الحسن في الصياغة، ومادته المعنى، الذي يلبس القالب اللفظي.

ولعلّ أهم أسس ذلك المنهج، هو وضع حدود المقياس الجمالي فالشعر صناعة، الغرض منها غاية التجويد والكمال "فإذا قد صح أن هذا على ما قلناه فلنذكر صفات الشعر الذي إذا اجتمعت فيه كان

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 62-63.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، ص 66.

³ - المصدر نفسه، ص 65.

في غاية الجودة، وهو الغرض الذي تنحوه الشعراء بحسب ما قدمناه من شريطة الصناعات، والغاية الأخرى والمضادة لهذه الغاية هي نهاية الرداءة. وأذكر أسباب الجودة وأحوالها وأعداد أجناسها، ليكون ما يوجد من الشعر الذي اجتمعت فيه الأوصاف الحمودة كلها وخلا من الخلال المذمومة بأسرها يسمى شعرا في غاية الجودة، وما يوجد بضد هذه الحال يسمى شعرا بغاية الرداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب ينزل له اسما بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، أو وقوعه في الوسط الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء¹ فالقراءة بحسب منهج قدامة ستنزل كل نص منزلته وتعطيه حكمه الجمالي، الذي يقع على محور طرفاه غاية الجودة الكمال وغاية الرداءة، ومقولاته الأخرى موزعة بين هذين الطرفين بحسب قربها أو بعدها أو توسطها بينهما.

• خطوات الحكم الجمالي عند قدامة:

إن الصرامة العلمية لمنهج قدامة في النقد عامة، وفي القراءة خاصة، أدت إلى وضعه خطوات للقراءة، تهدف إلى تعييد الحكم الجمالي، بحيث يمكن للمتلقي أن يصدر حكما أقرب إلى اليقين العلمي منه إلى الشك الذي يثيره الذوق الفردي، الذي لا يمكن لأحد أن يجادل فيه، معتمدا على تلك القواعد. واستنادا إلى منهج قدامة ذلك يمكن أن نضع خطوات لقراءة النص الجمالية، وخطوات عملية للتلقي تقوم على أربع مراحل وهي: تفسير النص الأدبي، وتركيب الائتلافات، والمفاضلة، والحكم. ولعل من الأهمية في هذا السياق، أن نوضح كل خطوة من تلك الخطوات بهدف شرح عملية التلقي تلك انطلاقا من تعريفه الشعر بأنه " قول موزون مقفى يدل على معنى".

1. تفسير النص الأدبي:

يبدأ قدامة استخدام أدواته في تفسير النص ليلج أعماقه، بغية وضع معيار جمالي لكل مكون من مكوناته. ولعل عنوان تفسير النص بوصفه خطوة أولى في البحث عن جماليات النص، هو العنوان الأشمل، لأن الخطوات الثلاث اللاحقة، يمكن أن تندرج تحت العنوان نفسه، وعملية التفسير النصي هذه تهدف إلى فصل مكونات النص وعناصره، والعمل على وصفها جودة ورياءة، وهذه العملية تتبع القاعدة العلمية التي وصفها قدامة، وهي عملية، واضحة وسهلة، بقدر ما هي متشعبة، فهو يضع نعتا للفظ، ونعتا للوزن، ونعتا للقوافي، ونعتا للمعاني، ويفصل في شرحها، ويحدد الجيد والرديء فيها. وهكذا نرى أن جماليات اللفظ نابعة من " أن يكون سمحا، سهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق

¹ - المصدر السابق، ص 65.

الفصاحة، مع الخلو من البشاعة"¹ ويضع لذلك مقياسا من أشعار العرب منها أبيات من التشبيب في قصيدة للحادرة الذبياني وهي:

وَتَصَدَّقَتْ حَتَّى اسْتَبْتَكِ بِوَاضِحٍ صُلِبَ كُمُنْتَصِبِ الْعَزَالِ الْأَثْلَعِ
وَمُثْقَلَتِي حَوَازَاءَ تَحْسِبُ طَرْفَهَا وَسِنَانُ حُرَّةٍ مُسْتَهْلٍ الْمَدْمَعِ²

هذا من جانب الجودة، أما من جانب الرداءة فإن عيوب اللفظ هي " أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة... وأن يرتكب الشاعر فيه ما ليس يستعمل ولا يتكلم به إلا شاذاً، وذلك هو الحوشي الذي مدح عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته وتنكبه إياه"³. ومن أمثلته شعر أبي حزام غالب بن حارث العكلي، وكان في زمن المهدي وله في أبي عبيد الله قصيدة أولها:

تَذَكَّرْتُ سَلَمَى وَإِهْلَاسُهَا فَلَمْ أَنْسَ وَالشَّوْقِ دُوَ مَطَرُؤُهُ⁴

ويذكر أيضاً من عيوب اللفظ: المعاطلة "وهي التي وصف عمر بن الخطاب زهيراً بمجانبته لها أيضاً"⁵. ويدل شرحه لها على أنها التراكب في الكلام.

أما جماليات الوزن فهي: أن يكون سهل العروض. من أشعار يوجد فيها وإن خلت من أكثر نعوت الشعر ... منها قصيدة حسان:

مَا هَاجَ حَسَانُ رُسُومَ الْمَقَامِ وَمَطَعَنَ الْحَيِّ وَمَبْنِي الْخِيَامِ⁶

ومن نعوت الوزن (الترصيع) و" هو أن يتوخى فيه تصوير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به أو من جنس واحد في التصريف"⁷.

أما عيوب الوزن التي تجعله على طرف الرداءة من الحكم، فهي الخروج عن العروض، وقد تقدم من استقصى هذه الصناعة إلا أن من عيوبه التخلع؛ وهو أن يكون قبيح الوزن قد أفرط تزييفه وجعل ذلك بنية للشعر كله حتى ميله إلى الانكسار وأخرجه من باب الشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض فيصح فيه، فإن ما جرى هذا المجرى من

¹ - المصدر السابق، 74.

² - المصدر نفسه، ن ص.

³ - المصدر نفسه، ص 172.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، 174.

⁶ - المصدر نفسه، ص 78.

⁷ - المصدر نفسه، ص 80.

الشعر ناقص الطلاوة قليل الحلاوة. ومن ذلك قول الأسود بن يعفر:

إِذَا دَمْنَنَا عَلَى مَا خَيْلَتْ سَعْدُ بْنُ زَيْدٍ وَعَمْرُو مِنْ تَمِيمٍ
وضبة المشترى العار بنا وَذَاكَ عَمِ بِنَا غَيْرُ رَحِيمٍ¹

وإضافة إلى أن قدامة وضع حدي الجودة والرداءة في الوزن، نراه يصف المزايا التي تجعل الوزن أجمل من غيره، كالترصيع. كذلك يضع قدامة جماليات الحد الثالث في الشعر وهو القافية التي ينبغي لكي تكون جيدة، " أن تكون عذبة الحرف سلسلة المخرج، وأن تقصد لتصيير مقطع المصراع الأول في البيت الأول من القصيدة مثل قافيتها، فإن الفحول والمجيد من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك، ولا يكادون يعدلون عنه، وربما صرعوا أبياتا آخر من القصيدة بعد البيت الأول، وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بصره"².

ونراه يتوسع في الحديث عن عيوب القافية تفصيلا، فمن ذلك " التجميع: وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روي متهى لأن تكون قافية آخر البيت فتأتي بخلافه، ومن عيوبها الإقواء: وهو أن يختلف إعراب القوافي فتكون قافية مرفوعة مثلاً وأخرى مخفوضة. ومنه الإيطاء: وهو أن تتفق القافيتان في قصيدة فإن زادت عن اثنين فهو أسمع. ومنه السناد: وهو أن يختلف تصريف القافيتين"³. ونراه يفصل في وضع الأمثلة ليسهل التمييز على القارئ الذي سيصدر حكما معياريا قائما على هذه المقاييس والأمثلة.

ولعل العمل الأصعب على قدامة، كان في وضع مقاييس الجودة والرداءة لحد المعنى في النص، بسبب تنوع المعاني وتعددتها. ولكنه وبفضل عقله المنطقي، قسمها إلى أبواب عامة ونعوت تلحقها بهدف تسهيل العمل عليه، فنراه يضع جماليات الوصف، وهي " أن يكون المعنى مواجهها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب."⁴

وهنا نلاحظ أن قدامة من أنصار الغلو في التشبيه. ثم يضع مقاييس المديح الجميل، ويفصل فيها بحسب الخصال التي يراد مدحها فمن أقسام خلقة الإنسان العفة، والقناعة، وقلة الشره، وطهارة الإزار. ومن أقسام الشجاعة الحماية، والدفاع، والأخذ بالثأر، والنكاية في العدو والمهابة، وقتل الأقران، والسير

¹ - المصدر السابق، ص 178.

² - المصدر نفسه، ص 86.

³ - المصدر نفسه، ص 181.

⁴ - المصدر نفسه، ص 91.

في المهامه الموحشة، ومن أقسام العدل السماحة، ويرادف السماحة التغابن، وهو من أنواعها¹ ثم يركب بين تلك الخصال، وهذا مقام يطول الحديث فيه.

ويذكر بعد ذلك جماليات المهجاء، وجماليات المراثي، ثم ينتقل إلى المقاييس العامة التي تجمع كل المعاني، وتؤدي إلى التفاضل بينها، وهي صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، والتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات. وكعاداته، يقوم بالتعريف والتفصيل والشرح لكل ذلك. وكل ما أتى في المعاني هو من طرف الحكم بالجوودة، أما من الطرف الآخر فنراه يذكر عيوب كل معنى من المعاني وذلك ليسترشد القارئ بها، وهي الصفات المناقضة لأسباب التجويد في كل معنى، فعيوب المدح خلاف فضائله، أما عيوب المهجاء فهي سلب المهجو أمورا لا تجانس الفضائل النفسية وفي هذا المقام لا نرى تفصيلا، إذ إنه يحيل القارئ إلى استنتاج العيوب من الفضائل. وكذلك يتحدث عن عيوب الصفات العامة للمعاني، وهي "فساد الأقسام، وفساد المقابلات، وفساد التفسير، والاستحالة، والتناقض، وإيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه، ومخالفة العرف، والإتيان بما ليس فيه، وأن ينسب إلى الشيء ما ليس فيه"².

وهكذا نرى أن كل ما جاء في هذا المقام، والذي يصعب الإسهاب فيه، بسبب تشعبه عند قدامة، يؤكد أن الخطوة الأولى في التلقي وفق هذا المنهج ذات أهمية كبرى، لأنها الأساس الذي سيتمكن فيه المتلقي أن يتابع سعيه لاستخلاص الحكم الجمالي، وهي بحق، تغوص في أعماق النص تشریحاً وتجریداً لمعرفة ميزاته، وهذا ما يؤكد منهج قدامة الشكلي.

2. تركيب الإئتلافات:

إن ما يتميز به منهج قدامة، هو أنه يسعى إلى توسيع القاعدة العلمية، لكي تصبح شاملة للنص، وهو ما يؤدي إلى إقصاء الحكم الذوقي غير المعلن، وهنا نلاحظ أن الخطوة الثانية في قراءة النص، تهدف إلى إعادة الانسجام بين المكونات السابقة، فهو لا يهدف إلى تقطيع أوصال النص، بل يسعى إلى إيجاد الانسجام فيه، عبر ابتكاره عددا من الإئتلافات والسعي لوضعها من جديد على محور الحكم الجمالي، بين حدي الجودة والرداءة. ومما يؤخذ على قدامة هنا، أنه حددها بأربعة إئتلافات، دون التوسع في ذلك، ربما لأن قدامة أدرك أنه من الصعب عليه التوسع أكثر، عبر إئتلافات ثلاثية ورباعية مما سيشئت القارئ، وربما ستضعه عند حد عدم القدرة على الإحاطة بها وبأحكامها، وهو ما قد يؤدي

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 68-69.

² - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 192-203.

به إلى اللجوء إلى حكم الذوق، الذي كان يهرب منه منذ بداية البحث، فنراه يضع تلك الائتلافات على الشكل التالي:

- ائتلاف اللفظ مع المعنى ومن أنواعه المساواة والإشارة والإرداف، والتمثيل، ونراه كعادته معرّفاً ومحدداً لكل نوع.
 - ائتلاف اللفظ والوزن، و" هو أن تكون الأسماء والأفعال في الشعر تامة مستقيمة كما بنيت لم يضطر الأمر في الوزن إلى نقضها عن البنية بالزيادة عليها والنقصان منها، وأن تكون أوضاع الأسماء والأفعال والمؤلفة منها وهي الأقوال على ترتيب ونظام لم يضطر الوزن إلى تأخير ما يجب تقديمه، ولا تقديم ما يجب تأخيرها منها، ولا اضطر أيضاً إلى إضافة لفظة أخرى يلتبس المعنى بها"¹.
 - ائتلاف المعنى والوزن، و" هو أن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعاني أيضاً مواجهة للغرض لم تمتنع عن ذلك وتعديل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته"².
 - ائتلاف القافية، و"من أنواع ائتلاف القافية ما يدل عليه سائر معنى البيت، (التوشيح)، وهو أن يكون أول البيت شاهداً بقافيته، ومعناها متعلق به. و(الإيغال) هو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً من غير أن يكون للقافية في ما ذكره صنع ثم يأتي بها لحاجة الشعر فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره من المعنى"³.
- ويذكر قدامة حد الائتلافات التي تجعل منها رديئة، مورداً " عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى، ومنها الإخلال والعودة إلى الضد. وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن، وهي الحشو والتثليم، والتذنيب، والتغيير، والتعطيل، أما عيوب ائتلاف المعنى والوزن معاً فمنها المقلوب والمبتور. وعيوب ائتلاف المعنى والقافية، أن تكون مستدعاة، أو أن يؤتى بها لأن تكون نظيرة لأخواتها في السجع"⁴.
- إن اقتصار قدامة على تلك الائتلافات، يجعل هذه القاعدة قاصرة عن مبدأ الوحدة من خلال التنوع، فلا نرى، مثلاً، ائتلافات ثلاثية؛ كائتلاف اللفظ مع الوزن والقافية، أو ائتلافات رباعية، كائتلاف اللفظ مع الوزن مع المعنى مع القافية. وربما هذا ما كان سيجعل عمل قدامة أو عمل أي قارئ

¹ - المصدر السابق، ص 165.

² - المصدر نفسه، ص 168.

³ - المصدر نفسه، ص 204.

⁴ - المصدر نفسه، ص 210.

آخر صعباً، ولا سيما أن غاية هذه القراءة هو إصدار حكم جمالي، يفسر الجودة. ذلك أن إيجاد نعوت لهذه الائتلافات الثلاثية والرباعية بغاية الصعوبة، ولكن ذلك لا ينقص من أهمية هذه الائتلافات، ولا يسلب هذه الخطوة أهميتها.

3. المفاضلة:

إن القارئ لا يستطيع أن يركن إلى الخطوتين السابقتين في إصداره الحكم الجمالي، فهو مما سبق اتباعه، سيكتفي بمعرفة الجيد والرديء من الألفاظ والقوافي والأوزان والمعاني، وائتلافاتها. ولكن ثمة ميزات تؤدي إلى أن يكون أحد الألفاظ، مثلاً، جميلاً، ويجعل لفظاً آخر أجمل، أو يجعل معنى من المعاني أكثر جودة من نظيره، وهنا يؤكد منهج القراءة هذا ضرورة المفاضلة بين تلك النعوت. لذلك نرى أن قدامة أكد أن من النعوت، ما يسهل عملية التفاضل تلك. ففي المعاني، نرى أنه لا يكفي أن يكون المدح أو الهجاء أو النسب محققاً للجمال، بل يجب أن يسعى الشاعر فيه، إلى التجويد والاقتراب من النص المثالي، عن طريق صحة التقسيم، وصحة المقابلة، وصحة التفسير، فمن النصوص ما نراه محققاً لإحدى تلك المحسنات، ومنه ما يحقق أغلبها، ومنه ما لا يحقق من شروط المعنى الجميل سوى حده الأدنى أو ما يؤدي إلى رداءة المعنى، بسبب فساد الأقسام، أو فساد المقابلات، أو فساد التفسير أو الاستحالة والتناقض، على الرغم من أنه قد يكون جميلاً من حيث المقياس الأولي الذي وضعه قدامة لإصابة المعنى، وهكذا نرى أن من الأهمية في سياق عملية القراءة والتلقي وفق منهج قدامة الجمالي، أن يقوم المتلقي بالمفاضلة بين الألفاظ، والأوزان، والمعاني، والقوافي، بهدف الوصول إلى الحكم الجمالي وهو الخطوة النهائية والأخيرة في عملية التلقي، وهو الغاية من القراءة عند قدامة¹.

4. الحكم:

يؤكد قدامة على أن الأهمية تكمن في العمل الأدبي في تجويده، وعملية القراءة تسعى إلى البحث عن النص المثالي الكامل، من الخطوة الأولى في القراءة. فالقارئ بعد أن ينعم النظر في النص، ويعرف الجيد والرديء فيه، يجب أن يضعه على مقياس الحكم الذي وضعه قدامة، وهو، كما رأينا، مقياس علمي، طرفاه منتهى الجودة، ومنتهى الرداءة، وما يقع بينهما بحسب قرينه من الجيد أو الرديء، ولكن يكمن التساؤل هنا، عن المعيار الذي سيضع القارئ من خلاله النص المقروء في المسافة الصحيحة بين الجودة والرداءة.

والطريقة التي يتخلص بها قدامة من ذلك، هو عدم ذهابه في هذا المنطق العلمي إلى أبعد حدود

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 71-72.

التطرف، مكتفيا بعدة مقولات جمالية تتوسط الطرفين، وتتقارب وتدل على النص الذي يقع في وسط المسافة تماما " الذي يقال لما كان فيه صالح أو متوسط أو لا جيد ولا رديء، فإن سبيل الأوساط في كل ماله ذلك أن تحد بسلب الطرفين، كما يقال مثلاً في الفاتر الذي هو وسط بين الحار والبارد إنه لا حار ولا بارد، والمز الذي هو وسط بين الحلو والحامض إنه لا حلو ولا حامض"¹ وهنا نلاحظ غياب المقولات التي تحكم النص، الذي لا هو جيد ولا رديء ولا هو وسط بينهما، عند قدامة، إذ يكتفي بوصفه بما يجتمع فيه من الحالتين أسباب ينزل له اسماً بحسب قربه من الجيد أو من الرديء، وهو ما يوقع القارئ المتلقي في غموض الحكم، ونرى أن غياب تلك المقولات يعيد المتلقي إلى رأيه وذوقه الشخصي الذي، من خلاله، سيجعل النصوص على درجات متفاوتة من الجودة والرداءة، وليست على ثلاث مستويات فقط كما عند قدامة².

وهكذا نرى، أن منهج قدامة النقدي، في كتابه نقد الشعر، يوحى بتلك الآلية العلمية في القراءة، ويؤكد أنها قراءة جمالية، تهدف إلى تفسير أسباب الجمال، وتعليل أسباب الرداءة، ومن ثم، إطلاق الحكم الجمالي. من خلال خطوات تغوص في النص، سعياً للوصول إلى التعليل والتفسير والحكم.

ثالثاً: الأمدي

يضع الأمدي، في كتابه الموازنة بين شعر أبي تمام والبحثري، قضية الموازنة والحكم التقويمي، في دائرة النقد التطبيقي، وفق منهج واضح، إذ يتبع خطوات محددة، فقد أراد أن يبتكر أسلوبه ومنهجه في الحكم، فكانت قراءته أشعار الطائيين محكومة بالموازنة الدائمة بينهما. وقد حاول الأمدي أن يكون حيادياً، وموضوعياً، من خلال منهجه في الموازنة بين الطائيين، معتمداً على قاعدة دقيقة في قراءته، عبر الاستقصاء واتباع المقارنة بين المتشابه في شعر كل من الشاعرين، والفيصل عند الأمدي في هذا كله هو دقة النظر التاريخي، وتقدير النواميس العامة التي تسير الحياة اللغوية والفنية معاً³.

ويحاول الأمدي أن يوضح حياديته، بشرح الطريقة التي سببها في موازنته، وذلك بأنه سيترك الحكم للقارئ، وهو بذلك ينزع إلى منهج واضح في موازنته، يقتصر على الموازنة دون الحكم؛ "وأنا أبتدئ بذكر مساوئ الشاعرين لأختتم [بذكر] محاسنهما. وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوئ البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلظه في

¹ - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 65.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 73.

³ - المرجع نفسه، ص 87.

بعض معانيه. ثم أوازن من شعريهما بين قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى؛ فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك [وتتكشف]. ثم أذكر ما انفرد فيه كل واحد منهما فجوده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه. وأفرد بابا لما وقع في شعريهما من التشبيه، وبابا للأمثال، وأختم بهما الرسالة¹.

إن هذا المنهج الذي يتدعه الآمدي في موازنته، بعد تتبع سرقات الشعارين وأخطائهما وأغلاطهما، أخذ الآمدي نحو القراءة الدقيقة، ذلك أن الأخطاء والمساوئ، مثل الإجادة والحسنات، تبدأ من المستويات الصوتية واللغوية، وتحترق المستويات التركيبية، وتتبع الدلالات، لتصل إلى قراءة القصيدة بشكلها النهائي الكلي. وهذا التنقل من مستوى إلى آخر، مع الربط والتأني ودقة النظر، دعا بعض الباحثين إلى جعل الآمدي أول ناقد بنيوي، وإلى جعل كتاب الموازنة كتابا في النقد البنيوي.

يقول الدكتور محمد رشاد محمد صالح في كتابه **نقد الموازنة بين الطائيين**: " قبل أن نأخذ في دراسة الكتاب، نرى من الضروري أن نشير إلى موقع الموازنة ككتاب بنيوي، أوجد مدرسة نقد جديدة لم يسبق لها مثيل، فهو أول كتاب جامع في تاريخ النقد عند العرب، يعالج النقد الأدبي بشكل تحليلي وموضوعي وجزئي، وقد بلغ فيه الجدل أقصى قوته، مع طول نفس وقدرات منعدمة النظر، ظهرت في المناورة والأخذ والرد في الكتابة ... وهو أيضا نقد شمولي استوعب جميع جوانب النقد الأدبي في تحليل مفصل وتعليل أدير فيه الحوار بين الشيء ونقيضه لحد سد ثغرات الخلاف ... ولعل أهم ما فيه أنه لا يكتفي بإبراز الأخطاء اللغوية والفنية، والقيمة في شعر الشعارين في نقد دقيق، بل يتبع هذا النقد أيضا بنقد المقارنات، ثم الموازنات التفصيلية بين أشعار الشعارين وبين معانيهما، ثم يردفهما بالحكم بالجوادة والرداءة لشعريهما"².

كما يجمع الباحثون، بالإضافة إلى ذلك، على أن الآمدي ناقد مطبوع ومصقول بثقافة الذوق العربي، وهو وإن حاول أن يكون موضوعيا، إلا أن حكمه الجمالي على قضية نقدية ما عند الشعارين، يرجع إلى ثقافته الأدبية الواسعة التي تنهل مقاييسها من الطبع العربي، فقد كان " يميل إلى الطبع والذوق. الشعر عنده صحة تأليف، وعذوبة لفظ، وسماحة عبارة، والبلاغة عنده جمال اللفظ والأسلوب، وموافقتهما للنهج العربي في صحة التأليف وجودته، أما المعاني وسموها والحكمة وروعيتها والخيال وجدته، فهي ترف زائد عن الحاجة، ولها نصيب من حسن الصنعة وبهائها، ولكن لا تتوقف

¹ - الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، تح: السيد أحمد صقر، ص 57.

² - محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978، ط2، ص 219.

عليها البلاغة"¹. وقد كان الآمدي مدركاً بأن حكمه سيرجع به إلى هذا الرأي، حين نبه القارئ على ذلك، فهو يعلن من بداية كتابه، أن من كان مطبوعاً على السليقة العربية فهو من أنصار شعر البحتري، أما من كان من محبي الصنعة في الشعر، فهو من أنصار أبي تمام. وبهذا يتضح أمامنا عنوان آخر من عناوين القراءة عند الآمدي، فهو بالإضافة إلى سمة الدقة في التتبع، نراه يقيس على نهج عربي سابق، وهو منهج الطبع والذوق الفطري، الذي تمايز بعد ذلك ليصبح قاعدة نقدية يحتكم إليها بعض النقاد؛ دعيت بعمود الشعر.

وعمود الشعر هذا، أدى بالنقاد الذين اعتدوا به إلى قياس درجة الانحراف عنه، وإصدار الحكم الجمالي تبعاً لمقدار ذلك الانحراف؛ فهو ليس إلا "حكماً جمالياً يعبر عن لحظة اكتمال في الذوق الشعري. فبعد مرحلة التشبع بالتجارب السابقة يتحول عمود الشعر إلى معيار محدد لما يجب أن يكون عليه النص حتى يوسم بالشعرية ولما ينتظر القارئ من فعل الكتابة. وهو عقد ضمني يوجه إدراك المتقبل ويخطط له سبل الفهم ويدله على أقوم مسالك القراءة"² وذلك من خلال التواضع والاتفاق على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والإجراءات النقدية، التي اتبعها من سبقهم، حتى أصبحت سنة بين المبدعين والمتلقين، يدخل بها المبدع وعي القارئ من بوابة التوقع، أو النهج السابق الذي دخل إلى الذاكرة الإبداعية والنقدية وأصبح قالباً ومعياراً ثابتاً، ويلجأ بها القارئ عالم النص من البوابة ذاتها.

● أفق التوقع (أفق الانتظار) عند الآمدي:

من التنبيه إلى كل ذلك يمكن لنا أن نصف عملية القراءة والتلقي عند الآمدي. فإذا كانت سمتها الأولى هي الدقة في تتبع كل مستويات النص، فإن الآلية التي يتبعها في الحكم هي قياس درجة الانزياح عن النهج العربي القديم. وإذا ذهبنا مع شكري المبخوت أبعد من ذلك، في جعله عمود الشعر (أفق الانتظار) عند القارئ والناقد المطبوع، وعلى جعله "نظاماً إحالياً يقاس عليه مدى تطابق النصوص مع انتظار الجمهور وما قد يطرأ على هذا الانتظار من خيبة برزت أساساً في الموقف من الشعر المحدث"³ فإنه يمكننا القول عن درجة الانزياح هذه بأنها المسافة الجمالية، بين أفق التوقع، وبين المكتوب، أو بين أفق القارئ وأفق النص.

وقد أصاب شكري المبخوت في قياسه، عندما عد عمود الشعر العربي ممثلاً أفق التوقع، ذلك أن

¹ - محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، ص 65-66.

² - شكري مبخوت، جمالية الألفة، ص 83.

³ - المرجع نفسه، ص 80.

هذا التمايز الذي جعل منه مقياساً للحكم الجمالي، كان بسبب التأثير الكبير الذي أحدثته الصنعة، أو لحظة العدول الجمالي، كما يسميها، في مستوى الإبداع والتلقي.

وهو يجعل عمود الشعر أفقاً للانتظار انطلاقاً من ثلاثة عوامل: " أولها أن عمود الشعر لدى النقاد القدامى يحدد الفرق بين الكلام العادي والكلام (المغير) من جهة ويحدد الصلة الممكنة بين العالم التخيلي الذي يعرضه النص على قارئه وبين تجربتهم المعيشية من جهة أخرى. وثانيهما أن عمود الشعر يكشف عن أنساق النصوص العميقة بتقنيته لما في الآثار من أشكال وأغراض يفترض وجودها لدى القارئ لحظة القراءة حتى يمكن التواصل الأدبي. وثالثها أن عمود الشعر لا يعدو أن يكون قراءة لمدونة سابقة خرجت بها من تعدد أشكالها وفردية إنجازها إلى شكل عام مجرد وجدول من جداول الكتابة"¹ واستناداً إلى ذلك يمكننا أن نسير مع الأمدي في كتاب الموازنة، لنرى قراءته نصوص أبي تمام والبحري في ضوء قياسه للمسافة الجمالية، بين أفق التوقع والمكتوب، وحكمه عليها من خلال انحرافها عن منهج الطبع العربي، ليترك الحكم النهائي في التفضيل بين الشاعرين للقارئ العادي، بعد أن يسلمه أدوات المفاضلة والقياس، فهو يكتفي بالحكم على كل غرض من الأغراض الشعرية منفرداً، ليترك القارئ أمام عملية شبه إحصائية، لأحكامه المفردة، لقضية محسومة النتائج بالنسبة له.

● القراءة عند الأمدي

كما ذكر الأمدي في منهج الكتاب، فهو يذكر سرقات أبي تمام وساقط شعره، وأغلاطه وإحالاته، لذلك فإنه يبدأ بقراءته، من تلك الزاوية التي ذكرنا أنها تعطيه مهمة الناقد الدقيق الذي يستقصي النصوص، في كافة مستوياتها، مستخدماً ميزان الطبع لقياس مسافة الانزياح عن المؤلف، والتي تعد ميزة الرداءة في الشعر، فتراه يتتبع عيوب شعر أبي تمام، ومنها غلظه بالمعاني كالخطأ في التشبيه والاستعارة، فهو في قضية التصوير، يطالب أبا تمام باتباع أهل الجاهلية والإسلام في تشبيهاته، ما علمت أحداً من أهل الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقعة².

فالأمدي يرى أن الخروج عما أسسه السابقون في الشعر، هو ضرب من البدع والتصنيع غير المقبول، وهو خروج عن المؤلف الصحيح. والاستعارة الصحيحة عنده هي ما جاءت على سنن العرب، ومن ذلك قول طفيل الغنوي:

¹ - المرجع السابق، ص 79.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 91.

وَجَعَلْتُ كَوْرِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَفْتَاتُ شَحْمَ سِنَامِهَا الرَّحْلُ¹

كأن جعله إياه قوتاً للرحل في أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى، فهذا مجرى الاستعارات في كلام العرب.

ومن رديء استعارات أبي تمام قوله:

مُقَصَّرُ خُطُواتِ الْبَثِّ فِي بَدَنِي عِلْمًا بِأَنِّي مَا قَصَرْتُ فِي الطَّلَبِ²

فجعل للحزن خطى في بدنه قصيرة لما جعله سهلاً خفيفاً، وهذا ضد المعنى الذي أراده؛ لأن الخطى إذا طالت أخذت من الشيء الذي تمر عليه أقل مما تأخذ الخطى القصيرة، فعلى هذا يجوز أن يقع قلبه أو كبده بين تلك الخطى الطويلة فلا يمسه من البث - وهو الحزن - قليل ولا كثير. وهو كما نرى خروج عن سنن العرب في الاستعارة، وهذه السنن عند الآمدي تحدد الجيد للقارئ.

