

الجمهورية العربية السورية  
وزارة التعليم العالي  
جامعة أم القري  
كلية اللغة العربية  
قسم الدراسات العليا العربية  
فرع البلاغة والنقد



# حجرات الربيعانيين على البصر السعوي

## حتى نهاية القرن الرابع الهجري

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في البلاغة والنقد

إعداد الطالب

صالح سعيد عبد الرزاق

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد العظيم إبراهيم الطعني

١٠٠٤٢٨٦



٢١٩٩٢/هـ ١٤١٢

بسم الله الرحمن الرحيم

## ملخص البحث

(( مآخذ البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري ))

الحمد لله ، والمصلاة والسلام على رسول الله أما بعد :  
فقد عنى هذا البحث "مآخذ البيانين على النص الشعري حتى نهاية القرن الرابع الهجري" يتتبع فكرة الرداءة في النص الشعري من الجاهلية وحتى نهاية القرن الرابع الهجري وكشف أسسها التي قامت عليها ، ومظاهرها في النص .  
وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يكون البحث في خمسة أبواب وتمهيد .

في التمهيد : عرض البحث لخصومية منهج البيانين في نقد النص الشعري وبين قيمته لتوسطه بين مناهج الحتمية العلمية ، وبين مناهج النقد الجديد .

الباب الأول : بينات البيانين ومنهجهم النقدي ، وتحتة ثلاثة فصول :

الفصل الأول : المصادر التاريخية ، الفصل الثاني : بينات البيانين ، الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة .

الباب الثاني : البنية التركيبية ، ويعنى هذا الباب بمآخذ البيانين على بنية النص الشعري ، وتحتة ثلاثة فصول :  
الفصل الأول : الكلمة ، الفصل الثاني : التركيب ، الفصل الثالث : هيكل العميدة .

الباب الثالث : البنية التصويرية ويختص بعيوب المعنى الشعري وموره الفنية ، وتحتة ثلاثة فصول :

الفصل الأول : التصوير البياني ، الفصل الثاني : المعنى الشعري بين الإبداع والاتباع ، الفصل الثالث : المعنى الشعري بين الإبداع والاتباع .

الباب الرابع : البنية الإيقاعية ، ويشتمل على عيوب الإيقاع في النص الشعري ، وتحتة ثلاثة فصول :

الفصل الأول : الإيقاع الخارجي ، الفصل الثاني : الإيقاع الداخلي ، الفصل الثالث : إيقاع المعاني .

الباب الخامس : أسس المآخذ ، وتحتة فملان :  
الفصل الأول : أسس داخلية ، الفصل الثاني : أسس خارجية .

الخاتمة وفيها نتائج البحث ومن أهمها :

- (١) أن مآخذ البيانين على النص الشعري لم تترك شيئا منه وحوود اتجاهين متباينين لدى البيانين ، اتجاه متشدد واتجاه متسامح .
- (٢) أن الخطأ في لغة النص في فترة البحث لا يراد بها اللحن وإنما المحي ، على غير المشهور .
- (٣) وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

الطالب

المشرف

عميد الكلية

صالح سعيد الزهراني أ.د. عبد العظيم إبراهيم المطعنى د. محمد بن مريسي

شکر و تقویٰ

## شكر وتقدير

{رَبِّ اَوْزِعْنِي اَنْ اَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي اَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى الْيَدَيَّ  
وَ اَنْ اَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَاَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ} .  
(النمل : ١٩)

أما بعد :

فإنه ليسعدنى فى هذا الموقف أن أتقدم بجزيل الشكر  
لجامعة أم القرى ممثلة فى معالى مديرها الدكتور راشد  
الراجح ، على رعايتها ، وتشريفها لى بالانتساب إليها .  
وأجزل شكرى وتقديرى لعميدى كلية اللغة العربية  
السابق الدكتور عليان الحازمى ، واللاحق الدكتور محمد  
الحارثى ، ورئيسى قسم الدراسات العليا العربية السابق  
الدكتور حسن باجودة ، واللاحق الدكتور سليمان العايد ،  
ولرئيس قسم البلاغة والنقد الدكتور عوض الجُميعى على  
ما بذلوه من جهود فى سبيل توفير الجو العلمى للباحثين  
وطلبة العلم بهذه الكلية .

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

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

وأشكر لأستاذى الكريمين عضوى لجنة المناقشة ،  
ماسيبدلانه من جهد فى سبيل قراءة هذا البحث وتقويمه .

والشكر لله أولا وأخيرا ، فهو نعم المولى ونعم

النصير .

# المقدمة

## المقدمة

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

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

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

ومن هنا عقدت العزم على رصد مآخذ البيانين على النص  
الشعري حتى نهاية القرن الرابع ، وبيان منهجهم فى ذلك ،  
وأسمهم النقديّة التى حاكموا النص بمقتضاها .

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

وهناك دراسة اختتمت باستقراء نتائج طائفة واحدة من  
طوائف البيانين وهى طائفة اللغويين فى فترة محددة ، قامت  
بها سَنيّة أحمد محمود وعنوانها "النقد عند اللغويين فى  
القرن الثانى" .

( ب )

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

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

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

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

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

## ( ج )

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

### التمهيد :

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

فإذا كانت مناهج الحتمية العلمية تبحث عن منشأ النص ومناهج النقد الجديد تعزل النص عن صاحبه ، فإن منهج البيانيين قام على إظهار النص ، وبحث عما يكون به النص الشعرى ، شعرا له خصوميته فى إطار من الوعى بالذات المبدعة ، والمخاطب الذى يؤول اليه النص ، والسياق الذى يتشكل النص الشعرى فى أفقه ، والملابسات التى تحيط به .  
به .

### الباب الأول : بيانات البيانيين ومنهجهم النقدي .

وقد اشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول :

#### الفصل الأول : المهاد التاريخى .

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

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



دلالة اللفظ ، والإفراط في المعنى ، حتى إذا جاء القرن الأول  
بدأ الاهتمام بالمعنى يأخذ حيزاً أكبر ، وظلت عيوب الألفاظ  
على ما هي عليه .

وبدأ النقد يأخذ طابع العلمية على أيدي اللغويين  
والنحاة في القرن الثاني الهجري ، وظهرت فكرة الخطأ  
واللحن في اللغة لأول مرة في تاريخ النقد العربي ، وكثر  
تعقب العلماء للشعراء في هذا الباب .

وفي القرن الثالث الهجري دخل النقد أفقا جديداً مع  
علماء الكلام ، والأدباء ، وعلماء اللغة والنحو ، وكان  
لعلماء الكلام في هذا القرن أثر بارز على نقد المعنى ،  
وظهرت عدد من المؤلفات التي تعرض لعدد من المآخذ وبخاصة  
في السرقات .

وتضافر للنقد في القرن الرابع عدد من العوامل ، كان  
لها أثرها البالغ في الارتقاء به ، أهمها الإبداع فقد كان  
لابي تمام ثم المتنبي أبرز الأثر في الاهتمام بفكرة المآخذ ،  
واعتبارها ظاهرة بارزة .

وبرز دور الفلاسفة وعلماء الكلام وأدباء الكتاب في هذا  
القرن ، واحتد الصراع بين القديم والجديد ، وكثرت  
المؤلفات التي تتتبع سقطات الشعراء ، وصارت المآخذ تمثل  
خروجاً على اللغة وتقاليد الفن، بعد أن كانت خروجاً على  
اللغة المشهورة في القرن الثاني من الهجرة .

#### الفصل الثاني : بيئات البيانيين .

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

علم الكلام ، وأدباء الكتاب جهد لا يُنكر ، وأى دراسة تسعى لكشف هذه النظرية ، أو استقراء أبعادها لاتقف على جهود هؤلاء العلماء ستكون دراسة قاصرة ، ولن يكتب لها النجاح . وقد كان لبعض هذه البيئات دور رائد فى نقد النص الشعرى وبيان عناصر الجودة والرداءة فيه ، ولذا فإن موضوعية البحث تقتضى الوقوف على موقفهم النقدي الذى تشكل فى ضوء أصولهم الفكرية الخاصة التى تطبع ذلك الموقف بطابع مُميّز .

#### الفصل الثالث : المنهج اتجاهاته وسماته العامة .

وفيه كشفت الدراسة عن وجود اتجاهين لدى البيانين فى النظر إلى المآخذ، اتّجاه يتشدّد أصحابه فى أحكامهم النقدية فلا يقبلون من اللغة إلا ما اشتهر وأُطرّد به القياس ، ولا يستجيدون من المعانى إلا ما احتذى التقاليد ، وتأسّس على معايير عمود الشعر العربى ، وماعدا هذا فلاخير فيه . واتّجاه متسامح يعتدّ أتباعه بما يقول الشعراء - وإن جاء على القليل والنادر - لأنّ للغة وجوهاً يمحّ حملها عليها ، وللشعر خصوصية فى الرؤية والتشكيل تفرضها طبيعته وغايته . وأبرزت السمات العامة للمنهج ، وهى سمات يتفق عليها المتشدّدون والمتسامحون معاً وهى : البون الشاسع بين النظرية والتطبيق ، واحتذاء التقاليد ، ومبدأ العزلة ، والاهتمام بالمخاطب ، والفصل بين الشكل والمضمون ، والحرص على الحقيقة .

#### الباب الثانى : البنية التركيبية .

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

الفصل الأول : الكلمة .

وفيه جُمِعَت مآخذُ البيانين على الكلمة المفردة في الإعراب ، والبنية الصرفية ، والدلالة . ولا يكاد يترك البيانون جانباً من جوانب الكلمة إلا وعرضوا له بالنقد ، ولم تغفل الدراسة ما يختص بالجانب الموسيقي في الكلمة ومآخذ البيانين عليه ، فعرضت له في الباب الرابع " البنية الإيقاعية " ، منعاً للتكرار ، وبعثرة الجهد ، ومن الملاحظ أن القوم كانوا على طرفي نقيض في أحكامهم النقدية ، منهم من عاب المآخذ ، ومنهم من التمس للشاعر العذر ، فحمل المآخذ على باب من أبواب العربية وبخاصة في الشعر الذي يجوز في لغته ما لا يجوز في غيرها .

الفصل الثاني : التركيب .

وفيه عرِّضَ لعيوب التركيب في النص الشعري كاللحن ، وانعدام التناسب ، والمعاظلة ، والقلب ، والإخلال والحشو وغير ذلك . وقد أجمع البيانون على أن اللغة في الشعر نظاماً خامساً ، لكنهم اختلفوا في مدى الاعتداد به ، فنظر إليه بعضهم على أنه ضرورة يضطر إليها الشاعر ، وهي مما يَشِينُ الشعر ، ويذهب بجماله ، ومنهم من اعتدَّ بهذه التراكيب وعدّها ضرباً من ضروب الصنعة في الشعر ، وباباً من أبواب الفطنة بتأليف الكلام ، وعَسَفَ اللغة بفن من فنون الحيلة التي لا يقدر عليها إلا الشعراء أمراء الكلام .

الفصل الثالث : هيكل القصيدة .

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

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

وبناء على هذا عيب مطلع القصيدة الذي لا يتفق وغرضها ،  
كما عيب غموضه ، وبرودته ، وانعدام التناسب بين شطريه .  
ومثل هذا عيب التخلص الذي لا يحسن الشاعر الانتقال فيه  
من غرض الى غرض ، والمقطع الذي لا يشبع رغبة المخاطب فيفجأه  
بما لم يعهد ، ويقطع عليه لذة استمتاعه .

وترامى الحديث الى البحث في وحدة النص انطلاقا من  
البيت الواحد ، وانتهاء بتناسب الأبيات وترابطها ، حتى  
لا تكون أمشاجا ملفقة لا يربط بينها الا الوزن والقافية .

#### الباب الثالث : البنية التصويرية .

واختص هذا الباب بمآخذ البيانيين على معانى الشعر  
وموره .

وينطوى على ثلاثة فصول .

#### الفصل الأول : التمثيل البياني .

وكان الحديث فيه عن عيوب الصورة البيانية - التشبيه  
والاستعارة - وقد ظهر في هذا الفصل اجماع البيانيين على  
قيمة الصورة البيانية في الشعر ولكنهم اختلفوا في مدى  
القرب والبعد بين طرفي الصورة منهم من استحسّن القرب ، وعدّ  
كل ما بعد من قبيل القبيح المسترذل ، ومنهم من وجد في  
البعد غايته ، فاعتد به وجعله دليلا على فطنة الشاعر  
بالعلاقات الخفية بين الكائنات .

#### الفصل الثاني : المعنى الشعري بين الاصابة والاخلاء .

وهنا تتبعت الدراسة مفهوم الاصابة في نقد البيانيين

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

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

#### الفصل الثالث : المعنى الشعرى بين الابداع والاتباع .

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

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

وكشفت الدراسة عن أن القول بالسرقة مبناه على تصور المعنى ، سلفا ، واعتباره فكرة مجردة ، وبينت الموقف الرائد لعبد القاهر الجرجاني<sup>(١)</sup> الذى يكاد يكون موقفا فريدا فى التراث البيانى ، ومؤداه أن المعانى لا يمكن أن

---

(١) وان كان خارج فترة البحث .