كذلك نراه يعيب على أبي تمام كثرة الحذف كقوله:

يَدِي لِمَنْ شَاءَ رَهْنٌ لَمْ يَذُقْ جَدْعًا فِي رَاحَتَيْكَ دَرَى مَا الصَّابِ
وَالْعَسَلِ³

لفظ هذا البيت مبني على فساد لكثرة ما فيه من الحذف. "لأنه حذف (إن) التي تدخل للشرط، ولا يجوز حذفها؛ لأنها إذا حذفت سقط معنى الشعر، وحذف (من) وهي الاسم الذي صلته (لم يذق) فاختل البيت وأشكل معناه"⁴.

وهو بعد ذلك يضع عياراً للحذف، ذلك أنه موجود في الشعر، وهو ليس من ابتكارات أبي تمام إلا أن نهج العرب القدماء فيه مختلف، والحذف لعمرى كثير في كلام العرب، إذا كان المحذوف مما تدل عليه جملة الكلام لذلك فإن الإكثار من الحذف، وعدم ترك ما يدل عليه في الكلام، هو خطأ عند أبي تمام، يؤدي إلى اختلال الشعر وغموض معناه.

ومن الأغراض التي خرج بها أبو تمام عمن سبقه من الشعراء العرب، عند الآمدي، المبالغة، أو خروج الكلام إلى المحال. والقياس عند الآمدي، هنا، يذهب إلى اعتبار أدنى درجات الانزياح عن النسق القديم، من قبيل الأغلاط، ذلك أنه كان يمكن أن يبرر المبالغة، ويجعلها لتأكيد المعنى، فنراه معلقاً على

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 251.

² - المصدر نفسه، ص 263.

³ - المصدر نفسه، ص 181.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

قول أبي تمام:

يَسْؤِمُ كَطُولِ الدَّهْرِ فِي عَرْضِهِ مِثْلِهِ وَوَجْدِي مِنْ هَذَا وَهَذَاكَ أَطْوَلِ

فجعل للدهر -وهو الزمان- عرضاً، وذلك محض الحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله (كطول الدهر) فأتى على العرض في المبالغة¹. فهو يرفض الذهاب في نهجه، إلى أي تعليل، وقد صنف ذلك من مساوئ الشاعر، وهذا احتكام غاية في التطرف، وربما هو ضرب من التعصب على الشاعر، إلا أن هذا النوع من القراءة، لم يكن يعبر فقط عن رأي الأمدي، وإنما هو رأي جملة من القراء الذين رفضوا التجديد والشعر المحدث المصنوع، كما ذكر الأمدي في موازنته. ونراه كذلك يذهب في ذكر المساوئ إلى فساد الترتيب، فمن أخطاء أبي تمام قوله:

وَكُلَّمَا أَمْسَتْ الْأَخْطَارُ بَيْنَهُمْ هَلَكَ تَبَيَّنَ مَنْ أَمْسَى لَهُ الْخَطَرُ
لَوْ لَمْ تُصَادِفْ شَيَاتُ الْبَهْمِ أَكْثَرُ مَا فِي الْخَيْلِ لَمْ تَحْمَدُ الْأَوْضَاحَ وَالْعَرَرُ²

فالأوضاع، هي البياض في الأطراف، وقد يكون أيضاً في البهم، وكذلك أيضاً الغرر قد توجد في البهم كثيرة، وهذا فساد في ترتيب البيت؛ لأنه ليس إذا وجدت شيات البهم -وهي صغار الغنم- أكثر ما في الخيل، أو وجدت شيات الخيل أكثر ما في البهم، كان ذلك موجبا لحمد الأوضاع والغرر، وإنما كان يصح نظم الكلام لو لم توجد الأوضاع والغرر في البهم، حتى تكون مخصوصة بالخيل³.

ومن أخطاء معاني أبي تمام، في منهج القراءة عند الأمدي، استخدامه المعنى القبيح وكذلك الذهاب مذهب العامة في المعاني، وهذا يدل على أن منهج الطبع، يرفض تطور اللغة، وخروجها عن قاعدة الفصاحة، أي يرفض ذهاب الشعر باتجاه العامة من القراء، وهبوطه عن المستوى اللغوي الجزل. ومنها الخطأ في وصف الفرس:

مَا مَقْرَبُ يَحْتَالُ فِي أَشْطَانِهِ مَا لَانَ مِنْ صَلْفٍ بِهِ وَتَلْهُوقِ

قوله "ملآن من صلف به" يريد التيه والكبر، وهذا من مذهب العامة في هذه اللفظة؛ فأما العرب فإنها لا تستعملها على هذا المعنى، وإنما تقول قد صلفت المرأة عند زوجها، إذا لم تحظ عنده، و صلف

¹ - المصدر السابق، ص178.

² - المصدر نفسه، ص195.

³ - المصدر نفسه، ص196.

الرجل كذلك؛ إذا كانت زوجته تكرهه.¹

ولعل أهم ما يختصر به الأمدي قراءته شعر أبي تمام، هو خروجه عن عادات العرب، وهذا يوضح أن الأمدي يجعل أي خروج عن سنة العرب الشعرية، خروج عن السياق السليم والصحيح، بل نراه يتابع أخطائه في الحقائق، فيجعل خروجه عن عاداتهم، خروجاً عن حقائق لا يمكن تكذيبها، لأنها تكونت في رحم ذاكرته الأدبية والاجتماعية، ومن ذلك قوله:

ظَعْنُوا فَكَانَ بُكَايَ حَوْلًا بَعْدَهُمْ ثُمَّ ارْعَوَيْتُ وَذَاكَ حُكْمٌ لِيَدِ
أَجْدَرُ بِجَمْرَةٍ لَوْعَةٍ إِطْفَأُوهَا بِالْدَمْعِ أَنْ تَزْدَادَ طُولٌ وَقُودُ

وهذا خلاف ما عليه العرب، وضد ما يعرف من معانيها؛ لأن المعلوم من شأن الدمع أن يطفى الغليل، ويترد حرارة الحزن، ويزيل من شدة الوجد ويعقب الراحة وهو في أشعارهم كثير موجود ينحى به هذا النحو من المعنى.²

ولا يكتفي الأمدي في تتبع أغلاط أبي تمام ومساوئه في المعاني، بل يذهب إلى قياس الظواهر الجمالية التي تضفي على الشعر حلية جمالية تزيينية، مثل الجناس والطباق، بمقياس الطبع أيضاً، وكذلك يلاحق معاذلات أبي تمام، وغريبه وحوشي كلامه، وكذلك أخطاء الوزن والقافية والزحاف.

فالأمدي يفضل المجانسة اللائقة، المقتصرة على بيت أو بيتين "ومثل هذا في أشعار الأوائل موجود، لكن إنما يأتي منه في القصيدة البيت الواحد أو البيتان، على حسب ما يتفق للشاعر، ويحضر في خاطره، وفي الأكثر لا يعتمد، وربما خلا ديوان الشاعر المكثّر منه، فلا ترى له لفظة واحدة. فاعتمده الطائي، وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، فلو كان قلل منه واقتصر على مثل قوله: يا ربع لو ربعوا على ابن هموم. وقوله: أرامه كنت مألّف كل ريم. وقوله: يا بعد غاية دمع العين لو بعدوا. وأشبه هذا من الألفاظ المتجانسة المستعذبة اللائقة بالمعنى لكان قد أتى على الغرض، وتخلص من المهجنة والعيب. فأما أن يقول:

قَرَرْتُ بِقَرَانِ عَيْنِ الدِّينِ وَأَنْتَشَرْتُ بِالْأَشْرَتَيْنِ عُيُونَ الشَّرِكِ فَاصْطَلَمًا

فإن انتشار عيون الشرك في غاية الغثاثة والقباحة، وأيضاً فإن انتشار عيون الشرك ليس بموجب للاصطلام³. وهذا المقبوس الطويل يبين فيه الأمدي رأيه بالوجه الصحيح، الذي يفضل الطبع العربي،

¹ - المصدر السابق ، ص234.

² - المصدر نفسه، ص199.

³ - المصدر نفسه، ص267-268.

إنه الابتعاد عن الصنعة في الشعر، والاقتصار على الجماليات التي تأتي عفواً الخاطر، وهي القليلة، فهو لا يرفض تلك الزينة، بل يرفض كثرتها وجعلها غاية الشعر والشاعر.

وفي طباقات أبي تمام يقول: " فلو اقتصر الطائي على ما اتفق له في هذا الفن من حلول اللفظ وصحيح المعنى نحو قوله: نثرت فريد مدامع لم تنظم ... ونحو هذا مما يكثر إن ذكرته لتذهب عظم شعره وسقط أكثر ما عيب عليه منه"¹. فهو كذلك ينكر على أبي تمام إكثاره من الطباق، وذلك غير دارج في أشعار القدماء، ويفضل مذهب الاقتصار على ما يأتي منه عفواً الخاطر، وما تجلبه السليقة، بل إننا نراه يجعل الإكثار منه إكثاراً في العيوب والسقطات، لأن الطبع والذوق العربي يمجّه. ومن معاذلات أبي تمام قوله:

خَانَ الصَّفَا أَخْ خَانَ الزَّمَانَ أَحَاً عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوْنَ جِسْمِهِ الْكَمَدِ²

وهذا التراكم في الكلام، له أثر في معنى القصيدة، ولفظها، فهو يغلق المعنى ويذهب بجمال الشكل " فإذا تأملت المعنى -مع ما أفسده من اللفظ- لم تجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة؛ لأنه يريد: خان الصفا أخ خان الزمان أحاً من أجله إذا لم يتخون جسمه الكمد"³. وأما حوشي الكلام " فإن أبا تمام كان لعمرى يتبعه، ويتطلبه، ويعمل لإدخاله في شعره؛ فمن ذلك قوله: أهلس أليس... ويقول معلقاً على هذا: فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقتنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت (الليسا) يريد جمع أليس"⁴.

إن أخطاء أبي تمام الموسيقية وزخافات، كذلك، تذهب بجماليات شعره، كما يراها منهج الأمدي في القراءة، لذلك نراه يتبعها كغيرها مدققاً مصححاً، كقوله:

وَأَنْتَ بِمَصْرُ غَايَتِي وَقَرَابَتِي بِهَا وَبُنُو أَبِيكَ فِيهَا بُنُو أَبِي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل، ووزنه (فعولن مفاعيلن) وعروضه وضربه مفاعيلن فحذف نون فعولن من الأجزاء الثلاثة الأول، وحذف الياء من مفاعيلن التي في المصراع الثاني، وذلك كله يسمى المقبوض؛ لأنه حذف خامسه.⁵

¹ - المصدر السابق، ص 273-274.

² - المصدر نفسه، ص 277.

³ - المصدر نفسه، ص 378.

⁴ - المصدر نفسه، ص 282.

⁵ - المصدر نفسه، ص 287.

وفي عرض الآمدي لأخطاء البحتري، نلاحظ ما يدعم الرأي السابق، وهو أن منهج القراءة عنده، هو قياس مسافة الانزياح عن الطبع العربي، أو انحراف أفق النص عن أفق التوقع، أو عمود الشعر المعروف، ومما يدل على ذلك، أولاً، أننا لا نكاد نرى إلا ما قل من عيوب البحتري، وهذا يعود إلى أن البحتري شاعر مطبوع، يتبع الذوق، ويكتب على نهج عربي قديم، فنراه يعدد له بعض الأخطاء في المعاني وعيوب الوزن، فمن أخطاء المعاني، نجد الخطأ في الوصف، كقوله:

ذَنْبٌ كَمَا سَحَبَ الرِّدَاءَ يَذِبُ عَنْ عُرْفٍ وَعُرْفٍ كَالْقِنَاعِ الْمَسْبَلِ

هذا خطأ في الوصف: لأن ذنب الفرس - إذا مس الأرض - كان عيباً، فكيف إذا سحبه. وإن الممدوح من الأذنان ما قرب من الأرض ولم يمسها، كما قال امرؤ القيس: بضافٍ فوق الأرض ليس بأعزل¹.

إذا فالمقياس أصبح واضحاً للغاية، فوصف البحتري لذيل الفرس خاطئ لأنه يقيسه على قول امرئ القيس، وهو خطأ في المعنى لأن العرب لا تصف الذيل بأنه ينسحب على الأرض. ومن أخطاء المعاني، الحقائق المغلوطة والخارجة عن العرف العربي، كقول البحتري:

هَجَرْتَنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى عَا دَاتِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى²

وهذا أيضاً عندي غلط؛ لأن خيالها يتمثل لها في كل أحوالها، كانت يقظى أو وسنى أو ميتة، والجيد قوله:

أَرْدُ دُونَكَ يَقْظَانَا، وَيَأْدُنُ لِي عَلَيَّكَ سَكْرُ الْكَرَى إِنْ جِئْتَ وَسِنَانَا

فصحح المعنى وأتى به على حقيقته³. والمعنى الجيد كما نرى، في قول الآمدي، هو المعنى الصحيح، والذي ينطبق على معرفة سابقة، وحقيقة معلومة، لدى المتلقي. ومن خطأ المعاني، مخالفة عادات العرب، كقول البحتري في مدح المعتز بالله:

لَا الْعَـ ذُلُ يَزْدُ عُوهُ التَّعْنِيفُ عَنْ كَرَمِ يَصُدُّهُ

وهذا عندي أهمجن ما مدح به خليفة وأقبحه، ومن ذا يعنف الخليفة أو يصده؟ إن هذا بالهجو أولى منه بالمدح⁴. وهذا أيضاً يخرج عن السياق المألوف، إلى الدرجة التي جعلت الآمدي يعتد بنهج

¹ - المصدر السابق، ص 250-251.

² - المصدر نفسه، ص 353.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 355.

القدماء الاجتماعي، ويدخله في صميم النقد الأدبي، وهذا تجاوز من قبله، ومبالغة في تقديم عادات العرب وتقييد لإبداع الشاعر، فالعرف الاجتماعي لا يمكن أن يحد من ملكات الشاعر ويضعف طاقة القصيدة، إن منهج الأمدي يجعل كل أصل عربي مقياساً يقاس عليه، حتى وإن كان اجتماعياً¹.

ومن أخطاء المعاني، خطأ البحري في تعريف الكلمة ومعناها، وأيضاً الابتعاد عن القصد كقوله:

قِفِ الْعَيْسِ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كِلَاهُا وَسَلَّ دَارَ سُعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤْلَاهَا

هذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد؛ لأنه قال: (قد أدنى خطاها كلالها) أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرض لأن يشفيه سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي.²

ويعلل الأمدي، سبب كثرة أخطاء أبي تمام الشعرية، في مقابل قلة أخطاء البحري؛ فأبو تمام يجهد نفسه في التصنيع إلى الدرجة التي يذهب فيها إلى التعقيد، بينما يبقى البحري على السجية والطبع العربي، وهو يتنبه إلى ذلك ويذكر تفاوت نسبة الخطأ بين الشاعرين صراحة؛ "وما رأيت شيئاً مما عيب به أبو تمام إلا وجدت في شعر البحري مثله، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير وفي شعر البحري قليل"³.

ويذكر من أخطاء البحري، أيضاً، اضطراب الوزن: "وقد جاء في شعر البحري بيتٌ هو عندي، أفتح من كل ما عيب به أبو تمام في هذا الباب وهو قوله:

ولماذا تَتَّبِعَ النَّفْسُ شَيْئاً جَعَلَ اللَّهُ الْفِرْدَوْسَ مِنْهُ بَوَاءً

وكذلك وجدته في أكثر النسخ. وهذا خارج عن الوزن، والبيت من العروض هو البيت الأول من الخفيف"⁴ فهو يؤكد تتبعه الخطأ في نسخ ديوان البحري، وهذا ما يميز منهجه في القراءة، من دقة وتدقيق. أما الجانب الثاني الذي يدل على نهج الأمدي في القراءة، هو أنه يجعل البحري من المطبوعين، ويسير في نصوصه الشعرية، ضمن السياق القديم، أي ضمن أفق توقع القارئ، ولا يخرج، من ثم، عن عمود الطبع العربي وسجيته الشعرية، ويبدو ذلك في معرض دفاعه عن عيوب البحري التي أخذت عليه، وهو لا يعدها من العيوب، فنراه يستجدها ويسعى لتبرئة البحري منها. ومن ذلك أنهم أنكروا عليه قوله:

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 98

² - الأمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 358.

³ - المصدر نفسه، ص 386.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

صَحِكَاتٌ فِي إِنْهَرِهِنَّ الْعَطَايَا وَبُرُوقُ السَّحَابِ قَبْلَ رُعُودِهِ¹

وقالوا: أقام الرعود مقام العطايا، وإنما ينبغي أن يقيم الغيوث مقام العطايا. وهذا جهل ممن قاله بمعاني كلام العرب، ومعنى التمثيل في البيت صحيح. فالبحتري لم يخرج عن كلام العرب، ومنتقديه من الجهلة الذين لا علم لهم بمعاني العرب. وفي هذا السياق نرى أنه إذا أراد التأكيد على جودة معنى عند البحتري إنما أعاده إلى التوافق مع ما قاله الشعراء قبله، ومثل له بمعنى من عندهم، من ذلك أنهم يعيرون عليه قوله:

مَتَى أَرَدْنَا وَجَدْنَا مَنْ يَقْصِرُ عَنْ مَسْعَاتِهِ أَوْ فَقَدْنَا مَنْ يُدَانِيهِ

والبيت عندي صحيح وغرض البحتري فيه معروف، ومثله أو نحوه قول الأعشى:

وَأَخُو النِّسَاءِ مَتَى يَشَأْ يَصُورُ مِنْهُ وَيُعِيدُنْ أَغْدَاءَ بَعِيدٍ وَدَادٍ²

فما يجعل البحتري صحيحاً في معانيه، هو أنه يقول كما قال الأعشى قبله، وهذه المعاني يجب أن تكون معروفة، لذلك فهي صحيحة وجيدة. فحكم الجودة، عند الأمدي، هو حكم ينبع من مدى التطابق بين أفق انتظار القارئ وأفق النص. بين المنتظر والمكتوب، بين جماليات النص، وما درج عليه الأسلاف من الشعراء السابقين.

بقي أن نذكر، أن الأمدي في قراءته نصوص البحتري وأبي تمام، يبدى اهتمامه بالمتلقي، مما جعله يرسم ملامح المتلقي القادر على القراءة الصحيحة للنص. فهو لا يرى أن كل إنسان قادر على القراءة الصحيحة للشعر، ذلك أن النقد صناعة كالشعر، ويجب أن تُترك لـمُحترفيها وأصحابها، وعلى الرغم من أنه يعمد إلى بثِّ فكرة تعدد القراءات والاهتمام بها، من خلال عدم قوله صراحة، أي الشاعرين أجود، مؤكداً على تفاوت القراء في الفهم، فقد اكتفى بالموازنة، دون إصدار حكم التفضيل، تاركاً هذه المهمة للقارئ من خلال ما تفضي إليه الفطنة والتمييز، بعد إنعام النظر والتأمل. إلا أن حقيقة الأمر تقول إن الأمدي يحسم الأمر، ويرجع الحكم بعد الموازنة إلى معياره الخاص، من خلال رسمه معالم القارئ الناقد، والقارئ الحق، الذي يكون حكمه فوق كل الأحكام، وهو الذي يجب العودة إليه، والتعويل على حكمه، بعد أن ينكر معرفة القارئ العادي، ويحيله إلى القارئ المختص المتمرس، إذ لا يجب أن يدعي كل إنسان العلم بالشعر والأدب ويجب العودة إلى أهل المعرفة في هذه الصناعة كما يرجعون إلى أهل

¹ - المصدر السابق، ص 370.

² - المصدر نفسه، ص 370.

العلم بالجواهر والجواري والشياب¹.

فعلى قارئ الشعر إذا أراد الحكم، أن يرجع إلى أهل المعرفة بتلك الصناعة، ولا يجب أن يكتفي بما يرتاح له من حسن في الوزن والقافية، وما يشتمل عليه من معانٍ وأمثالٍ وحكمٍ، وينعته بالتقول والادعاء في هذا المجال " فلم لا تصدق نفسك أيها المدعي، وتعرفنا من أين طرأ لك الشعر، أمن أجل أن عندك خزانة كتب تشتمل على عدةٍ من دواوين الشعر وأنتك ربما قلّبت ذلك وتصفحته أو حفظت القصيدة والخمسين منه؟ فإن كان ذلك هو الذي قوى ظنك، ومكن ثقتك بمعرفتك، فلم لا تدعي المعرفة بشياب بدنك ورحل بيتك ونفقتك"².

والآمدي لا يثق بحكم هذا القارئ، ولا يجعله منازعا للنقاد منهم، والأئمة في هذه الصناعة، ولكي يحظى هذا القارئ العادي، المثقف بثقافة عادية، بحكم صحيح، فما عليه إلا أن يفعل كما يوجهه الآمدي قائلا: "وبعد: فإني أدلك على ما ينتهي بك إلى البصيرة والعلم بأمر نفسك في معرفتك بهذه الصناعة أو الجهل بها، وهو أن تنظر ما أجمع عليه الأئمة في علم الشعر من تفضيل بعض الشعراء على بعض، فإن عرفت علة ذلك علمت، وإن لم تعرف فقد جهلت"³.

فالثقافة الوحيدة التي تمكن القارئ من الحكم الجيد، كما يقول الآمدي، هي ما جاء به القدماء وأئمة الشعر العربي، وطباع العرب وسجايهم، وكل ما هو غير ذلك، لن يسعف القارئ على سلوك الطريق الأصوب في الحكم، " فإن علمت من ذلك ما علموه، ولاح لك الطريق التي به قدموا من قدموه وأخروا من أخروه؛ فثق حينئذٍ بنفسك، واحكم يسمع حكمك. وإن لم ينته بك التأمل إلى علم ذلك فاعلم أنك بمعزل عن الصناعة"⁴.

إن أهم ما نستنتجه من رسم الآمدي ملامح القارئ الحكم، هو أنه يفرق بشدة بين مستويين من القراء، كما نرى؛ القارئ العادي، المثقف بثقافة شعرية عادية، وهو يستطيع أن يستمتع بالشعر من حيث هو وزن وقافية، ومعنى جميل وحكم وأمثال، وغير ذلك مما يقدمه الشعر من متعة جمالية ومعرفية، وهذا القارئ جاهل في حكم التفضيل بين الشعراء ومعرفة أسباب الجودة والرداءة. أما المستوى الثاني من القراء، فهم القراء النقاد الذين يمثلهم الآمدي، وهم أئمة العلم بهذه الصناعة، والذين يجب العودة إليهم

¹ - المصدر السابق، ص 389-390.

² - المصدر نفسه، ص 393.

³ - المصدر نفسه، ص 394-395.

⁴ - المصدر نفسه، ص 395.

والركون إلى معرفة الجيد من الرديء في صناعتهم، كما أن القارئ العادي يمكن أن يتشقف بثقافتهم إذا أطل التأمل للحصول على علمهم فيكون منهم، ويسمع حكمه بالشعر إذا حكم، "فمن سبيل من عرف بكثرة النظر في الشعر والارتياض فيه وطول الملابس - أن يقضى له بالعلم بالشعر والمعرفة بأغراضه، وأن يسلم له الحكم فيه، ويقبل ما يقوله ويعمل على ما يمثله - ولا ينازع في شيء من ذلك، إذ كان يجب أن يسلم لأهل كل صناعة صناعتهم، ولا يخاصمهم فيها، ولا ينازعهم إلا من كان مثلهم نظيراً في الخبرة وطول الدربة والملابسة"¹. ولا يخفى على أحد، بعد ذلك، أن هذا المستوى من القراء، هم أصحاب الذوق العربي، الذين يفضلون الشعر المطبوع ويؤوبون إلى القياس عليه، عند النظر في أي قصيدة.

وبعد، فإن الآمدي قد اتبع أسلوباً خاصاً في قراءته أشعار الطائيين، ووضع أسساً لمنهج، وإن لم تكن جديدة، إلا أنها لم تكن قد وضعت قبله كقاعدة استدلال للقراءة والحكم، مهد به لمن أتى بعده من نقاد مطبوعين. أما أهم ما جاء به في قضية التلقي ومناهج القراءة، فيمكن اختصاره بما يلي²:

1. القراءة الدقيقة التي تحول في كل مستويات النص، التي تقترب من الوصف البنيوي.
2. آلية القراءة التي تعتمد قياس مسافة الانزياح والانحراف عن النهج العربي السابق؛ أي عمود الشعر والطبع العربي، وهي ما يسميه شكري المبخوت (أفق التوقع).
3. تعدد القراءات.

4. رسم ملامح القارئ الناقد، وتفريقه بين مستويين من القراء، القارئ العادي الذي تعينه ثقافته وأدواته على قراءة شكلية بهدف المتعة، والقارئ الناقد الذي يمكن الاطمئنان إلى حكمه لأن تأمله ومتابعته لأئمة الصناعة أفضيا به إلى معرفة نقدية، تؤهله للحكم بعد المفاضلة وفصل الجيد عن الرديء

في الشعر. وقراءته قراءة معرفية مدققة تتبع أصول الذوق العربي، ومعرفة المستحب والمستكره من الأشعار.

رابعا: أبو هلال العسكري

جعل اهتمام أبي هلال العسكري الكبير في التصنيف والتبويب والجمع لعناصر البلاغة منه معلماً للبلاغة في نهاية القرن الرابع الهجري، فكان كتاب **الصناعتين الكتابة والشعر**، كتاباً جامعاً لتلك

¹ - المصدر السابق، ص 392.

² - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 103.

العناصر، تأثر فيه العسكري بمن أسس وصنف هذا العلم قبله، فأبو هلال " يرى أن الكشف عن وجوه البديع وصور البيان وسيلة لإدراك حسن النظم والتأليف، أي إنه يريد أن يتعلم الناس البلاغة ليتكون لديهم الذوق والفهم المسعفان على إدراك الإعجاز"¹. فكتاب **الصناعتين** كتاب يشرح وجوه البلاغة؛ سعى فيه أبو هلال لتوضيح الأدوات التي تبنى عليها الصناعة الشعرية، وتؤدي الوظيفة المنوطة بالكتابة الأدبية شعراً ونثراً، ومن ثم فهمها، فهو " من النقاد الذين أقروا أن صنعة الشعر اكتساب ثقافي ... لذا فهو يرى في الشعر مادة ثقافية، لا غنى للكاتب والخطيب وكل متأدب عن معرفتها وروايتها"².

يفتح أبو هلال كتابه بالحديث عن أهمية علم البلاغة لصناعة الأدب، وقراءته أيضاً، وهنا نلاحظ أسلوباً جديداً في النظر إلى العملية الأدبية الموزعة بين المبدع والنص والقارئ؛ فإذا كان اهتمام النقاد في ذلك العصر بالمتلقي، نتيجة رغبتهم في تجويد العمل الأدبي، مما جعلهم يضعونه في خانة المراقب الخارجي الحكم. فإن أبا هلال العسكري يقحم المتلقي في صميم العملية الأدبية، وذلك عندما يضعه في مواجهة ندية مع المبدع والنص، من خلال اشتراكه مع المبدع بالثقافة، " فقد أحس العسكري بحاجة المثقف - في عصره - إلى تعلم البلاغة، سواء أكان هذا المثقف من المتطلعين إلى معرفة إعجاز القرآن، أم من الخائضين في علم النقد، أم ممن يرومون قرض الشعر وتأليف النثر، أم من الذين يقصدون تصنيف الكتب وجمع الاختيارات للشعراء"³.

فالبلاغة هي أهم أدوات المتلقي الثقافية، التي تؤدي به إلى فهم النص واستحسانه، وهي ثقافة للتلقي بالمقدار الذي تكون فيه ثقافة للإبداع، وهكذا نرى أن هذه النظرة الجديدة إلى المتلقي، تجعله مشاركاً في العمل الأدبي، وتجعل من أي قارئ مثقف يمتلك أدوات البلاغة، قادراً على الحكم على النص من خلال استحسانه أو رفضه، وتؤهله إلى فهم معناه والغوص فيه.

إن نظرة عميقة في كلام أبي هلال وتقديمه وشرحه علم البلاغة تؤكد ذلك، وتجعلنا نرسم ملامح ذلك المتلقي وآلياته في القراءة، من عنوان واسع وشامل هو تدعيم ثقافة المتلقي، من خلال فهم ثقافة الإبداع وآلياته. ومن خلال تقليد وجوه علم البلاغة وفهم وظيفتها الأساسية عند كل من المبدع والمتلقي. يقول العسكري: "اعلم علمك الله الخير وذلك عليه وقضه لك وجعلك من أهله، أن أحق

¹ - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، ص 355.

² - سعد الجبوري، ثقافة الشاعر وأثرها في معايير النقد العربي حتى نهاية العصر العباسي، الدار المتحدة، دمشق، 2003،

ط 1، ص 89.

³ - نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص 121.

العلوم بالتعلم. وأولاهما بالتحفظ. بعد المعرفة بالله جلّ ثناؤه علم البلاغة. ومعرفة الفصاحة. الذي به يعرف إعجاز كتاب الله¹.

فناه وإن جعل علم البلاغة أهم العلوم لأنه يعرف إعجاز كتاب الله به، يحيلنا إلى أن هذا العلم، هو الأداة الوحيدة لتلقي النص القرآني. وتدعيم ثقافة المتلقي البلاغية هي التي تساعد على الدخول إلى عالمه الداخلي "لأنه إذا لم يفرق بين كلام جيد، وآخر رديء، ولفظ حسن، وآخر قبيح، وشعر نادر، وآخر بارد، بان جهله، وظهر نقصه، (وهو أيضاً) إذا أراد أن يصنع قصيدة، أو ينشئ رسالة، وقد فاته هذا العلم، مزج الصفو بالكدر، وخلط الغرر بالعرر، واستعمل الوحشي العكر، فجعل نفسه مهزأة للجاهل وعبرة للعاقل"². وكما نلاحظ، إن هذه الفقرة تؤكد الوحدة التي تجمع بين المبدع والقارئ، وهي علم البلاغة، أي ثقافة التلقي، التي هي، ثقافة الإبداع، مما يؤهلها لأن تكون ثقافة العمل الأدبي ككل، مبدعاً، ونصاً، وقارئاً، مع اختلاف حركتها، فهي فاعلة أي عملية فعل إبداعي عند المبدع، وكامنة موجودة في طيات النص على شكل قدرة بيانية، وقد قال الرماني ذلك قبله، ومنفعلة تقوم بفعل التلقي والتحليل والتفسير والتذوق عند القارئ.

ومن خلال هذا الفهم نراه يفصل في وظيفة البلاغة في تعريفها فقد "سميت البلاغة بلاغة لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع"³ فالبلاغة تتراوح بين الإبداع والكمون والتلقي، أما وظيفتها فهي أن تنهي فيها المعنى إلى القارئ.