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

#### الباب الرابع : البنية الايقاعية .

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

#### الفصل الأول : الايقاع الخارجى .

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

#### الفصل الثانى : الايقاع الداخلى .

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

#### الفصل الثالث : ايقاع المعانى .

وفى هذا الفصل أوضحت الدراسة أن الايقاع كما يكون فى

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

#### الباب الخامس : أسس المآخذ .

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

##### الفصل الأول : الأسس الداخلية .

ويُقصدُ بها تلك الأسس التى فرضتها طبيعة وعى البيانىين بالشعر وقد تتبععتها الدراسة من خلال حديث البيانىين عن ماهية الشعر وأداته، وعلاقته بالعالم الخارجى ، وغايته التى يرمى إليها .

##### الفصل الثانى : الأسس الخارجية .

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

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

وذيلت الدراسة بخاتمة أبرزت بعض النتائج والتوصيات .  
وختاماً لايفوتنى أن أجزل الشكر لاستاذى الدكتور عبد العظيم المطعنى ، الذى كان يقف وراء هذا العمل، وفقه الله وأمهه بالصحة ، وأجزل له المثوبة .

وأعوذ بالله أولاً وأخيراً من زلة اللسان ، وعثرة القلم  
وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين .

التمهيد

البيانون

ونقد النص الشعري



التمهيدالبيانىون ونقد النص الشعرى

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

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

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

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

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

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

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

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجنى ، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة ، بيروت ، دار الغرب الإسلامى ، ط ٢ ، ١٩٨١م ، ص ٣٤٦ .

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

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

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

أما النص الشعري فهو محور البحث عن القيمة عند البيانىين بمختلف بيئاتهم ومنازعمهم ، لامن حيث قيمته التاريخية ، أو دلالاته الاجتماعية أو النفسية ، وإنما من حيث هو لغة ذات نمط مميز فى رؤيتها وبنائها .

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

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

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

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

١ - اللغويون والنحاة .

٢ - علماء الكلام .

٣ - أدباء الكتاب .

٤ - الفلاسفة .

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

وقد وقف البيانين أمام كل جزئية من جزئيات النص الشعرى ، ابتداء من الكلمة ، وانتهاء بالقميدة ، ووضعوا لكل جزئية عددا من المقاييس التى تضمن لها الجودة والاشارة

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

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

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

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

ولا يعنى هذا أن البيانين لم يكشفوا عن مواطن الجودة فى النص الشعرى فقد كان لهم فيه جهد مميز ووافر ،

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

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

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

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

والمأخذ البتى أخذها البيانىون على النص الشعرى كثيرة  
لاتكاد تترك شيئا منه فى الرؤية والنسيج .

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

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

وكل هذه المفاهيم كانت ترد وصفا للغة والمعانى والايقاعات عندما تخالف مقاييس البيانين ، ولم يكن مفهوم المآخذ أشهر المفاهيم شيوعا فى وصف النص الردى عند البيانين ، ولكن شهرته تعود الى المرزبانى فى أواخر القرن الرابع من الهجرة عندما جعله عنوانا لكتابه الموشح . ودلالة المفهوم لاتكاد تنفصل عن المعنى الاصلى للمادة ، فالهمزة ، والخاء ، والذال أصل واحد ، تتفرع منه فروع متقاربة فى المعنى .

ومن هذه المعانى الضعف : فالمؤخذ : هو الرجل الذى تؤخذه المرأة عن رأيه ، وتؤخذه عن النساء كأنه حبس عنهن .  
(١)  
والمأخوذ ، والاخذ : هو الأسير .  
(٢)

ومنها الداء : يقال : أخذ البعير ، يأخذ أخذا فهو أخذ خفيف ، وهو كهيئة الجنون يأخذه ، ويكون ذلك فى الشاء أيضا ، والاخذ : الرمد ، والاخذ : الرمد .  
(٣)  
قال أبو ذؤيب الهذلى فى صفة حمار :

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

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

- 
- (١) معجم مقاييس اللغة ، ابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، مطبعة مصطفى البابى الحلبي ، ط ٢ ، ١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م ، ٦٨/١ .  
(٢) المفردات فى غريب القرآن ، الراغب الاصفهاني ، تحقيق محمد سيد كيلاني ، القاهرة ، مطبعة مصطفى الحلبي ، الطبعة الأخيرة ١٣٨١هـ / ١٩٦١م ، ص ١٢ .  
(٣) معجم مقاييس اللغة ٦٩/١ .  
(٤) شرح أشعار الهذليين ، صنعة أبي سعيد السكري ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، القاهرة ، مطبعة المدنى ١٣٨٤هـ ، ٥٨/١ .  
(٥) المصدر نفسه ٥٩/١ .

(١)

وفلان مأخوذ ، وبه أخذة : من الجن .

والمؤاخذة تعنى : العتاب والتضييق والتشديد ، قال

(٢)

تعالى : {لاتؤاخذننى بما نسيت} . والأخذ يعنى : العتاب

قال صلوات الله وسلامه عليه : "... فان أخذوا على أيديهم

(٣)

نجوا ونجوا جميعا " .

وعلى هذا فان العلاقة بين المفهوم النقدى ، وبين

المادة الأصلية قوية نلمسها فى اطلاق الكلمة على الضعف الذى

يعتري الانسان ، والداء الذى يصيبه ، وفى تسمية العتاب

مؤاخذة ، والتبصير والاصلاح أخذا .

وهذا حال المفهوم مع النص ، فايثاره على ماسواه يعنى

كل ماسبق من ادراك للضعف والقصور فى لغة النص ، ومعانيه ،

وموره ، وإيقاعاته ، ومن عتاب ومؤاخذة على هذا النقص ،

وأخذ وتبصير وهداية لسلوك الطريق الصحيح .

وفى ايثار هذا المفهوم ، اعلاء لقيمة انسانية تحرس

عليها العربية - لغة القيم المثلى الحق ، والخير ،

والجمال - لاتكاد تتحقق مع المفاهيم النقدية الأخرى أمثال

العيوب ، والمساوىء ، والمثالب ، والأخطاء ، اذ ينصرف

الذهن الى دلالات بعيدة لاعلاقة لها بنقد النص ، أضف الى هذا

مافى دلالة لإخذ من العتاب الرقيق ، والنصح ، والتبصير .

والتعبير عن المآخذ يرد بصيغة الفعل المبني للمجهول

فيقال : أنكر ، عيب ، أخذ ، خطئ ، أو بصيغة الماضى

المبنى للمعلوم ، بالاسناد الى الواحد تارة فيقال : أخذ ،

(١) مفردات الراغب الأصفهاني ص ١٣ .

(٢) سورة الكهف : ٧٣

(٣) صحيح البخارى ، كتاب الشركة ١١١/٣ .



أَنكَرَ ، عَابَ ، وبالإسناد إلى المجموع تارة أخرى فيقال :  
أنكروا ، وعابوا ، وأخذوا .

ولا يكاد يُعَبَّرُ عن المآخذ عند البيانين إلا بصيغة  
الماضى ، أما الاسم مأخوذ فلم يرد فيما وقفت عليه .  
والمآخذ موجودة منذ وجد الشعر العربى ، فهى لاتكاد  
تنفك عنه ، ولذا قيل عنها : إِنَّهَا عَيْبٌ لَمْ يَسْلَمْ مِنْهُ أَحَدٌ مِنْ  
شُعْرَاءِ الْعَرَبِيَّةِ ، وَلَكِنَّ الْمآخِذَ تَطَوَّرَتْ بِتَطَوُّرِ الْفِكْرِ النَّقْدِيِّ ،  
وصارت ظاهرة من ظواهر الشعر. المحدث فى العصر العباسى ،  
استدعت التأليف فيها ، والتنبيه عليها .

وقد كان للبيانين فى النظر إلى المآخذ اتجاهان  
متباينان ، اتجاه يُعَدُّهَا مِنْ قَبِيلِ الْقَبِيحِ الَّذِى لَا يَمَحُ فِي  
اللُّغَةِ وَالْمَعْنَى ، واتجاه يذهب إلى أنها صحيحة فصيحة ، وإن  
جاءت على القليل الذى لا يطرُد ، أو العرف غير المشهور ،  
ولهذا تحمل على سعة العربية وشجاعتها فى التعبير ، وطريقة  
الشعر فى الإبانة والإمتاع .

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

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

نقمان ، أو تغيير حركة عما حفظ ، من الأصول المؤلفة له فى الكتب ، أخذ فى التشنيع عليه ، والطعن على علمه ، والاجماع على تخطئته ، ولو نظر بعين الحق ، لعلم أن ذلك لا يخرج الا من وجهين : اما أن يكون ذلك جائزاً ، لعل تغيب عنه ، لم يبلغ النهاية من علمها ، وهو كذلك . ووهمه الذى لعلم ان نبيه عليه ، أو أعاد نظره فيه ، رجع عنه الى الصواب ، وتخطاه الى ملامطعن فيه من الكلام ، ان كان غير معصوم من الخطأ ، ولا ممنوع من الزلل" .<sup>(١)</sup>

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

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

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

(١) مايجوز للشاعر فى الضرورة ، القزاز القيروانى ، حققه الدكتور رمضان عبد التواب والدكتور صلاح الدين الهادى القاهرة ، مطبعة المدنى ، ١٩٨٢م ، ص ١٠٩ .

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



( ١١ )

النظر ، ولكن استرفاده كان استرفاد القوى الغالب الذى  
يُخضع ما يسترفده لرؤيته الخاصة ، ولا أدل على ذلك من أثر  
الثقافة الهيلينية فى تراشنا البيانى .

أما ما يحدث اليوم فهو مسخ لذائقة الأمة ، واسترفاد  
لكل بال تنكر له أهله ، ومسترفد عاجز مغلوب على أمره ،  
مولع بالجديد أيّا كان ممبّه ، لا يسمح له موقفه بالحوار  
الجاد ، والمناقشة المثمرة ، ولا بالانتقاء المفيد . فكان  
المنهج النقدى المعاصر لدينا منهجا ملفقا ، لأساس له ،  
لأنه مغرم بالجرى خلف كل مدرسة غربية جديدة ، تظهر اليوم  
وتموت غدا .

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

الباب الأول

بيئات البيانين

ومنهمم النقدي

وتحتة ثلاثة فصول

الفصل الأول: المهاد التاريخي

الفصل الثاني: بيئات البيانين

الفصل الثالث: المنهج

اتجاهاته وأسسها العامة

الفصل الأول

# المهاد التاريخي

الفصل الأولالمهاد التاريخي

تمثل فكرة المآخذ جانباً مهماً في النظرية النقدية للشعر عند العرب ، لعلنا لانبثعد كثيراً عن الصحة عندما نقول : إِنَّ الرصد الصحيح لتطور الحركة النقدية هو الذي يجعل من المآخذ علامة يستنير بها ، فتاريخ النقد القديم هو تاريخ المآخذ والأخطاء .

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

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

(١) الموازنة بين أبي تمام والبحتري ، الأمدى ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار المسيرة ، بدون تاريخ ، ص ٣٥ .

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

وعلى هذا فالخطأ سمة لاتفارق الشعر بوصفه فنا قوليا  
 ينبعث من نفس مجبولة على النقص ، يعتورها الضعف والقوة .  
 ولانجد عصرا من العصور قد سلم شعراؤه من الاتهام  
 بالنقص وضعف الصنعة ، وبخاصة عند من يظن أن النقد كشف  
 للعيوب ، لايتجاوز ذلك ، ولايطمح إلى شيء سواه . الا أن  
 المآخذ على الشعر تتطور بتطور الشعر والنقد معا ، فعندما  
 يدخل الشعر أفقا جديدا ، تدخل معه المآخذ ذلك الأفق وتكشف  
 عن مواطن الضعف والقوة فيه .

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

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه ، للجرجاني ، تحقيق محمد  
 أبو الفضل ، على البجاوي ، بيروت ، دار القلم ، بدون  
 تاريخ ص ٤ .

مآخذ الجاهليين :

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

فطرفة بن العبد يأخذ على المسيب بن علس وضع كلمة  
الصيعرية فى غير موضعها فى قوله :

وقد اتناسى الهم عند احتفاره

بناج عليه الصيعرية مكدّم<sup>(١)</sup>

قال طرفة : استنوق الجمل ؛ لأن الصيعرية وسم فى عنق<sup>(٢)</sup>

الناقة ، فلا يصح أن يوصف بها الجمل .

ولعل طرفة اتكأ فى نقده على ماجرى به العرف فى محيطه  
من وسم النوق خاصة<sup>(٣)</sup> . وإلا فالعرب يجعلون الصيعرية وسما  
للبعير ، كما جعلت وسما للناقة ، فأهل اليمن هم الذين  
يخصون بها الناقة<sup>(٤)</sup> .

واخذ النابغة على حسان قصور ألفاظه عن الوفاء

بالمعنى فى قوله :

لنا الجفناث الغر والبن

واسيافهم<sup>(٥)</sup> بن كندة كما

- 
- (١) عيار الشعر ص ١٣٩ ، الموشح ص ١٣٣ ، لسان العرب (مصر)  
وورد منسوباً للمتلمس فى الأغاني ٥٥٩/٢٣ ، ط/الدار  
التونسية ، وفى الصناعاتين للعسكري ، تحقيق البجاوى  
وأبى الفضل ، القاهرة ، دار الفكر العربى ، ط ٢ ،  
١٩٧١ م ، ص ٩١ .
- (٢) الموشح للمرزبانى ، تحقيق على البجاوى ، القاهرة ،  
نهضة مصر ، ١٩٦٥ م ، ص ١٣٣ .
- (٣) معالم النقد الأدبى ، د. عبد الرحمن عثمان ، القاهرة  
مطبعة المدنى ، ١٩٦٨ م ، ص ٩٦ .
- (٤) لسان العرب ، ابن منظور ، تحقيق عبد الله الكبير  
وزملائه ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، مصر .



ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق

(١)

فأكرم بنا خلا ، وأكرم بنا ابنما

قال له النابغة : "أنت شاعر ، ولكنك أقللت جفانك

(٢)

وأسيافك ، وفخرت بمن ولدت ، ولم تفخر بمن ولدك" .

وقد امتدح المولى هذا النقد الذى يدل عليه نقاء كلام

النابغة فقال :

"قال له : أقللت أسيافك ، لأنه قال : وأسيافنا ،

وأسياف جمع لأدنى العدد ، والكثير سيوف . والجفان لأدنى

العدد ، والكثير جفان . وقال : فخرت بمن ولدت ، لأنه قال :

ولدنا بنى العنقاء وابنى محرق . فترك الفخر بآبائه وفخر

(٣)

بمن ولد نساؤه" .

وقد أشار الدكتور طه أحمد إبراهيم شكا حول صحة هذه

الرواية ، لاشتمالها على بعض مصطلحات النحو ، وانطوائها

(٤)

على روح بيانية غريبة لم توجد عند الجاهليين .

والقضية هنا قضية دلالة وليست قضية مصطلحات ،

فالنابغة بمفاء حسه الجمالى للغة أدرك الفرق بين القلة

والكثرة فعبر عنه ، والروح البيانية الغريبة التى أنكرها

الباحث تعتمد على التعليل ، ولا يمح نفيه عن ملاحظات

الجاهليين ، لأن ماوصل إلينا عن تلك الفترة من اسهامات

لايهيئ لنا اصدار حكم نقدى سليم ، فكثير منه مفقود

والتعميم فى الأحكام فى مثل هذا الموقف ضرب من المجازفة

غير المحمودة .

(١) الديوان بشرح البرقوقى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠١هـ/١٩٨١م ، ص ٤٢٤ بخلاف الترتيب هنا .

(٢) الموشح ص ٨٢ ، ولنقد النابغة روايات أخرى تعنى بتفصيل المأخذ ، لكنها لاتخرج عما هى عليه فى هذه الرواية .

(٣) المصدر السابق ص ٨٣ .

(٤) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، طه ابراهيم ، بيروت ، دار الحكمة ، بدون تاريخ ص ١٩ .

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

فحسّان لاتعنيه الكثرة بقدر ما تعنيه الكيفية التى تتحلى بها الموصوفات ، وهى كيفية لا تفهم بمعزل عن صفاتها التى يؤثرها العرب فى كلامهم ، فالجفان توصف بأنها غرّ ، والدماء بأنها تقطر .

والفخر بالولد فخر بالاب ، على أن النابغة لم ينس أن يذكر فضل الخؤولة هنا والابوة التى تتناول فى أفق المجد وكأنها شماريخ رضى .

لنا حاضر فعمّ وبادٍ كأنه شماريخ رضى عزة وتكرما

وعيب على مهلهل بن ربيعة مبالغاته فى معانيه فقد  
"كان يدعى فى شعره ويتكثر فى قوله أكثر من فعله" (١) ومن

ادعاءاته قوله :

فلولا الرّيح أسمع أهل حجرٍ صليل البَيْضِ تَقَرَعُ بالذّكور (٢)

وقد أنكره قوم من أهل العلم فقالوا : "هو خطأ وكذب

من أجل أن بين موضع الوقعة التى ذكرها وبين حجر مسافة (٣)  
بعيدة جدا" .

استكثروا عليه أن يشعر بما لا يشعرون به .

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

وَأَخِذْ عَلَى النَّابِغَةِ الذَّبْيَانِي إِقْوَاؤُهُ فِي شَعْرِهِ ؛ لِأَنَّهُ لَمْ  
 يَقُو أَحَدٌ مِنَ الطَّبَقَةِ الْأُولَى إِلَّا هُوَ ، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ :  
 أَمِنْ آلِ مَيَّةَ رَائِحٌ أَوْ مَغْتَدٍ عَجْلَانِ ذَا زَادٍ وَغَيْرَ مَزُودٍ  
 زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدَا وَبِذَاكَ خَبَرْنَا الْغَدَا الْإِسْوَدُ<sup>(٢)</sup>  
 وَلَمَّا دَخَلَ الْمَدِينَةَ ، عَيَّبَ عَلَيْهِ إِقْوَاؤُهُ فَلَمْ يَتَنَبَّهُ لَهُ ،  
 فَاسْمَعُوهُ إِيَّاهُ فِي غَنَاءٍ جَارِيَةٍ فَانْتَبَهَ ، وَغَيَّرَ الْعَيْبَ وَقَالَ :  
 "قَدِمْتُ الْحِجَازَ وَفِي شَعْرِي مَنَعَةٌ ، وَرَحَلْتُ عَنْهَا وَأَنَا أَشْعَرُ  
 النَّاسِ"<sup>(٣)</sup> .

وَرَبَّمَا تَخَطَّى الْحُكْمَ النِّقْدِي مَدَارَ الْجَزْئِيَّةِ الَّتِي لَا تَتَجَاوَزُ  
 الْبَيْتَ الْوَاحِدَ ، وَالْكَلِمَةَ الْوَاحِدَةَ ، إِلَى الْحُكْمِ عَلَى التَّرَاثِ  
 الشَّعْرِيِّ لِلشَّاعِرِ ، وَبَيَانِ عُنَاصِرِ الْقُوَّةِ وَالضَّعْفِ فِيهِ ، بِلُغَةٍ  
 غَامِضَةٍ الدَّلَالَةِ تَكَادُ تَقْتَرِبُ فِي شَفَافِيَّتِهَا مِنْ لُغَةِ الشَّعْرِ ،  
 كَالَّذِي يُرَوَى عَنْ تَحَاكُمِ الزَّبْرَقَانِ بْنِ بَدْرٍ ، وَعَمَرُو بْنُ الْإِهْتَمِ ،  
 وَعَبْدَةُ بْنُ الطَّبِيبِ ، وَالْمَخْبَلِ السَّعْدِيِّ إِلَى رَبِيعَةَ الْأَسَدِيِّ أَيُّهُمْ  
 أَشْعَرُ فَقَالَ لِلزَّبْرَقَانِ : "أَمَّا أَنْتَ فَشَعْرُكَ كُلُّهُمُ أُسْخَنُ لَاهُو أَنْضَجُ  
 فَأَكْلُ ، وَلَا تَرِكَ نَيْئًا فَيَنْتَفِعَ بِهِ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا عَمَرُو فَإِنَّ شَعْرَكَ  
 كَبُرُودٍ حَبَرٍ ، يَتَلَا فِيهَا الْبَصَرُ ، فَكَلِمَا أُعِيدَ فِيهَا النَّظَرُ نَقَصَ  
 الْبَصَرُ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا مَخْبَلُ فَإِنَّ شَعْرَكَ قَصَرَ عَنْ شَعْرِهِمْ ، وَارْتَفَعَ  
 عَنْ شَعْرِ غَيْرِهِمْ ، وَأَمَّا أَنْتَ يَا عَبْدَةُ ، فَإِنَّ شَعْرَكَ كَمَزَادَةٍ أُحْكِمَ  
 خَرْزُهَا فَلَيْسَ تَقْطُرُ وَلَا تُمْطِرُ"<sup>(٤)</sup> .

وَقَدْ عَدَّ الدَّكْتُورُ إِحْسَانُ عَبَّاسُ هَذَا النَّمُودَجَ مِنْ أَرْقَى  
 النَّمَاذِجِ ، وَأَدْلَاهَا عَلَى طَبِيعَةِ النِّقْدِ "فَهُوَ نَمُودَجٌ يَجْمَعُ بَيْنَ  
 النَّظَرَةِ التَّرَكِيبِيَّةِ وَالتَّعْمِيمِ عَنِ الْإِنْطِبَاعِ الْكُلِيِّ دُونَ لُجُوءِ

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

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

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

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

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

لكن الدكتورة هند حسين تقف موقفا حذرا من هذا الحكم  
الذى يستند على أرضية هشة ؛ لأن ماوصل إلينا من ملاحظات  
الجاهليين نزر يسير ، وهذا النزر اليسير لايعطينا تصورا  
واضحا لإسهامهم النقدى ، ومن ثم لايقب لنا أن نجردهم - بناءً  
على هذا التصور الجزئى - من فضيلة النقد المعلن .  
(٣)

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

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، بيروت ، دار الثقافة  
الطبعة الرابعة ١٤٠٤هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٣ .

(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، احسان عباس ص ١٣ .

(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٨ .

(٤) النظرية النقدية عند العرب ، د. هند حسين طه ، بغداد  
دار الرشيد ، ١٩٨١م ، ص ٣٢، ٣١ .

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

---

(١) المرجع السابق ص ٤١ .

مآخذ أدباء القرن الأول :

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

لذا نجد عمر بن الخطاب رضى الله عنه يمتدح زهيراً  
(١)  
لمجافاة تراكيبه للمعازلة .

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

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

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

وعمر فى حكمه هذا يستلهم - وهو الخليفة - قيم الدين وأحكامه ، كما استلهم الشاعر رؤية الاسلام للكون والحياة .  
ومن الصدق ، صدق العاطفة الذى يكون الانسان به صادقا مع ذاته ، أخذ ابن عتيق على عمر بن أبى ربيعة قوله :

---

(١) نقد الشعر ص ١٧٦ .

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

وَمَنْ كَانَ مَحْزُونًا بِإِهْرَاقِ عَبْرَةٍ  
وَهِيَ غَرْبُهَا فليأتنا نَبِّكِهِ غدا  
نَعْنُهُ عَلَى الْإِثْكَالِ إِنْ كَانَ شَاكِلا  
وَإِنْ كَانَ مَحْرُوبًا وَإِنْ كَانَ مُقَصِّداً (١)

فقد سمعه وهو ينشد فانطلق إليه وقال : "قد جئناك  
لموعدك قال : وأى موعد بيننا ؟ قال : قولك : فليأتنا نَبِّكِهِ  
غدا . قد جئناك ، والله لا نبرح أو تبكى إِنْ كُنْتَ صادقاً فى  
قولك ، أو ننصرف على أنك غير صادق ، ثم مضى وتركه " . (٢)

ومع أن لغة النقد فيها من الطرافة والفكاهة - التى  
عُرِفَ بها ابن أبى عتيق - ما يغلب على صحة الاعتقاد ، فإنه  
يظل لها مكانتها فى الرصيد النقدى .

وإيثاراً للمدق رُفِضَتِ المبالغات ، ووصف أصحابها بالكذب  
فعندما دخل الجحاف بن حكيم على عبد الملك بن مروان ، قال  
له عبد الملك : أنشدنى بعض ما قلت فى غزوتك - يريد غزوته  
على بنى الفدوكس رهط الأخطل - فأشده قوله :

صَبَرْتُ سُلَيْمٌ لِلطَّعَانِ وَعَامِرٌ      وَإِذَا جَزَعْنَا لَمْ نَجِدْ مَنْ يَصْبِرُ (٣)  
(٤)

قال له عبد الملك : كذبت ما أكثر من يصبر .

وظهر للمرة الأولى "مبدأ اللياقة" ، وغاية ما يرمى  
إليه هذا المبدأ ، أن يُراعَى الشاعر أعراف الجماعة ،  
فيخاطب كلاً بلغته ، فجزير كان نابى الذوق ، جاهلاً بمبادئ  
اللياقة عندما مدح خليفة من خلفاء بنى أمية ، وهجا بنى  
(٥)

(١) الديوان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٨م ، ص ٦٠ .

(٢) الأغاني ، الأصفهاني ١٥٤/١ .

(٣) الأغاني ٢٠٢/١٢ .

(٤) المصدر نفسه ٢٠٢/١٢ .

(٥) فى الموشح ص ١٩٠ . يزيد بن عبد الملك ، وفى عيار الشعر

ص ١٥٣ عمر بن عبد العزيز .