وهو يفرق بينها وبين الفصاحة فيجعل الفصاحة للفظ واللسان والبلاغة للمعنى والقلب، ويجب أن لا نتسرع هنا ونصدر حكماً على أن العسكري يخصص البلاغة لفهم المعاني، ذلك أن هذا التخصيص إنما جاء لتفصيل القول في كلٍّ من البلاغة والفصاحة. لذلك نراه بعد ذلك يشرح تعريفه ليضع حدودها، "فنقول البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن (إنما) جعلنا حسن المعرض وقبول الصورة شرطاً في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقاً لم يسم بليغاً وإن كان مفهوم المعنى، مكشوف المغزى"⁴.

إن أبا هلال يصالح مرة أخرى بين وظيفتي البلاغة، عبر فهم المعنى واستيفائه في قلب السامع، من

¹ - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 9.

² - المصدر نفسه، ص 10.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

⁴ - المصدر نفسه، ص 19.

خلال ما جاء به من فهم الألفاظ والتراكيب والخيال، كما يؤكد الوجه الجمالي في هذه العملية التي تؤدي إلى تعليل حكم الاستحسان أو الرفض، بل إنه يضع شرطاً مثالياً للكلام البليغ وهو تمكن السامع منه لتمكنه في نفس المبدع، مع أهمية الصورة المقبولة والمعرض الحسن. ويتابع العسكري بعد ذلك شرح آراء البلاغيين والحكماء والنقاد مستعيناً بما في تأكيد فكرته لينتقل بعد ذلك إلى شرح وجوه البلاغة وأدواتها بجعلها ثقافة تؤدي بالقارئ إلى التمكن من النص؛ عبر فهم الآلية التي يقوم بها المبدع في صناعة الكلام نثره ونظمه، فيقسم كتابه إلى عشرة أبواب مشتملة على ثلاثة وخمسين فصلاً¹.

وإذا كان النص القرآني المعجز، يفتح على قارئه بامتلاكه تلك الأداة، فإن ذلك القارئ سيواجه بها كل النصوص التي هي دون القرآن، بلاغة وحسناً وعمقاً. ونراه يؤكد أيضاً أن علم البلاغة يمكن القارئ من مواجهة النص وتلقيه وسبر أغواره، وتذوقه، "وقد علمنا أن الإنسان إذا أغفل علم البلاغة. وأخل بمعرفة الفصاحة لم يقع علمه بإعجاز القرآن من جهة ما خصه الله به من حسن التأليف، وبراعة التركيب، وما شحنه به من الإيجاز البديع. والاختصار اللطيف، وضمنه من الحلاوة، وجلله من رونق الطلاوة، مع سهولة الكلمة وجزالتها وعذوبتها وسلاستها. إلى غير ذلك. من محاسنه التي عجز الخلق عنها وتحيرت عقولهم فيها"².

إن نظرة أبي هلال العسكري إلى المتلقي الذي يتمتع بثقافة على هذا القدر من الشمول والتوسع، تقترب من نظرة النقد الحديث إلى المتلقي المثقف بثقافة التلقي، والتمكن من آليات القراءة، فهو سيكون واسع النظر، عميق الرؤية، من حيث استقصاؤه المعاني المغلقة الصعبة، وتذوقه أسرار الجمال، وتعليلها. لأنه سيدرك حسن التأليف، وبراعة التركيب، ثم سيحلل مجازاته المبدعة، ومعانيه المختصرة، وسيضع يده على مكان الجمال والطرافة فيه، معللاً سبب استحسانه له. فالتلقي عند العسكري، كما نرى، ليس مقصوراً على التعليل الجمالي، ولا يهتم بإصدار حكم الجودة والرداءة فقط، وكذلك فهو ليس مقصوراً على فهم المعاني، بل إنه قادر على امتلاك النص كاملاً، تركيباً، وخيالاً، وجمالاً، وغاية. بل إننا نراه يؤكد أن المتلقي الناقد، إن أخل بهذه المعرفة واقتصر على وجه من وجوهه، فهو بمنزلة القارئ الجاهل "وقبيح لعمرى بالفقيه المؤتم به. والقارئ المهتدي بهديه. والمتكلم المشار إليه من حسن مناظرته. وتماز آله في محادثته وشدة شكيمته في حجاجه وبالعربي الصليب والقرشي الصريح أن لا يعرف إعجاز كتاب الله تعالى إلا من الجهة التي يعرفه منها الزنخي والنبطي وأن يستدل عليه بما استدل به الجاهل

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 126.

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 9.

الغبي" ¹.

فالقارئ عند العسكري، لا يجب أن يكون سطحياً في نظرتة إلى القرآن، بل عليه أن يدرك كل الجوانب والجهات التي اتفق عليها في إعجاز القرآن. وهو بذلك يؤكد أن ثقافة البلاغة تهيئ القارئ لولوج أعماق النص، وكل قراءة تبتعد عن هذا الغوص، هي قراءة سطحية، لا يمتلك صاحبها علم البلاغة، أو بلاغة القراءة.

• اللفظ والمعنى:

من الواضح -في كتاب الصناعتين- أن أبا هلال العسكري أراد أن يدلي بدلوه في مختلف قضايا النقد المتداولة في سوق السجلات النقدية في القرن الرابع، وكأنه يحاول من خلال تقليبه مختلف الآراء فيها، أن يقول الكلمة الأخيرة. لذلك نراه يلج عالم النص متعمقا في مستوياته من الأعم إلى الأخص، وما يهمنا في ذلك أنه يلقي الضوء في كل ذلك، على فعل القراءة وأهمية المتلقي، سواء من خلال التصريح بذلك الفعل، أم من خلال الأثر الناشئ عن كل مستوى من مستويات العمل الأدبي. فبعد كلامه عن البلاغة كثقافة عامة للمبدع والنص والمتلقي، نراه يهبط إلى مستوى اللفظ والمعنى، مناقشا جماليات كل منهما، وعلى الرغم من أنه يوحى في البداية بأن مدار الحسن والاستحادة متوقف على اللفظ، أو الكساء الخارجي، إلا أنه يعود وللتفصيل في جماليات المعاني، وطريقة التجويد فيها وأثرها في المتلقي، على الرغم من أنها كما يقول، معروفة لكل الناس.

فهو يبدأ من نظرة عامة إلى النص فيقول: "الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير ألفاظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعاادل أطرافه، وتشبه أعجازه بهواديته، وموافقة مآخره لمبادهيه. مع قلة ضروراته بل عدمها أصلاً. حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر. فتجد المنظوم مثل المنشور في سهولة مطالعه. وجودة مقطعه، وحسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه. فإذا كان الكلام كذلك. كان بالقبول حقيقاً. وبالتحفظ خليقاً" ² هذا هو معيار الجودة، عند العسكري، والذي يكاد يتفق عليه النقاد، مع التأكيد أن النص يؤثر بحسنه، وجماله، وسلاسته، ونصاعته، ولفظه الجميل، ومعناه الصحيح. وتلقيه، إنما هو حالة من التقبل والانشداد الجمالي والتذوق الذي يبعث على الالتذاذ، والفهم والطرب، "فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة، مع السلاسة، والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف. وبعد عن

¹ - المصدر نفسه، ص10.

² - المصدر السابق، ص79.

سماجة التركيب، وورد على الفهم الثاقب، قبله ولم يردده، وعلى السمع المصيب، استوعبه ولم يمجّه"¹. ويذهب العسكري في ذلك إلى الأثر الذي يتركه في النفس. من خلال مقارنتها بالحواس، بل إنه يشبه النفس بحاسة مسؤولة عن تلقي الشيء الجميل، يضع لها معياراً، ويصف الأثر الناتج عن تلقيها الجمال، كالقبول، والتبؤ، والقلق، "فالنفس تقبل اللطيف، وتنو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع، وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقها، وتنفر عما يضاده ويخالفه، والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح، والأنف يرتاح للطيب وينفر للنتن. والفم يلتذ بالحلو، ويمج المر، والسمع يتشوف للصواب الرايع، وينزوي عن الجهير الهايل، واليد تنعم باللين، وتتأذى بالخشن، والفهم يأنس من الكلام المعروف، ويسكن إلى المألوف، ويصغي إلى الصواب، ويهرب من المحال، وينقبض عن الوحوم، ويتأخر عن الجاني الغليظ، ولا يقبل الكلام المضطرب، إلا الفهم المضطرب، والروية الفاسدة"².

وهذا حال النفس التي تتأثر بالجمال، فالقلق والاضطراب هي صفة النفس التي تقبل القبيح، وهذا يدل على أولية القبول الجمالي عند العسكري. وهذا القبول إنما معياره اللفظ فالعسكري يحيل جمال النص على اللفظ، فليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، فالمعاني معروفة ومطروحة للجميع، وإنما يدل على ذلك أن الخطب والأشعار لم تجعل فقط لإصابة المعنى، "لأن الرديء من الألفاظ، يقوم مقام الجيد منها في الأفهام وإنما يدل حسن الكلام، وإحكام صنعته، ورونق ألفاظه، وجودة مطالعه، وحسن مقاطعه، وبديع مباديه، وغريب مبانيه على فضل قائله، وفهم منشيه... وأكثر هذه الأوصاف ترجع إلى الألفاظ دون المعاني"³.

ورغم هذا التأكيد على جماليات اللفظ إلا أننا نرى العسكري يعود للمصالحة بين اللفظ والمعنى، من خلال معيار التلاؤم، فالجميل هو المتلائم المنسجم؛ "ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهراً، والألفاظ إذا اجترت قسراً، ولا خير فيما أجيد لفظه إذا سحف معناه، ولا في غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح معناه."⁴ ولكن هذه العودة إلى إعطاء المعنى حقه في النص الجميل، تمثل حالة من انقطاع الفكرة، وربما التناقض عند العسكري، وهو ما يؤكد أنه أراد أن يعطي كل قضايا النقد الأدبي، آنذاك، حقها من المناقشة، وأن يورد في كل ذلك رأياً؛ "فأجود الكلام ما يكون جزلاً وسهلاً، لا يغلغل

¹ - المصدر نفسه، ص 71.

² - المصدر السابق، ص 71-72.

³ - المصدر نفسه، ص 73.

⁴ - المصدر نفسه، ص 75.

معناه. ولا يستبهم مغزاه، ولا يكون مكدودا مستكرها، ومتوعرا متقعرا. ويكون بريئا من الغثاة، عاريا من الرثاة"¹.

ونلاحظ أن من الجزل ما يكون رديئا، ومن السهل ما يكون رديئا أيضا، والحكم في ذلك على تخيز الألفاظ. أما أهم معايير المعاني وجمالياتها، فهو الخطأ فيها، لأن الشأن هو إصابة المعنى، " فلا يكمل لصناعة الكلام إلا من يكمل لإصابة المعنى وتصحيح اللفظ والمعرفة بوجوه الاستعمال"².

فالمعيار الأساسي لجمال المعنى هو الصحة، وعدم التناقض، والبعد عن الخطأ والكذب. والمعاني على وجوه، " منها ما هو مستقيم حسن نحو قولك قد رأيت زيدا. ومنها ما هو مستقيم قبيح نحو قولك قد زيدا رأيت وإنما قبح لأنك أفسدت النظام بالتقديم والتأخير.. ومنها ما هو مستقيم النظم وهو كذب مثل قولك حملت الجبل وشربت ماء البحر.. ومنها ما هو محال كقولك آتيك أمس وأتيتك غدًا.. وكل محال فاسد وليس كل فاسد محالا"³.

فمن خطأ المعاني التشبيه الفاسد، أو الخطأ في الحقيقة العلمية أو التاريخية أو الدينية، وكذلك الخطأ في معاني الألفاظ، ومخالفة العرف وذكر ما ليس في العادة. وهو يعدد الأمثلة على كل ذلك مفصلا فيها بإسهاب، يطول ذكره. ولكنه يضيف إلى ذلك فكرة التفاضل في المعاني، للتأكيد على أن من شأن المبدع أن يورد أفضل المعاني، ويسعى للتجويد فيها، وأن من شأن المتلقي أن يفاضل بين تلك المعاني، ليعطي الحكم الصائب في الحسن والرداءة. فمن المعاني ما يكون جيدا، ومنها ما يكون مقصرا غير بالغ مبلغ الحسن؛ " فمن عيوب المديح عدول المادح عن الفضائل التي تختص بالنفس، من العقل، والعفة، والعدل، والشجاعة... إلى ما يليق بأوصاف الجسم من الحسن، والبهاء، والزينة... كما قال ابن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان:

يَأْتَلِقِ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ عَلَى جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ"⁴

والهجاء إذا لم يكن يسلب الصفات المستحسنة التي تختصها النفس ويثبت الصفات المستهجنة التي تختصها أيضا لم يكن مختارا.

أما أجود الوصف فهو: "ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتى كأنه يصور الموصوف لك فتراه

¹ - المصدر السابق، ص 81.

² - المصدر نفسه، ص 84.

³ - المصدر نفسه، ص 85.

⁴ - المصدر نفسه، ص 114.

نصب عينك... وينبغي أن يكون التشبيب.. دالا على شدة الصبابة، وإفراط الوجد، والتهالك في الصبوة.. ويكون برياً، من دلائل الخشونة والجلادة، وإمارات الإباء والعزة.¹

إن العسكري، يضع النقاط التي تدل المتلقي على جماليات النص، التي أراد أن يحصرها في اللفظ أولاً، وشروطه أن يكون سليماً بعيداً عن الضرورات، ثم عاد وجعل من المعاني ما هو جيد، وما هو أجود، وأفاض في شرح ذلك، معللاً أسباب استحسان المتلقي الجميل، من خلال تقبله في النفس التي جعلها كإحدى الحواس التي تأنف الجاني البشع وتلتذ وتنثني بالسهل السلس.

• التلقي ووظيفة النص:

وعندما يغوص العسكري في المستويات الأعمق للنص، يبدأ بشرح وجوه الاستحسان والجودة والعيوب الناتجة عن الخلل أو الخطأ في مكوناته. وهنا نلاحظ أن فهم العسكري وظائف النص، يدعم نظريته الجمالية في التلقي، وكذلك يبين الأدوات التي تزيد من فهم المعنى، فهو يبين وجوه الجودة والحسن في التشبيه، "الذي يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً"² وهو لا يقصر وظيفة التشبيه على ابتكار الصور الجميلة والتشبيهات الرائعة، بل إنه يدعم المعنى بحيث ينوب أحد الطرفين عن الآخر. أما الأزواج والسجع فهما يزينان الكلام ويزيدانه حسناً وجمالاً؛ "فلا يحسن منشور الكلام ولا يخلو حتى يكون مزدوجاً ولا تكاد تجد لبليغ كلاماً يخلو من الأزواج والسجع"³ ثم يبدأ بشرح وجوههما، وعيوبهما التي تسيء للكلام، "فمن عيوب الأزواج التجميع... وهو أن تكون فاصلة الجزء الأول بعيدة المشاكلة لفاصلة الجزء الثاني... ومن عيوبه التطويل... وهو أن تجيء بأجزاء الأول طويلاً فتحتاج إلى إطالة الثاني ضرورة"⁴.

وهكذا يمضي في شرحه وجوه البديع، دون أن يخرج عن حدي التلقي، وهما إدراك الحسن والتمكن من المعنى، فمن الوجوه التي تزيد الكلام حسناً، المطابقة والتجنيس والترصيع والتوشيح والعكس والمجاورة والتعطف والمضاعفة والتطريز. ومن وجوه البديع التي تمكن المتلقي من المعنى وتزيده تأثيراً الاستعارة؛ التي تحيل إلى دلالة هي أصل الحقيقة ولكن "فضل هذه الاستعارة وما شاكلها على الحقيقة أنها تفعل في

¹ - المصدر السابق، ص 145.

² - المصدر نفسه، ص 265.

³ - المصدر نفسه، ص 285.

⁴ - المصدر نفسه، ص 289.

نفس السامع ما لا تفعل الحقيقة"¹ أما المقابلة وصحة التقسيم وصحة التفسير فهي تسهم في إفهام المعاني مع زيادة في حسن الكلام. ومن الوجوه ما يجعل المتلقي دائماً خلف المعنى، باحثاً عنه خلفها كالإرداف والتوابع؛ وهي " أن يريد المتكلم الدلالة على معنى فيتترك اللفظ الدال عليه الخاص به ويأتي بلفظ هو ردفه و تابع له فيجعله عبارة عن المعنى الذي أراده."² والمماثلة؛ وهي " أن يريد المتكلم العبارة فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى آخر.. إلا أنه ينبئ إذا أورده عن المعنى الذي أراده... كقولهم فلان نقي الثوب يريدون به أنه لا عيب فيه"³. والغلو؛ وهو " تجاوز حد المعنى والارتفاع فيه إلى غاية لا يكاد يبلغها"⁴ أما " المبالغة أن تبلغ بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العبارة عنه أدنى منازل، وأقرب مراتبه"⁵ ومنه الكناية والتعريض؛ " وهو أن يكنى عن الشيء ويعرض به ولا يصرح"⁶.

ومن الوجوه ما يسهم في زيادة الشرح والتفصيل في المعنى بحيث يسهل فهمه، ومنه التذييل؛ فهو " إعادة الألفاظ المترادفة على المعنى بعينه حتى يظهر لمن لم يفهمه ويتأكد عند من فهمه وهو ضد الإشارة والتعريض"⁷ والإشارة؛ " أن يكون اللفظ القليل مشاراً به إلى معان كثيرة بإيماء إليها ولحظة تدل عليه"⁸ تاركة المتلقي خلفها وهو يحاول القبض على المعنى من خلال تلك اللوحات والإيماءات أما التتيم والإكمال، والالتفات، والاعتراض، والرجوع، والاستثناء، والاستطراد، وجمع المؤنث والمختلف، والسلب والإيجاب، فهي من الوجوه التي تعمل على زيادة تأكيد المعنى، أما المذهب الكلامي فهو ينسب إلى التكلف. وهكذا فإن مستوى النص الأعمق يسهم في تدعيم عملية القراءة عند العسكري بأدوات جديدة، وهي أدوات النص نفسها التي يقوم أغلبها بوظائف، تؤدي إلى التجويد، من جانب، ومساعدة المتلقي على إدراك المعنى، من جانب آخر.

• الإبداع والتلقي:

¹ - المصدر نفسه، ص 297.

² - المصدر السابق، 375.

³ - المصدر نفسه، ص 394.

⁴ - المصدر نفسه، ن ص.

⁵ - المصدر نفسه، ص 403.

⁶ - المصدر نفسه، ص 407.

⁷ - المصدر نفسه، ص 413.

⁸ - المصدر نفسه، ص 383.

يسعى أبو هلال العسكري، في وصفه عملية الإبداع، من خلال إعطائه النصائح للكتاب، من الشعراء وأصحاب الرسائل والخطب، إلى تلازم عملية التلقي والإبداع، ويؤكد حضور المتلقي في ذهن المنشئ، ليمارس رقابته الأولية على الرسالة المتبادلة بينهما. هذا الحضور إنما يسمى في النقد الحديث، القارئ الضمني. وأبو هلال يرسم ملامح ذلك المتلقي، في أثناء مناقشته عيوب الكتابة، ومن خلال النصائح التي تجعل المبدع أكثر تجويداً للنص. مثل الابتعاد عن المعاني التي يتطير منها، والبعد عن المتنافر بين الصدر والعجز، والابتعاد عن الوحشي من الكلام، والسوقي المبتذل، وتجنب ارتكاب الضرورات، وتخير الألفاظ، وليس هذا سوى استمرار لمناقشته جماليات اللفظ والمعنى ونراه يضيف إليها جماليات القوافي، من خلال عيوبها، فالشاعر يجب أن يبتعد عن أخطاء القوافي وعيوبها، كالسناد والإقواء، والإيطاء. إن عملية الإبداع الأدبي تنطوي على كثير من النقد، الذي تمارسه رقابة المتلقي الضمني، فهي صناعة كباقي الصناعات غايتها التجويد، ووسائلها الترتيب والصحة، وتخير الألفاظ، ومن عيوب الكتابة، تكرار الكلمة في الكلام القصير.¹

وهكذا نراه يستدعي المتلقي في كل كلامه عن عمل المبدع، إلا أننا نراه يوسع من ثقافة الشاعر، لأن "الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلة وغير ذلك"² أما أهم ما يجب على الكاتب توحيه، هو مخاطبة الناس (المتلقين) على حسب أقدارهم، وثقافتهم، " فأول ما ينبغي أن تستعمله في كتابتك.. مكاتبة كل فريق منهم على مقدار طبقتهم وقوتهم في المنطق"³. ثم يعمل على بيان جماليات صناعة الأدب، من حسن النظم وجودة الرصف والسبك وغير ذلك، لأن سعي المبدع إلى التجويد، من أهم ما يعزز التلقي، القائم على القبول، والاستحسان.

ومن سوء النظم المعازلة، لأن التراكب، مستهجن والسلاسة مقبولة. وهو، في هذا السياق، يجعل نفسه وسطاً بين الإيجاز والإطناب، فلا ينتصر لأحدهما على الآخر، فعلى الكاتب أن يوجز في موقع الإيجاز لأنه محمود في مكانه، فلا يطيل، ويطنب لأن الإطناب محمود في مكانه. " فالقول القصْد إن الإيجاز والإطناب يحتاج إليها في جميع الكلام وكل نوع منه: ولكل واحد منها موضع.. فالحاجة إلى

¹ - مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، ص 134.

² - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 171.

³ - المصدر نفسه، ن ص.

الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه¹. مع مراعاة أهمية عمل الكاتب المبدع وتميزه عن سواه في استخدامه خاصتي الكلام هاتين، ومعرفة مكان استعمال كل منهما. " فالإطناب إذا لم يكن منه بد إيجاز: وهو في المواعظ خاصة محمود. كما أن الإيجاز في الإفهام محمود ممدوح"².

بقي أن نقول كلمة في الحديث عن الإيجاز والإطناب، الذي يقودنا إلى النقد الحديث، ونظرية التلقي مباشرة. وهي أن ذلك يدخل في بحث القارئ عما يقوله النص، فالإطناب يعني الشرح والسهولة والوضوح، وربما يفرض اللفظ عن المعنى. وتدخل المساواة في هذا الباب، إذ يصبح اللفظ مساوياً للمعنى والمعنى مساوياً للفظ " لا يزيد بعضها عن بعض وهو المذهب المتوسط بين الإيجاز والإطناب"³. أما في الإيجاز فنرى أن القارئ يسعى إلى الكشف عن المسكوت عنه في القول، ويسعى إلى التوسع، فالإيجاز هو أن اللفظ يقول أقل من المعنى، وهذا يلتقي مع نظرية ملء الفراغات عند إيزر. ومن أنواع الإيجاز، القصر والحذف، ويلتقي القصر مع رأي إيزر فيما سبق ذكره لأنه "تقليل الألفاظ وتكثير المعاني"⁴ وهذا يدفع المتلقي القارئ إلى إكمال المعنى والبحث عن تمامه. والحذف على وجوه، فمنها أن يحذف المضاف ويقيم المضاف إليه مقامه ويجعل الفعل له كقول الله تعالى ﴿وَأَسْأَلُ الْقَرْيَةَ﴾⁵ أي أهلها. ومنها أن يوقع الفعل على شيئين وهو لأحدهما ويضمّر للآخر فعله.. وهو قوله تعالى ﴿فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ﴾⁶ ومعناه وادعوا شركاءكم. ومنها أن يأتي الكلام على أن له جواباً فيحذف الجواب اختصاراً لعلم المخاطب. كقوله عز وجل ﴿وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُلُّمَ بِهِ الْمَوْتَى بَلْ لِلَّهِ الْأَمْرُ جَمِيعًا﴾⁷ أراد لكان هذا القرآن فحذف. وربما حذف الكلمة والكلمتين، كقوله تعالى ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ﴾⁸ ومن الحذف إسقاط -لا- من الكلام في قوله ﴿يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ أَنْ تَضِلُّوا﴾⁹ ومن الحذف أن تضمّر غير مذكور كقوله تعالى ﴿حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ﴾¹ يعني

¹ - المصدر نفسه، ص 209.

² - المصدر السابق، ص 211.

³ - المصدر نفسه، ص 199.

⁴ - المصدر نفسه، ص 195.

⁵ - سورة يوسف، الآية 85.

⁶ - سورة يونس، الآية 71.

⁷ - سورة الرعد، الآية 31.

⁸ - سورة آل عمران، الآية 106.

⁹ - سورة النساء، الآية 176.

الشمس بدأت في المغيب. فالحذف كالحذف يقلل اللفظ عن المعنى ويجعل القارئ في حالة من البحث عن المعنى المتبقي والمسكوت عنه. وهنا نلتقي مع نظرية التلقي في شكلها الحديث بالإضافة إلى التلقي الجمالي، من خلال عملية الغوص الدائبة في البحث عن بقية المعنى مما يجعل القارئ مشاركاً في إنتاجه. وعلى هذا نرى أن العسكري، يجعل البلاغة الأداة الثقافية الأولى التي يجب على المتلقي أن يمتلكها، بهدف تلقي النص، لذلك فقد أفاض في شرح وجوهها، وكشف الوظائف التي تقوم بها في سياق الصناعة الأدبية، شعراً ونثراً، والذي يتصل بقضية التلقي، أنه جعلها الثقافة التي يشترك فيها المبدع والمتلقي، مما يجعلها الحامل لوظيفة المنشئ والنص، ومن ثم مفتاحاً يتمكن المتلقي من خلاله أن يلج عالم الأدب، وهي تحقق للعالم بها فوائد عديدة، أهمها: "إدراك إعجاز القرآن إدراكاً مبنياً على النظر والفقه والتذوق، لا إدراكاً مبنياً على الإيمان المجرد والتسليم من غير نظر كإيمان العوام من الزوج والأنباط. وفائدة نقدية، قوامها إعانة العالم على النقد والمفاضلة والقدرة على تمييز الجيد من الرديء والغث من السمين، بالإضافة إلى الفائدة الإنشائية"².

يتبين لنا مما وصفناه من مناهج القراءة عند النقاد السابقين، أن قضية التلقي في نقد القرن الرابع الهجري لم تتبلور بشكل واضح، يؤدي بالباحث إلى استنباط أسسها، وتحليل مقوماتها وركائزها، ومن ثم تحسس مظاهر الاختلاف بين النقاد حولها، بوصفها ظاهرة نقدية معروفة لهم، أو تتبع تطورها التاريخي في الفترة التي ندرسها فيها، إلا أننا نلاحظ، أن النقاد قد تحدثوا عن ملامح تقترب من شكل النظرية الحديث، ولا سيما التلقي الجمالي والتقويمي للأعمال الأدبية، والتلقي من خلال قياس النصوص مع أفق ثقافي متعارف عليه، أو أفق توقع، يتمثل بنهج القصيدة العربي القديم وأسلوبها، وقد ابتعدوا عن الحديث عن الفراغات النصية التي يجب على القارئ أن يشارك بملئها بالمعنى المسكوت عنه، وذلك يعود إلى ميلهم إلى الوضوح، وبعدهم عن الغموض والاستحالة. وما يتميز به نقد القرن الرابع الهجري - كما رأينا - هو الاحتفاء الواضح بالنص الأدبي، سواء أكان، من الناحية الجمالية الشكلية، أم من الناحية البلاغية الفنية، التي تعنى بوصف الحوار الذي يتم بين المتلقي ومكونات النص بهدف إحداث المتعة والوعي.

¹ - سورة النساء، الآية 32.

² - بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية، ص 122.

أثر نقاد القرن الرابع الهجري في النقد العربي:

أولاً: ابن طباطبا

1. الآمدي:

تأثر الآمدي بكتاب عيار الشعر لابن طباطبا، وعلى الرغم من خلو الموازنة من أية مقول مباشرة عن كتاب عيار الشعر إلا أننا سنظهر فيما يلي بعض الدلائل تؤكد تأثر الآمدي بآراء ابن طباطبا النقدية، ومن ذلك:

تأليف الآمدي كتاب بعنوان ما في عيار الشعر من الخطأ، رد فيه على ابن طباطبا. وهذا ما يدل على أن الآمدي قد درس كتاب عيار الشعر دراسة متأنية مكنته من الرد على مؤلفه. ونجد في مجال السرقات الشعرية فقد ذهب الآمدي إلى أن السرقات ليست من العيوب الكبيرة، فيقول: "وكان ينبغي ألا أذكر السرقات فيما أخرجته من مساوئ هذين الشاعرين، لأن من أدركته من أهل العلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوئ الشعراء، وخاصة المتأخرين، إذ كان هذا باباً منه متقدماً ولا متأخراً¹. فالآمدي يأخذ بفكرة ابن طباطبا وهو يشير إلى أن هذا هو رأي معاصريه من أهل العلم، ونحن نكاد نجزم بأن ابن طباطبا من أهل العلم الذين أخذ الآمدي برأيهم، وخاصة أنه درس كتابه عيار الشعر ورد عليه. وقد أشار الدكتور محمد مصطفى الهدارة² في كتابه مشكلة السرقات في النقد العربي إلى أن الآمدي قد رد كثيراً من السرقات إلى محفوظ الشاعر، أو كثرة ما يطرق سمعه من شعر، فتعلق هذه المعاني في ذهن الشاعر، وهو يأخذ بريضة الطبع التي كان قد قررها ابن طباطبا من قبل.

كما نجده يوافق ابن طباطبا في الأخذ الحسن، فالآمدي يؤمن بالسرقة الممدوحة، ويرى أن المتأخر إذا أخذ معنى متقدماً، وتلطف في تناوله، وأحسن التعبير عنه، فهو أحق به.

لقد عد الآمدي نقل المعنى وإحالاته من غرض إلى آخر من السرقة الحسنة، وهذا الموضوع تحدث

¹ - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص291.

² - محمد مصطفى الهدارة، مشكلة سرقات في النقد العربي، ص135.

عنه ابن طباطبا بإسهاب¹.

يرى الدكتور إحسان عباس أن هناك صلة بين ابن طباطبا والآمدي في الإبتاعية؛ فلقد جعل الآمدي ما تعارفته العرب وأقرته أساسا لنظرياته النقدية، فالدارس لكتاب **الموازنة** كثيرا ما يجد مثل هذه العبارات: "وتلك عادة العرب في أشعارها، وخرج إلى ما لا يعرف في كلام العرب، وهذا جهل من قائله بمعاني كلام العرب"². وهذا المنهج كان قد اختاره ابن طباطبا من قبل حين حدد طريقة العرب في التشبيه، وسنن العرب في كلامها.

2. أبو عبيد الله محمد بن عمران المرزباني وكتابه **الموشح** في مآخذ العلماء على الشعراء:

ترجم المرزباني لابن طباطبا في كتابه **معجم الشعراء**، وامتدحه وامتدح شعره. وقد أعجب به ووصل إعجابه إلى أن ينقل في كتابه **الموشح** كثيرا من آراء ابن طباطبا في نقد الشعر والشعراء، ويقترض منه شواهد وتعليقاته. حتى ذهب البعض بالقول بأن المرزباني وهو يؤلف كتابه **الموشح** كان أمام نظريه **عيار الشعر**، فلقد احتلت آراء ابن طباطبا النقدية منزلة كبيرة لدى المرزباني.