الغدوكس رهط جرير بقوله :  
 هذا ابن عمى فى دمشق خليفة  
 لو شئت ساقكم إلى قطينا (١)  
 قال يزيد أو بعض إخوته : "أما ترون جهل جرير ، يقول  
 لى : ابن عمى ثم يقول : لو شئت ساقكم ، أما لو قال : لو  
 شاء ساقكم لأصاب ولعلّى كنت أفعل" . (٢)  
 وفى رواية أخرى : "جعلتنى شرطياً لك ! أما لو قلت :  
 لو شاء ساقكم إلى قطينا لسقتهم إليك عن آخرهم" . (٣)  
 لم يتقبل الخليفة أن يكسر الشاعر حاجز الانقلاب فيقترب  
 منه ، حتى بالكلمة ، فالأمير أمير ، والمأمور مأمور ، وهو  
 ماسعى إليه جرير ، فأصبح اللقب شيئاً عارفاً إذا ما قيس  
 بالانساب وصلة الرحم التى تتبدى من قوله : ابن عمى .  
 وأخذ على الشاعر خروجه على مذاهب القدماء فى النظر  
 إلى الأشياء ، والدقة فى التعبير عنها ، فابن أبى عتيق ينتقد  
 عمر بن أبى ربيعة ؛ لأنه خرج على تقاليد العرب فى الغزل  
 بقوله :

بينما ينعتننى أبصرننى  
 دون قيد الميل يعدو بى الأغر  
 قالت الكبرى : أتعرفن الفتى  
 قالت الوسطى : نعم هذا عمر  
 قالت الصغرى ، وقد تيمتها  
 قد عرفناه ، وهل يخفى القمر؟ (٤)

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

ابن عبد العزيز عن أبي شهاب عن طلحة بن عبد الله بن عوف  
قال : لقي الفرزدق كثيراً بقارعة البلاط ، وأنا وهو نمشي  
نريد المسجد ، فقال له الفرزدق : يا أبا صخر ، أنت أنسب  
العرب حين تقول :

أُرِيدُ لَأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكأنَّمَا      تَمَثَّلُ لِي بَيْلَى بِكُلِّ سَبِيلِ (١)

يعرض له بسرقة من جميل ، فقال له كثير : وانت يا أبا

فراس أفخر الناس حين تقول :

تَرَى النَّاسَ مَاسِرُنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا

وَإِنْ نَحْنُ أَوْمانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا (٢)

وقال عبد العزيز : وهذا البيت أيضا لجميل سرقه

(٣)

الفرزدق .

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

إذ بدأت عبارات النقد تتحرر من الإيماءات السحرية  
الموجزة التي يغلب عليها طابع الشعر ، واتضحت الرؤية ،  
وتخطت نقد الألفاظ والتراكيب والمعاني إلى استبطان نفسية  
المبدع ، واستقراء خلجاته ، وهو موقف يضاف إلى رميد النقد  
في هذه الحقبة ، كالذي ذهب إليه ذو الرمة في نقده لمعنى  
الكميت .

(١) الديوان جمعه وشرحه الدكتور إحسان عباس ، بيروت ،  
دار الثقافة ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ١٠٨ .

(٢) الديوان شرحه وضبطه على فاعور ، بيروت ، دار الكتب  
العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ، ص ٢٩٣ .

(٣) الأغاني ٩٦/٨ .

(٤) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ، طه إبراهيم ص ٣٤ .

قال الكميت : "لما قدم ذو الرمة أتيته فقلت له :

اننى قد قلت قصيدة عارفت بها قميدتك :

(١)  
مابال عينك منها الماء ينسكب

فقال لى : واى شىء قلت ؟ قال : قلت :

هل أنت عن طلب الايفاع منقلب

(٢)

أم كيف يحسن من ذى الشيبة اللعب ؟

حتى أنشدته اياها فقال لى : ويحك ، انك لتقول قولاً

مايقدر انسان أن يقول لك أصبت ولا أخطأت ، وذلك أنك تصف

الشىء ، فلاتجىء به ، ولاتقع بعيدا منه ، بل تقع قريبا ،

قلت له : أوتدرى لم ذلك ؟ قال : لا ، قلت : لآنك تصف شيئا

رأيت به عينك ، وأنا أصف شيئا وصف لى ، وليست المعاينة

(٣)

كالوصف ، قال : فسكت" .

ورأينا فى هذه الفترة أن البيانى قد يطلق حكمه

النقدى على شعر الشاعر ، فيقدم شاعرا على آخر ، أو يأخذ

على شاعر تفاوتاً فى شعره ، إلا أن الصفة الغالبة على

النقد حتى هذه الفترة أنه نقد جزئى ، يعنى بالملاحظات

الجزئية فلايكاد يستوقفه أكثر من البيت أو البيتين فى

القصيدة ، وهو أمر لايقدم فى قيمة ذلك النقد - أن صحت

تسميته نقداً - إذ لايمكن أن يطلب فى مثل تلك الفترة أن

يكون النقد معنياً بادراك تفاصيل الاشياء ، أو أن يكون

مؤسسا على نظرية نقدية لها أسسها ومقاييسها ، لأن النقد

آنذاك كان فى مرحلة النماء والتشكل .

(١) الديوان ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح ،

بيروت ، مؤسسة الايمان ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ٩/١ .

وعجز البيت : كأنه من كلى مغرية سرب .

(٢) شعر الكميت جمعه الدكتور داود سلوم ، بغداد ، مطبعة

النعمان ١٩٦٩م ، ٩٣/١ وفيه : أم هل يحسن .

(٣) الاغانى ٣٥/١٦ .

### مآخذ علماء القرن الثانى :

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

فى هذا القرن بدأ النقد يأخذ طابع العلم على أيدي اللغويين والنحاة أمثال عبد الله بن أبى اسحاق ، وعيسى بن عمر ، وأبى عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد ، ويونس بن حبيب ، والكسائى ، وأبى عبيدة ، والأصمعى وغيرهم . واتسع مجال النقد ، وكثرت مسائله ، وظهرت لأول مرة فكرة الخطأ فى اللغة ، فترمد أولئك العلماء للشعراء ، يتتبعون سقطاتهم فى بنية الكلمة واعرابها ، وفى صحة التراكيب ، ومدى وفائها بمقتضيات النحو ، وبرزت

العداوة بين الشعراء والنحاة ، عندما ضاق الشعراء بتشدد العلماء ، وسرعتهم فى التخطئة ، ومما يُمَوِّر لنا جانباً من تلك العداوة قول عَمَّار الكلبى :

مَازَا لَقِينَا مِنَ الْمُسْتَعْرَبِينَ ، وَمِنْ

قِيَاسِ نَحْوِهِمْ هَذَا الَّذِى ابْتَدَعُوا

إِنْ قُلْتَ قَافِيَةً بَكْرًا يَكُونُ بِهَا

بَيْتٌ خِلَافَ الَّذِى قَاسَوْهُ أَوْ ذَرَعُوا

قَالُوا : لَحَنْتَ ، وَهَذَا لَيْسَ مُنْتَصِبًا

وَذَاكَ خَفَضَ ، وَهَذَا لَيْسَ يَرْتَفِعُ (١)

ومما أخذه علماء اللغة والنحو على الشعر ، عدم الدقة فى استخدام اللغة كالذى أخذه الأصمعى على أبى نواس فى قوله :

أَهْجُ نِزَارًا وَأَفَرِّ جِلْدَتَهَا (٢)

فقد زعم الأصمعى "أنه يقول فى الفساد : فريت ، وفى الإصلاح : أفريت . وكان يقول : فريت أوداجه " . (٣)

والأصمعى معروف بتشده ، فقد أجاز غيره أن يقال فى الشر والخير : فريت وأفريت . (٤)

وَأَخَذَ عَلَى الْأَعْشى عدم اللياقة فى وصف محبوبته فى قوله :  
كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتِ جَارَتِهَا مَرُّ السَّحَابَةِ لِارِيَتْ وَلَاعَجَل (٥)

- 
- (١) الخصائص ، ابن جنى ، تحقيق محمد النجار ، بيروت ، دار الهدى ، ط ٢ ، بدون تاريخ ٢٣٩/١ ، ٢٤٠ .  
(٢) الديوان ، تحقيق أحمد الغزالى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٥٠٨ .  
وعجزه : وهتَكَ السَّتْرُ عَنْ مِثَالِهَا .  
(٣) الموشح ص ٤١٨ .  
(٤) المصدر نفسه ص ٤١٨ .  
(٥) الديوان ، شرح وتعليق الدكتور محمد محمد حسين ، القاهرة ، المطبعة النموذجية ، بدون تاريخ ص ٦ .

فقال : "لقد جعلها خراجة ولاجة هلا قال كما قال الآخر :  
وَيُكْرِمُهَا جَارَاتُهَا فَيُزْرِنَهَا وَتَعْتَلُّ عَنْ إِتْيَانِهِنَّ فَتُعْذِرُ<sup>(١)</sup>

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

(٢)  
ولم تقتصر مآخذ العلماء على اللغة والنحو ، فقد تخطت  
ذلك إلى المعنى الذى يخالف فيه الشاعر مبادئ اللياقة -  
التي نلمسها فى نقد الأصمعى لبيت الأعشى - كما فعل بيانىو  
القرن الأول . أو يصف الأشياء على غير ما هى عليه فى العرف  
العربى ، كأن يصف الناقة بدقة المذبح ، أو يجعل أول الفرس  
يسبح ، وآخره يطفو ، أو يقول : إِنَّ الْكَلَابَ تَدَوَّمُ<sup>(٣)</sup> فى الأرض ،  
أو أن ذيل الفرس يخط فى الأرض - كما سيأتى - .

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

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

وتجاوز العلماء مدار الجزئيات إلى الناحية الفنية  
التي تستند على وعى شمولى بنتاج الشاعر ، فشعر الفرزدق  
- مثلا - عند الأصمعى تسعة أعشاره سرقة ، وشعر ذى الرمة عند  
أبى عمرو "نقط عروس تضحل عن قليل ، وأبعار ظباء لها مشم<sup>(٤)</sup>"

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

فى أول شَمِّها ، ثم تعود إلى أرواح البعر" ، وشعر أبى العتاهية "كساحة الملوك يقع فيها الجواهر والذهب والتراب والخزف والنوى" .<sup>(٢)</sup>

وعلى هذا لاتصح لغة التعميم التى أطلقتها الدكتورة هند حسين عندما قالت : "وبذلك نستطيع القول إنَّ النقد اللغوى عند لغويِّ هذا القرن ، كان نقداً لغوياً محضاً ، ركّزوا فيه على مدى صلاحية الشعر المُحدث للاحتجاج اللغوى ومن هنا كان اعتناؤهم بهذا العامل اعتناء كبيراً ؛ لأنهم أرادوا من وراء ذلك التحقق من صحة استعمالهم لغة ، ونحواً ، وصرفاً" .<sup>(٣)</sup> ولاشك أن نقد العلماء هنا قد دخل أفقا جديداً ، بنقده للغة ، واحتكامه إلى عوامل لغوية وحضارية وخلقية ، لاسيما وكيان العربية قد بدأ يتأسس ، فرأوا أن تكون البنية الأساسية لقواعد اللغة مستندة على لغة صافية السُّلالة ، نبتت فى أحضان السليقة ، فلا تكون ألفاظها معرّبة كالألفاظ الطرمّاح ابن حكيم التى كان يُعرّبها ويُدخلها فى شعره .<sup>(٤)</sup> ولاتكون نتاج لغة حضرية مولدة كلغة الكُمَيْت الذى وصفه الأصمعى بأنه "جرمقانى من أهل الموصل" .<sup>(٥)</sup>

أو ذى الرِّمة الذى "أكل المالح فى حوانيت البقالين" .<sup>(٦)</sup> ولانتاج نفسية فاسدة كلغة ابن قيس الرُّقيّات الذى قال عنه يونس إنه :

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

(١)  
"ليس بغصيح ولا شقة ، شغل نفسه بالشرب بتكريت" .  
الا أنه لا يقف عند هذا الحد فقد كان لهم مآخذ كثيرة  
على معانى الشعر وموره وإيقاعاته .  
ومع أن ذلك النقد قد غلبت عليه العلمية ، لإحساس  
العلماء فى تلك الفترة بوجوب إيجاد معايير صارمة ، تمنع  
تجاوز قوانين اللغة ، والعبث بنظامها ، لاسيما وقد أحس  
أولئك العلماء أنهم هم حراس اللغة ، الذين تفرض عليهم  
الأمانة الحفاظ على كيان اللغة من نزوات الشعراء ، وكثيرا  
ما كانوا يفتخرون بهذا الموقف الذى يقفونه ، فالخليل يقول  
لابن مناذر :  
"إنّما أنتم معشر الشعراء تبع لى ، وأنا سَكَّانُ السفينة  
(٢)  
إن قرظتكم ورضيت قولكم نفقتم ، وإلا كسدتكم" .  
مع ذلك كله فقد ظل للذوق المعلل قيمته فى كثير من  
الأحكام وبخاصة فيما اتصل بنقد المعانى ، واستقراء نفسية  
الشاعر واستبطان خلجاته .

---

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



### مآخذ بيانى القرن الثالث :

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

الا أن هذا لايعنى أن ذلك التيار قد سيطر على مجريات الحركة النقدية آنذاك ، فقد كان يشكل جزءا من الذهنية الناقدة التى اشترك فى مياعتها اللغويون والنحاة ، كالاصمعى وابن سلام ، والمبرد وشعلب ، والادباء أمثال ابن المعتز ، ومن عرف شيئا من المعارف الأجنبية كالجاحظ وابن قتيبة<sup>(١)</sup> .

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

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

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

---

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

معالمهم التى أقاموها لجودة المعانى وصور البيان .  
 وفضلوا البحثرى على أستاذة أبى تمام ، لأنه كان أقرب  
 الى معاييرهم ، وأصدق تمثلا لها .  
 ووصفوا كثيرا من الشعر المحدث بالاسفاف والاحالة  
 والغلو ، والتكلف لأنه لايجرى على مذاهب العرب فى كلامها .  
 وعلى أيدي هؤلاء العلماء ظهرت أوائل المؤلفات التى  
 عرض فيها أصحابها لأخطاء الشعراء فى الالفاظ والمعانى ،  
 فنجد فحولة الشعراء للاصمعى ، وطبقات فحول الشعراء لابن سلام  
 الجمى ، وقواعد الشعر لشعلب .  
 وجمللة ما يذكر فى هذه المؤلفات تكرار لما سبق ذكره ،  
 فلايكادون ينفردون عن أسلافهم بشئ الا بدم الشعر المحدث ،  
 عندما عرضوه على مقاييس أسلافهم فبدأ غريبا لايمت الى شعر  
 العرب بأية صلة . حتى قال ابن الاعرابى عن شعر أبى تمام  
 كلمته الشهيرة :

(١)

"ان كان هذا شعرا فما قالتة العرب باطل" .

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

- 
- (١) أخبار أبى تمام ، المولى ، تحقيق د. خليل عساكر  
 وزملائه ، بيروت ، المكتب التجارى ، بدون تاريخ ،  
 ص ٢٤٤ .  
 (٢) الفهرست ، ابن النديم ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون  
 تاريخ ، ص ١٠٨ .  
 (٣) الفهرست ص ١٦١ .

(١) س تمام ، وسرقات الشعراء ، (٢) وسرقات أبى تمام . وغيرهم . (٣)  
 أما جهود الأدباء فيكاد يكون ابن المعتز خير شاهد  
 عليها ، حيث ألف البديع ، وطبقات الشعراء ، وكان قد ذكر  
 فيهما بعض العيوب التى وقف عليها سابقوه ، إلا أنه أضاف  
 إلى ذلك إسهاما جديدا فى نقد البديع الذى استكشر منه  
 الشعراء المحدثون حتى بلغ بهم منزلة بعيدة من التكلف .  
 وصنف رسالة فى محاسن أبى تمام ومساوئه ، فكان أول من  
 ألف رسالة فى المآخذ تقوم على الإنصاف فى الحكم ، وتجمع  
 بين الحسنات والسيئات ، وقد ضاعت هذه الرسالة ، ولم يبق  
 منها إلا نكتة أوردها المرزبانى فى الموشح ، وذكر مقدمتها (٤)  
 أبو حيان التوحيدى فى البصائر والذخائر . (٥)

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

تَقْرُو بِأَسْفَلِهِ رُبُولًا غَضَّةً      وَتَقِيلُ أَعْلَاهُ كِنَاسًا فَوْلًا (٦)

ومنها ارتباط الكلمة بدلالة تعافها النفس كقوله يصف

المطايا :

لَوْ كَانَ كَلْفُهَا عُبَيْدٌ حَاجَةً      يَوْمًا لَزَنَى شَدَقَمًا وَجَدِيلًا (٧)

(١) الفهرست ص ٢١٠ ، وفيه ورد اسم الباحثرى النحويين وهو خطأ .

(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .

(٣) وردت بعض نماذجه فى الموازنة للامدى ص ١١٤، ١٠٣-١٢٢ .

(٤) الموشح ص ٤٧٠-٤٩٢ .

(٥) البصائر والذخائر ، التوحيدى ، تحقيق د . إبراهيم

الكيلانى ، دمشق ، مكتبة أطلس ١٩٦٤م ، ص

(٦) الديوان بشرح التبريزى ، تحقيق محمد عبده عزام ،

القاهرة ، دار المعارف ١٩٦٥م ، ط ٣ ، ٤٧٢/٤ ، وقافيته

أجوفاً . وتقرؤ : تتبع ، الربول : ورق ندى يظهر فى

الشجر فى آخر الصيف .

(٧) الديوان بشرح التبريزى ٦٩/٣ ، ورواية الديوان لأبى

وقد ذكر التبريزى أن رواية البيت فيها خلاف ، وأن

الناس كانوا ينشدون البيت وزنًى ، ولكنهم غيروا

الكلمة ، لأنها عامية .

ومنها عيوب في التشبيه والاستعارة مبناها على اقامة  
علاقات جديدة بين الاشياء والكلمات كقوله في مدح الافشين :

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

قال ابن المعتز : "فلو كان أجهد نفسه في هجاء الافشين  
هل كان يزيده على أن يسميه التنين ؟ وما سمعت أحدا من  
الشعراء شبه به ممدوحا بشجاعة ولا غيرها " .  
(٢)

استكثر ابن المعتز على أبي تمام أن يجعل ممدوحه  
تنيناً ، لأن هذا لا يليق بالشاعر ، وابن المعتز في هذا  
يتناسى القيمة الفكرية التي تخطو عليها الكلمة وبخاصة  
عند أهل الشام ، وأبو تمام شامى ، فهي توحى بالقوة  
والعظمة .  
(٣)

أو قوله في صفة الشيب :

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

قال ابن المعتز : "فيا سبحان الله : ما أقبح مشيب  
الفؤاد ! وما كان أجراه على الاسماع على هذا وأمثاله " .  
(٥)

ومنها تكلف المحسن البديعى كالجناس في قوله :

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

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

"يريد غلبت على مذهبه السماحة ، فكأن فيها مذهباً  
(١)  
يظنه بعض الناس" .

أو كالطباقي كما في قوله :  
سَرَتْ تَسْتَجِيرُ الدَّمْعَ خَوْفَ نَوَائِ غَدٍ  
وَعَادَ قَتَادَا عِنْدَهَا كُلَّ مَرَقِدٍ  
لِعَمْرِي لَقَدْ حَرَّرْتَ يَوْمَ لَقِيْتَهُ  
لَوْ أَنَّ الْقَفَاءَ ، وَحْدَهُ لَمْ يُبَرِّدِ (٢)

"فلم تخرج هاهنا المطابقة خروجاً حسناً ، ولا تحسن في كل  
شئ" (٣) ، ولعل خروجها على غير ما يرتضى ابن المعتز مرتبط  
بالاستعارة التي تكلفها أبو تمام .  
وأخذ ابن المعتز على أبي تمام في معانيه بُعْدَهَا عن  
الامالة ، لكونها مسروقة من معاني الآخرين ، كقوله في صفة  
المطايا :

إِرْقَالُهَا يَعْفِيْدُهَا ، وَوَسِيْجُهَا  
سَعْدَانُهَا ، وَذَمِيْلُهَا تَنُومُهَا (٤)

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

وعاب عليه الإخلال بمبادئ اللياقة كقوله :  
خَشَنْتِ عَلَيْهِ أُخْتُ بَنَى خُشَيْنَ  
(٦)  
وَأَنْجَحَ فَيْكَ قَوْلُ الْعَادِلَيْنِ

- 
- (١) الموشح ص ٤٧٣ .  
(٢) الديوان ٢٥٠، ٢٢/٢ . والبيتان غير متتاليين في القصيدة  
فالأول رقمه ١ ، والثاني رقمه ١٧ .  
(٣) الموشح ص ٤٧١ .  
(٤) الديوان ٢٧٧/٣ ، وفيه فعنيقها يعفيدها . والإرقال أو  
العنيق ، والوسيج ، والذميل : ضروب من السير .  
واليعفيد ، والسعدان ، والتنوم : أنواع من النبات .  
(٥) الموشح ص ٤٧١ .  
(٦) الديوان ٢٩٧/٣ .

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

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

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

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

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

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

(١) الموشح ص ٤٧٥ .

(٢) الموشح ص ٤٥٠ .

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

وإذا ما نظرنا للشعر باعتباره قيمة جمالية ربطوه  
بالوضوح وترك التكلف ، بعيدا عن الوقوف على أسرارهِ  
وخبائهِ ، ولعل صحيفة بشر بن المعتز التى تأسس عليها  
الفكر النقدي عند المعتزلة لاتكاد تخرج عن فكرة السهولة .  
(٢)  
وفكرة السهولة عندهم - مع قدرتهم على التأمل إذا كان  
القول مما يناهض معتقدهم الدينى - تخدم فكرة الإقناع التى  
تعد جوهر الشعر وغايته التى تحقق له الوفاء بمتطلبات  
الإبداع .

وإذا تأملنا ما يقوله الناشء الأكبر فى صفة الشعر ،  
أدركنا أن جملة المعايير التى أقامها المعتزلة لنقد الشعر  
بعد ذلك لاتخرج عن إلحاح على السهولة ، وترك التكلف ،  
الذى يمر عليها بشر بن المعتز المتكلم ، والناشء الأكبر  
الشاعر ، ومما قاله الناشء :  
إِنَّمَا الشَّعْرُ مَا تَنَاسَبَ فِي النِّظْمِ وَإِنْ كَانَ فِي الصِّفَاتِ فُنُونًا

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٦٩ .

(٢) سيأتى تفصيل القول فى جهود المعتزلة فى الفصل الثانى  
"بيئات البيانين" ص ٦٩ وما بعدها .

فَاتَى بَعْضُهُ يُشَاكِلُ بَعْضًا  
قد أقامت له المَدُورُ الْمُتَوْنَا  
كُلُّ مَعْنَى أَتَاكَ مِثْلُهُ عَلَى مَا  
تَتَمَنَّى لَوْ لَمْ يَكُنْ أَنْ يَكُونَا  
فَتَنَاهَى عَنِ الْبَيَانِ إِلَى أَنْ  
كَادَ حُسْنًا يَبِينُ لِلنَّاطِرِينَ  
ومنها :  
وَأَمَحُّ الْقَرِيفِ مَافَاتِ فِي النَّظِّ  
مِ وَإِنْ كَانَ وَاضِحًا مُسْتَبِينًا (١)

---

(١) العمدة ١١٣/٢، ١١٤ .  
وللناشيء قصيدة أخرى في العمدة ١١٥/٢ لا تكاد تخرج  
- في وصف الشعر - عما تقرره هذه القصيدة .



### مآخذ البيانين فى القرن الرابع :

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

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

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

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

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

أقيسته ، فأصبح العقل هو الغيمل في النظر إلى الشعر ،  
 ماخالف أعرافه الصارمة كان خطأ لا يحسن السكوت عليه .  
 وبدا صوت النحاة واللغويين في هذا القرن خافتا لا يكاد  
 يذكر ، فخلا ميدان النقد لأدباء الكتاب ، وعلماء الكلام ،  
 والفلاسفة .

ولأن أبا تمام هو أول العوامل التي ساعدت على بروز  
 فكرة المأخذ في الشعر ، لتصبح ظاهرة في نقد هذا القرن  
 - بمخالفته لمعايير عمود الشعر ، وخروجه على ما ألفت  
 العرب - فقد ألفت كتب كثيرة تبحث في عيوب شعر أبي تمام  
 وأخطائه في الألفاظ والمعاني ، أولها رسالة ابن عمار  
 القطريلي في سرقات أبي تمام وأخطائه في الألفاظ والمعاني ،  
 وقد حفظ لنا كتابا الموازنة والوساطة أجزاء من هذه  
 الرسالة .

ومما أخذه ابن عمار على أبي تمام بعد التشبيه في  
 قوله :

هَادِيهِ جَذَعٌ مِنَ الْأَرَاكِ ، وَمَا  
 تَحْتَ الصَّلَا مِنْهُ صَخْرَةٌ جَلَسَ (١)

قال ابن عمار : "هذا من بعيد خطئه أن شبه عنق الفرس  
 بالجذع ، ثم قال : جذع من الأراك ، ومتى رأى عيدان الأراك  
 تكون جذوعا ؟ وتشبه بها أعناق الخيل" (٢) !  
 والبعد مرده أن ابن عمار لم يجد علاقة تسوغ التشبيه ،  
 فالعرب إنما تشبه أعناق الخيل بجذوع النخل ، أما أن

(١) الديوان بشرح التبريزي ٢٢٦/٢ ، ورواية الديوان خلف  
 الصلا . والهادي : العنق ، الصلا : واحد الملوين :  
 وهما عظمان يكتنفان الذنب ، وجلس : صلبة ثقيلة .  
 الشرح ٢٢٦/٢ .  
 (٢) الموازنة ص ١٢٦ .