3. القاضي الجرجاني وكتابه **الوساطة بين المتنبى وخصومه**:

من أبرز مواضع التي يلتقي فيها القاضي الجرجاني مع ابن طباطبا تؤكد تأثره به في كثير من القضايا النقدية ما يلي³:

أن القاضي الجرجاني جعل الرواية من الأركان الأساسية في بناء الشخصية الأدبية، فهو لا يفصل بين القدم والمحدث ولكنه يرى أن حاجة المحدث إلى الرواية أمس ويجده إلى كثرة الحفظ أفقر. وقد سبق وأن ألح ابن طباطبا على فكرة الرواية وجعلها لفنون الآداب إحدى الأدوات التي يجب على الشاعر إعدادها قبل مراسه وتكلف نظمه.

جعل القاضي الجرجاني الإيجاز من سبل الأخذ الحسن، وقد انحاز ابن طباطبا إلى الإيجاز والاختصار وجعله سببا من أسباب الأخذ الحسن.

وفي مجال السرقات الشعرية يوافق الجرجاني ابن طباطبا في كثير من آرائه، فمن السرقة الممدوحة عند القاضي: نقل المعنى من غرض إلى آخر، وكذلك إذا أخذ شاعر معنى لشاعر آخر ولكن بيته كان أملح

¹ - شريف علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص 184-185.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد الصقر، ص 141-211-383.

³ - شريف علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص 189-190.

لفظاً وأصح سبكاً كان أخذه سرقة حسنة. وهذه الآراء هي ذاتها آراء ابن طباطبا من قبل¹.

4. أبو هلال العسكري وكتابه الصناعيتين

بالرجوع إلى كتاب **الصناعيتين** يتبين لنا أن صاحبه قد تأثر بابن طباطبا، وأفاد من نظراته النقدية على الرغم من أن أبو هلال العسكري لم يصرح لأخذه من **عيار الشعر** ولكنه بين لأنه أخذ من المصادر المختلفة وكان له في ذلك فضل الاختصار والتوضيح - تتجلى في أمور كثيرة أبرزها:

التشبيه خصص أبو هلال فصلاً للتشبيه، وتعرض فيه لوجوهه المختلفة، ومثل لكل وجه منها بكثير من الشواهد والأمثلة. وهذه الوجوه هي ذاتها ووجوه التشبيه عند ابن طباطبا، ولم يقف أبو هلال عند هذا الحد، بل إن أمثله وشواهد هذه الوجوه هي أمثلة ابن طباطبا في **عيار الشعر**.

السراقات إن حديث ابن طباطبا في السرقات، على إيجازه، كان ملهماً لأبي هلال في الفصل الذي عقده لما سماه (حسن الأخذ). فقد استهله بقوله: "وليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول ممن تقدمهم والصب على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم - إذا أخذوها - أن يكسوها ألفاظاً من عندهم، ويبرزوها في معارض من تأليفهم، ويوردوها في غير حليتها الأولى، ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بما ممن سبق إليها، ولو لا أن القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن يقول؛ وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين"². وهذا الكلام في كتاب **الصناعيتين** يذكرنا بما سبق وأن أوضحناه من رأي في هذا الموضوع، وليس التشابه بينهما في الفكرة فحسب، بل تشابه في العبارة أيضاً.

ونجد أيضاً في قول أبي هلال: "وسمعت ما قيل: إن من أخذ معنى بلفظه كان سارقاً، ومن أخذه ببعض مان له سالخاً، ومن أخذه فكساه لفظاً من عنده أجود من لفظه كان أولى به ممن تقدمه"³. وهو نفسه ما ذهب إليه ابن طباطبا.

كما سار أبو هلال برأي ابن طباطبا في الدعوة إلى المشاكلة بين أبيات القصيدة، ويردد عباراته ويستشهد بأمثله أيضاً، فالأبيات التي عدها ابن طباطبا مختلفة المصارع، هي الأبيات ذاتها التي عدها أبو هلال من الأبيات التي لم يوضع فيها الشيء مع لفظه⁴.

¹ - المرجع نفسه، ص 190.

² - أبو هلال العسكري، الصناعيتين، ص 196.

³ - المصدر نفسه، ص 197.

⁴ - شريف علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص 192-193.

وقد تأثر أبو هلال بابن طباطبا في حديثه عن تحاوب كل حاسة من حواس البدن لما يلطف مما يناسبها، يقول أبو هلال: " فإذا كان الكلام قد جمع العذوبة، والجزالة، والسهولة، والرصانة، مع السلاسة والنصاعة، واشتمل على الرونق والطلاوة، وسلم من حيف التأليف، وبعد عن سماحة التركيب، وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده، وعلى السمع المصيب استوعبه ولم يمحجه؛ والنفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع؛ وجميع جوارح البدن وحواسه تسكن إلى ما يوافقه، وتنفر عما يضاده ويخالفه؛ والعين تألف الحسن، وتقذى بالقبيح؛ والأنف يرتاح للطيب، وينفر للمنن؛ والفم يلتذ بالحلو، ويج المر؛ والسمع يتشوف للصواب الرائع"¹ وكلام أبي هلال هذا شبيه في معانيه والفاظه بكلام ابن طباطبا في عيار الشعر.

كما نجد تأثر بابن طباطبا في حديثه عن عملية الخلق الأدبي، فهو يقول: " وإذا اردت أن تعمل شعرا فأحضر المعاني التي تريد نظمها فكرك، وأخطرها على قلبك، واطلب لها وزنا يتأتى فيه إيرادها وقافية يحتملها... فإذا عملت القصيدة فهدبها ونقحها؛ بغلقاء ما غث من أبياتها، ورث ورذل، والاقتصار على ما حسن وفخم، بإبدال حرف منها بآخر أجود منه، حتى تستوي أجزاؤها وتتضارع هواديها وإعجازها"². وعباراته هذه هي نفسه عبارات ابن طباطبا.

كما نجد العديد من الموضوعات التي عاجلها ابن طباطبا، قد أوردها أبو هلال وعقب عليها مثل حديث ابن طباطبا عن الشعر القاصر عن الغايات والرديء النسج أفاد منه أبو هلال في حديثه عن الخطأ في المعاني، وعن حسن المقطع وجودته على ترتيب. ولم تتوقف إفادته على حد التأثر بل تعدتها إلى حدود النقل الحرفي أحيانا³.

ومن ذلك تعتبر هذه قليل من كثير من أوجه تأثر أبي هلال العسكري بابن طباطبا، والتي أظهرت مدى أثر عيار الشعر في كتاب الصناعتين.

كما نجد تأثير ابن طباطبا وكتابه عيار الشعر في الكثير من النقاد الآخرين كالمرزباني الذي تأثر بآرائه النقدية وخاصة حديثه عن عمود الشعر ومعاييره واستعارته للفظ (عيار)، أما بالنسبة لابن سنان الخفاجي ومؤلفه سر فصاحة فقد أفاد بما يتصل بحسن الابتداء وقوافي الشعر وتفرقة بين النثر والشعر بالوزن والوزن هو التأليف الذي يشهد الذوق بصحته، وأن صحة المعاني صحة النسق والنظم ويستعير

¹ - أبي هلال العسكري، الصناعتين، ص57.

² - المصدر نفسه، ص139.

³ - شريف علاونة، قضايا النقد الأدبي والبلاغة في كتاب عيار الشعر في ضوء النقد الحديث، ص194-195.

ألفاظ ابن طباطبا وشواهد... وهذا ما كان ابن طباطبا قد ارتآه وقرره.

ويبدو أن ابن رشيق ممن أفادوا من عيار الشعر وانتفعوا، لكن لا يوجد نص صريح ولم ينقل نصوصا مباشرة في كتابه العمدة، إلا أن النقاد قد نوه إلى وجوه الشبه بين تفكير الناقدين في العديد من المواضع كالوزن وموضوع السرقات التي وجد تشابه بينهما إلى حد التطابق التام، وأيضا قضية الرواية ونظم النثر... والتي دلت على إطلاع ابن رشيق على كتاب ابن عيار الشعر أو أنه اطلع على كتب أخرى تأثرت به ونقلت عنه.

لم يكن هؤلاء النقاد والبلاغيون، الذين وقفنا عندهم، هم كل من تأثروا بكتاب عيار الشعر، بل كان هناك غيرهم ممن تأثروا به وأفادوا منه.

ثانيا: الآمدي:

يحتل الآمدي مرتبة رفيعة من الثقة والاكبار في نفوس النقاد العرب وبلاغيين ممن جاءوا بعده، وفيما يلي سنعرض مواضع تأثرهم بآراء الآمدي النقدية والبلاغية من خلال مدونته الموازنة:

1. القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني وكتابه الوساطة بين المتبني وخصومه:

يلتقي القاضي الجرجاني مع الآمدي في معظم القضايا النقدية والبلاغية، لقد تأثر بالآمدي وكتابه الموازنة، من أبرز القضايا التي تأثر بها ما يلي:

● **الموازنة:** أثرت فكرة الموازنة بين الشعراء في جزئيات المعاني والتخرج من الحكم العام - كما عند الآمدي - فنلمحه في موازنة القاضي الجرجاني بين قصيدتي المتنبي وعبد الصمد بن المعذل في وصف الحمى. يقول الجرجاني بعد إيراد قصيدة عبد الصمد بن المعذل ما نصه: " وأنت - إذا قست أبيات أبي الطيب بها على قصرها، وقابلت اللفظ باللفظ، والمعنى بالمعنى، وكنت من أهل البصر، وكان لك حظ في النقد تبينت المفاضل من المفضول. فأما أنا فأكره أن أبت حكما أو أفضل قضاء، أو أدخل بين هذين البيتين الفاضلين وكلاهما محسن مصيب"¹.

● **السرقات الشعرية:** يوافق الجرجاني الآمدي في أن من سرق معنى من متقدم وحسنه كان أحق به، ويفسر ذلك بوجود توارد الخواطر عند الشعراء كما أشار الآمدي. ويذهب القاضي الجرجاني كذلك إلى رأي الآمدي في التمييز بين الخاص والعام من المعاني، وأن الشاعر قد يرفع المعنى المتداول الذي تشترك

¹ - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 132.

فيه الجماعة وذلك بحسن التأليف، وأنه قد ينفرد بلفظة تستعذب أو ترتيب يستحسن، أو تأكيد يوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيبدو المشترك المبتذل من المعاني في صورة المبتدع المخترع¹.

• **الطبع والصنعة:** عرض القاضي الجرجاني غلى فضل المران والممارسة والتفرس بالأشعار بالإضافة إلى تأثير الطبع في خبرة الناقد الأدبي، ووافق الآمدي في أن هناك من وجوه الاستحسان للشعر ما تحيط به المعرفة ولا تؤديه الصفة، وأن سبيل ذلك هو التسليم لعلماء الشعر بما يقولون. يقول الجرجاني: "ولو قيل لك كيف صارت هذه الصورة وهي مقصورة عن الأولى في الأحكام والصنعة. وفي الترتيب والصيغة، وفيما يجمع أوصاف الكمال، وينتظم أسباب الاختيار أحلى وأرشق وأحظى وأوقع؟ لأقمت السائل مقام المتعنت المتحائف، ورددته رد المستبهم الجاهل: ولكن أقصى ما في وسعك، وغاية ما عندك أن تقول: موقعه في القلب ألطف، وهو بالطبع أليق"². وأورد في ذلك قول الشافعي رضي الله عنه وقد سئل عن مسألة: "إني لأجد بياها في قلبي، ولكن ليس ينطلق به لساني"³.

مما تقدم نلاحظ تأثير القاضي الجرجاني بآراء الآمدي النقدية وموافقته في معظم القضايا النقدية وكتاب الموازنة.

2. أبو هلال العسكري وكتاب الصنائع:

لم يصرح أبو هلال بأخذه عن كتاب الموازنة، ولكنه بين أنه أخذ من المصادر المختلفة وكان له في ذلك فضل الاختصار والتوضيح قال " وكل شيء استعرت من كتاب وضمنته إياه فإني لم أخله من زيادة تبين واختصار ألفاظ وغير ذلك مما يزيد في قيمته ويرفع من قدره"⁴ وقد أشار الدكتور بدوي طبانة إلى أن كتاب الموازنة كان من بين المصادر التي قرأها أبو هلال بتفحص وإمعان.

• **المصطلحات البلاغية:** يأخذ أبو هلال بتعريفات الآمدي للمطابقة وفي التجنيس وفي تعريف المعاضلة في الكلام ويستشهد بأمثله. ويأتي بأمثلة على قبح التجنيس في شعر أبي تمام كما أورده الآمدي في الموازنة⁵.

¹ - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، ص 113.

² - القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 412.

³ - المصدر نفسه، ص 430.

⁴ - أبو هلال العسكري، الصنائع، ص 463.

* - بعض مواضع النقل عن كتاب الموازنة والتأثر بآراء الآمدي فيها نجد:

كما اتبع أبا هلال العسكري الأسلوب الانتقائي في التنقل عن كتاب الموازنة، إذ نجده كثيراً ما ينقل آراء قدامة التي خالفها الآمدي كالقول في الفضائل النفسية والتفريق بين المديح والثناء.

● **السراقات الشعرية:** يرى أبو هلال أمن المتأخرين إذا زادوا حسن تأليف المعاني وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها صاروا أحق بها ممن إليها. وهو في ذلك يوافق الآمدي في أن من كشف عن معنى وأوضحه كان أحق به.

ويقول أبو هلال بسوء الأخذ والتقصير كما أشار الآمدي، يقول: " وقبح الأخذ أن تعتمد إلى المعنى فتتناوله بلفظه كله أو أكثره". ويورد في ذلك مثال الآمدي.

وينقل أبو هلال معظم الأبيات التي استشهد الآمدي بها في باب السراقات الشعرية.¹

ومن ذلك يبدو أن أكثر كتاب الموازنة عند أبي هلال العسكري في كتاب الصناعتين كان كبيراً، وأن طائفة كبيرة من أمثلة الآمدي ومناقشاته وآرائه مبثوثة في كتاب الصناعتين.

3. الحسن بن رشيق القيرواني وكتابه العمدة:

تأثر ابن رشيق بكتاب الموازنة في تأليفه فنجده في باب الابتداءات يقول " وكان أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي يفضل ابتداءات البحري جداً، وهو الذي وضع كتاب الموازنة والترجيح بين الطائيين، ونوه فيه بالبحري أعظم تنويه"¹.

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه يكفيك ما ماريت في أنه برد

ويورد في ذلك قول النابغة والأخطل وأبي ذؤيب وعدي بن الرقاع تمام على نفس الترتيب الذي ذكره الآمدي.

ويورد أبو هلال مناقشة الآمدي لبيت أبي تمام:

مِنَ الْهَيْفِ لَوْ أَنَّ الْخَلَاخِلَ صُيِّرَتْ لَهَا وَشُحاً جَالَتْ عَلَيْهَا الْخَلَاخِلُ

ويستشهد على ذلك بنفس الأبيات التي أتى بها الآمدي وعلى نفس النسق.

وفي بيت أبي تمام:

وَرُحِبَ صَدْرٌ لَوْ أَنَّ الْأَرْضَ وَاسِعَةٌ كَوْسُهُ لَمْ يَضِيقْ عَنْ أَهْلِهِ بَلَدُهَا

وفي قول أبي تمام:

سَأَحْمَدُ نَصْرًا مَا حَيِّثُ وَإِنِّي لِأَعْلَمُ أَضُنُّ قَدْ جَلَّ نَصْرٌ عَنِ الْحَمْدِ

ينقل أبو هلال مناقشة الآمدي ويأتي بأبيات الشعر التي استشهد بها على نفس الترتيب. ولقد نقل أبو هلال عن الموازنة في مواضع كثيرة غير هذه، ولكننا نكتفي بهذا على سبيل المثال. ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 120-

124-125. والآمدي، الموازنة، ص 123-144-197.

¹ - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، ص 116-117.

وفي باب البديع يقول: " فقد رأيت ما صنع به بن المعتز، وكيف قال ابن قتيبة وما ألف عليه المتعقبون كالجرجاني وأبي القاسم بن بشر الأمدي وغيرهما"².

ومما تأثر به ابن رشيق من آراء الأمدي في البلاغة متابعتة لتعريف في الطباق والجناس. ويرد ابن رشيق على الأمدي تخطئته لبيت البحتري:

هَجَرْتَنَا يَفْظِي وَكَادَتْ عَلَى مَذِّ هَبَّهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى

ويقول ابن رشيق معقبا: " وإذا أقول: إن مراده أنها لشدة هجرها له ونحوها عليه لا تراه في المنام إلا مهجورا، ولا تراه جملة، فالمعنى حينئذ صحيح لا فساد فيه ولا غلط"³.

4. أبو محمد عبد الله بن سنان الخفاجي وكتابه سر الفصاحة:

ينظر الخفاجي إلى الأمدي نظرة إعجاب وإكبار، وينقل عنه في مواضع كثيرة، ويتابعه في آرائه النقدية والبلاغية ولا يكاد يخالفه إلا في القليل النادر. ويبدأ كلامه عن النقد والبلاغة بالشكوى من قلة العارفين بصناعتها " مع كثرة من يدعي ذلك، ويتحلى به، وينتسب إلى أهله، ويماري أصحابه في المجالس"⁴. ويقول: " وقد كنت أظن أن هذا شيء مقصود على زماننا اليوم ومعروف في بلادنا هذه حتى وجدت هذا الداء قد أعيا أبا القاسم الحسن بن بشر الأمدي، وأبا عمرو بن بحر الجاحظ قبله وأشكاهما حتى ذكراه في كتبهما"⁵.

وفيما يلي سنتتبع المواضع التي نقل فيها الخفاجي عن الأمدي من كتابه الموازنة:

● **الوحشي من الألفاظ** فهو يوافق الأمدي في استكراه الوحشي من الألفاظ واقع لسببين أولهما قبح اللفظة ذاتها، وثانيهما قبح اللفظة إذا وقعت نافرة في غير موضعها.

● **أغاليط أبي تمام** نجد الخفاجي يأتي بأمثلة على أغلاط أبي تمام في معانيه، ففي قول أبي تمام:

طَلَّلَ الْجَمِيعُ لَقَدْ عَفَوْتُ حَمِيداً وَكَفَى عَلَى رَزْئِي بِذَاكَ شَهِيداً⁶

يورد الخفاجي مناقشة الأمدي للبيت ونوه بدقة نظر الأمدي وفي ذلك يقول: " وعلى هذ أحمل

¹ - ابن رشيق، العمدة، ص233.

² - المصدر نفسه، ص285.

³ - ابن رشيق، العمدة، ص247. والأمدي، الموازنة، ص353.

⁴ - الخفاجي، سر الفصاحة، ص59-60.

⁵ - المصدر نفسه، ص60.

⁶ - الأمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص216.

أبو قاسم الآمدي قول الطائي الكبير... وهذا الذي ذكره الشيخ أبو القاسم رحمه الله قول مثله من يتقدم في هذا العلم، ودقيق النظر فيه وكشف أسرار¹.

وفي قول أبي تمام:

ومشهد بضين حُكيم الدُّلُّ مُنْقَطِعٌ صَالِيهِ، أَوْ بِجَبَالِ المَوْتِ مُتَّصِلٌ
جَلِيَّتْ والمَوْتُ مُبَدٍ حُرٍّ صَفْحَتُهُ وقد تَفَرَّعَنَ فِي أفعَالِهِ الأَجَلُ²

هنا يوافق الخفاجي الآمدي في لفظة (تفرعن) مشتقة من اسم فرعون وهو من ألفاظ العامة ويستشهد الخفاجي في معنى كلمة (الأمم) بأمثلة الآمدي ويأتي كذلك بمناقشة الآمدي لمعنى لفظة (صلف) والتي وردت في بيت لأبي تمام يصف الفرس.

● **عيوب الشعراء:** وهو في ذلك يتبع ما أتى به الآمدي في كتابه الموازنة في باب ما عيب عليه الشعراء، وهذه العيوب هي ملاحظات عابرة جمعها الآمدي لكثير من الرواة والشيوخ وأهل اللغة وكثيرا ما كان يضيف عليها شرحه وتعليقات، ويأتي الخفاجي بأمثلة الآمدي وتعليقاته بعد أن يختتمها أحيانا بعبارات الاستحسان والثناء³.

● صناعة الشعر:

يأتي الخفاجي بأمثلة الآمدي في أن صناعة الشعر كغيرها من الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: جودة الآلة، وإصابة الغرض والمقصود، وصحة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص ولا زيادة عليها. كما أنه يشرح هذه الأحكام على غرار شرح الآمدي. ويوافق الخفاجي الآمدي في أن الدربة بعد موافاة الطبع وتأمل الأشعار الكثيرة والكلام المؤلف على طول الوقت وتراخي الأزمنة هي السبيل إلى الخبرة بالشعر ونقده⁴.

كما نجد أيضا عبد القاهر الجرجاني وكتابه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز فهو يتخذ من أقواله حججا ويرجع إليها ويستشهد بها، كما أنه يتخذ من تعريفات الآمدي مصطلحات ثابتة في البديع والبيان، ومن مواضع إعجابه أيضا بالآمدي تفرقه بين الاستعارة والحقيقة في ألفاظ اللغة. وبالإضافة إلى أبو الفتح ضياء الدين بن الأثير، والخطيب التبريزي ... وغيرهم ممن تأثروا

¹ - الخفاجي، سر الفصاحة، ص 106-107.

² - الآمدي، الموازنة، تح: السيد أحمد صقر، ص 238.

³ - محمد علي أبو حمدة، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة، ص 121-122.

⁴ - المرجع نفسه، ص 124-125.

بالأمدي وآرائه النقدية والبلاغية ونقلوا عنه في مواضع عديدة واحتجوا بكلامه.

خلاصة الفصل

تعددت بيئات النقد الأصيل عند العرب تبعا لاختلاف الأذواق، وتباين الاهتمامات؛ فوجدت بيئة الرواة، واللغويين، والنقاد، والأدباء؛ مما أثرى واقع النقد الأدبي في ذلك الحين، والدراسات الحديثة التي عنيت بتاريخ النقد الأدبي عند العرب.

وتعد بيئة الأدباء من أقرب البيئات النقدية إلى روح العمل الأدبي، وبخاصة الشعراء منهم الذين جربوا لحظة الإبداع الشعري، وأحسوا بمعاناتها؛ لذا حفلت كتب تاريخ النقد الأدبي بما أثر عنهم نثرًا. يعتبر معيار الجودة هو المعيار الأهم للتلقي عند نقاد القرن الرابع الهجري، وهذا لا يعني انفراد نظرهم لعملية التلقي من جانب التقويم الجمالي، ولكنهم على العكس من ذلك تفتنوا إلى أشياء أخرى تحكم العملية الأدبية، وتؤثر في المتلقي وطرائق القراءة، ومن أهمها العلاقة بين المتلقي والنص. فنجدهم قد سلطوا الضوء على الأثر الذي ينتج عن مكونات النص حين تفاعل القارئ معها، وعلى الفعل الذي يقوم به في أثناء القراءة، كالقبض على المعاني والدلالات، وبالأثر النفسي، والسلوكي الذي تخلفه القراءة وبالانعكاس الجمالي. إن النص الأدبي متعدد الجوانب أثناء حوار مع المتلقي، الذي يسعى جاهدا للتحكم فيه وامتلاكه بحثا عن المتعة، واللذة والمعرفة والمعاني، حيث يعمل النص على تحقيق هذه الأشياء وتوفيرها، فلغته تزخر بالقيم الجمالية والمعرفية، والنص لا يحقق نصانيته بدون جمهور ولا نص من غير لغة، فهذان الأخيران هما اللذان يعطيان النص اكتماله الاحتمالي، كونهما يحققان الشكل فالأفكار لا تكتمل كأفكار إلا حين تصبح جملا حينها يفرض النص نفسه على القارئ بكل عناصره ولكل عنصر دوره ال رئيسي في توصيل الرسالة الأدبية، ولقد عمل النقاد على تحليل تلك العناصر والمكونات محاولين إدراك أثرها.



خاتمة



خاتمة

تضمن هذا البحث دراسة علمية للإبداع والتلقي في الدراسات النقدية القديمة، وقد حاولت الإجابة عن إشكالية البحث التي تهدف إلى بيان آراء وتفسيرات أهم نقاد القرن الرابع الهجري للظاهرتين وما يتعلق بهما، وقد خلّصت الدراسة إلى عدّة نتائج وتوصيات من شأنها تحقيق الهدف المطلوب، وتقديم أرضية يمكن الاعتماد عليها من طرف

أولاً: النتائج

من أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا للإبداع والتلقي في القرن الرابع الهجري:

1. تعد قضية الإبداع من المواضيع المهمة التي أثارت اهتمام النقاد قديماً، لذلك اجتهدوا في تفسيرها والبحث عن مسبباتها ودوافعها. وقد عرفت هذه القضية عند العرب القدماء تطوراً مهماً، فبعد أن كانت عندهم عبارة عن تدخل لقوى غيبية أسموها (شياطين الشعراء) وبعد التطور الذي عرفته الحضارة الإسلامية في شتى العلوم، وجدنا النقاد العرب يؤكدون في كثير من المواضع على أن عملية الإبداع دائرة شاسعة مركزها الشعر، وهذا الأخير يعد روحها وآمالها، يعد القرن الرابع الهجري هو المرحلة الحاسمة التي بلورت مفهوم الشعر فقدمت تعريفات محددة له تعكس رؤية أصحابها، وكانت كل رؤية تحمل الطابع الثقافي لصاحبها:

- يعتمد ابن طباطبا في تعريف الشعر على موسيقى الشعر، التي تعتمد على علم العروض، ويقول بشكل جازم أنّ الوزن الذي عبّر عنه بمصطلح كلام منظوم هو الذي يفرق بين الشعر والنثر وهو حالة تنبعث من صحّة الطبع وسلامة الذائقة.
- و انقسم الشعر عند قدامة إلى خمسة أقسام: علم العروض ووزنه، وعلم قوافي الشعر ومقاطععه، علم غريبه ولغته، وعلم معانيه والمقصد به، وعلم جيّده من رديئه. وأنّ الذي دفعه إلى الكتابة في "جيّد الشعر من رديئه" خوض الناس في ذلك بلا علم، ولا دراية، الأمر الذي دفعه في خلق حدّ للشعر، يتمثل في جعل الشعر كلاماً موزناً ومقفّياً، وله معنى يختلف عن سائر الكلام بسبب عناصره الثلاثة.
- وقد صرّح الآمدي بلفظ عمود الشعر في تصوره الخاص لطريقة الشعر، أكثر من مرة بوصفه شيئاً معروفاً ومتداولاً بين الناس، ثم نص صراحة على أن البحّري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه، وما فارق عمود الشعر المعروف، أما أبا تمام خرج عليه.

- الشعر عند أبي هلال العسكري ناتج عن تجربة شعرية وجدانية مهيمنة على الشاعر، فالتجربة الشعرية تحتاج إلى مهيمنات نفسية تُعين على كمال تشكيلها، كما تُعين الشاعر على كمال التعبير، وتدخل فيها المشاعر المصاحبة وأثر البيئة وطيب المنظر وملامح المكان، ومدى ملائمة الزمان.

2. تحدث النقاد العرب القدامى في الطبع والصنعة بوصفها مصطلحين يمثل أحدهما أو كلاهما حجر الزاوية في النتاج الأدبي، وأن لا غنى للأديب عنهما، فالطبع باعث على النظم والنثر لأنه الموهبة الفطرية والملكة التي تمكن الأديب من ذلك، والموهبة تغذيها الدربة والثقافة وتلهمها البيئة الخصبة؛ فالموهبة الشعرية هي الفيصل في الحكم على الشاعر بعيداً عن النظر إلى زمن الإبداع ومكانة المبدع في العصر.

- عدّ ابن طباطبا أن الطبع الأساس الذي يصدر عنه الشاعر ما ينظمه ومن دون صحة الطبع لا يأتي الشعر، ونص إلى جعل الدربة تقويماً للطبع وتهذيباً له حتى يتمكن الشاعر من النظم الجيد، ولا بد من توفرها حين تجود القريحة بالقول، وطالب بإتقان الصنعة إلى جانب الطبع والفطرة في نظم الشعر، لأن الفطرة من وجهة نظرهم لا تكفي لإتمام الصناعة والتفوق ليكون من البارزين.

- ذكر أبو هلال العسكري وجعل الطبع أساس النظم الجيد أو المنشور الجيد وذكر أمثلة متعددة للشعر المطبوع وجعل العلم بنظم الشعر أو إنشاء الكلام مما يدعم ويقوي القريحة ويعين على التأليف والنظم الجودين. وتدلنا النصوص الشعرية وأقوال أبي هلال العسكري أن الطبع والدربة كليهما لازم للنظم الجيد، فالدربة تقوى الطبع وترفعه وتهذبه.

- يوافق قدامة بن جعفر رأي ابن طباطبا في تفريقه بشكل واضح بين الصنعة والتكلف وكان الشعر مع عدم استكمال الأدوات تكلف وبتمامها تستكمل الصنعة. ولا يهتم قدامة بن جعفر بموضوع الشعر وأغراضه قدر اهتمامه بصدق التعبير عن الإحساس من خلال مقارنته.

- تحدث الآمدي عن الطبع والصنعة وبيّن أن الشعر المطبوع هو مذهب الأوائل وهو ما انتهجه البحثري الذي لم يفارق عمود الشعر المعروف، وبين الآمدي أن الطبع يؤثر في الشعر فالمطبوع بعيد عن التعقيد ومستكره الألفاظ ووحشي الكلام، أما شعر الصنعة فإن ألفاظه ومعانيه مستكرهة وهو لا يشبه شعر الأوائل ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة وهو ما انتهجه أبو تمام.

- 3. شغلت القضية اللفظ والمعنى الجزء الأكبر من اهتمامهم، وكان الخلاف بين القدماء والمحدثين عند الأمة العربية ضيقاً محصوراً لا يكاد ينتج شيئاً، لأنه لا يتناول اللفظ فقط، بل يتعدى إلى المعاني في

عصر من العصور؛ وإذ تركّز الصراع حول الشعر بوصفه نتاجاً إنسانياً يتكئ على من سبقه محاولاً أن يخلق لنفسه مكاناً داخل هذا الإطار كي يحقق لنفسه مكانة تليق به بوصفه الفن الإبداعي الأول للعرب:

● إن العلاقة بين اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا، ساهمت بشكل دقيق للغاية في وضع القصيدة في مسارها الفني الحي خصوصاً حين جعلها على نحو العلاقة بين الروح والجسد، بل يتعدى ذلك، فهو يذهب إلى أنه هناك أشعاراً مستوفاة المعاني سَلِسَة الألفاظ، وهناك أشعار غثة الألفاظ باردة المعنى، وهناك أشعار حسنة الألفاظ واهية تحصيلها ومعنى. وهناك أشعار صحيحة المعنى رثة الصياغة، وهناك أشعار بارعا المعنى أبرزت في أحسن معرض وأبهى كسوة وأرق نسج، فابن طباطبا يقف من الشعر موقفاً ذوقياً لا موقفاً منطقياً.

● يذهب قدامة بن جعفر إلى أن اللفظ يجب أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، وعليه رونق من الفصاحة الخالية من البشاعة. أما عيوب اللفظ فهي أن يكون ملحوناً أو جارياً على غير سبيل الإعراب واللغة، وحشياً قائماً على المعازلة التي تسلبه الرونق والجودة.

● ذهب أبي هلال العسكري إلى الفصل بين اللفظ والمعنى، ويرى أن تقدم اللفظ على المعنى في جودة الكلام لكن دون أن يغطي مزية المعنى؛ إذ كانت نظرته للجملة (فضلاً على اللفظ) نظرة تفصل بين معناها وبين ألفاظها دون التفات إلى المعاني وترتيبها في النفس الذي يسبق ترتيب الألفاظ. فالمعاني عنده خامة ليس فيها أي ترتيب، فهي حاضرة في النفس وتأتي بعدها مرحلة الاجتهاد في التعبير عنها بألفاظ مرتبة ترتيباً صحيحاً خاصاً بها.

4. كما تناولنا قضية السرقات الشعرية، فنجد النقاد دعوا إلى التحري لأصالة الشاعر ومدى ابتكاره وابتداعه في فنه، أسلوبه ومعانيه، وصوره، ومعرفة ما إذا كان هذا الشاعر مبدعاً لم يعتمد على أحد، أم مقلداً متأثراً بغيره، ومدى هذا التأثير ودرجاته:

● يتوقف ابن طباطبا عند سرقة معاني الشعر، فإنه رده إلى صورة الجوهر الصانع من أجل تسويق أخذ اللاحق عن السابق. كما يفعل الصائغ الذي يذيب الحجر الكريم، ثم يعيد صياغته بأحسن مما كان عليه. حاول ابن طباطبا أن يجد له الحل في كتابه - ثم إننا يجب أن لا ننسى إن للشعراء ثقافتهم الموروثة المستمدة من الشعر الذي قيل قبل عصرهم، لذا فليس غريباً أن تظهر بعض انعكاساتها في أشعارهم، ويحتل موضوع السرقات الشعرية الحيز الأكبر من مساحة الحيز الذي تشغله القضايا الأخرى في كتاب الموازنة الذي يعد من كتب النقد الخالصة، المعتمدة على

مبدأ الموازنة، واتخاذ الحياد والموضوعية في عرض القضايا كما يدعي وكما ادعى معاصروه وبعض معاصرنا، إذ يترك إصدار الحكم فيها للمتلقي.

● عني أبو هلال العسكري بدراسة السرقات عناية كبيرة، عقد قسم في كتابه فصلين لها، الأول "في حسن الأخذ" والثاني "في قبيح الأخذ"، فهو يرى أن السرقة تكمن في عملية صناعة الكلام، وهذا ما يشبه عملية صناعة الجواهر، فالمادة الخام هي نفسها، ولكن عملية تشكيلها تختلف من صانع لآخر، فيصبح الصانع مالِكاً لما صنع، لأنه استعار معنى عارياً وكساه بلفظ من عنده، ثم دور المتلقي الذي يُعيد تشكيل هذه الصناعة بواسطة تأمله بعناصر النص ودلالاته، ذلك أن دلالات الألفاظ غير متناهية وأن اللغة في مجملها تنطوي على طاقات كامنة إيجابية. ركز على السرقات ودورها في عملية إنتاجية النص وتوليد المعنى، بحيث يشكل بؤرة تنطلق منها مختلف أنساق النص الشعري، فعلاقة التضمين "السرقة" تُوظف في النص وتغدو قطعة من قطعة، وتنظم مع باقي العلاقات النصية لتشكيل مجموعة علامات توجي بالمعنى المراد.

● يورد الآمدي ما سمعه من احتجاج كل فرقة من أصحاب الشاعرين (أبو تمام والبحري) على الفرقة الأخرى، وتخاصمهما في تفضيل أحدهما على الآخر، و يأخذ العلماء عليهما، يشرع في التفصيل في موضوع سرقات أبي تمام، فيذكر إنه لا يبتدئ بها إلا لأنه يريد الابتداء بذكر مساوي الشاعرين ليختم بذكر محاسنهما. وحين يتناول سرقات أبي تمام فإنه يجعل ومنذ البدء من مزايا شهرته وشغفه بالشعر واشتغاله مدة عمره بتخيره ودراسته، أحد الأسباب التي أدت إلى كثرة سرقاته مؤكداً على كتب اختياراته، التي عدّها دليلاً ليس على عنايته بالشعر فحسب، بل على إطلاعه على كم كبير من الشعر قديمه وحديثه، لذا فهو يؤكد إن ما خفي من سرقاته أكثر مما قام منها على كثرتها.

5. ركز نقاد القرن الرابع الهجري في تلقيهم للنص على معيار الجودة الفنية والعلاقة بين النص والمتلقي والأثر الذي نتيجه مكونات النص حينما يتفاعل القارئ معها ، والأثر الذي تخلفه القراءة على الجانب النفسي والسلوكي والانعكاس الجمالي . فالنص متعدد الجوانب أثناء حوار مع القارئ، لقد نظروا إلى التلقي من داخل النص، فهو يتأثر بالقارئ و يؤثر فيه، وهو من المعايير التي اهتموا بها، وذلك من خلال اللغة بتنسيقها اللفظي والمعنوي بجوانبها المتعددة من تشبيه واستعارة:

- تحمل ثقافة الناقد أثر في توجيه قراءاته، فهي تضع الأسس التي يركز عليها تلقيه للأدب، والأدوات التي يواجه فيها النص ومكوناته، وتشير إلى الغاية التي تفضي إليها القراءة، وتسهم مع أثر مكونات الرسم في رسم صور لملامح التلقي في القرن الرابع الهجري.
- يعد الذوق الأبوي هو الموجه الأول في عمليات النقد الأدبي، فالذوق في الأحكام الأدبية، يشابه القوانين العلمية، فابن طباطبا يذهب إلى أن الذوق الناقد، والفهم الثاقب من أهم أدوات التلقي في معيار الجودة.
- أما قدامة بن جعفر نجده ركز على وضع منهج للحكم الأدبي، وذلك اعتماداً على مكونات النص والائتلافات التي تتكون من اجتماعها، على مقياس طرفاه الجودة المطلقة، والرداءة المطلقة، وما بينهما، وقام بوضع المعايير والأمثلة ليهتدي بها القارئ، عند تناوله النص الأدبي.
- ما يميز التلقي عند أبي هلال، كما رأينا، أنه يجعل جودة الشعر مفتاحاً لتقبله، فهو ليس مقصوداً على إصدار حكم الجودة والرداءة فقط، بل يهدف لامتلاك النص كاملاً، لكنه يشير إلى أن جماليات النص تمثل قنوات الاتصال في التلقي. وإن للجودة أهمية وأسبقية في التلقي عنده، ووسائل البلاغة هي التي تجعل نصاً ما جيداً، إذا أحسن الشاعر استخدامها في الإبداع، والقارئ في التلقي، ومن ثم، هي التي تفتح بوابات التقبل. وهكذا نرى مدى تأثير قضية الطبع والصناعة في معيار التلقي على أساس الجودة، أي الحكم الجمالي، عند النقاد والقراء عامة.
- رغم الفصل الواضح بين اللفظ والمعنى عند ابن طباطبا العلوي، إلا أننا نجد، من خلال معايير الجمالية واللذة الناشئة عن النص، أنه يحاول أن يقرن اللفظ بالمعنى، عبر مفهوم الانسجام في النص الأدبي، فتكون الألفاظ على أقدار المعاني، وهذا ما يشد انتباه القارئ، فجمال النص الشعري، يكتمل من خلال وحدة القصيدة، فيبلغ المتلقي اللذة المرجوة من القراءة، فالنص الجيد، هو الذي ينتظم فيه القول ويتسق أوله مع آخره.
- أما قدامة بن جعفر، فهو مولع بالتقسيم ووضع قواعد خاصة بالمكونات، ونظرته إلى القضية، نظرة شكلية حادة، تبالغ في الفصل إلى حد تشريح النص، ووضع قواعد للجودة الخاصة لأجزاء القصيدة، من خلال قوالب مثالية لها، لذلك نراه يفصل بين شكل العمل ومعناه.
- أما الأمدي فهو يرى أن الألفاظ وضعت لخدمة المعاني، على الرغم من أن منهج القراءة الدقيقة، وقياس المسافة الجمالية والانحراف عن عمود الشعر، أدى به إلى قياس المعاني والألفاظ على النهج العربي السابق، فكان الشاعر يقع في خطأ اللفظ، كما يقع في خطأ المعنى فنراه يلاحق سوء النسج، والتعقيد، والوحشي، والخطأ المعنوي في المدح أو الغزل.

- ويحاول أبو هلال العسكري على الرغم من أنه من أنصار اللفظ، أن يقوم جودة الشعر، وفق معيار يجمع اللفظ إلى جانب المعنى، وهو يريد أن يقيم توازناً بين المعنى واللفظ.
- معيار الجودة، وتقويم النص الأدبي، في التلقي، إلى الحديث عن ظاهرة المفاضلة في تاريخنا النقدي، إذ تمثل هذا المعيار بشكله التطبيقي في قضية التفضيل، فمعيار الحكم بسط ملامحه على نقدهم التطبيقي.

انطلاقاً من تلك المعايير يمكن أن نبين ملامح التلقي عند ناقد افتراضي، فهو ينطلق من ثقافة معينة، تسلحه بأدواتها في تناول النص، فيقوم بتحليله والكشف عن أبعاد مكوناته الجمالية والمعرفية، ثم يستند على خبرته النقدية، التي تعضد ذوقه الناقد ونزوعه الجمالي، ليطلق حكماً تقويمياً بالجودة أو الرداءة على العمل الأدبي.

ثانياً: التوصيات

أما أهم التوصيات التي يمكن الخروج بها من خلال هذا البحث فتتمثل في الآتي:

1. عقد دراسات متخصصة لبقية العلوم المتعلقة بالإبداع والتلقي في النقد العربي القديم عامة في القرن الرابع الهجري خاصة، ومن أهمها: الاحتكاك الثقافي، والتفاعل الحضاري من الزاوية المتعلقة بآليات الإبداع والتجديد والعصرنة. وأيضا ترجمة النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج... يستفاد منها في إضافة رؤية جديدة وتصور واضح، يؤدي إلى فهم الطرائق التي تلقى فيها النقاد العرب الأدب في النقد العربي القديم.
2. تفعيل الندوات التي تعنى بدراسة النقد القديم، على أن تكون متخصصة في القرن الرابع الهجري وما بعده، ويُشارك فيها متخصصون ولجان من كل دول العالم.
3. الدعوة للكتابة في قضيّتي الإبداع والتلقي في النقد القديم، من الدارسين والباحثين والمختصين في ميدان الأدب النقدي القديم.



الفهارس العلمية

وتحتوي على:

أولاً: فهرس الآيات القرآنية

ثانياً: فهرس الأحاديث

ثالثاً: فهرس الأعلام المترجمين

رابعاً: فهرس الأبيات الشعرية

خامساً: فهرس المصادر والمراجع

سادساً: فهرس الموضوعات





أولاً: فهرس الآيات القرآنية



أولاً: فهرس الآيات القرآنية

الآية أو شطرها	السورة والآية	الصفحة
﴿ فَتَلَقَّى آدَمَ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ ﴾	البقرة 36	89
﴿ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ ﴾	آل عمران 106	210
﴿ وَجَنَّةٍ عَرْضُهَا السَّمَاوَاتُ وَالْأَرْضُ ﴾	آل عمران 133	374
﴿ حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ ﴾	النساء 31	374
﴿ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ أَنْ تَضِلُّوا ﴾	النساء 175	374
﴿: فَلَمَّا أَلْقَوْا سَحَرُوا أَعْيُنَ النَّاسِ ﴾	الأعراف 115	55
﴿ وَإِذْ نَتَقْنَا الْجَبَلَ فَوْقَهُمْ كَأَنَّهُ ظُلَّةٌ ﴾	الأعراف 171	210
﴿ فَأَجْمِعُوا أَمْرَكُمْ وَشُرَكَاءَكُمْ ﴾	يونس 71	374
﴿ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ ﴾	هود 38	169
﴿ وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ ﴾	يوسف 82	374
﴿ وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كَلِمَ بِهِ الْمَوْتَى بَلْ لِلَّهِ الْأَمْرُ جَمِيعًا ﴾	الرعد 32	374
﴿ الَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً ﴾	النور 38	210
﴿ فَأَقْبَلَ بَعْضُهُمْ عَلَى بَعْضٍ يَتَسَاءَلُونَ قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ إِنِّي كَانَ لِي قَرِينٌ يَقُولُ أَإِنَّكَ لَمِنَ الْمُصَدِّقِينَ إِذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا وَعِظَامًا أَأَنَّا لَمَدِينُونَ ﴾	الصفافات 50-53	199
﴿ وَجَزَاءُ سَيِّئَةٍ سَيِّئَةٌ مِثْلُهَا ﴾	الشورى 37	169
﴿ وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنشَآتُ فِي الْبَحْرِ كَالْأَعْلَامِ ﴾	الرحمن 22	210
﴿ إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ ﴾	ق 17	89



ثانياً: فهرس الأحاديث



ثانياً: فهرس الأحاديث النبوية

الرقم	طرف الحديث	الصفحة
1	لا فض الله فاك	18
2	لو لم يلف ابن آدم إلا على الصحة والسلامة لكفى بهما داء	18



ثالثاً: فهرس الأعلام المترجمين



ثالثا: فهرس الأعلام المترجمين

الرقم	العلم المترجم له	وفاة المترجم له	الصفحة
1	هوراس؛ شاعرا غنائيا	/	55
2	هميروس؛ شاعرٌ ملحمي إغريقي أسطوري	8 ق.م	52
3	ابن الجوزي؛ عبد الرحمن بن علي بن محمد بن علي	/	40
4	ابن الرومي؛ علي بن العباس بن جريح	896م	28
5	ابن السكيت يعقوب بن السكيت	246هـ	29
6	ابن العلاء أبو عمرو بن العلاء	154هـ	25
7	ابن العميد؛ ابن العميد الكاتب محمد بن الحسين بن محمد	360خ	29
8	ابن المظفر الحاتمي؛ محمد بن الحسن بن المظفر الحاتمي	388هـ	34
9	ابن المعتز؛ عبد الله بن المعتز بن المعتصم بن الرشيد	/	65
10	ابن النديم؛ محمد بن إسحاق بن محمد بن إسحاق	438هـ	39
11	ابن حزم؛ علي بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب	383هـ	38
12	ابن رشيق؛ إبراهيم بن القاسم الكاتب	425هـ	51
13	ابن سلام جمحي؛ أبو عبد الله بن سلام الجمحي	/	31
14	ابن فارس؛ أبو الحسين بن فارس بن زكريا بن محمد	390هـ	35
15	ابن قتيبة؛ أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة	270هـ	31
16	ابن قيس الرقيات؛ عُبيد الله بن قيس	704م	21
17	ابن منظور؛ محمد بن مكرم بن علي	711هـ	50
18	ابن يعمر؛ يحيى بن يعمر العدواني النحوي	229هـ	26
19	أبو الفتح عثمان بن جني	392هـ	35
20	أبو الفرج الأصفهاني؛ علي بن الحسين بن الهيثم القرشي	360هـ	34
21	أبو بكر الصولي؛ محمد بن يحيى بن العباس الصولي	330هـ	34
22	أبو تمام؛ حبيب بن أوس بن الحارث الطائي	804م	28
23	أبو زيد؛ سعيد بن أوس بن ثابت أبو زيد الأنصاري	214هـ	25

الرقم	العلم المترجم له	وفاة المترجم له	الصفحة
24	أبو نواس؛ الحسن بن هانئ الحكمي	198هـ	55
25	أبي عبيدة معمر بن المثنى التيمي	211هـ	31
26	الأخطل؛ غياث بن غوث	710م	23
27	الأخفش؛ أبو الحسن علي بن سليمان	315هـ	63
28	أرسطو؛ أرسطو طاليس	322 ق.م	53
29	الأصمعي؛ أبو عباس ثعلب الأصمعي عبد الملك بن قريب	213هـ	25
30	الأعشى؛ ميمون بن قيس	629م	13
31	أفلاطون؛ أفلاطون بن أرسطن بن أرسطوقليس	347 ق.م	52
32	امرؤ القيس بن حجر بن عمرو بن الحارث الكندي	545م	14
33	أوس بن حجر بن مالك التميمي	620م	27
34	الباقلائي؛ محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم	/	34
35	بشينة بنت حبا بن ثعلبة العذرية	701م	27
36	بروكلمان؛ كارل بروكلمان	1956م	56
37	بشار بن برد؛ بشار بن برد بن برجوخ العقيلي	168هـ	31
38	بشار؛ بشار بن برد بن يرجوخ العقيلي	167	59
39	بشر بن المعتمر؛ بشر بن المعتمر الهلالي البغدادي	825م	62
40	ثعلب أبو العباس أحمد بن يحيى بن زيد بن سيار	291هـ	29
41	الجاحظ؛ أبو عثمان الجاحظ مولى أبي القلمس	255هـ	28
42	جرير؛ أبو خزيمة جرير بن عطية بن الخطفي	728م	18
43	جميل بن عبد الله بن معمر العذري القضاعي	701م	21
44	الحسن بن وهب بن سعيد ابن عمرو بن حصين		64
45	الحضرمي؛ حسن بن أحمد بن إبراهيم با شعيب الحضرمي	1621م	26
46	الحطيئة هو جرول بن أوس بن مالك العبسي	665	15
47	حماد الراية؛ حماد بن سابور المبارك	774م	26
48	خلف الأحمر؛ خلف بن حيان	180هـ	26

الرقم	العلم المترجم له	وفاة المترجم له	الصفحة
49	خلف؛ ابن يوسف الدستيميسياني	/	31
50	خلكان؛ أحمد بن محمد بن إبراهيم بن خلكان	/	38
51	الخنساء هي تماضر بنت عمرو بن الحارث بن الشريد	645م	27
52	دُعيل بن علي رزين	/	30
53	ذي الرمة: هو غيلان بن عقبة من بني عدي بن عبد مناة	177هـ	17
54	ربيعة الرقي؛ ربيعة بن ثابت بن لجأ الأسدي	198هـ	56
55	السكري؛ أبو سعيد الحسن بن الحسين بن عبد الله	275هـ	29
56	سكينة؛ بنت الحسين بن علي بن أبي طالب	735م	21
57	سهل بن هارون بن راهبون أبو عمرو الدستيميسياني	830م	28
58	سبويه؛ عمرو بن عثمان بن قدير مولي بن الحارث		31
59	شيشرون؛ ماركوس توليوس سيسرو	/	54
60	الصاحب؛ الصاحب أبو القاسم بن أبي الحسن	385هـ	34
61	الطرابلسي؛ أجمد بن حسني	2001م	58
62	طرفة؛ العبد بن سفيان	569م	27
63	عبيد بن الأبرص؛ عبيد بن الأبرص بن عوف بن جشم		58
64	عدي بن الرقاع؛ عدي بن زيد بن مالك بن عدي بن الرقاع	714	61
65	علقمة بن سهل بن عبدة	603م	14
66	عمر بن أبي ربيعة المخزومي	711م	21
67	الفرزدق؛ همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية	732م	20
68	الفيروز أبادي؛ محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر	1415م	50
69	كانط؛ إيمانويل كانط	1804م	60
70	كثير بن عبد الرحمان بن أبي جمعة	723م	21
71	كعب بن زهير بن أبي سلمى	662م	14
72	ليبد؛ ليبد بن ربيعة بن مالك بن جعفر	40هـ	17
73	المازني؛ أبو بكر بن محمد بن عثمان	247هـ	29

الرقم	العلم المترجم له	وفاة المترجم له	الصفحة
74	المأمون؛ عبد الله بن هارون بن المهدي بن المنصور	786م	24
75	المبرد؛ محمد بن يزيد بن عبد الأكبر بن عمير	85هـ	25
76	المثنى؛ أبو عبيدة معمر بن المثنى التيمي	210	25
77	محمد بن عبد الملك الزيات بن أبان	233هـ	64
78	المخبل السعدي؛ ربيع بن مالك بن ربيعة بن عوف السعدي		58
79	المرزوقي؛ أحمد بن محمد بن الحسن	1030م	64
80	المزباني؛ محمد بن عمران بن موسى	384هـ	35
81	مسلم بن وليد	194هـ	30
82	المطرزي؛ ناصر بن عبد السيد بن علي	610هـ	40
83	المفضل الضبي؛ أبو العباس بن محمد بن يعلي بن عامر	920م	26
84	المكتفي بالله؛ أبو محمد علي بن المعتضد	295هـ	40
85	الناطقة الجعدي؛ عبد الله بن قيس بن عدس	41هـ	18
86	هيراقليطس فيلسوف يوناني	/	55
87	ياقوت الحموي؛ ياقوت بن عبد الله الحموي	626هـ	39
88	يونغ؛ دي يونج؛ فيلسوف ألماني	1890م	60



رابعاً: فهرس الأبيات الشعرية



رابعاً: فهرس الأبيات الشعرية

الرقم	الأبيات الشعرية	القائل	الصفحة
01	مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعَارًا أَوْ مُعَادًا مِنْ لَفْظِنَا مَكْرُورًا	زهير بن كعب	13
02	فَمِنْ لِلْقَوَائِي شَأْنُهَا مَنْ يَحْكُوكَهَا يَقُومُهَا حَتَّى تَلِينَ مُتُونُهَا	الحطيئة	15
03	فَالشَّعْرُ صَعْبٌ وَطَوِيلٌ سُلْمُهُ زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ	الحطيئة	15
04	أَتَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ إِذْ جَاءَ الْهَدَى بَلَعْنَا السَّمَاءَ بَحْدُنَا وَجُدُونَا	الجعدي	18
05	فَمَا زَلْتُ بِالْأَشْعَارِ فِي كُلِّ مَشْهَدٍ إِلَى أَنْ أَجَابَتْ لِلْوَصَالِ وَأَقْبَلَتْ زَلْتُ	أبو نواس	56
06	مَا نَالَ أَهْلُ الْجَاهِلِيَّةِ كُلُّهُمْ شِعْرِي وَلَا سَعَتْ بِسِحْرِي	المتنبي	56
07	ثَفُّوا ثَفُّوا بِاسْمِ إِلَهِي الَّذِي أَعِيدُ مُوَلَاتِي وَمُؤَلَاتِيهَا	ربيعة الرقي	56
08	إِنِّي وَكُلُّ شَاعِرٍ مِنَ الْبَشَرِ شَيْطَانُهُ أَتْنَى وَشَيْطَانِي ذَكْرٌ	العجلي	57
09	إِنِّي وَإِنْ كُنْتُ صَغِيرُ السِّنِ فَإِنْ شَيْطَانِي أَمِيرُ الْجِنِ	مجهول	57
10	حَتَّى يَزِيلَ عَنِّي التَّظَنِّي	حسان	58

		إِذَا لَمْ يَسُدَّ قَبْلَ شَدِّ الْأَزْرِ	فَذَلِكَ فِينَا الَّذِي لَا هُوَ
		وَلِي صَاحِبُ مَنْ بَنِي الشَّيْصَبَانِ	فَطُورًا أَقُولَ وَطُورًا هُوَ
11	الجاحظ	أَيُّتُ بِأَبْوَابِ الْقَوَائِي كَأَنَّهَا	أَصَادِي بِهَا سَرَبًا مِنَ الْوَحْشِ نَزَعَا
		أَكَاكُهَا حَتَّى أَعْرَسَ بَعْدَ مَا	يَكُونُ سَحِيرًا أَوْ بَعِيدًا فَأَهْجَعَا
		عَوَاصِي إِلَّا مِنْ جَعَلَتْ أَمَامَهَا	عَصَا مَرَبِدٍ تَعْشَى نُحُورًا وَأَذْرَعَا
12	العاملي	وَقَصِيدَةٌ قَدْ بُتُّ أَجْمَعُ بَيْنَهَا	حَتَّى أَثْوَمَ مَيْلَهَا وَسِنَادِهَا
		نَظَرَ الْمُثَقَّفُ فِي كُغُوبِ قَنَاتِهِ	حَتَّى يَقِيمَ ثِقَافَةَ مَنَادِهَا
13	مجهول	أَذَا ضَيَّعَتْ أَوَّلَ كُلِّ أَمْرِ نُورٌ	أَبْتُ أَعْجَازَهُ إِلَّا التَّوَاءَ"
14	مجهول	نُورٌ تَبَيَّنَ فِيهِ لَاهُوتِيَّةٌ	فِيكَادُ يَعْلَمُ عِلْمَ مَا لَنْ يُعْلَمَا
		فَأَتَى مِنَ الْمَجْنُونَةِ بِمَا لَا كِفَاءَ لَهُ	
15	النابعة	وَاحْكُمْ كَحُكْمِ فَتَاةِ الْحَيِّ إِذْ نَظَرْتُ	إِلَى حَمَامٍ شَرَّاعٍ وَارِدِ الثَّمَدِ
		يَحْفَهُ جَانِبًا نِيَقٍ وَتَتَبِعُهُ	مِثْلَ الزَّجَاجَةِ لَمْ تَكْخُلْ مِنَ الرَّمَدِ
		قَالَتْ أَلَا لَيْتَمَا هَذَا الْحَمَامُ لَنَا	إِلَى حَمَامَتِنَا أَوْ نِصْفُهُ فَقَدِ
		فَكَمَّلَتْ مِائَةً فِيهَا حَمَامَتُهَا	وَأَسْرَعَتْ حِسْبَةً فِي ذَلِكَ الْعَدَدِ
		فَحَسْبُوهُ فَأَلْفُوهُ كَمَا حَسِبَتْ	تِسْعًا وَتِسْعِينَ لَمْ يَنْقُصَ وَلَمْ يَزِدْ
16	البحثري	هَاجَ الْخَيَالُ لَنَا ذِكْرَى إِذَا طَافَا	وَإِنِّي يُخَادِعُنَا وَالصَّبْحُ قَدْ وَافَى
17	البحثري	قَضَيْتَ عَنِّي ابْنَ بَسْطَامٍ صَنِيعَتَهُ	عِنْدِي وَضَاعَفْتَ مَا أَوْلَاهُ أَضَافَا
		وَكَانَ مَعْرُوفُهُ قَصْدًا إِلَيَّ وَمَا	جَارَيْتُهُ عَنْهُ تَبْذِيرًا وَإِسْرَافَا
		مِثْوَنَ عَيْنَا تَوَلَّيْتُ الشَّوَابَ بِهَا	حَتَّى انْتَنَتْ لِأَبِي الْعَبَّاسِ آلَافَا
		قَدْ كَانَ يَكْفِيهِ مِمَّا قَدَّمَتْ يَدُهُ	وَمَا يَزِيدُ عَلَى الْآحَادِ أَنْصَافَا
18	أبو هلال	أَلَا إِنَّمَا مَتَاعُ غُرُورٍ	
19	العسكري	وَإِنْ عَظُمَتْ فِي أَنْفَسٍ وَصُدُورٍ	

[illegible]

32	وإنما الشَّعرُ لُبُّ المرءِ يَعْرِضُهُ عَلَى الْمَجَالِسِ إِنَّ كَيْسًا وَإِنْ حُمَقَا	مجهول	92
33	وإنَّ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ قَائِلُهُ وَاحِدَةٌ تَرَى مَسْرُورَةً عَيْنَايَ	أبو دلالة	125
33	تَبْكِي وَتَضْحَكُ تَارَةً يَسْؤُوهَا فَيَسُوءُهَا مَوْتُ الْخَلِيفَةِ أَوَّلًا	أبو دلالة	125
33	مَا إِنْ سَمِعْتُ وَلَا رَأَيْتُ كَمَا أَرَى وَيَسُرُّهَا أَنْ قَامَ هَذَا الْأَرَأْفُ	أبو دلالة	125
33	هَلَكَ الْخَلِيفَةُ يَا أُمَّةَ أَحْمَدَ شِعْرًا أَرْجَلُهُ وَآخِرُ أَنْتَفُ	أبو دلالة	125
33	أَهْدَى لِهَذَا اللَّهِ فَضْلَ خِلَافَةٍ وَأَتَاكُمْ مِنْ بَعْدِهِ مَنْ يَخْلَفُ	أبو دلالة	125
33	فَابْكُوا لِمَصْرِعِ خَيْرِكُمْ وَوَلِيكُمْ وَلِذَاكَ جَنَاتُ النِّعَمِ وَزَحْرَفُ	أبو دلالة	125
33	جَرَتْ جَوَادٍ بِالسَّعْدِ وَالنَّحْسِ وَاسْتَبَشَرُوا بِقِيَامِ ذَا وَتَشَرَّفُوا	أبو دلالة	125
34	فَالْعَيْنُ تَبْكِي وَالسُّنُّ ضَاحِكَةٌ فَنَحْنُ فِي مَأْتَمٍّ وَفِي عُرسٍ	أبي الشيص	125
34	يُضْجِكُنَا الْقَائِمُ الْأَمِينُ وَتُبْكِينَا وَفَاةُ الْإِمَامِ بِالْأَمْسِ	أبي الشيص	125
34	بَدْرَانِ، هَذَا أَمْسَى يَبْغَدَادَ فِي الْخُلْدِ وَهَذَا بَطُوسُ فِي رَمْسٍ	أبي الشيص	125
35	بِحَوَافِرِ حُفْرِ وَصُلْبِ صُلْبٍ وَأَشَاعِرِ شَعْرِ وَخُلُقِ أَخْلُقِ	أبو تمام	140
36	لِسَلَمَى سَلَامَانَ وَعَمْرَةَ عَامِرٍ وَهْنَدُ بَنِي هَنْدٍ وَسُعدَى بَنِي سعدى	أبو تمام	140
37	فَفَصَّلَنْ مِنْهُ كُلَّ جَمْعٍ مُفَصَّلٍ وَفَعَلَنْ فَاقَرَّةً بِكُلِّ فِقَارٍ	أبو تمام	140
38	لَهُ أَيْطَلَا ظَنِّي وَسَاقَا نِعَامَةٍ وَارْحَاءُ سِرْحَانٍ وَتَقْرِبُ تَنْفَلٍ	امرئ القيس	140
39	النَّشْرُ مِسْكٌ وَالْوُجُوهُ دَنَا نِيرٌ وَأَطْرَافُ الْأَكُفِّ عَنَمٌ	المرقش	141
40	سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالًا عَلَى حَالٍ	امرئ القيس	141
41	كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابَسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشْفُ الْبِـ	امرئ القيس	141
	كَأَنَّ مُثَارَ النَّعَمِ فَوْقَ رُؤُوسِنَا وَأَسْيَافُنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ	بشار	141