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

وابن عمار لاقية للعلاقة السياقية عنده فالجذع هو هو مع النخل ومع الأراك ، لافرق بينهما ، لأن الدلالة عنده لا تتغير بتغير الاسناد .

لقد كان بإمكان أبى تمام أن يقول : عود ، أو ساق ، ويستقيم له وزن البيت ، لكن المعنى لا يفي بما يتطلع اليه الشاعر ، فالجذع : كلمة لها من المخزون الدلالي - وإن خالفت المؤلف - ما يجعلها أثيرة عنده ، بها تتجلى قيمة الفرس وعنفوانه ، فالدلالة تختلف ، واللفظ له تاريخ ، لم يقل أحد من العرب ساق أو عود فى وصف عنق الخيل ، وإنما وصف بأنه جذع ، ولا فرق بعد ذلك أن يكون جذع أراك ، أو جذع نخل ، فالاسناد يتحدد وفق مرامى الشاعر وأغراضه ، وهنا يقتضى أن يكون العنق لنا مطواعا كجذع الأراك .  
وعاب على أبى تمام مخالفة استعاراته لمذاهب العرب كقوله :

رقيق حواشى الحلم لو أن حلمه

(١)

بكفيك ماماريت فى أنه برد

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

(١) الديوان ٨٨/٢ .

(٢) الموازنة ص ١٢٨ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٢٨ .

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

قال ابن المستوفى : "وجدت فى كتاب الخط والقلم تأليف أبى محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة قال : كان هارون معجبا بخط إسماعيل بن صبيح ، فقال لاعرابى صفه ، فقال : مارأيت أطيش من قلمه ، ولاثبت من حلمه ، فقال اجعل نثره نظما ، فقال :

رقيق حواشى الحلم حين تشوره  
يريك الهوينى ، والأمور تطير  
يُناجيك عما فى ضميرك لحظه  
ويفتح نجع الأمر وهو عسير  
له قلما يؤسى ونعمى كلاهما  
سحابته للحالين درور<sup>(١)</sup>

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

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

(١)

التقصير الى الشاعر مفتعلة " .

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

(٢)

(١) البناء اللغوى والايقاعى وذلك بأن تكون ألفاظه لم

توضع فى أماكنها اللائقة بها ، أو لم تدل دلالة صريحة

على معانيها ، أو أن تراكيب القصيدة تختص ببعض

الاشكالات الأسلوبية التى يغمض بسببها المعنى ، ويتعسر

الفهم ، أو أن تكون ايقاعاته مختلة البناء .

(٢) ايجاد علاقات جديدة بين الأشياء تتمثل فى جودة

(٣)

التشبيهات ، وندرته ، وبعد الاستعارات وغرابتها .

(٣) الضعف فى ادراك حقائق الأشياء ، أو الاخلال بنموذجها

الذى استحسنته العرب ، ويتجلى ذلك فى وصف الناقة

والفرس وماالى ذلك ببعض الصفات الى تعاب بها عند

(٤)

العرب أصحاب المعرفة الحقيقية بالناقة والفرس .

(٥)

(٤) الاكثار من المحسنات البديعية .

ويعنى هذا كله عند الآمدى على التكلّف الذى أفضى بأبى

تمام الى الاكثار من المحسنات وغرائب المعانى ، والتراكيب

المعقدة ، والمبالغات الفاسدة .

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د. احسان عباس ص ١٥٠ .

(٢) الموازنة ص ١٢٥-٢٢٥، ٢٥٨-٢٦٩، ٢٦٩-٢٧٢ .

(٣) المصدر نفسه ص ٢٢٧-٢٤٦ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢١١، ٢١٦، ٢٢٤ .

(٥) المصدر نفسه ص ٢٤٧-٢٥٨ .

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

فالحاتمى يكتب الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو ، والرسالة الموضحة ، وأبو العباس النامى يضع رسالة فى عيوب المتنبى ، ورد بعض نماذجها فى المُنصف لابن وكيع<sup>(١)</sup> ، والمصاحب بن عباد يؤلف الكشف عن مساوى المتنبى ، والقاضى الجرجانى يصف الوساطة بين المتنبى وخصومه ، والتنيسى يكتب المُنصف .

وقد كان جهد الحاتمى منصبا على عيوب المعنى والصور<sup>(٢)</sup> والبيان<sup>(٣)</sup>ية ، وأخطاء المبنى الشعرى ، والموازنة بين معانى المتنبى وفلسفة أرسطو وبخاصة فى الرسالة الحاتمية ، ولا جديد فى مآخذ الحاتمى على أبى الطيب إلا التحامل المفضوح والرغبة فى الانتقام .

ولا تخرج عن هذا السياق تلك النماذج التى أوردها صاحب المُنصف لأبى العباس النامى ، فهى إما قدح فى الألفاظ والتراكيب ، وإما ذم للسرقة ، وإما استعارات بعيدة لاخير فيها .

وجاء المصاحب بن عباد فكانت مساوىء المتنبى عنده هى حوشية اللفظ ، وإيهام المعنى ، والإسراف فى المبالغات ،

(١) المُنصف فى نقد الشعر ، ابن وكيع التنيسى ، قراه وعلق عليه د. محمد رضوان الداية ، دمشق ، دار قتيبة

١٤٠٢هـ/١٩٨٢م ، ص ٣٥، ١٣٥، ١٩٢، ٢٤١، ٢٤٠، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٩٨ .

(٢) الرسالة الموضحة ، الحاتمى ، تحقيق د. محمد يوسف نجم

بيروت ، دار صادر ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م ص ٢١، ٢٣، ٢٤، ٣٠، ٣٦، ٤٤، ١٧٠، ٦٦ .

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

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

وكان كمن سبقه لا يجد فى شعر أبى الطيب إلا اللفظ  
القبيح ، والمعنى الفاسد ، والايقاع الناشز المضطرب .  
لكن هذا التحامل مايثبت أن يختفى فى وساطة القاضى  
الرجائى الذى عاب بعض ألفاظ المتنبى ، وصوره ومعانيه ،  
لكنه كان أمينا ، فتوسط بين الأنصار والخصوم ، فمدح وانتصر  
وقدح وذم ، وحقق ما عجز عن تحقيقه الآمدى الذى مال على أبى  
تمام ، فنجح الآمدى نظريا ، ونجح القاضى الرجائى نظريا  
(٢)  
وعمليا .

ومتأخذ القاضى على أبى الطيب ، هى ذاتها متأخذ الآمدى  
على أبى تمام والبحترى من بعد عن الدقة فى اختيار الكلمة  
وغموض فى المعانى ، وتعقيدات فى بناء الكلام ، ومبالغات فى  
وصف الأشياء ، أو جهل بحقائقها ، وما إلى ذلك .  
إلا أنه أضاف عيبا جديدا اكتشفه فى لغة المتنبى هو  
تشبثه بالشذوذ ، ولو أننا دققنا النظر ، لوجدنا هذا  
الشذوذ لا يكاد يخرج عن رغبة من المتنبى فى ارتياد آفاق  
جديدة لم يرتدها أحد من الشعراء .  
ولقد عول القاضى فى متأخذه على تراث العربية ، واتكأ  
كثيرا على منهج الآمدى ، الذى آمن بأن الشعر نقل مباشر

(١) الكشف عن مساوىء المتنبى ، للماحب بن عباد بذييل  
الإبانة للعميدى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٦١م .  
على الترتيب فى المتن انظر : الكشف ص ٢٤٠، ٢٣٤، ٢٣٦،  
٢٣٧، ٢٣٩، ٢٣٤، ٢٣٨، ٢٤٥ . وغيرها .  
(٢) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ، د . احسان عباس ص ٣١٦ .

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

وفى هذا القرن يكثُر البحث فى السرقات فنجد مايزيد  
على ثمانية مؤلفات فى هذا الباب ، وقد رجع الدكتور احسان  
عباس هذه الكثرة الى مايمكن أن يطلق عليه "مبدأ العزلة"  
(١) وهو انتزاع البيت من سياقه ثم الحكم عليه بمعزل عنه .  
وظل النظر الى أخطاء الشعراء عند البيانين فى هذا  
القرن ، هو النظر الذى لمسناه عند أسلافهم ، لايكاد يخرج عن  
ايشار القديم ، والاعجاب به ، فاتسعت مسائل البحث ، الا أن  
المعيار ظل كما هو ، فأذواق النقاد "مطروحة متسقة فى كل  
مايمس الموازنة بين القديم والحديث ، قدماء فى الذوق ،  
قدماء فى تفهم الشعر ، قدماء فى تفضيل العناصر القديمة  
على كل ماابتدع المحدثون من رسوم وأصول . أهو التعصب ؟  
أهو الجمود ؟ أهو القصور عن ادراك ما جاء به المحدثون ؟  
أهو الخوف على الأصول القديمة من الضياع ؟ أهو الايمان بأن  
(٢)  
هذا التجديد منحرف ضال ، زائغ عن الرشاد ؟" .

- 
- (١) سيأتى ذكر هذه المؤلفات فى سياق الحديث عن منهج  
البيانين ، فى الفصل الثالث من هذا الباب ص ١٣٥  
ومابعدا .  
(٢) تاريخ النقد الادبى عند العرب ص ٣٠٢ ، وليس هذا هو  
السبب الوحيد فى كثرة تلك الممنفات ، فهناك أسباب  
كثيرة سنقف عليها فى حديثنا عن "المعنى الشعرى بين  
الابداع والاتباع" فى الباب الثالث ، ص ٣٤٦ .  
(٣) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، طه ابراهيم ص ١٧٧ .



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

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

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

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

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

(١) يعنى الفلسفة .

(٢) تاريخ النقد الادبى عند العرب ، طه إبراهيم ص ١٣٣ .

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

ومن كل ماسبق ندرك أن فكرة المآخذ نشأت مع الشعر منذ ولادته ، فقد وجدناها فى ملاحظات شعراء الجاهلية ، جزئية تقف عند حدود البيت ، أو البيتين ، لتنتقد كلمة وقعت فى غير موضعها ، أو معنى أسرف فى الاحالة ، أو نغما أخل باطراد الوزن واتساق ايقاعه ، وكانت الملاحظات فى هذه الفترة ذوقية غير معللة ، قوامها الغطنة وصفاء السليقة . حتى اذا جاءت الدعوة الاسلامية أخذت فكرة المآخذ ترتبط بقيم الدين ومثله الواضحة ، فعيبت المعازلة ، وامتداح الرجال بما ليس فيهم .

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

وبقى نقد اللغة على ما هو عليه عند الجاهليين لاجديد فيه ، وبدأت المقولات النقدية تأخذ طابع التعليل المؤسس على الذوق ، فاتضحت المقولات ، ودقت ، وتخلت عن شعريتها . وفى نهاية القرن الأول ، ومطلع القرن الثانى ، ظهر علماء اللغة والنحو فدخل الشعر معهم عالما جديدا ، وحظى بغاية شريفة هى خدمة اللغة ، وامدادها بما تحتاج اليه من الشواهد والأمثلة فى النحو واللغة .

وبدأ يشيع الخطأ اللغوي والنحوي على أيدي هؤلاء العلماء ، ونشبت المعركة وحمي وطيسها بين النحاة والشعراء عندما فوجئ الشعراء بنوع من البيانيين يتتبعون ألفاظهم وتراكيبهم ، وَيَسْمُونَهَا بِالضَعْفِ وَالْخَطَأِ .

وظهرت فكرة جهل الشاعر بحقيقة ما يصف في الواقع الخارجي ، عندما فهم اللغويون والنحاة أن الشعر يصف الأشياء على ما هي عليه في الواقع .

والذي أُملى على القوم ذلك التصور المناهض لبعض منازع الشعر هو موقفهم من اللغة ، ثم المرحلة الحرجة التي كانت تمر بها اللغة آنذاك ، فقد كانت مرحلة التدوين ، التي كانت بحاجة إلى نوع من الضبط حتى يتماسك كيان اللغة ويشتد .

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

وعلى أيدي هؤلاء العلماء ظهرت أول الممنفات التي تُعنى بفكرة المآخذ ، مثل فحولة الشعراء للأصمعي ، وقواعد الشعر لشعلب وغيرهما .

ويشارك الأدباء في حركة النقد فيؤلف ابن المعتز رسالة في محاسن أبي تمام ومساوئه ، والبديع ، وطبقات الشعراء ، ونجد بعض من أفاد من تعدد الثقافات كالجاحظ وابن قتيبة ، اللذين يلجآن بنقد الشعر منعطفًا جديدًا ، تميز بالبحث في قضايا النص الكلية ، بعد أن كان جزئيا لا يتعدى البيت ، أو البيتين .

وحظي النقد بذهنية جديدة هي ذهنية المتكلمين ، الذين جعلوا من الشعر وعاء للمعرفة ، واشتروا فيه صفة الوضوح التي لا تتنافى وبلاغة القول الذي يقنع المجادلين والخصوم .