42	141	مجهول	نَشَرْتُ إِلَيَّ غَدَائِرًا مِنْ شَعْرَهَا فَكَأَنِّي وَكَأَنَّهَا وَكَأَنَّه	حذر الكواشح والعدو الموبق صُبْحَانِ بَاتَا تَحْتَ لَيْلٍ مُطْبِقٍ
43	142	الوأواء	وَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ فَسَقَتْ كُحْلَهَا	وَرَدًّا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ الأنام
44	148	المثقب	تَقُولُ وَقَدْ دَرَأْتُ هَا وَضَيْي أَكُلُ الدَّهْرِ حَلٌّ وَارْتِحَالٌ	أَهَذَا دِينُهُ أَبَدًا وَدِينِي أَمَّا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَقِينِي
45	148	جميل	فَيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمَعَ عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعِتَابِ قَتَلْتَنِي	وَإِذْ هِيَ تَذْرِي الدَّمَعَ مِنْهَا وَقَتْلِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ
46	148	جميل	سَمِئْتُ تَكَالِيفَ الْحَيَاةِ وَمَنْ يَعِشْ رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشْوَاءَ مَنْ	تَمَانِينَ حَوْلًا لَا أَبَالِكَ يَسَامُ تَمْتُهُ وَمَنْ تَحْطِي يَعْمُرُ فِيهِمْ
47	149	زهير	رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشْوَاءَ مَنْ تَصِرُ	تَمْتُهُ وَمَنْ تَحْطِي يَعْمُرُ فِيهِمْ
48	149	جميل	فَيَا حُسْنَهَا إِذْ يَغْسِلُ الدَّمَعَ عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعِتَابِ قَتَلْتَنِي	وَإِذْ هِيَ تَذْرِي الدَّمَعَ مِنْهَا وَقَتْلِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ
49	150	جميل	عَشِيَّةً قَالَتْ فِي الْعِتَابِ قَتَلْتَنِي قَالَتْ هُرَيْرُهُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا	وَإِذْ هِيَ تَذْرِي الدَّمَعَ مِنْهَا وَقَتْلِي بِمَا قَالَتْ هُنَاكَ تُحَاوِلُ
50	150	الأعشى	قَالَتْ هُرَيْرُهُ لَمَّا جِئْتُ زَائِرَهَا وَمَا الْمَرْءَ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضُوءُهُ	وَيَلِي عَلَيْكَ وَوَيْلِي مِنْكَ يَا رَجُلٌ
51	150	مجهول	وَمَا الْمَرْءَ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضُوءُهُ وَمَا الْمَالُ وَالْأَهْلُونَ إِلَّا وَدِيعَةٌ	يَجُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ وَلَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُرَدَّ الْوَدَائِعُ
52	150	مجهول	قَدِرتَ عَلَى نَفْسِي فَأَزْمَعْتَ قَتْلَهَا كَعَصْفُورَةٍ فِي كَفِّ طِفْلِ يَسُومُهَا	فَأَنْتَ رَخِيَّ الْبَالِ وَالنَّفْسُ تَذْهَبُ
53	150	مجهول	وَأِنِّي وَإِسْمَاعِيلُ بَعْدَ فِرَاقِهِ فَإِنْ أَغَشَّ قَوْمًا بَعْدَهُ أَوْ أَزْرَهُمْ	وَرُودَ حِيَاضِ الْمَوْتِ وَالطِّفْلِ يَلْعَبُ
54	151	مسلم بن الوليد	وَأِنِّي وَإِسْمَاعِيلُ بَعْدَ فِرَاقِهِ فَإِنْ أَغَشَّ قَوْمًا بَعْدَهُ أَوْ أَزْرَهُمْ	لَكَالْغِمْدِ يَوْمَ الرُّوعِ فَارَقَهُ النَّصْلُ

		الحمل	
55	151	كثير	فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزُّ كُلِّ مُصِيبَةٍ إِذَا وُطِّنَتْ يَوْمًا لَهَا النَفْسُ ذَلَّ
56	151	حسان	وَتَكَلَّفِي الْيَوْمَ الطَّوِيلَ وَقَدْ صَرَّتْ جَنَادِبُهُ مِنَ الظُّهْرِ
57	151	زهير	صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلَمَى فَقَدْ كَانَ لَا يَصْ حُو وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلَمَى سَنِينًا ثَمَانِيًّا عَلَى صَبِيرٍ أَمْرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحُلُو
58	152	ابن طباطبا	وَلَمَّا قَضَيْنَا مِنْ مَنَى كُلِّ حَاجَةٍ وَشَدَّتْ عَلَى حُدْبِ الْمَهَارِي رِحَالُنَا وَمَسَّحَ بِالْأَزْكَانِ مَنْ هُوَ مَاسِحُ وَلَمْ يَنْظُرِ الْعَادِي الَّذِي هُوَ رَائِي حُ
59	162	ابن طباطبا	أَخَذْنَا بِأَطْرَافِ الْأَحَادِيثِ بَيْنَنَا عَلَى مِثْلِهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَمَلَاعِبِ أَذِيلَتْ مَصُونَاتِ الدُّمُوعِ السَّوَائِبِ
60	162	البحري	قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَاهُهَا وَسَلَّ دَارَ سُعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤْلُهَا
61	162	البحري	أَصَبَا الْأَصَائِلِ إِنَّ بُرْقَةَ مُنْشِدٍ تَشْكُو اخْتِلَافَكَ بِالْهُبُوبِ السَّزَمِ
62	163	البحري	يَتَصَرَّعَنَّ لِلرَّجَاءِ دَنُو الـ مَزْنِ وَالْوَدْقِ خَارِجٍ مِنْ خِلَالِهِ
63	163	البحري	فَصَبَعْتُ أَحْلَاقِي بَرُونِقِ خُلِقِهِ حَتَّى عَدَلْتُ أَجَاجَهُنَّ بِعَذْبِهِ
64	164	أبي تمام	خَانَ الصَّفَاءَ أَخْ خَانَ الزَّمَانُ أَخَا عَنْهُ فَلَمْ يَتَخَوَّنْ جِسْمَهُ الْكَمْدُ
65	167	أبي تمام	يَكْفِيكَ شَوْقُ يُطِيلُ ظِمَاءَهُ فَإِذَا سَقَاهُ سَقَاهُ سَمُّ الْأَسْوَدِ
66	168	أبي تمام	لَهَا اسْتَحَرَّ الْوَدَاعُ الْمَحْضُ وَانْصَرَمَتْ رَأَيْتُ أَحْسَنَ مَرْتِي وَأَقْبَحَهُ مُسْتَجْمِعِينَ لِي التَّوْدِيْعَ وَالْعَمَا
67	168	جرير	أَتَنْسَى إِذْ تَوَدَعْنَا سُلَيْمَى بِفِرْعَ بَشَمَامَةٍ؟ سُقَيِ الْبَشَامِ
68	168	أبو تمام	فَلَوْ ذَهَبَتْ سِنَاتُ الدَّهْرِ عَنْهُ وَأُلْقِيَ عَنْ مَنَاكِه الدُّنَا

69	لَعَدَلْ قِسْمَةَ الْأَرْزَاقِ فِينَا	وَلَكِنْ دَهْرُنَا هَذَا جِمَارٌ	168
70	لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ فَإِنِّي	صَبٌّ قَدْ اسْتَعَذَبْتُ مَاءَ بُكَائِي	أبو تمام 169
71	يُخْفِي الزُّجَاجَةَ لَوْهَا فَكَأَنَّهَا	فِي الْكَأْسِ قَائِمَةٌ بِغَيْرِ إِنَاءٍ	البحري 169
72	كَأَنَّ يَدَ النَّدِيمِ تُدِيرُ مِنْهَا	شُعَاعًا لَا يُحِيطُ عَلَيْهِ كَأْسٌ	علي بن جبلة 169
73	قِفِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خُطَاهَا كَلَاهُا	وَسَلْ دَارَ سُعْدَى إِنْ شَفَاكَ سُـ_____وَالهَا	البحري 169
74	فَوَقَفْتُ فِيهَا نَاقَتِي وَكَأَنَّهَا	فَدَنْ لَأَقْضِيَ حَاجَةَ الْمُتَلَوِّمِ	عنتره 170
75	فَإِنْ تَكْتُمُوا الدَّاءَ لَا تُخْفِهِ وَإِنْ تَقْتُلُونَا نَقُتِّلْكُمْ	وَإِنْ تَبْعَثُوا الْحَرْبَ لَا نَقْصِدُ	امرئ القيس 171
		وَإِنْ تَقْصِدُوا الدَّمَ لَا تَصِدِ	172
76	وَمَهُمَا يَكُنْ عِنْدَ امْرِئٍ مِنْ خَلِيقَةٍ	وَإِنْ خَالَهَا تُخْفِي عَلَى النَّاسِ تُعَلِّمُ	زهير 172
77	إِذَا أَنْتَ لَمْ تَرْحَلْ عَنِ الْجَهْلِ وَالْخَنَا	أَصَبْتَ خَلِيمًا أَوْ أَصَابَكَ جَاهُـ_____لُ	زهير 172
78	لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى سَبْدِي لَكَ الْأَيَّامُ مَا كُنْتُ جَاهِلًا	لِكَالطَّوْلِ الْمَرْحِي وَنَنْيَاهُ بِالْيَدِ	طرفة 172
		وَيَأْتِيكَ بِالْأَخْبَارِ مَنْ لَمْ تُزَوِّدْ	172
79	فَإِنْ تَهْلِكُ شَنْوَةٌ أَوْ تَبَدَّلْ لِعَزِّهِمْ عَزَزَتْ وَإِنْ يَذِلُّوا	فَسَيْرِي إِنَّ فِي عَسَّانٍ خَالًا	امرئ القيس 174
		فَذُهُمُ أُنَالِكَ مَا أُنَالَا	174
80	مَوْضُوعُهَا زَوْلٌ وَمَرْفُوعُهَا	مَرْعَابُ لَحَبٍ وَسَطُ الرِّيحِ	طرفة 174
81	هَاجَ ذَا الْقَلْبِ مِنْ تَذَكُّرِ جُمْلٍ	مَا يَهِيْجُ الْمُتَمَيِّمَ الْخُزُونَا	مجهول 174
82	وَالشَّعْرُ لَمْحٌ تَكْفِي إِشَارَتُهُ	وَلَيْسَ بِالْهَذَرِ طَوَّلَتْ خُطْبُهُ	البحري 175
83	خَلَفْتُ فَلَمْ أَتْرُكْ لِنَفْسِكَ رِيَّةً	وَلَيْسَ وَرَاءَ اللَّهِ لِلْمَرْءِ مَذْهَبٌ	النابعة 175
84	أَعَاذِلُ عَاجِلُ مَالِي أَحَبُّ إِلَيَّ	مِنَ الْأَكْثَرِ الرَّائِثِ	مجهول 176
85	عَجِبْتُ لَهُمْ إِذَا يَقْتُلُونَ نُفُوسَهُمْ	وَمَقْتَلَهُمْ عِنْدَ الْوَعَى كَانَ أَعْدَرَا	عروة بن الورد 176
86	وَالْعَيْشُ خَيْرٌ فِي ظِلَالٍ	النَّوْكِ مِمَّنْ عَاشَ كَدًّا	الحارث بن حلزة 176

176	مجهول	وَلَا تَرَى مِنْهُمْ فِي الطَّعْنِ مَيَّالًا	لا يَرْمِضُونَ إِذَا حَرَّتْ مَشَافِرُهُمْ	87
177		أَلَا ازْكَبَنَّ فَقَدْ آنَسْتُ أَبْطَالَ	ويفشلون، إِذَا نَادَى رِيئُهُمْ	
177	مجهول	تَمْنَعُ مِنْ أَيْدِي رُقَاةِ تَرُومِهَا	فما نطفة من ماءٍ مُحَضٍّ عُذِيَّةٌ	88
177		إِذَا لَيْلَةٌ أَسْجَتْ وَغَارَتْ نجومها	بَاطِيبَ مَنْ فِيهَا لَوْ أَنَّكَ ذَقْتَهُ	
177	عمر بن أبي ربيعة	أُبُوها وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمٌ	بَعِيدُهُ مَهْوَى الْقُرْطِ إِمَّا لَتَوَفَّلْ	89
177	امرئ القيس	نوم الضُّحَا لم تَنْتَطِقْ عَنْ تَفْضُّلِ	وَيُضْحِي فَتِيْتُ الْمَسْكِ فَوْقَ فراشها	90
178	امرئ القيس	بمنجردِ قَيْدِ الْأَوَابِدِ هِيكَلِ	وقد أَعْتَدِي وَالطَّيْرُ فِي وَكُنَاتِهَا	91
178	ليلي الأخيلية	بَيْنَ الْبُيُوتِ مِنَ الْحَيَاءِ سَقِيمَا	وَمُخْرَقَ عَنْهُ الْقَمِيصُ تَحَالُهُ	92
178	الحكم الخضري	حَتَّى سَمِعَنْ تَنْحُنْحِي وَسُعَالِي	فقد كان يُعْجِبُ بَعْضَهُنَّ بَرَاعَتِي	93
179	مجهول	فلا تجعلني بَعْدَهَا فِي شِمَالِكَا	أَلَمْ تَكُنْ فِي يَمْنِي يَدِيكَ جَعَلْتَنِي	94
179		عَلَى خِصْلَةٍ مِنْ صَالِحَاتِ مَهَالِكَا	وَلَوْ أَنِّي أَذْنَبْتُ مَا كُنْتُ هَالِكَا	
179	عمير بن الأيهم	وَصَدَّقُوا مِنْ نَهَارِ الْأُمْسِ مَا دَكَرُوا	رَاحَ الْقَطِيبُ مِنَ الْأَوْطَانِ أَوْ بَكَرُوا	95
180		قَوْلًا فَمَا وَرَدُوا عَنْهُ وَلَا صَدَرُوا	قَالُوا لَنَا وَعَرَفْنَا بَعْدَ بَيْنِهِمْ	
180	يزيد بن مالك	شَبِيهًا بِزَارِ الْأَسَدِ ضَبْحُ الثعالبِ	فَإِنْ أَسْمَعُوا زَأْنًا فَلَمْ يَكُنْ	96
181	زياد الأعجم	وَاللُّؤْمُ فِيهَا كَاهِلٌ وَسَنَامٌ	وَنُبْئَتِهِمْ يَسْتَنْصُرُونَ بِكَاهِلٍ	97
181	الأفوه الأودي	بِهَوَجَلٍ عَيْدَانَةٍ عَنْتَرِيسِ	وَأَقْطَعُ الْهَوَجَلَ مُسْتَأْنِسَا	98
181	أبو دؤاد الإيادي	وَالْأَعْلَى عَلَى الْمَاءِ يَحْمِلُنَ إِلَّا	عَهْدْتُ لَهَا مَنْزِلًا دَائِرًا	99
182	زهير	وَجِيرَةٌ مَاؤُهُمْ لَوْ أَنَّهُمْ أَمَمَ	كَأَنَّ عَيْنِي وَقَدْ سَالَ السَّلِيلُ بِهِمْ	100

101	وفاض أسيرها به وكأئما	مفارق مفروق تغشيت عندها	العظالي	182
102	لقد علم القبائل أن قومي	لهم حد إذا لبس الحديد	ربيعة الطائي	182
103	جفاف أجف الله منه سحابه	وأوسعه من كل ساف	الفرزدق	182
104	مستسلم لله سائس	بذوي تجهضمها له استلام	حبيب	184
105	ولما قضينا من مئ كل حاجة	ومسح بالأركان من هو ماسح	مجهول	184
	وشدت على حذب المهاري	ولم ينظر العادي الذي هو		184
	رحالنا	رائنا		184
106	نقي تقى لم يكثر غنمة	بنهكة ذي القرى ولا بحقلد	المديح	188
107	أي رب إني لم أريد بالذي به	مدحت علياً غير وجهك	السيد	189
108	حلفت بما أركلت حوله	همرجلة خلفها شيطم	ابن جحدر	189
109	وما شبرقت من تنويفة	بها من وحتى الجن زيزيوم		189
110	فإنك لو لاقيت سعد بن مالك	للاقت منه بعض ما كان	سعد بن مالك	190
111	إليك أشكو رب ما حل لي	من صد هذا التائه المعجب	العباس بن الأحنف	191
	إن قال لم يفعل وإن سيل لم	يبدل وإن عوتب لم يعتب		191
	صب بعضياني ولو قال لي	لا تشرب البارد لم أشرب		191
112	كالخوت لا يكفيه شيء يلهمه	يضح ظمان وفي البحر فمه	رؤية	191
113	يارب قد قل صبري	وضاق بالحب صدري	مجهول	192
	واشتد شوقي ووجدتي	وسيدي ليس يدي		192
	معتل عن عذابي	وليس يرحم ضري		192
	إن كان أعطى اصطبارة	فلست أملك صبري		192
	أنا الفدا لعزال	دنا فقبل نخري		192

192		وَقَالَ لِي مَنْ قَرِيبٍ: يَا لَيْتَ بَيْتَكَ قَرِيبِي	
192	مجهول	لَمَّا أَطْعَمْنَاكُمْ فِي سُخْطِ خَالِقِنَا لَا شَكَّ سَلَّ عَلَيْنَا سَيْفَ نَقْمَتِهِ	114
192	مجهول	أَرَى رِجَالًا بِأَدْنَى الدِّينِ قَدْ فَنَعُوا وَمَا أَرَاهُمْ رَضُوا فِي الْعَيْشِ بِالْمَلِكِ	115
		فَاسْتَعْنِ بِالدِّينِ عَنْ دُنْيَا الْمُلُوكِ كَمَا تَعْنَى الْمُلُوكُ بِدُنْيَاهُمْ عَنْ الدِّينِ اسْ	
193		وَرَدَنَ رَوَاقَ الْفَضْلِ فَضْلٍ خَالِدٍ فَحَطَّ الثَّنَاءُ الْجَزْلَ نَائِلُهُ الْجَزْلُ	116
193	مسلم بن الوليد	بِكَفِّ أَبِي الْعَبَّاسِ يُسْتَمَطَّرُ الْغَيِّ وَتُسْتَنْزَلُ النُّعْمَى وَيُسْتَرْعَفُ التَّضَلُّ	
193		وَيُسْتَعْطَفُ الْأَمْرُ الْأَبْيُّ بِحَزْمِهِ إِذَا الْأَمْرُ لَمْ يَعْطِفْهُ نَقْضٌ وَلَا فَتْحٌ	
193		فَقَالَ يُدِيرُ الْمَوْتَ فِي مُرْجَحَنَةٍ تَسْفَ الْعَوَالِي وَسَطَهَا وَتَشُولُ	117
193	المرار	وَكَايْنُ تَرْكُنَا مِنْ كَرَائِمِ مَعْشَرٍ هُنَّ عَلَى إِبَائِهِنَّ عَوِيلُ	
193	الفقعسي	عَلَى الْجُرْدِ يَمْلِكُنِ الشَّكِيمَ كَأَنَّهَا إِذَا نَاقَلَتْ بِالْدَارِعِينَ وَغُولُ	
193		عَلَى كُلِّ حَيَّاشٍ إِذَا رُدَّ غَرْبُهُ يُقْلَبُ نَهْدَ الرِّكْلَيْنِ رَجِيلُ	
194		إِذَا مَا تَرَكْتُ صَاحِبِي لِثَلَاثَةٍ أَوْ اثْنَيْنِ مِثْلَيْنَا فَلَا أُبْتُ أَمْنَا	118
194	تأبط شرا	وَلَمَّا سَمِعْتُ الْعَوْضَ تَدْعُو تَنْقَرْتُ عَصَافِيرُ رَأْسِي مِنْ نَوَى فَعَوَائِنَا	
194		وَحْتَحْتُ مَشْعُوفَ الْفَوَادِ فَرَاعِنِي أَنَسُ بِقَيْفَانٍ فَمَزْتُ الْقَرَائِنَا	
194		فَأَدْرْتُ لَا يَنْجُو بُحَائِي نَقْنَقُ يُبَادِرُ فَرْخِيهِ شِمَالًا وَدَاجِنَا	
194		مَنْ الْخَصَّ هَزْرُوفُ يَطِيرُ عِفَاؤُهُ إِذَا اسْتَدْرَجَ الْفَيْفَاءَ مَدَّ الْمَغَابِنَا	
194		أَرْجُ زُلُوجَ هَزْرِي زَفَازِفَ هَزَفُ يَبْدُ النَاجِيَاتِ الصَوَافِنَا	
195	جرير	وَتَقُولُ بَوَزٍ قَدْ دَبَبْتُ عَلَى الْعَصَا هَلَا هَزَيْتَ بَعِيرَنَا يَا بَوَزَعٍ؟	119
195	مجهول	لَمَّا التَّقَيْنَا صَاحَ بَيْنَ بَيْنَنَا يُدْنِي مِنَ الْقُرْبِ الْبَعَادَ لِحَاقًا	120
196	مجهول	يَضْحَكُ مِنْهَا كُلُّ غُضُوٍ لَهَا مِنْ بَهْجَةِ الْعَيْشِ وَحُسْنِ الْقَوَامِ	121
196		تَرْفُلُ فِي الدَّارِ لَهَا وَفَرَّةٌ كَوَفَرَةِ الْمَلَطِ الْخَلِيعِ الْعُلَامِ	

197		فتى لا ييالي المدجُون بُنُورِهِ	إلى ما به ألا تضيء الكواكبُ	122
197	الطمحان	له حاجبٌ عن كلِّ أمرٍ يشيئُهُ	وليس له عن طالب العُرفِ حاجبٌ	
197	الأعشى	فَتَى لَوْ يُنَادِي الشَّمْسَ أَلْقَتْ	أَو القَمَرَ السَّارِي لَأَلْقَى المَقَالِدَا	123
		قِنَاعِهِ		
197	طريح بن إسماعيل	أنت ابنٌ مسلنطح البطاح ولم	يضرب عليك الحني والوجُ	124
197		لو قلت للسيل دغ طريقك وال	موج عليه كاهُذْب يعتلجُ	
197		لارتدَّ او ساخ، أو كان له	في جانب الأرض عنك منعرجُ	
198		بُيْمَنِ أَبِي إِسْحَاق طَالَتْ يَدُ العِلا	وَقَامَتْ قِنَاةُ الدِّينِ وَاشْتَدَّ	125
198	أبو تمام	هو البحرُ من أيِّ النواحي أتيته	فَلُجِئْتُهُ المَعْرُوفُ والجُودُ ساحلُهُ	
198		تعوَّد بسط الكفِّ حتى لو أنه	أَرَادَ انقباضاً لم تطعه أنامله	
198		ولو لم يكن في كفه غيرُ روحه	لجَادَ بها فليتيقِ الله سائلُهُ	
198	مجهول	لو كنت من شيءٍ سوى بشرٍ	كنت المنوَّرَ ليلةَ البدرِ	126
199	أبو نواس	تَوَهَّمْتُهَا فِي كَاسِهَا فَكَأَنَّمَا	تَوَهَّمْتُ شَيْئاً لَيْسَ يُدْرِكُ بالعقلِ	127
		وصفراءُ أبقي الدهرُ مكنونَ رُوحها	وقد مات من مخبورها جوهرُ	
		فما يرتقي التكييفُ منها إلى مدى	تحدَّ به إلا ومن قبله قبل	
199	مجهول	كَأَنَّ القَلْبَ لَيْلَةً قِيلُ يَغْدَى	بليلى العامريَّة أو يُراحُ	128
		قطاةٌ غرَّها شركٌ فَبَاتَتْ	بُجَاذِبُهُ وَقَدْ عَلِقَ الجِناحُ	
200	مجهول	وَمِنَ البَلَوَى الَّتِي لِي	سَ لَهَا فِي النَّاسِ كُنْهُ	129
		أَنَّ مَنْ يَعْرِفُ شَيْئاً	يَدَّعِي أَكْثَرَ مِنْهُ	
200	امرئ القيس	فقلتُ لهث لما تمطى بضلبي	وأردفَ أعجازاً وناءً بكلكلٍ	130
200		ألا أيها الليل الطويلُ ألا انجلِ	بصبحٍ وما الإصباح منك	
			بأمثـلـ	

131	يكسُو المِفارِقَ واللِّبَاتِ ذَا أَرْجٍ من قَصَبٍ مَعْتَلِفِ الكافورِ دراج	الراعي	200
132	يَخْرُجْنَ مِنْ شَرِبَاتٍ مَاؤُهَا طَحِلٌ على الجذوعِ بِحُفْنِ الغَمِّ والغَرْقَا	زهير	200
133	وَمَا رَأَى مِنْ رِيَّةٍ غَيْرِ أَهْمَا رَأَتْ لِمَتِي شَابَتْ وَشَابَتْ لِدَاتِيَا	الأعشى	201
134	وَأُنْكَرْتَنِي وَمَا كَانَ الَّذِي تُكِرْتُ من الحوادثِ إِلَّا الشَّيْبَ والصَّـلَاةَ	الأعشى	201
135	صَدَّتْ هُرَيْرُهُ عَنَّا مَا تَكَلَّمْنَا جهلاً بِأَمِّ خُلَيْدِ حَبَلٍ مَنْ تَصَلُّ	الأعشى	201
	أَنْ رَأَتْ رَجُلًا أَعْشَى أَضَرَّ بِهِ رَبُّ الزَّيْمَانِ وَدَهْرٌ خَاتِلٌ خَبِلُ		201
136	فَلَا تَعْجَبَا أَنْ يَعْبَنَ الْمَشِيبَ فَمَا عِبَنَ مِنْ ذَاكَ غَلًّا مَعِيًّا	الأعشى	201
	إِذَا كَانَ شَيْئِي بَغِيضًا إِلَيَّ فَكَيْفَ يَكُونُ إِلَيْهَا حَبِيًّا		201
137	أَكْفُ الْجَهْلَ عَنْ حِلْمَاءِ قَوْمِي وأعرضُ عَنْ كَلَامِ الجاهليْنَا	بن مالك الغامدي	202
138	إِذَا رَجُلٌ تَعَرَّضَ مُسْتَخْفًا لَنَا بِالْجَهْلِ أَوْشَكَ أَنْ يَحِينَا	بن مالك الغامدي	202
139	أَرَى هَجْرَهَا وَالْقَتْلَ مِثْلَيْنِ فَاقْصِرُوا مَلَأْمَكُمْ فَالْقَتْلُ أَعْفَى وَأَيْسَرُ	بن عبيد القس	202
140	يَأْتِلُقُ التَّاجُ فَوْقَ مَفْرَقِهِ على جَبِينٍ كَأَنَّهُ الذَّهَبُ	ابن قيس	203
141	إِنَّمَا مُصْعَبٌ شَهَابٌ مِنَ اللَّـلِ ه تَجَلَّتْ عَنْ وَجْهِهِ الظُّلُمَاءُ	عبد الملك	203
142	يَابْنَ الْأَكَارِمِ مِنْ قُرَيْشٍ كُلِّهَا وابنِ الْخَلَائِفِ وابنِ كُلِّ قَلَمَسٍ	أيمن بن خريم	203
	مَنْ فَرَعَ آدَمَ كَابِرًا عَنْ كَابِرٍ حَتَّى أَتَيْتَ إِلَى أَبِيكَ الْعُنْبُسِ		203
	مَرْوَانَ، إِنَّ قَنَائَهُ خَطِيئَةٌ غُرِسَتْ أُرُومُتُهَا أَعَزَّ الْمَغْرَسِ		203
	وَبَنَيْتَ عِنْدَ مَقَامِ رَبِّكَ قُبَّةً خَضْرَاءَ كُلِّ تَاجُهَا بِالْفُسْفُسِ		203
	فَسَمَاؤُهَا ذَهَبٌ وَأَسْفَلُ أَرْضِهَا وَرَقٌ تَلَأْلَأَ فِي صَمِيمِ الْخِنْدِسِ		203
143	يُرِيدُ الْمَلُوكُ مَدَى جَعْفَرٍ ولا يَصْنَعُونَ كَمَا يَصْنَعُ	أشجع	203
	وَلَيْسَ بِأَوْسَعِهِمْ فِي الْغِنَى وَلَكِنَّ مَعْرُوفَهُ أَوْسَعُ	السلمي	203

204		رأى حقاً عليه أن يزيداً	فإن أعطاك بشر ألف ألف	
204	أيمن بن حريم	وأبيض جوزجائياً عنوداً	أعقب مدحني سرجاً خلنجاً	144
204		كأُم الأسد مذكاراً ولوداً	وإننا قد رأينا أم بشر	
204	أيمن بن حريم	كأُم الأسد مذكاراً ولوداً	وإننا قد رأينا أم بشر	145
204	مجهول	وأُم الصقر مقلات نرور	بُعَاثُ الطير أكثرها فزاحاً	146
204	مجهول	بِعَارٍ وَلَا خَيْرُ الرِّجَالِ سَمِينَهَا	فقلت لها: ليس الشُّحوبُ عَلَى الْفَقْرِ	147
205	مجهول	ويُخْلِفُ ظَنَكَ الرَّجُلُ الطَّرِيرُ	تَنَالُ الْخَيْرَ مَنْ تَزْدَرِي بِهِ	148
205	مجهول	وينفع أهله الرجلُ القبيحُ	رَأَوْهُ فَازْدَرَوْهُ وَهُوَ خَرَقُ	149
205	السمؤال	فقلت لها إِنَّ الكَرَامَ قَلِيلُ	تُعَيِّرُنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا	150
205		وَاللُّؤْمُ أَكْبَرُ مِنْ وَبَرٍ وَمَا وَلَدَا	اللُّؤْمُ أَكْبَرُ مِنْ رَبٍّ وَوَالِدِهِ	151
205	مجهول	من لؤم أحسابهم أن يُقتلوا قَوْدَا	قومٌ إِذَا مَا جَنَى جَانِيَهُمْ أَمِنُوا	152
205	أعشى	كَذَاكَ لِكُلِّ سَائِلَةٍ قَرَارُ	بنو تميم قَرَارُهُ كَلِّ لؤم	153
206	يزيد بن عمر الطائي	نخيلٌ أَنَاهَا عَاضِدٌ فَأَمَالُهَا	ألا من رأى قومي كأنَّ رجالهم	154
206	العتابي	من فوقه طبقٌ من تحته طبقٌ سالت عزالیه قلت الثوب منفتق	والغيَمُ كالثوب في الآفاقِ منتشرٌ تظنه مصمتاً لا فتق فيه فإن إن مَعَمَّعَ الرَّعْدُ فيه قلت منخرقٌ	155
206	أبو الشيص	متأخَّرَ عَنْهُ وَلَا مُتَقَدِّمُ	وَقَفَ الْهَوَى بِي حَيْثُ أَنْتَ فليس لي	156
		حُبّاً لَذِكْرِكَ فَلْيُلْمَنِي اللَّوْمُ	أَجْدُ الْمَلَامَةِ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةُ	
		ما من يهونُ عليك ممن أكرمُ	أشبهت فأهنت نفسي صاغراً	
207	مجهول	وكلَّ حِجَازِيٍّ لَهُ الْبَرْقُ شَائِقُ	سرى البرقُ من نحوِ الحِجَازِ فشاقني	157
		وأكنافُ لُبْنَى دُونَنَا وَالْأَسَالِقُ	بدا مثلَ نَبْضِ الْعِرْقِ وَالْبَعْدُ دُونَهُ	