وجاء القرن الرابع فكان قرن النقد المنهجي ، وقرن الممارك والمآخذ فتيسر للحركة النقدية عدد من العوامل التي ساعدت على ازالة الإسهام النقدي وكثرته ، وكان من أبرزها الإبداع ذاته ، فقد كان في هذا القرن أبو تمام والمتنبي ، اللذان حظيا بعدد من الممارك النقدية ، التي أفرزت كما هائلا من المصنفات ، وهي مصنفات تختلف في مناهجها واجراءاتها وغاياتها ، مثل الموازنة للأمدى ، والوساطة للقاضي الجرجاني ، والرسالتين الموضحة والحاتمية للحاتمي ، والمُصنّف لابن وكيع ، وغيرها ..

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

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

وظل الحرص فى هذا القرن على صحة المعنى بارزا ،  
وصحته انما تكمن فى جريانه على مذاهب العرب ، وبعده عن  
الغموض والتكلف .  
أما اللحن فلم يعد مأخذا رئيسا لكثرتة أولا ، ولأن  
الحن لم يسلم منه أحد فى الجاهلية والاسلام .  
وتطورت لغة الشعر ، وبقي المعيار ثابتا لم يتطور ،  
فظل النموذج الجميل هو الذى يخضع للتمور القديم فى الرؤية  
والتشكيل الا فيما ندر .

الفصل الثاني

بيئات اليابانيين

الفصل الثانى

بيئات البيانين

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

وهم هنا - بالذات - كل الذين اشتركوا فى البحث عن النص الشعري ، وبخاصة فيما يتعلق بالرداءة والخطأ .  
والذى يجب أن يعلم فى هذا السياق أن نقد الشعر ليس من صناعة النقاد فحسب ، فقد صاغ نظريته عدد من البيانين يختلفون فى اتجاهاتهم ، وغاياتهم ، إلا أن جهودهم بعد ذلك تؤول إلى معرفة الجيد من الردىء فى الشعر ، كل بحسب مقاييسه واجراءاته .

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

أما أهم بيئات البيانين التى كان لها دور بارز فى صياغة فكرة المآخذ فكانت كالتى :

(١) اللغويون والنحاة

(٢) المتكلمون

و  
(٣) أدباء الكتاب

(٤) الفلاسفة

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



## (١) اللغويون والنحاة :

بيئة اللغويين والنحاة من أوائل البيئات النقدية التي حظى الشعر منها بالنظر والنقد وكشف الجيد من الرديء .

فقد بدأت جهودهم في النصف الأول من القرن الثاني الهجري ، حيث نجد عبد الله بن أبي اسحق ، وعيسى بن عمر ، وأبا عمرو بن العلاء ، ويونس بن حبيب ، ويتواصل العطاء في القرن الثالث الهجري على يدى الأخفش ، وأبى عبيدة ، والأصمعى ، وابن سلام ، والجرمى ، والمازنى ، والسجستاني ، وابن قتيبة ، والمبرد ، وشعلب وغيرهم . وكان اسهامهم النقدى متفاوتا ، فمنهم من ألف كتابا في نقد الشعر ، ومنهم من كان له ملاحظات عابرة توارثتها كتب النقد . ومنهم من صنف منهم في نقد الشعر الأصمعى فحولة الشعراء ، وابن قتيبة الشعر والشعراء ، والمبرد الكامل ، وشعلب قواعد الشعر .

وفى القرن الرابع الهجري يأتى أبو سعيد السيرافى ، والحاتمى ، وابن جنى ، وأحمد بن فارس ، وقد كان الحاتمى أغزرهم تأليفا في المآخذ على الشعراء ، فالف الرسالة الموضحة ، والرسالة الحاتمىة ، وحلية المحاضرة .

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

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

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

وتشدد بعضهم - في جانبه اللغوي - فقد ماخرج عن الاكثر  
من كلام العرب خطأ ، كعبد الله بن أبي اسحق ، والاصمعي  
الذين بنيا منهجهما على التشدد فيما قالت العرب .  
فآثرا مايطرد وينقاس على ماسواه ، وقبله بعضهم وحملوه  
على سعة العربية ، فلم يطعنوا على العرب ، وعلموا أن  
اللغة أوسع من أن تضيق بمثله .

ونشأ على أيدي النحاة البحث في ضرائر الشعر ، وتعددت  
مسالكه بين الرفض والقبول ، فقد كثير منهم الضرورة  
خصوصية من أبرز خصائص لغة الشعر ، ودليلا على فطنة الشاعر  
وشجاعته ، كسيبويه وابن جني وغيرهما .

ورأى فيها آخرون أنها من قبيل الهفوات والأخطاء التي  
لايمح الوقوع في مثلها وكان على رأس هذا التوجه ابن فارس .  
ومآخذ اللغويين والنحاة على النص - وبخاصة في لغة  
الشعر ومعانيه - كثيرة ومتعددة ، فمما أخذه الاخفش على  
بشار اتيانه بما هو على صيغة "فعلى" ، مما لم يسمع عن  
العرب في قوله :

(١)  
والآن أقصر عن سمية باطلی وأشار بالوجللى على مشير  
وفى قوله :

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

قال الاخفش :

"ولم يسمع من الوجلى والغزل فعلى ، وانما قاسهما بشار

(١) الديوان ، جمعه وشرحه محمد الطاهر بن عاشور ، تونس ،  
الشركة التونسية للنشر والتوزيع ١٩٧٦م ، ٢٦٦/٣ ،  
وروايته :

فالآن أقصر عن شيمة باطل ..... بالوجللى الى  
(٢) الديوان ٢٥٠/٣ وفيه : فى ظل مؤومة زهر .

(١)

وليس هذا مما يقاس ، إنما يعمل فيه بالسمع " .

فالذى سمع عن العرب فى مثل هذا جَمَزَى فقط ، ولا يقاس

عليه عند الاختش فى كلام ولا فى شعر .

وعاب الأصمى على زهير وضعه الكلمة فى غير موضعها فى

قوله :

فَتَنْتِجَ لَكُمْ غِلْمَانَ أَشَامَ كُلَّهُمُ

(٢) كَا حَمَرٍ عَادٍ ثُمَّ تُرَضِّعُ فَتَقْطِمُ

من قبيل الخطأ ؛ لأن "شمود لا يقال لها عاد ؛ لأن الله

عز وجل إنما نسب قَدَارًا إلى شمود ، قيل : فقد قال : أهلك

عادا الأولى ، فقال : معناه التى كانت قبل شمود ، لأن

(٣)

هاهنا عاديين " .

وقال شعلب : "إنما أراد أحمر شمود فقال أحمر عاد ،

(٥)

(٤)

وهذا غلط " . وبهذا قال صاحب جمهرة اللغة .

على أن المبرد يرى خلاف هذا قال : "هذا ليس بغلط ؛ لأن

شمود يقال لها : عاد الآخرة ، ويقال لقوم هود : عاد الأولى

(٦)

والدليل على هذا قوله : {وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى} .

والمبرد يُلْحَنُ أَبَا نُوَّاسٍ - وقد كان عنده لَحْنَةٌ - فى

قوله :

(١) الموشح ص ٣٨٥ .

(٢) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ، صنعة أبى العباس شعلب ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٢٨ .

(٣) الموشح ص ٥٦ .

(٤) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ٢٨ .

(٥) جمهرة اللغة ، ابن دريد ، تحقيق د. رمزى بعلبكي ، بيروت ، دار العلم للملايين ، ط ١ ، ١٩٨٧م ، ٣ / ١٣٢٧ .

(٦) شرح القمائد العشر ، للتبريزي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، حلب ، دار الأصمى ، ط ٢ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م ، ص ١٨٤ . والآية من سورة النجم ، ورقمها ٥٠ .

فَمَا فَرَّهَا إِلَّا تَكُونُ لَجَرُولٍ (١) وَلَا الْمَزْنَى كَعَبٍ وَلَا لِزِيَادٍ

وذلك ؛ لأنه خفف ياء النسب في حشو الشعر "المزنى" (٢) وإنما يجوز التخفيف في قوافي الشعر .

وعاب المبرد وقوع الكلمة بجانب أخرى لاتشاكلها ، فامتدح نقد نُمَيْبٍ لِلْكَمَيْتِ في قوله :  
أَمْ هَلْ ضَعَائِنُ بِالْعَلْيَاءِ نَافِعَةٌ

وإِنَّ تَكَامَلَ فِيهَا الدَّلُّ وَالشَّنْبُ (٣)

قال : "والذى عابه نُصَيْبٌ به من قوله ، تكامل فيها الدَّلُّ والشَّنْبُ قبيح جدا ، وذلك أن الكلام لم يجر على نظم ، ولأوقع إلى جانب الكلمة مايشاكلها ، وأول ما يحتاج إليه القول أن ينظم على نسق ، وأن يوضع على رسم المشاكلة " (٤) .

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

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

(١) غرابة اللفظ .

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

(٣) أن يكون الكلام فى شيء غير محدود .

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

(٤) أن يكون وجيزاً في نفسه غير مبسوط .

(١)

(٥) أن تكون ألفاظه مشتركة .

وهذه الأسباب منها ما سبب إشكاله في لغته ، ومنها ما هو

في معانيه .

واشترطوا صحة التناسب بين مراعى البيت ؛ لأن صحة

المعنى موقوفة على صحة التناسب ، ولذا عيب قول جميل بن

مَعْمَر :

أَلَا أَيُّهَا الرِّكْبُ النَّيَامُ أَلَا هَبُوا

أَسْأَلُكُمْ هَلْ يَقْتُلُ الرَّجُلَ الْحَبَّ (٢) ؟

قال المفضل الضبي : إن أوله أعرابى فى شملته ،

(٣)

وآخره مدنى رقيق ، وهذا مما عدّه ابن قتيبة من المتكلف؛ لأن

"المطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على القوافى ،

وأراك فى صدر بيته عجزه ، وفى فاتحته قافيته ، وتبينت على

(٤)

شعره رونق الطبع ووشى الغريزة " .

على أن التناسب بين مراعى البيت لا يحتاج إلى تأكيد ،

فاللوعة التى أحس بها جميل أقل صنيعها هذا السؤال ،

والسؤال لا يمكن فهمه وتقديره بعيداً عن مسبباته ودواعيه .

والشاعر فى مثل هذه الحالة سأل الرسم والدمن ، وكلم

الناقة والفرس والفضاء الرَّحْبَ عَلَيْهِ يجد من يجيب سؤاله عن

(١) الماحبى ، أحمد بن فارس ، تحقيق السيد أحمد صقر ،

القاهرة ، مطبعة عيسى الحلبي ١٩٧٧م ، ص ٧٠، ٦٩ ، وقد

عرض لهذه الأسباب ابن سنان الخفاجى ، وحازم القرطاجنى

وغيرهما ، للاتساع انظر : الغموض والبلاغة العربية ،

رسالة ماجستير للباحث "مخطوطة" بكلية اللغة العربية

جامعة أم القرى ، نوقشت عام ١٤٠٩هـ .

(٢) الديوان ، تحقيق فوزى عطوى ، بيروت ، دار صعب ، بدون

تاريخ ، ص ١٦ .

(٣) الشعر والشعراء ٧٤/١ .

(٤) المصدر نفسه ٩٠/١ .

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

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

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

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

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

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

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

كأنهم يسعون فى اثر طائر

خفيف المشاش عظمه غير ذى نخض

يبادر جنح الليل فهو مهايد

(١)

يحث الجناح بالتبسط والقبض

ولاغرابية أن يجد أبو خراش فى عدو ابنه صورة لهذا

الطائر الخفيف ، السريع ، لاسيما وأنه رجل جاذبته الاهوال .

ولكنه قد نازعته مخامص على أنه ذو مرة صادق النهض

وخراش هنا يدفع عن نفسه الموت ، ولايملك الانسان فى

(٢)

مثل موقفه الا أن يذود عن دمه بما أوتى من قوة .

ومكانة الاستعارة هى مكانة التشبيه ، "فالعرب تستعير

الكلمة فتضعها مكان الكلمة اذا كان المسمى بها بسبب من

(٣)

الآخرى أو مجاورا لها أو مشاكلا " .

فالقرب والمجاورة والمشاكلة هى محور الجمال فى

الاستعارة .

ولذا شار اللغويون على ماجد من الاستعارات عند أبى

تمام ، حتى قال ابن الاعرابى كلمته المشهورة عن شعر أبى

(٤)

تمام : "ان يكن هذا شعرا فما قالت العرب باطل" .

ومما أخذه الحاتمى على المتنبى فى هذا الباب قوله فى

مدح سيف الدولة :

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

(٢) القصة فى الاغانى ٢٤٢/٢١ ، ٢٤٣ .

(٣) تأويل مشكل القرآن ، ابن قتيبة ، تحقيق السيد أحمد مقرر ، القاهرة ، دار التراث ، ط ٢ ، ١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م ، ص ١٣٥ .

(٤) أخبار أبى تمام ص ٢٤٤ .