		نَهَارِي بِأَشْرَافِ التَّلَاعِ مُوَكَّلٌ لَيْلِي إِذَا مَا جَنَنِي اللَّيْلُ آرَقُ	
		فَوَاكِدِي مِمَّا أَلَاقِي مِنَ الْهَوَى إِذَا حَنَضَ الْفُ أَوْ تَأَلَّقَ بَارِقُ	
207	مجهول	وَلَيْسَتْ عَشِيَاثُ الْحِمَى بِرَوَاجِعٍ وَأَذْكَرُ أَيَّامِ الْحِمَى ثُمَّ أَنْثَنِي إِلَيْكَ وَلَكِنْ حَلَّ عَيْنِيكَ تَدْمَعًا عَلَى كَبِدِي مِنْ خَشْيَةٍ أَنْ تَصَدَّعَا	158
207	ابن مطير	وَكُنْتُ أَذُودُ الْعَيْنَ أَنْ تَرِدَ الْبُكََا فَقَدْ وَرَدَتْ مَا كُنْتُ عَنْهُ أَذُودُهَا	159
		خَلِيلِي مَا فِي الْعَيْشِ عَيْبٌ لَوْ أَنَّنَا وَجَدْنَا لِأَيَّامِ الْحِمَى مِنْ يُعِيدُهَا	
207	أبو صخر	فِيَا حُبَّهَا زِدْنِي جَوَى كُلِّ لَيْلَةٍ وَيَا سَلْوَةَ الْأَيَّامِ مَوْعِدُكَ الْحَشْرُ	160
208	مجهول	تَشَكَّى الْمُحِبُّونَ الصَّبَابَةَ لَيْتَنِي تَحَمَّلْتُ مَا يَلْقَوْنَ مِنْ بَيْنِهِمْ وَحَدِي	161
		فَكَانَتْ لِنَفْسِي لَذَّةُ الْحَبِّ كُلُّهَا وَلَمْ يَلْقَها قَبْلِي مُحِبٌّ وَلَا بَعْدِي	
208	مجهول	فَوَ اللَّهُ مَا أَدْرِي أَزِيدَتْ مَلَا حَةً وَحَسَنًا عَلَى النِّسْوَانِ أَمْ لَيْسَ لِي عَقْلٌ	162
208	الغنوي	لَيْكِيكَ شَيْخٌ لَمْ يَجِدْ مِنْ يَعِينُهُ وَطَاوِي الْحَشَا نَائِي الْخَلِّ غَرِيبُ	163
211	ليد	فَمَتَى يَنْقَعُ صُورَاخُ صَادِقٍ يُجْلِبُوهَا ذَاتَ جَرَسٍ وَرَجَلٍ	164
		فَخِمَّةٌ دَفَرًا تُرْبِي بِالْعُرَا فُرْدُمَانِيًّا وَتَرْكَأُ كَالْبَصْلِ	
211	أحد شعراء بن عبد قيس	وَلَمَّا رَأَيْتُ الدَّهْرَ وَعَرًّا سَبِيلُهُ وَجَبْهَةً قَرَدٍ كَالشَّرَاكِ ضَائِلُهُ وَمَعْرِفَةً حَصَّاءَ غَيْرِ مُفَاضَةٍ وَصَعَرَ خَدَيْهِ وَأَنْفًا مَجْدَعًا عَلَيْهِ وَلَوْنًا ذَا عَثَانَيْنِ أَنْزَعَا	165
211	الأخطل	إِكْسِيرُ هَذَا الْخَلْقِ يُلْقَى وَاحِدٌ مِنْهُ عَلَى أَلْفٍ فَيَكْرَمُ خِيَمُهُ	166
215	أبو نواس	وَإِنْ جَرَتْ الْأَلْفَاظُ مِنَّا بِمَدْحَةٍ لِعَيْرِكَ إِنْسَانًا فَأَنْتَ الَّذِي نَعْنِي	167
215	الأحوص	مَتَى مَا أَقْلُ فِي آخِرِ الدَّهْرِ مَدْحَةٌ فَمَا هِيَ إِلَّا لَابِنِ لَيْلَى الْمَكْرَمِ	168
215	دعبل	أُحِبُّ الشَّيْبَ لِمَا قِيلَ ضَيْفٌ كَحَبِي لِلضُّيُوفِ النَّازِلِينَ	169
215	الأحوص	فَإِنْ مَيِّ شَبَابِي بَعْدَ لَذَّتِهِ كَأَنَّمَا كَانَ ضَيْفًا نَازِلًا رَجُلًا	170
215	دعبل	لَا تَعْجَبِي يَا سَلَمُ مِنْ رَجُلٍ ضَحِكَ الْمُوشَيْبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَى	171

172	ألا قل لسارق الليل لا تخش ضلّة	سعيد بن سلم ضوء كل بلاد	سعيد بن سلم الباهلي	215
173	يا سارياً حيرة ضلاله	ضوء البلاد قد خبا دُباله	سعيد بن سلم الباهلي	216
174	قالوا حُيِسْتُ فقلتُ ليس بضائري	حبسٌ وأيّ مهندٍ لا يُعمدُ	علي بن الجهم	216
	أو ما رأيتَ الليثَ يَألفُ غيله	كبرا وأوباشُ السباع تردّد		
175	نصّبوا بحمد الله ملء عيونهم	حسناً وملء صدورهم تبجيلاً	علي بن الجهم	216
	ما عابه إن بُز عنه ثيابه	فالسيف أهول ما يرى مسلولاً		
176	أرى بصري قد خائني بعد صحة	وحسبك داء أن تصح وتسلما	حميد بن ثور	216
177	أرى بصري قد خائني بعد صحة	فألانها الإصباح والإمساء	النمر بن تولب	216
	ودعوتُ ربي بالسلامة جاهداً	ليصُحني فإذا السلامة داء		
178	لا أظلم الليل ولا أدعي	أنّ نجوم الليل ليست تغور	علي بن محمود بن نصر	216
	ليلي كما شاءت فإن لم تزر	طال وإن زارت فليلي قصير		
179	وينادونه وقد صم عنهم	ثم قالوا وللنساء حيب	صالح بن عبد القدوس	217
	وما الذي عاق أن ترد جواباً	أيها المقول الألد الخطيب		
	إن تكن لا تطيق رجع صواب	فيما قد ترى وأنت خطيب		
	ذو عظام وما وعظت بشيء	مثل وعظ السكوت إذ لا تجيب		
180	وكانت في حياتك لي عظام	فأنت اليوم أوعظ منك حيا	أبو العتاهية	218
181	ألم تمت يا شقيق الجود من زمن	فقال لي: لم تمت من لم يمت كزُمُهُ	أبو تمام	223
182	ردت صنائعه إليه حياتة	كانه من نشرها منشور	ابن أبي طاهر	223
183	نقل فؤادك حيث شئت من الهوى	ما الحب إلا للحبيب الأول	أبي تمام	223
184	إذا وصلتنا خلعة كي تزيلها	أبيناء، وقلنا: الحاجية أول	كثير	223
185	أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى	فصادف قلبا فارغا فتمكنا	ابن الطريّة	223

186	إذا امتحن الدنيا ليبب تكشفت له	عن عدو في ثياب صديق	أبو نواس	223
187	تجوّد بالنفس إذ ضنّ الجواد بها	والجود بالنفس أقصى غاية الجود	مسلم بن الوليد	233
188	لا تعجبي يا سلم من رجل	ضحك المشيب برأسه فبكى	دعبل	223
189	همّة تنطخ النجوم وجد	آلف للحضيض فهو حضيض همته قد علت وقدرته	أبو تمام	224
190	تقبل الركن ركن البيت نافلة	وظهر كفك معمور من القبل	أبو تمام	224
191	أعلت له ذكوره فكافأها	بأن توات في ظهرها القبل	عبد الله بن طاهر	224
192	فباطنهم للندي	وظاهرهم للقبيل	دعبل	225
193	فلو كانت الأرزاق تجري على الحج	هلكن إذا من جهلهن البهائم	أبو تمام	225
194	إمّا الناس كالبهائم في الرز	ق، سواء جهولهم والحليم	أبو العتاهية	225
195	فإن هزئت سللناها وقد غنيت	دهراً وهام بني بكر لها غمد	أبو تمام	225
196	فإن أسيافنا بيض مهندة	عتق، وآثارها في هامكم جدد	سعد بن ناشب	225
197	ألم تمت يا شقيق الجود من زمن	فقال لي: لم يمت من لم يمت كرمه	أبو تمام	226
198	ردت صنائعه إليه حياته	فكأنه من نشرها منشور	العتابي	226
199	لو يعلم العاقون كم لك في الندي	من لذة أو فرحة، لم تحمد	أبو تمام	226
200	ليس يعطيك للرجاء ولا الخو	ف ولكن يكد طعم العطاء	بشار	226
201	ما لشيء بشاشة بعد شيء	كتلاق مؤاشك بعد بين	البحري	228
202	وليس فرحة الأمهات إلا	لموقوف على ترج الوداع	أبو تمام	228
203	إني لحظت فأنت جودز رملة	وإذا صدرت فأنت ظي كناس	البحري	229
204	بيض، فهن إذا رمقن سوافراً	صوّر، وهن إذا رمقن صواراً	أبو تمام	229

205	وَمَنْ يَكُنْ فَاخِرًا بِالشَّعْرِ يَذْكُرْ فِي	أَضْعَافِهِ فِيكَ الْأَشْعَارُ تَفْتَحِرُ	البحثري	229
206	إِذَا الْقَصَائِدُ كَانَتْ مِنْ مَدَائِحِهِمْ	يَوْمًا فَأَنْتَ لَعْمَرِي مِنْ مَدَائِحِهَا	أبو تمام	229
207	خَلَقَ مُثْلَةً بَعِيرٍ خَلَّائِقِ	تُرْجَى وَأَجْسَامُ بِلَا أَرْوَاحِ	البحثري	229
208	هُمْ نَشَبَ وَلَيْسَ لَهُمْ سَمَاح	وَأَجْسَامُ وَلَيْسَ لَهُمْ قُلُوبُ	أبو تمام	229
209	إِذَا سَيْفُهُ أَضْحَى عَلَى إِهْلَامِ حَاكِمًا	غَدَ الْعَفْوُ وَهُوَ فِي السِّيفِ حَاكِمًا	أبو تمام	230
210	يَعْدُو عَدُو لَهُ خَائِفًا فَإِذَا رَأَى	أَنْ قَدْ قَدِرْتُ عَلَى الْعِقَابِ رَجَاكُمَا	مسلم بن الوليد	230
211	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ	وحسبك داءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلِمَا	أبو علي محمد بن العلاء	231
	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ	وحسبك داءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلِمَا		
	تَأْتِي عَلَى التَّصْرِيدِ إِلَّا نَائِلًا	إِلَّا يَكُنْ مَاءٌ قَرَا حَاً يَمْدَقُ		
	نَزَرَا كَمَا اسْتَكْرَهَتْ عَائِرَ نَفْحَةٍ	مِنْ فَأَرَةِ الْمِسْكِ الَّتِي لَمْ تَفْتَقِ		
212	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ	وحسبك داءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلِمَا	أبو علي محمد بن العلاء	232
	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ	وحسبك داءٌ أَنْ تَصُحَّ وَتَسْلِمَا		
	بَنِي مَالِكُ قَدْ نَهَبَتْ خَامِلُ الثَّرَى	قَبُورُ لَكُمْ مُسْتَشْرِفَاتُ الْمَعَالِمِ		
	رَوَاكِدُ قَيْسِ الْكَفِّ مِنْ مُتَنَاوِلِ	وَفِيهَا عَلَى لَا تَرْتَقِي بِالسَّلَامِ		
213	وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ	طَوَيْتَ أَتَاخَ لَهَا لِسَانَ حَسُودِ		232
	لَوْلَا اشْتِعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ	مَا كَانَ يَعْرِفُ طِيبَ عَرَفِ العودِ		
214	وَقَدْ ظَلَلْتَ عُقْبَانَ أَعْلَامُهُ ضُحَى	بِعُقْبَانِ طَيْرٍ فِي الدَّمَاءِ نَوَاهِلِ	أبو تمام	232
	أَقَامَتْ مَعَ الرَّاياتِ حَتَّى كَأَنَّهَا	مِنْ الْجَيْشِ إِلَّا أَنَّهَا لَمْ تَقَاتِلِ		
215	قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتُ وَثَقْنَ بِهَا	فَهِنْ يَتْبَعْنَهُ فِي كُلِّ مُرْتَحِلِ	مسلم	233
216	أَثَرُ الْوَقُودِ عَلَى جَوَانِبِهَا	بِحُدُودِهَا كَأَنَّهُ لَطَمِ	المرار الفقعسي	233

217	أثافٍ كالحدود لُطمن حزنا	ونؤيٍّ مثل انفصم السّوار	أبو تمام	233
218		وهُنْ أضعفُ خلقِ الله أَزْكَانَا	جرير	233
219	وَضَعِيفَةٌ فَإِذَا أَصَابَتْ فُرْصَةً	قَتَلْتُ، كَذَلِكَ قُدْرَةُ الضُّعَفَاءِ	أبو تمام	233
220	سَمَوْتُ إِلَيْهَا بَعْدَمَا نَامَ أَهْلُهَا	سُمُوَّ حَبَابِ الْمَاءِ حَالاً عَلَى حـــــــــــــــــال	امرؤ القيس	233
221	سَمَا لِلْعُلَا مِنْ جَانِبَيْهَا كِلَيْهِمَا	سُمُوَّ عُبابِ الْمَاءِ جَاشَتْ غَوَارِيُهُ	أبو تمام	233
222	لَا يَسْتَطِيعُ يَزِيدٌ مِنْ طَبِيعَتِهِ	عن المِرْوَةِ والمعروف إحجاما	مسلم	234
223	تَعَوَّدَ بِسَطِّ الْكِفِّ حَتَّى لَوْ أَنَّهُ	دعاها لقبضٍ لم تطعه أَنَامِلُهُ	أبو تمام	234
224	أَنْتُمْ قَرَارُهُ كُلُّ مَوْجِعٍ سَوْءَةٍ	ولكلٍ سائلةٍ تسير قرارُ	الفرزدق	234
225	وَكَأَنَّتَ لَوْعَةً ثُمَّ اطمَأْنَنْتَ	كَذَلِكَ لِكُلِّ سَائِلَةٍ قَرَارُ	أبو تمام	234
226	يَكْسُو السُّيُوفَ نُفُوسُ النَّاكِثِينَ بِهِ	ويجعلُ إلهامُ تيجانِ القِنَا الذُّبُلَ	أبو تمام	234
227	أبدلتَ أَزْوَاسَهُمْ يَوْمَ الْكَرْبَةِ مَنْ	قَنَا الظُّهُورِ قَنَا الحِطِّيَّ مدّعما	أبو تمام	234
228	وَلِيلٍ كَجَلْبَابِ الْعُرُسِ ادَّرَعْتَهُ	بأربعةٍ والشخص في العين واحدٌ	ذو الرمة	234
	أَحْمٌ عَلَاقِيٌّ، وَأَبْيَضٌ صَارِمٌ	وأعبس مهريُّ، وأروغ ماجدٌ		234
229	البَيَدَ والعَيْسَ واللَّيْلُ التَّمَامَ معاً	ثلاثةً أبداً يَقُونَ فِي قَرَنٍ	أبو تمام	234
230	كالزَّمْحِ فِيهِ بَضْعَ عَشْرَةَ فَقرَةً	مُنْقَادَةً تَحْتَ السَّنَنِ الْأَصِيدِ	البحثري	236
231	خَلِقُوا قَادَةً وَكانوا سُوءًا	كَكُعُوبِ الْقِنَاةِ تَحْتَ السَّنَنِ	بشار	236
232	قَوْمٌ تَرَى أَرْمَاحَهُمْ يَوْمَ الوَغَى	مَشْفُوفَةً بِمَوَاطِنِ الكِتْمَانِ	البحثري	236
233	والضَّارِبِينَ بِكُلِّ أَبْيَضٍ مُرَهَفٍ	وَالطَّاغِينِ بِجَمَاعِ الأَضْغَانِ	عمرو بن سعد يكرّب الزبيدي	236
234	ظَلَبِيَّ كَانَ يُخَضِّرُهُ	مِنْ دِقَّةٍ ظَمَأً وَجُوعًا	عبد الصمد	236
	إِنِّي عَلِقْتُ لِشِشْمُوتِي	يَا قَوْمٌ مَمْنُوعًا مَمْنُوعًا	بن المعدّل	237
235	مِنْ غَادَةٍ مُنَعَتْ وَتَمْنَعُ نَيْلَهَا	فلَوْ أَنَّهَا بُذِلَتْ لَنَا لَمْ تَبْذُلْ	البحثري	237

236	بَذَلْتُ لَنَا لَمْ تَبْدَلْ	عبد الصمد	237
237	وَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ نَشْرَ فَضِيلَةٍ طُوِيَتْ أَتَاحَ لَهَا لِسَانَ حَسُودٍ	أبو تمام	237
238	وَلَنْ تَسْتَبِينَ الدَّهْرَ مَوْضِعَ نِعْمَةٍ إِذَا أَنْتَ لَمْ تُدْلِكْ عَلَيْهَا بِحَاسِدٍ	البحري	237
239	فَإِنْ تَكُنْ وَعْكَهَ فَاسَيْتَ سَوْرَتَهَا فَالْوَرْدُ حَلْفٌ لِلَيْثِ الْعَابَةِ	أبو تمام	237
	إِنَّ الرِّيحَ إِذَا مَا أَغْصَفَتْ قَصَفَتْ عِيدَانِ بَحْدٍ وَلَمْ يَغْبَأَنَّ بِالرَّقَمِ		
240	وَلَسْتُ تَرَى شَوْكَ الْقَتَادَةِ حَائِفًا رِيَّاحِ السَّمُومِ، وَالْآخِذَاتِ مِنَ الرِّزْدِ	البحري	237
	وَلَا الْكَلْبَ مَحْمُومًا وَإِنْ طَالَ عُمُرُهُ أَلَا إِنَّمَا الْحَمَى عَلَى الْأَسَدِ الْوَرْدِ		
241	وَنِعْمَهُ مُعْتَفٍ جَدَّوَاهُ أَخْلَى عَلَى أُذُنَيْهِ مِنْ نَعَمِ السَّمَاعِ	أبو تمام	237
242	نَشْوَانٍ مِنْ طَرَبِ السُّؤَالِ كَأَنَّمَا عَنْهُ مَالِكٌ طَيِّبٍ أَوْ مَعْبُدٌ	البحري	238
243	وَإِنَّ امْرَأً أَسَدَى إِلَيَّ بِشَافِعٍ إِلَيْهِ وَيَرْجُو الشُّكْرَ مِنِّي لِأَحْمَقٍ	دعبل	238
	شَفِيعِكَ فَأَشْكُرُ فِي الْحَوَائِجِ إِنَّهُ يَصُونُكَ عَنْ مَكْرُوهِهَا وَهُوَ يَخْلُقُ		
244	إِنَّ الْأَمِيرَ بِلَاكَ فِي أَحْوَالِهِ فَرَاكَ أَهْزَعَهُ غَدَاةَ نَضَالِهِ	دعبل	238
	فَمَتَى أَقُومُ بِحَقِّ شُكْرِكَ إِذْ جَنَتْ وَبِالْغَيْبِ كَفَّكَ لِي ثَمَارَ نَوَالِهِ		238
	فَلَقِيتُ بَيْنَ يَدَيْكَ حَلَوَ عَطَائِهِ وَلَقِيتُ بَيْنَ يَدَيَّ مُرَّ سَوَالِهِ		238
	وَإِذَا امْرُؤٌ أَسَدَى إِلَيْكَ صَنِيعَةً مِنْ جَاهِهِ فَكَأَنَّهَا مِنْ مَالِهِ		238
245	مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَارَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ اللَّهْجُ	بشار	242
246	مَنْ رَاقَبَ النَّاسَ مَاتَ غَمًّا وَفَارَ بِاللَّذَّةِ الْجُسُورُ	سلم الخاسر	242
247	أَعْطَيْتُكَ رِيحَانَهَا الْعَقَارِ وَحَانَ مِنْ لَيْلِكَ انْسِفَارِ	أبو نواس	242
248	وَسَبِيَّةٌ مِمَّا تَعْتَقُ بَابِلُ كَدِمِ الدَّبِيحِ سَلْبُتُهَا جَزْيَاهَا	الأعشى	242
249	لَا يَنْزِلُ اللَّيْلُ حَيْثُ حَلَّتْ فَدَهْرُ شُرَابِهَا نَهَارُ	الأعشى	242
250	قَضَى اللَّهُ حِينَ صَوَّرَهَا ال خَالِقُ أَلَا تَكْتَنُّهَا السُّدْفُ	فيس بن الخطيم	242

251	فَجَرَّدَهَا صَفْرَاءُ لَا الطُّوْلُ عَابَهَا وَلَا قِصَرٌ أَزْرَى بِهَا فَتُعْطَلَا	أوس بن حجر	243
252	فَوْقَ الْقَصِيرَةِ وَالطَّوِيلَةِ فَوْقَهَا دُونَ السَّمِينِ وَدُونَهَا الْمَهْزُولُ	أبو نواس	243
253	يَقْرُبُ حُبِّ الْمَوْتِ آجَالَنَا لَنَا وَتَكَرُّهُ أَجَاهُكُمْ فَتَطْوُلُ	السموأل	243
254	عَلَّمَنِي جُودُكَ السَّمَاخَ فَمَا أَبْقَيْتَ شَيْئاً لَدَيَّ مِنْ صِلَتِكَ	أبو تمام	243
255	لَمَسْتُ بِكَفِّي كَفَّهُ أَبْتَغِي الْغَنَى وَلَمْ أَذِرْ أَنَّ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ	مجهول	243
	فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادَ دَوُو الْغَنَى أَفَدْتُ، وَأَعْدَانِي فَأَتْلَفْتُ مَا		243
256	يَبْكِي فَيَذِرِي الدَّرَّ مِنْ نَرْجَسٍ وَيَلْطِمُ الْوَرْدَ بِعُنَابٍ	أبو نواس	243
257	يَسْعَى بِهَا دُو ثُومَتَيْنِ كَأَنَّمَا فَنَأَتْ أَنَامِلُهُ مِنَ الْفِرْصَادِ	الأسود بن جعفر	243
258	وَأَسْبَلْتُ لَوْلُؤاً مِنْ نَرْجَسٍ فَسَقَتْ وَرْدًا وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَابِ	مجهول	244
259	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمَا	أبو هلال	244
	فَتَمَشَّتْ فِي مَفَاصِلِهِمْ كَتَمَشِيَ الْبُرْءُ فِي السَّقَمِ		244
260	أَرَى بَصْرِي قَدْ خَانَنِي بَعْدَ صَحَةٍ تَجْرِي مَحَبَّتُهَا فِي قَلْبٍ عَاشِقُهَا	مسلم	244
	مَنْ تَكْسِ مَجْرَى الْمَعَاوَاةِ فِي أَعْضَاءِ		244
261	مَنْعَ تَقْلُبِ الشَّمْسِ وَطُلُوعُهَا مِنْ حَيْثُ لَا تُنْمَسِي	مجهول	244
	تَجْرِي عَلَى كَبِدِ السَّمَاءِ كَمَا يَجْرِي حِمَامُ الْمَوْتِ فِي النَّفْسِ		244
262	إِذَا بَلَّغْتَنِي وَحَلَّتْ رَحْلِي عَرَابَةٌ فَاشْرُقِي بَدَمَ الْوَتِينِ	الشماخ	244
263	عَلَامَ تَلَقَّتَيْنِ وَأَنْتِ تَحِي وَحَيْرُ النَّاسِ كُلُّهُمْ أَمَامِي	الفرزدق	244
	مَتَى تَرْدِي الرِّصَافَةَ تَسْتَرِيحِي مِنَ التَّهْجِيرِ وَالِدَبْرِ الدَّوَامِي		244
264	وَإِذَا الْمِطْيُيُّ بَنَا بَلْعَنَ مُحَمَّدًا فَلَهَا عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ	الفرزدق	244
	قَرْنَيْنَا مِنْ خَيْرٍ مِنْ وَطِيءِ الْحَصَى		244

245		أفلت بطالته وراجعهُ	حلم وأعقبه الهوى ندما	245
245	العتبي	ألقى عليه الدهر كلكله	وأعازة الإفتار والعدا	245
245		فإذا ألم به أخو ثقة	غض الجفون وجمع الكلم	245
245	البحري	نطلب الأكثر في الدنيا وقد	تبلغ الحاجة فيها بالأقل	245
245	مجهول	لسان الفتى نصف ونصف فؤاده	فلم يبق إلا صورة اللحم والدّم	245
245	مجهول	سأطلب بُعد الدار عنكم لتقربوا	وتسكب عيناى الدموع لتجمد	245
245	عروة بن الورد	تقول سلمي لو أقمّت بأرضنا	ولم تدر أني للمقام أطوّف	245
245	أبو تمام	ألفه النجيب كم افتراق	أظّل فكان داعية اجتماع	245
247		وليسست فرحه الأوبات إلا	لموقوف على ترح الوداع	247
247		وقال عليّ في التعازي لأشعث	وخاف عليه بعض تلك المآثم	247
247	أبو تمام	أتصبر للبلوى رجاء وحسبة	فتؤجر أم تسلو سلو البهائم	247
247		خلفنا رجالاً للجلد والأسى	وتلك الغواني للبكا والمآثم	247
248	أبو تمام	تعجب أن رأيت جسمي خيفاً	كأنّ المجد يدرك بالصراع	248
248	امرؤ القيس	فبعض اللوم عاذلي فإني	ستكفيني التحارب وانتسابي	248
248	ليبد	فإن لم تجد من دون عدنان والداً	ودون معد فلتعك العواذل	248
248	أبو نواس	وما الناس إلا هالك وابن هالك	وذو نسب في الهالكين عريق	248
248	طرفة	وقوفاً بها صحي عليّ مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتجلد	248
248	امرؤ القيس	وقوفاً بها صحي عليّ مطيهم	يقولون لا تهلك أسى وتحمل	248
248	الحارث بن ولة	الآن لما أبيض مسرّتي	وعضضت من نأبي على جذم	248
248	غسان السليطي	الآن لما أبيض مسرّتي	وعضضت من نأبي أجدامي	248
248	البعيث	أترجو كليب أن يجيء حديثها	بخير وقد أعيا كليباً قديمها ؟	248
249	الفرزدق	أترجو ربيع أن يجيء صغارها	بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها؟	249

249	عمر بن أبي ربيعة	تشطُّ غُداً دارٌ	282	جيراننا
249	ابن عباس	 وللدار بعد غدٍ أبعدُ	283	
249	ابن عباد	 كانت سراة الناس تحت أظله	284	
249	صاحب ابن عباد	 فغدت سراة الناس فوق سراته	285	
250	أبو كريمة	قَفَاهُ وَجْهٌ، ثُمَّ وَجْهٌ الَّذِي قَفَاهُ وَجْهٌ يُشْبِهُ الْبَدْرَا	286	
250	أبو نواس	بَدَّ حُسْنَ الْوُجُوهِ حُسْنٌ قَفَاكَا بِأَيِّ أَنْتَ مَنْ مَلِيحٍ بَدِيع	287	
250	ابن الرومي	مَا سَاءَ لِي إِعْرَاضُهُ عَنِّي وَلَكِنْ سَرَّيْ سَالَفَتَاهُ عِوَضٌ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ حَسَن	288	
250	الحسن بن وهب	أَرَانِي الْبَدْرُ سُنَّتَهَا عِشَاءً فَلَمَّا أَزْمَعَ الْبَدْرُ الْأَفْوَلَا أَرْتِيهِ بِسُنَّتِهَا فَكَانَتْ مِنْ الْبَدْرِ الْمُنُورِ لِي بَدِيلَا	289	
250	البحري	مِنْ غَادَةٍ مَنَعَتْ وَتَمَنَعُ نِيلَهَا فَلَوْ أَنَّهَا بَذَلَتْ لَنَا لَمْ تَبْذَلْ	290	
250	عبد الصمد بن المعذل	وَمَنْ الْبَلِيَّةِ أَنْبِي عُلِقْتُ مَمْنُوعَاً مَمْنُوعَا مِنْ دَقَّةِ ظَمَأٍ وَجُوعَا وَحَسْبُكَ دَاءٌ أَنْ تَصَحَّ وَتَسْلَمَا	291	
251	أبو تمام	وَرَكِبَ كَأَطْرَافِ الْأَسِنَّةِ عَرَّسُوا عَلَى مِثْلِهَا وَاللَّيْلُ تَسْطُو غِيَاهُ بَعْدَ غِيَاهُ لَأَمْرٍ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ صُدُورُهُ وَلَيْسَ عَلَيْهِمْ أَنْ تَتِمَّ عَوَاقِبُهُ	292	
260	البيث	أَطَافَتْ بِشُعْثٍ كَالْأَسِنَّةِ هُجْدٍ بِخَاشِعَةِ الْأَصْوَاءِ غُبْرٍ صُحُوحَا	293	
261	مجهول	غَلَامٌ وَغَى تَقَحَّمَهَا فَأَبْلَى فَكَانَ عَلَى الْفَتَى الْإِقْدَامُ فِيهَا وَلَيْسَ عَلَيْهِ مَا جَنَّتِ الْمُنُونُ	294	
261	أبو تمام	وَعَاذِلْ عَذْلَتَهُ فِي عَذْلِهِ فَظَنَّ أَيَّ جَاهِلٍ مِنْ جَهْلِهِ	295	
261	إسحاق بن إبراهيم الموصلي	هَلْ إِلَى نَظَرَةٍ إِلَيْكَ سَبِيلُ فَيُرَوِّى الصَّدَى وَيُشْفَى الْعَلِيلُ إِنَّ مَا قَلَّ مِنْكَ يَكْثُرُ عِنْدِي وَكَثِيرٌ مِمَّنْ تُحِبُّ الْقَلِيلُ	296	297

298	على الأعادي ميكال وجبريل	أبو تمام	262
299	تسعين ألفاً وتسعيناً ومثلهما	مجهول	262
300	قف قد أدنى خطاها كالألها	البحري	262
301	فوقفت فيها ناقتي وكأنها	مجهول	262
302	أنخت بها الوجناء لا من سامة	ذو الرمة	262
303	أربع البلى إن الحشوع لبادي	أبو نواس	263
	فمغذرة مئي إليك بأن ترى		
	ولم أدرا الضراء عنك بجيلة		
304	رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه	أبو تمام	264
305	وأعظم أحلاماً وأكثر سيّداً	النابعة	264
306	وصبر على حدث النائبات	أبو ذؤيب	264
307	أحلامنا ترن الجبال رزانه	الفرزدق	264
308	أجدر بجمرة لوعة إطفائها	أبو تمام	264
309	وإن شفائي عبرة مهراقة	امرؤ القيس	265
310	لعلّ الحذار الدمع يعقب راحة	ذو الرمة	265
311	فقلت لها إن البكاء لراحة	الفرزدق	265
312	نشرت فريد مدام لم تنظم	أبو تمام	265
313	واقعا بالحدود والبرد منه	أبو تمام	265
314	من سحايا الطلول ألا ججيا	أبو تمام	265
	فاسألنها واجعل بكاك جوابا		
315	الود للفرى، ولكن عرفت	أبو تمام	266

266	مجهول	أَبْكَيْتُ إِلَّا دِمْنَةً وَرُبُوعَا	فِيمَ ابْتَدَأْتُكُمُ الْمَلَامَ وَلُوعَا	316
		عنها الحوادثُ شَمَلَهَا الجُمُوعَا	يَا دَارَ غَيْرِهَا الزَّمانُ وَفَرَّقَتْ	
		خَلَّتْهُ فِي عَرَصَتَيْكَ خَلِيعَا	لَوْ كَانَ لِي دَمْعٌ يُحَسِّنُ لَوْعَتِي	
		فِي مُقَلَّتِي جَوَى الْفِرَاقِ دُمُوعَا	لَا تَخْطُبِي دَمْعِي إِلَيَّ فَلَمْ يَدَعْ	
267	كثير	بَقِينَا خُرَيْمٍ وَاقِفًا أَتْلَدُّ	وَقَضَّيْنِ مَا قَضَّيْنِ ثُمَّ تَرَكْنِي	317
		عَلَى وَلَا مِثْلِي عَلَى الدَّمْعِ يُحَسِّدُ	وَلَمْ أَرْ مِثْلَ الْعَيْنِ ضَنْتَ بِمَائِهَا	
267	البحثري	تَعْرِجُ فِيهَا أَوْ خَلَطُ تُزَابِلُهُ	هُوَ الدَّمْعُ مَوْقُوفًا عَلَى كُلِّ دِمْنَةٍ	318
		وَجَادَهُمْ طَلَّ الرِّيعِ وَوَابِلُهُ	تُرَادُّ فِيهِمْ خَفَضُ الزَّمانِ وَلِينُهُ	
267	البحثري	وَأُخْرَى بِنَجْدٍ مَا تَعْمَدُ وَمَا تَهْدِي	وَكُنْتَ امْرَأًا بِالْعَوْرِ مِنِّي ضَمَانَةٌ	319
		وَطَوْرًا أَكْرَ الطَّرْفِ كِرَالِي بَجْدٍ	فَطُورًا أَكْبَرُ الطَّرْفِ نَحْوَ تَهَامَةٍ	320
		وَأُبْكِي إِذَا فَارَقْتَ دَعْدَ أَعْلَى دَعْدُ	وَأُبْكِي إِذَا فَارَقْتَ هِنْدًا صَبَابَةً	321
267	جرير	فَشَّيْنِي الْخَوَالِدُ وَالْهَنُودُ	أَخَالِدُ قَدْ عَلَقْتُكَ بَعْدَ هِنْدٍ	322
		فَلَبَّتْنِي التَّهَائِمُ وَالنَّجُودُ	هَوَى بِتَهَامَةٍ هَوَى بِنَجْدٍ	
267	كثير	وَحَوْملَ طَلَّلَ يُلُوحُ قَلِيمٍ	أَمِنْ آلِ قِيلَةٍ بِالْذُخُولِ رُسُومٍ	323
		جُونِ عَوَاكِفِ فِي الرَّمَادِ جُثُومٍ	لَعِبَ الرِّيحُ بِرِسْمِهِ فَأَجَدُهُ	
268	أبو تمام	لَوْ اسْتَمْتَعْتُ بِالْإِنْسِ الْقَلِيمِ	أَزَامَةٌ كُنْتَ مَأْلَفَ كُلِّ رِيمٍ	324
		إِلَى فَصَرْتَ جَنَاتِ النِّعَمِ	أَذَارَ الْبُؤْسِ حُسْنِكَ التَّصَابِي	
		مِنْ وَشِيهَا رَجَزًا بِهَا وَقَصِيدًا	حَلُّوا بِهَا عُقْدَ النَّسِيبِ وَمَتْنُمُوا	
		لَقَدْ أَصْبَحَتْ مِيدَانِ الْهَمُومِ	لَنْ أَصْبَحَتْ مِيدَانِ السَّوَابِي	
		شَكُوتُ فَمَا شَكُوتُ إِلَى رَحِيمٍ	وَمَا ضَرَمَ الرَّجَاءُ أُنِي	
		رِسُومًا مِنْ بُكَائِي فِي الرُّسُومِ	أَطْلُنِ الدَّمْعَ فِي خَدَيِ سَيِّئِي	
268	البحثري	مِنْ سَائِلِ بَاكِ وَمِنْ مَسْئُولٍ	صَبَّ يُخَاطِبُ مُفَحِّمَاتِ طُلُوعِ	325

	ريعة	بأكسية الخز أن تقفرا	فقمـن يعفـن آثـارنا	
318	أبو تمام	لغيرك إنساناً فأنت الذي نعني	وإن جرت الألفاظ منا بمدحة	337
318	الأحوص	فما هي إلا لابن ليلى المكرم	متى ما أقل في آخر الدهر مدحة	338
320	النابعة	وليل أقاسيه بطيء الكواكب تضاعف فيه الليل من كل جانــــــــــــــــب	كليـني لهم يا أميمة ناصب وصدرٍ أراح الليل عازب همه	339
320	امرؤ القيس	علي بأنواع الهموم ليتلي	وليل كموج البحر أرخى سدوله	340
322	المتقّب العبدى	أهذا دينه أبدا وديني أما يبقى علي ولا يقيني	تقول إذا درأت لها وضيي أكل الدهر حلّ وارتحال	341
322	عنتره	وشكا إليّ بعبرة وتحمم	فازور من وقع القنا بلبانه	342
322	أبو نواس	حبتها بأنواع التصاوير فارس مها تدريبها بالقسي الفوارس وللماء ما حازت عليه القلانس	تدار علينا الراح في عسجدية قرارتها كسرى وفي جنباتها فللخمر ما زرت عليه جيوبها	343
323	أبو الحسن محمد بن أحمد	للشاربين بها كواكب غيدا ذهباً ودرا توأما وفريدا وجعلن ذا لنحورهن عقودا	قد صفّ في كاساتها صور حلت فإذا جرى فيها المزاج تقسمت فكأنهنّ لبسن ذاك مجاسداً	344
323	الأعشى	وإن يسألوا ماله لا يضمن وما إن بعظم له من وهن يساقطها كسقاط اللّجن إذا بطنة راجعته سكن وهمّك في الغزو لا في السمن	فإن يتبعوا أمره يرشدوا وما إن على قلبه غمرة وما إن على جارة تلفة ولم يسع في الحرب سعي امرئ يرى همّه أبداً خصره	345
-323 324	محمد بن أبي طاهر	لم يحمد الأجودان البحر والمطــــــــــــــــر تضائل الأنوران الشمس والقمــــــــــــــــر	إذا أبو أحمد لنا يده وإن أضاء لنا نور بغرته	346

		وإن مضى رأيه أوجد عزمته	تأخر الماضيان السيف والقدر
		من لم يكن حذرا من حدّ سطوته	لم يدر ما المزعجان الخوف والخـذر
		سهل الخلائق إلا أنه خشن	ليس المهزة إلا أنه حجر
		الجود منه عيان لا ارتياب به	إذ جود كل جواد عنده خبر
347	بشار بن برد	غدت عانة تشكو بأبصارها الصـدى	إلى الجاب إلا أنها لا تحاطبه
348	أبو تمام	يا بعد غاية دمع العين إذ بعدوا	هي الصبابة طول الدهر والكمد
349	البحري	قلب مشوق عناه البثُّ والكمد	ومقلة تبذل الدمع الذي تجد
350	أبو تمام	رد الجموح الصعب أيسر مطلبا	من رد دمع قد أصاب مسيلا
351	البحري	وقفنا والعيون مشغَّلات هُتته رقبه الواشين حتى	يغالب دمعها نظر كليل تعلق لا يغيض ولا يسيل
352	امرؤ القيس	نظرت إليها والنجوم كأنها	مصاييح رهبان تشب لفقال
353	الحادرة الذبياني	وتصدقت حتى استبتك بواضح وبمقلتي حوراء تحسب طرفها	صلب كمنتصب الغزال الأتلع وسنان حرة مستهل المدمع
354	أبو حزام العكلي	تذكرت سلمى وإهلاسهـا	فلم أنس والشوق ذو مطرؤه
355	حسان	ما هاج حسان رسوم المقام	ومطعن الحي ومبني الخيام
356	الأسود بن يعفر	إذا ذمنا على ما خيلت وضبة المشتري العار بنا	سعد بن زيد وعمرو من تميم وذاك عم بنا غير رحيم
357	الطفيل الغنوي	وجعلت كوري فوق ناجيةٍ	يقتات شحم سنامها الرحل
358	أبو تمام	مقصر خطوات البث في بدني	علما بأي ما قصرت في الطلب
359	أبو تمام	يدي لمن شاء رهن لم يذق جذعا	في راحتك درى ما الصاب

		والعسل	
360	أبو تمام	357 ويوحدي من هذا وهذا أطول	يوم كطول الدهر في عرضه مثله
361	أبو تمام	357 هلكى تبين من أمسى له الخط	وكلما أمسى الأخطار بينهم
		357 في الخيل لم تحمد الأوضح والغرر	لو لم تصادف شيات البهم أكثر ما
362	أبو تمام	357 ملآن من صلف به وتلهوق	ما مقرب يختال في أشطانه
363	أبو تمام	358 ثم ارعويت وذاك حكم لييد	ظعنوا فكان بكاي حولاً بعدهم
		358 بالدمع أن تزداد طول وقود	أجدر بجمرة لوعة إطفائها
364	أبو تمام	358 بالأشترين عيون الشرك فاصلطما	قرت بقران عين الدين وانتشرت
365	أبو تمام	359 عنه فلم يتخون جسمه الكمد	خان الصفا أخ خان الزمان أخاً
366	أبو تمام	359 بها وبنو أيك فيها بنو أبي	وأنت بمصر غايي وقرايتي
367	أبو تمام	360 عرف وعرف كالفناع المسبل	ذنب كما سجب الرداء يذب عن
368	البحثري	360 داتها في الصدود تهجر وسنى	هجرتنا يقظى وكادت على عا
369	مجهول	360 عليك سكر الكرى إن جئت وسنانا	أرد دونك يقظاناً، ويأذن لي
370	البحثري	360 التعنيف عن كرم يصدده	لا العذل يردعه
371	البحثري	361 كلالها وسل دار سعدى إن شفافك سؤلها	قف العيس قد أدنى خطاها
372	أبو تمام	361 جعل الله الفردوس منه بواء	ولماذا تتبع النفس شيئاً
373	البحثري	361 وبروق السحاب قبل رعوده	ضحكات في إثرهن العطايا
374	البحثري	362 مسعاته أو فقدنا من يدانيه ...	متى أردنا وجدنا من يقصر عن
375	الأعشى	362 ويعدن أعداء بعيد ودا	وأخو النساء متى يشأ يصرمه
376	أبو تمام	362 لها وشحاً جالت عليها الخلاجل	من الهيف لو أن الخلاجل صيرت

362	أبو تمام	كُوسِعِهِ لَمْ يَضِيقْ عَنْ أَهْلِهِ بَلَدُ لَهَا	377	وَرُحِبَ صَدْرٌ لَوْ أَنَّ الْأَرْضَ وَاسِعَةٌ
362	أبو تمام	لَأُعْلِمَ أَضْنَ قَدْ جَلَّ نَصْرٌ عَنْ الْحَمْدِ	378	سَأُحْمَدُ نَصْرًا مَا حَيَّيْتُ وَإِنِّي
362	البحثري	هَبِهَا فِي الصُّدُودِ تَهْجُرُ وَسْنَى	379	هَجَرْتَنَا يَقْظَى وَكَادَتْ عَلَى مَدًى
362	أبو تمام	وَقَدْ تَفَرَّعْنَ فِي أَفْعَالِهِ الْأَجَلُ	380	جَلَّيْتُ وَالْمَوْتُ مُبْدَحُرٌّ صَفْحَتَهُ



خامسا: فهرس المصادر والمراجع



خامساً: فهرس المصادر والمراجع

1. ابن أبي الأصبع المصري، زكي الدين: بديع القرآن، تح: حنفي محمد شرف، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط1، 1957.
2. ابن الأثير، الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور، تح: مصطفى جواد، المجمع العلمي، بغداد، 1956.
3. ابن المعتز، طبقات الشعراء المحدثين، تح: عبد الستار فراج، دار المعارف، القاهرة، دط، 1946.
4. ابن حزم، تح: عبد السلام وهارون، جمهرة أنساب العرب، القاهرة، مصر، دط، 1962.
5. ابن خلدون، مقدمة العلامة ابن خلدون ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، دط، دت.
6. ابن خلكان، تح: إحسان عباس، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، دت.
7. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، ج1، دار الحيل، بيروت، ط4، 1972.
8. ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2005، ط2.
9. ابن فارس اللغوي، ذم الخطأ في الشعر، تح: رمضان عبد التواب، مكتبة لبخانجي، المطبعة العربية الحديثة، القاهرة، دط، 1980.
10. ابن فارس، أبو الحسين أحمد، الصاحبي، تح: السيد أحمد صقر، دار إحياء الكتب العربية، دط، 1977.
11. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، مادة (ب د ع)، ج1، دار الفكر، بيروت، 1979.
12. ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967.
13. ابن منظور، لسان العرب، قدم له عبد الله العلايلي، دار الحيل ودار لسان العرب، بيروت، لبنان، دط، 1988.
14. أبو الحسن بن رشيد القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، ط3، 1963.

15. أبو الفتح عثمان ابن جني، تح: محمد علي النجار، الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ط4.
16. أبو الفرج علي بن الحسين الأصفهاني، الأغاني، تح: إحسان عباس وإبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، 2004، ط1.
17. أبو بكر الصولي، أخبار أبي تمام، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، 2015، دط.
18. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، شر: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، دت، دط.
19. أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، الموسوعة الشعرية 3، المجمع الثقافي، أبو ظبي، 2003، ج6، ص1960.
20. أبو حيان التوحيدي، المقابسات، تح: حسن السندوبي، المكتبة التجارية الكبرى، المطبعة الرحمانية، مصر، دط، 1929.
21. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1998، ط67.
22. أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني، شر: صلاح الدين الهواري وهدى عودة، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، دار ومكتبة الهلال، بيروت، 2002، دط.
23. أبو فتح عثمان الجني، تفسير أرجوزة أبي نواس في تقرّظ الفضل بن الربيع، تح: محمد بهجة الأثري، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، المطبع الهاشمية، دط، 1966.
24. أبو فتح عثمان بن جني، الفسر شرح ابن جني الكبير على ديوان المتنبي، تح: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ج1، 2004، ط1.
25. أبو نصر الفارابي، جوامع الشعر، ملحق في كتاب تلخيص كتاب أرسطو في الشعر لابن رشد، تح: محمد سليم سالم، المجلس الاعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، دط، 1971.
26. أبو هلال العسكري، ديوان المعاني، دار الكتب العلمية، لبنان، 1994.
27. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت - لبنان، ط4، 1983.
28. أحسن مزدور، معايير النقد الأدبي في القرن الرابع الهجري، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، 2008، ط1.
29. أحمد أمين، النقد الأدبي، الأنيس السلسلة الأدبية، موفم للنشر، دط، 1992.

30. أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت.
31. أحمد مطلوب، اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع للهجرة، وكالة المطبوعات، بيروت، ط1، 1973.
32. أحمد يوسف علي، نظرية الشعر رؤية لناقد قديم، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت.
33. الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
34. إدريس الناقوري، المصطلح النقدي في نقد السعر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، 1984.
35. أرسطو، السياسات، تر: الأب أوغيسطين بربارة البويسي، اللجنة الدولية لترجمة الروائع الإنسانية، (الأونسكو)، بيروت، لبنان، د/ط، 1957.
36. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت.
37. أميرة حلمي مطر فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، مصر، د/ط، د/ت.
38. أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، دار إفريقيا الشرق للنشر، الرباط، الغرب، 1987، دط.
39. بدوي طبانة، أبو هلال العسكري ومقاييسه البلاغية والنقدية، دار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.
40. بدوي طبانة، دراسات في النقد الأدبي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، مكتبة الأجلو المصرية.
41. بدوي طبانة، قدامة بن جعفر والنقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ط3، 1969.
42. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
43. بومنجل، عبد الملك، في مهب التحول: جدل النقد العربي الحديث في مفهوم الشعر، عالم الكتب الحديث، دط، 2010.
44. بيسار محمد عبد الرحمن، الفلسفة اليونانية، دار الكتاب اللبناني، 1973.
45. ت.س. اليوت، مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، دت.
46. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سراس للنشر، مطابع الوحدة تونس، دط،

1985.

47. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1992، ط3.

48. جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

49. الجاحظ (أبي عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الجانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط7، 1998.

50. جان ماري جوير - مسائل فلسفة الفن المعاصر - تر: سامي الدروبي، نشر دار اليقظة العربية، بيروت، دط، دت.

51. جيروم ستولنتيز، النقد الفني - دراسة جمالية فلسفية -، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ط3، 1981.

52. الحسن بن هاني، ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت، دط، دت.

53. حسن طبل، المعنى الشعري في التراث النقدي، مكتبة الزهراء، القاهرة، دط، 1985.

54. الحصري، نور الطرف ونور الظرف، تح: لينة عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1996.

55. حمود حسين يونس، الموازنة في النقد العربي القديم حتى القرن الخامس الهجري، دار الفكر المعاصر، دمشق، ط1، 2008.

56. حمود يونس، الإبداع الشعري وحرية الشاعر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد الثالث والثمانون، 2008.

57. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البوليسية، ط12، 1987.

58. داود سلوم، تاريخ النقد العربي من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث الهجري، مطبعة الإيمان، بغداد، دط، 1966.

59. ديوان ابن وكيع، تح: هلال ناجي، دار الجليل، بيروت، ط1، 1991 وتح: حسين نصار، ابن وكيع شاعر الخمر والزهد، مكتبة مصر، مصر، دط، دت.

60. ديوان المتنبي، دار الصادر، بيروت، دط، دت.

61. الذهبي، معرفة القراء الكبار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1997م، ص58-62.

62. رابح دوب، البلاغة عند المفسرين حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار الفجر للنشر والتوزيع،

القاهرة، دط، 1998.

63. روبرت سي هولب، نظرية التلقي، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000، ط1.

64. زكي نجيب محمود وآخرين، دار الجيل، بيروت - لبنان، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، 1988م.

65. سجع جبيلي، ديوان أبو النجم العجلي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998.

66. سعد الجبوري، ثقافة الناقد وأثرها في معايير النقد العربي القديم حتى نهاية العصر العباسي، الدار المتحدة، مؤسسة الرسالة، دمشق، 2003، ط1.

67. سعيد العدناني، الاتجاهات الفلسفية في النقد الأدبي، دار الرائد العربي، بيروت، 1987، ط1.

68. سلامة إبراهيم، بلاغة أرسطو بين العرب واليونان، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1950.

69. السيوطي، تاريخ الخلفاء، تح: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز، ط1، 2004م.

70. السيوطي، طبقات المفسرين، تح: علي محمد عمر، مكتبة وهبة - القاهرة، ط1، 1396..

71. شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984.

72. شكري محمد عياد، دائرة الإبداع مقدمة في أصول النقد، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، دبي، دط، 2008.

73. شوقي ضيف، النقد، دار المعارف، كورنيش النيل القاهرة، ط5، دت.

74. شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط24، 2003.

75. شوقي ضيف، عصر الدول والإمارات، دار المعارف، مصر، دط، 1984.

76. شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1962، دط.

77. صبري مسلم، النقش المسحور إضاءات على السحر والأسطورة والفولكلور، مركز عيادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2007، دط.

78. طه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دط، دت.

79. طه مصطفى أبو كريشة، أصول النقد الأدبي، الشركة المصرية العلمية للنشر، لونغمان، القاهرة، 1996، دط.

80. عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلة التفسير، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية

- للتشر، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.
81. عبد الحكيم بليغ، أدب المعتزلة إلى نهاية القرن الرابع الهجري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، 1969.
82. عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد، مكتبة الخانجي مطابع الدجوى، القاهرة، دط، 1980م.
83. عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1984..
84. عبد الرؤوف أبو السعد، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي، دار المعارف، القاهرة، ط1، دت.
85. عبد الفتاح عثمان، نظرية الشعر في النقد العربي القديم، مكتبة الشباب، القاهرة، 1998، دط.
86. عبد الفتاح علي عفيفي، الذوق الأدبي أطواره ونقاده ومجالاته ومقاييسه، مطبعة الأمانة، مصر، ط1، 1987.
87. عبد القادر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دط، 1093.
88. عبد القادر فيدوح، الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، 1998، دط.
89. عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999.
90. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.
91. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة، ط3، 1992.
92. عبد اللطيف محمد السيد الحريري، السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوء النقد الأدبي القديم والحديث، دار السعادة للطباعة، مصر، 1995، ط1.
93. عبد الله الغدامي، الصوت القديم الجديد دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الرياض، العدد 66، 1999.
94. عثمان موافي، دراسات في النقد العربي، دار المعرفة الجامعية، ط3، 2000.
95. العربي حسن درويش، النقد الأدبي بين القدامى والحديثين، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1988.

96. عصام قصبجي، أصول النقد العربي القديم، منشورات جامعة حلب، دط، 1991.
97. علي عبد المعطي، مشكلة الإبداع الفني، دار المعرفة الجامعية، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.
98. علي عشري زايد، البلاغة العربية تاريخها مناهجها مصادرها، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1977.
99. علي عيسى العاكوب، التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر دمشق، 1997، ط1.
100. علي مهدي زيتون، الإعجاز القرآني وآلية التفكير النقدي عند العرب وبحوث أخرى، دار الفارابي - بيروت، لبنان، 2011، ط1.
101. غازي يموت، نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1992، دط.
102. فاطمة بريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، الإمارات العربية المتحدة، 2006، ط1.
103. فايز الداية، علم الدلالة العربي، دار الفكر، دمشق، ط1، 1405-1985.
104. فخرالدين عامر، أسس النقد الأدبي في عيار الشعر، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2000، ط1.
105. فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون، دار الوفاء للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2004.
106. قاسم مومن، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة، دط، 1982.
107. قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة الخانجي بالقاهرة، دط، دت.
108. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، مطبعة الجوائب، قسنطينة، 1302، ط1.
109. قصي الحسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1، 2003.
110. القفطي، إنباه الرواة على أنباه النحاة، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، الناشر: دار الفكر العربي - القاهرة، ومؤسسة الكتب الثقافية - بيروت، ط1، 1982م.
111. كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة قراءة في معضلة القياس النقدي، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997.
112. كمال الدين الأنباري، نزهة الألباء في طبقات الأدباء، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن، ط3، 1985م.

113. ماجد قائد قاسم مرشد، جمالية التلقي في الكتابة الشعرية العربية من العتبات إلى النص، مقاربات للنشر والصناعات الثقافية، ط1، 2018.
114. مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، دار الجليل، بيروت، دط، دت.
115. مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، البلغة في تراجم أئمة النحو واللغة، تح: محمد المصري، ط1، 2000.
116. مجدي أحمد توفيق، مفهوم الإبداع الفني في النقد العربي القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، دط، 1993.
117. محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تح عباس عبد الساتر، عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2005.
118. محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
119. محمد بن إسحاق النديم، الفهرست، دار الإحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2006.
120. محمد بن سلام الجمحي، طبقات الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، دط، 2001.
121. محمد بن قتيبة، تح: أحمد محمد شاكر، الشعر والشعراء، دار المعارف، دت، دط، ج1.
122. محمد حسين الأعرجي، الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي، منشورات وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، دط.
123. محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998، ط1.
124. محمد رشاد محمد صالح، نقد كتاب الموازنة بين الطائيين، دار الكتاب العربي، بيروت، 1978، ط2.
125. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، منشأة المعارف الاسكندرية، دط، 2002.
126. محمد عبد المنعم خفاجي، الفكر النقدي والأدبي في القرن الرابع الهجري، رابطة الأدب الحديث، دط، دت.
127. محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1992.
128. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
129. محمد محي الدين عبد الحميد، المثل في أدب الكاتب والشاعر، القاهرة، 1939.

130. محمد مصطفى هدارة، مشكلة السرقات في النقد العربي، مكتبة الانجلو المصرية، 1958، دط.
131. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر لطباعة، دط، دت.
132. محمد يحيى الحصامي، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقال النقدية، دار أجد للنشر والتوزيع، 2018.
133. محمود الريداوي، الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، دت، دط.
134. محمود الريداوي، دراسات في النقد العربي القديم، دار العربية، دمشق، 2005، ط1.
135. محمود سمرة، القاضي الجرجاني الأديب الناقد، المكتب التجاري، بيروت، دط، 1966.
136. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1996.
137. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2013.
138. مصطفى عبد الرحمان إبراهيم، في النقد الأدبي القديم عند العرب، كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاهرة، مكة للطباعة 1998، دط.
139. مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الإبداع الفني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.
140. مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، التكوين للدراسات والأبحاث، المملكة العربية السعودية، 2016، ط1.
141. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ط1.
142. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان، القاهرة، 1996، دط.
143. نجوى عبد السلام وحسن سحلول، معضلة القارئ النظرية، المعرفة، دمشق، ع402، 1997.
144. نجيب العقيقي، المستشرقون، دار المعارف القاهرة - مصر، ط3، 1964.
145. نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، دط.
146. نھا توفيق نعمة، الجن في الأدب العربي، دار صيدا، بيروت، 1971.
147. ه.ب. تشارلتن، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، الناشر مؤسسة هندواي، دط، 2019.

148. هند حسين طه، النظرية النقدية عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، دط، 1981.
149. وليد قصاب، التراث النقدي والبلاغي للمعتزلة حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار الثقافة، الدوحة، دط، 1985.
150. ياقوت الحموي، تح: إحسان عباس، معجم الأدباء، دار الغرب الإسلامي، ط1، دت.
151. ياقوت الحموي، معجم الأدباء، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1993م.
152. ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، 1977.
153. يوسف عيد، ديوان حسان بن ثابت، دار الجليل، بيروت، 1992، دط.



سادسا: فهرس الموضوعات



سادساً: فهرس الموضوعات

الملخص بالعربية

الملخص بالإنجليزية

إهداء

الشُّكر والتقدير

المقدمة أ-ذ

مدخل: نشأة التفكير النقدي والبلاغي عند العرب وتطوره خلال القرن
الرابع الهجري

12 المبحث الأول: العصر الجاهلي

17 المبحث الثاني: العصر الإسلامي

20 المبحث الثالث: العصر الأموي

24 المبحث الرابع: العصر العباسي

47 خلاصة الفصل

الفصل الأول: المفاهيم الأولية للإبداع والتلقي

50 المبحث الأول: الإبداع في ميزان النقد

50 المطلب الأول: لغة

51 المطلب الثاني: الإبداع عند اليونان

55 المطلب الثالث: الإبداع عند العرب

57 أولاً: شياطين الجن

60 ثانياً: الإلهام

89 المبحث الثاني: التلقي إرهابات وأصول

89 المطلب الأول: التلقي لغة

90 المطلب الثاني: التلقي عند أرسطو

92 المطلب الثالث: التلقي في التراث العربي القديم

95 المطلب الرابع: التلقي ومكانة المتلقي في القرن الرابع الهجري

116.....خلاصة الفصل.

الفصل الثاني: قضايا الإبداع والمبدع

119.....المبحث الأول: قضية الطبع والصناعة

119.....المطلب الأول: ابن طباطبا

128.....المطلب الثاني: الآمدي

135.....المطلب الثالث: قدامة بن جعفر

138.....المطلب الرابع: أبي هلال العسكري

144.....المبحث الثاني: قضية اللفظ والمعنى ..

144.....المطلب الأول: ابن طباطبا

154.....المطلب الثاني: الآمدي

170.....المطلب الثالث: قدامة بن جعفر

183.....المطلب الرابع: أبي هلال العسكري

213.....المبحث الثالث: قضية السرقات الشعرية

213.....المطلب الأول: ابن طباطبا

222.....المطلب الثاني: الآمدي

240.....المطلب الثالث: أبي هلال العسكري

252.....المبحث الرابع: قضية القديم والحديث

254.....المطلب الأول: ابن طباطبا

259.....المطلب الثاني: الآمدي

270.....خلاصة الفصل

الفصل الثالث: محددات تلقي النص في ضوء جدلية الإبداع والتلقي في

القرن الرابع الهجري

273.....المبحث الأول: ثقافة الناقد ومؤهلاته

274.....المطلب الأول: بيئة الأدباء والنقاد

278.....المطلب الثاني: بيئة اللغويين والنحاة

283.....المطلب الثالث: بيئة المتكلمين

290.....المطلب الرابع: بيئة الفلاسفة

297	المبحث الثاني: أثر القارئ في صوغ العمل الأدبي.....
298	المطلب الأول: معيار الذوق والتعليل.....
305	المطلب الثاني: معيار خبرة المتلقي.....
328	المبحث الثالث: أفق النص وأوجه قراءاته عند نقاد القرن الرابع.....
328	المطلب الأول: النص ومعايير التوصيل.....
332	المطلب الثاني: التلقي ومناهج القراءة عند النقاد.....
385	خلاصة الفصل.....
387	الخاتمة.....
393	الفهارس العلمية.....
394	أولاً: فهرس الآيات القرآنية.....
395	ثانياً: فهرس الأحاديث.....
396	ثالثاً: فهرس الأعلام المترجم لهم.....
400	رابعاً: فهرس الآيات الشعرية.....
429	خامساً: فهرس المصادر والمراجع.....
440	سادساً: فهرس الموضوعات.....