ذِي الْمَعَالِي فَلْيَعْلَوْنَ مَنْ تَعَالَى      هُكْذَا هُكْذَا، وَإِلَّا فَلَا لَا  
شَرَفٌ يَنْطَحُ الثَّرِيًّا بِرَوْقِيهِ وَعِـ      زُّ يُقْلَقِلُ الْأَجْبَالَا<sup>(١)</sup>

قال الحاتمي : لقد أفسد شعره بهذه الاستعارة الخبيثة ؛  
لأنه جعل للشرف قرنا .<sup>(٢)</sup>

وكان الحاتمي يستكثر على المتنبي أن يجعل للشرف قرنا  
ويبعث فيه الحياة ، والقوة ، والتحدى .  
وإذا كان اللغويون والنحاة قد حرصوا على مبدأ الصحة  
في لغة الشعر وصوره ، فإن معانيه لاتكاد تخرج على هذا  
النسق ، فالمعاني الجيدة هي التي تُعنى بالدقة في الوصف ،  
وبالوعى بحقائق الأشياء ، وبالمطابقة لها .

ولذا فقول رؤبة :  
كُنْتُمْ كَمَنْ أَدْخَلَ فِي جُحْرِ يَدَا  
فَأَخْطَأَ الْأَفْعَى وَلَا قَى الْأَسْوَدَا<sup>(٣)</sup>

معدود من قبيل الخطأ ؛ لأنه "جعل الأفعى دون الأسود ،  
وهي فوقه في المصرة" .<sup>(٤)</sup> على أن الأسود "أخبث الحيات وأعظمها  
وانكاهها .. وليس شيء من الحيات أجراً منه ، وربما عارض  
الرفقة وتبع الصوت ، وهو الذي يطلب بالذحل ، ولاينجو<sup>(٥)</sup>  
سليمه" .

ولعله العَرَبَدُّ الذي قال عنه ابن سيده : "أسود سالخ  
وهو أخبثها وأنكزها ، وأعظمها ، وليس شيء من الحيات يطلب

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



(١)

بشار غيره " .

أما الأفعى ، فهي : "حية عريضة على الأرض إذا مشت مشت  
مثنية بثنيين، أو ثلاثة أثناء، فإنما تمشى بأشنانها تلك ..  
قال أبو حاتم : وبعض الحيات تطلب الناس، فاما الأفعى فتثقلة  
لاتطلب وإن طلبت لم تدرك ، وإنما تعض إذا وطئ عليها أو  
دنى منها " (٢) .

وعلى هذا فمعنى رؤية لاعيب فيه فالأفعى دون الأسود فى  
المضرة ، والمراد أن القوم وقعوا فى أشد مما هربوا منه .  
وعيب المعنى لعدم وعى الشاعر بمثالية ما يصف كقول

المرار فى صفة نخل :

كَأَنَّ فُرُوعَهَا فِي كُلِّ رِيحٍ	عَذَارَى بِالذَّوَانِبِ يَنْتَمِيْنَا
ضَرْبَنَ الْعَرَقِ فِي يَنْبُوعِ عَيْنٍ	طَلَبَنَ مَعَيْنَهُ حَتَّى رَوَيْنَا
بَنَاتُ الدَّهْرِ لَا يَخْشَيْنَ مَحَلًا	إِذَا لَمْ تَبْقِ سَائِمَةً بَقِينَا (٣)

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

والأصمعى يأخذ الشعر هنا مأخذ حقائق العلم التى تصف  
الاشياء على ما هى عليه ، فيستكثر على المرار العدوى أن يصف  
النخل بأنه متقارب ، تكاد فروعها تتجاذب كما تتجاذب  
العذارى صفائر بعضهم .

فإذا كانت العرب تستجيد النخل المتباعد ، فإن على  
المرار أن يراعى هذه الحقيقة : لأن فى مخالفتها نقما فى  
جودة شعره .

- 
- (١) المخصص ، ابن سيده ، تحقيق لجنة إحياء التراث العربى  
بدار الآفاق الجديدة ، بيروت ، بدون تاريخ ،  
ج ٢/٨ ص ١٠٧ .  
(٢) المصدر نفسه ج ٢/٨ ص ١٠٧ ، ١٠٨ .  
(٣) الشعر والشعراء ٦٩٨/٢ ، المفضليات ص ٧٣ .  
(٤) الشعر والشعراء ٦٩٨/٢ .

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

وعاب الأصمعى على الأعشى عدم مراعاته اللىاقة فى وصف

صاحبه فى قوله :

كَأَنَّ مَشِيَّتَهَا مِنْ بَيْتٍ جَارَتِهَا      مَرَّ السَّحَابَةُ لَارِيثٌ وَلَا عَجَلُ (١)  
فقال : "لقد جعلها خَرَّاجَةً وَلَاجَةً" (٢)

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

وظل الحرص على قرب الشعر من الواقع أمرا بارزا فى نقد اللغويين والنحاة - مع إيمانهم بأن العرب "تفرط فى صفة الشيء مجاوزة للقدر اقتدارا على الكلام" (٤)

فارتبطت معانى الشعر التى تخطت معالم الواقع ، وجازت حدوده بمفغة الكذب والإفراط ، كقول المثلّمس فى الفخر بقومه :  
أَحَارِثُ إِنَّا لَوْ تَسَاطُ دِمَاؤُنَا      تَزَايِلُنَ حَتَّى لَا يَمَسَّ دَمٌ دِمَا (٥)  
فهذا من الكذب والإفراط (٦)

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

- 
- (١) الديوان ص ٥٥ .  
(٢) الموشح ص ٦٦ ، وإلى هذا ذهب العسكرى فى ديوان المعانى ٢٤٣/١ .  
(٣) شرح القمائد العشر ص ٤١٩ .  
(٤) صاحبى ص ٤٥٣ .  
(٥) الديوان ، عنى بتحقيقه حسن كامل الميرفى ، القاهرة ، معهد المخطوطات العربية ١٣٩٠هـ / ١٩٧٠م ، ص ١٦ وفيه تشايط ، وتزيّلن .  
(٦) الشعر والشعراء ١٨٣/١ .

وارتبطت معانى الشعر بقيم الاخلاق عند اللغويين  
والنحاة ، فكان يعاب على الشاعر اخلاله بهذا المقوم الرفيع  
كامرئ القيس الذى كان يصرح بالزنا ، والدبيب الى حرم  
النساء ، كقوله :<sup>(١)</sup>

سموت اليها بعدما نام أهلها  
(٢)  
سمو حباب الماء حالا على حال

والذى لامراء فيه أن مثل هذه المعانى لا يمكن قبولها  
بئى حال من الأحوال . والفن على عمومته متى اتخذ من اشارة  
الفرائز سبيلا للابداع فانه يفقد قيمته ، الا أننا لانكر أن  
امرا القيس أجاد فى تصوير معناه ، وان كان معنى قبيحا .  
وعرض اللغويون والنحاة للسرققات فى تقديم لمعانى  
الشعر ، فامتدحوا المعانى النادرة التى تتفرد بالرؤية ،  
وعابوا على الشاعر سرقة المعنى ، واتكأه على معانى  
سابقه كالراعى فى قوله :  
(٣)  
واعلم أن الموت يائم عامر قرين محيط حبله من وراثيا  
أخذه من قول طرفة :

واعلم أن الموت ماخطأ الفتى  
(٤)  
لكالطول المرخى وثنياه باليد  
(٥)  
وقد قصر فيه كل التقصير .

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

وترامت فكرة الصحة عند اللغويين والنحاة الى اوزان الشعر وقوافيه ، فكانت صحة الوزن تعنى اعتداله ، وسلامة قوافيه من السناد ، والإقواء ، والإكفاء ، والإجازة ، والإيطاء ، واعتدال الوزن ، وسلامة القوافى من هذه العيوب لها أثرها النفسى على المتلقى ؛ لما تجده النفس فى النغم المتناسب من راحة وطمأنينة ؛ ولأن الخروج على معايير الوزن والقافية ، خروج بالشعر عن سننه الذى وضع له ، فالشعر يحتاج إلى العروض والقوافى ، بل إن حدوده لا تكتمل إلا بالوزن والتقفية .<sup>(٣)</sup>

ومن هنا كان من عيوب الشعر عندهم اختلال البنية الموسيقية كما فى نوع من الشعر عندهم يسمونه الرَّمْل وهو :

"كل شعر ليس بمؤلف البناء" .<sup>(٤)</sup>

ومن ذلك قول عبید بن الأبرص :

ألا لله قومٌ و                      كَدَّتْ أُخْتُ بَنَى سَهْمَ  
هشامٌ وأبو عبدٍ                      منافٍ مِدْرَةُ الخَمِّمِ<sup>(٥)</sup>

قال المرزبانى : "فكأنه عنده كل شعر غير تام  
الاجزاء" .<sup>(٦)</sup>

(١) قواعد الشعر ، شعلب ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجى ، القاهرة ، مكتبة مصطفى البابى الحلبي ، ط ١ ، ١٣٦٧هـ / ١٩٤٨م ، ص ٥٩ .

(٢) طبقات فحول الشعراء ٥٦/١ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٥ .

(٤) الموشح ص ٢٣ .

(٥) الشعر فى الموشح ص ٢٤ ، والثانى فى لسان العرب "رمل" ولم يرد فى ديوانه .

(٦) الموشح ص ٢٤ ، وعنده : يريد عند الاخفش الذى مثل للرمل بشعر عبید .  
وسنعرض لهذه العيوب فى اثناء الحديث عن الإيقاع الخارجى فى الباب الرابع ص ٣٦٥ .

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

وغاية ما يطمح إليه البيانى هنا أن يحاكم البيت بقواعد اللغة والنحو ويتحقق من مدى مطابقتها لتلك القواعد . وهذه الغاية هى التى تُشكّل الموقف النقدي لهؤلاء العلماء ، فالكلام متى جاء "مصفى من كدر العى والخطل ، مقوّما من أود اللحن والخطأ ، سالما من جنف التأليف ، موزونا بميزان الصواب ، يموج فى حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا قبله الفهم ، والتذ به السمع ، وإذا ورد على ضد هذه الصفة صدى الفهم منه ، وتأذى السمع به تأذى الحواس بما يخالفها" (١) .

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

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

وقد لحظ القاضي الجرجاني أنهم من أشد المعترضين على شعر المتنبي فقال : "فإنَّ المعترضين عليه أحد رجلين إما نحوى لغوى لا بصر له بمناعة الشعر ، فهو يتعرّض من انتقاد (٢) المعانى لما يدل على نقمه ، ويكشف عن استحكام جهله" .

ومع أن القاضي أجحف في حكمه حين وصمهم بالنقص والجهل، فإن المتأمل يجد أن موقفهم كان شديد الحساسية من شعر المتنبي ، ولا يمكن أن يفسر موقفهم هذا بعيدا عن موقفهم من الشعر ، وهو موقف نختلف حوله كثيرا ، ومع هذا يظل له مكانته ، ومشروعيته .

---

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

## (٢) المتكلمون :

كان المتكلمون - من معتزلة وأشاعرة - من أوائل البيانين الذين تصدوا للتأليف فى اعجاز القرآن الكريم . وكانت غاية البلاغة عندهم الاقناع الذى يتم به "تقرير حجة الله فى عقول المكلفين ، وتخفيف المؤونة على المستمعين ، وتزيين تلك المعانى فى قلوب المريدين بالالفاظ المستحسنة فى الاذان ، المقبولة عند الالذهان ، رغبة فى سرعة استجابتهم ، ونفى الشواغل عن قلوبهم بالموعة الحسنة" (١) .

والمتكلمون يكادون يكونون أكبر قوة نقدية فى القرن الثالث الهجرى . (٢) أما أصول منهجهم النقدى فنجدها فى صحيفة بشر بن المعتز . (٣) وقوام منهج المتكلمين فى نقد الشعر الحرص على السهولة ، وحب الوضوح ، وترك التوعر والتعقيد . وهذا أمر لا غبار عليه ، الا أن هذه المطالب حينما ألحوا على وجودها فى النص تساوت عندهم لغة الشعر ولغة النثر وانعدمت الخصائص المميزة لكل لغة .

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

وقد استثمر المتكلمون فى نقدهم للشعر جهود سابقين من اللغويين والنحاة الذين جعلوا قيمة الشعر فى منفعه ، واعتصموا بمبادئ عمود الشعر التى تحترم الشعر القديم وتعدده المثل فى الابداع .

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

وأضافوا إلى هذا كله ، الحكم على الشعر بمقاييس عقلية  
فرضتها فلسفتهم التي يصدرون عنها ، وهي فلسفة قوامها  
الإقناع ، وأساسها الاحتكام إلى قوانين العقل والمنطق .  
وكانت مآخذهم على النص الشعري كثيرة ، وبخاصة في  
المعنى - وسيوضح سبب ذلك في موضعه إن شاء الله - وهي مآخذ  
لاتكاد تخرج عما أخذته اللغويون والنحاة من خطأ في النحو  
واللغة والدلالة ، وموسيقية الكلمة ، والتواء التركيب ،  
وبعد طرفى الصورة ، ووجوب مقاربة الشعر لحدود الواقع ، إلا  
أن الذى جد عندهم هو أن ذم الشعر أصبح وسيلة من وسائل  
الانتصار لإعجاز القرآن كما فعل الباقلانى مع قصيدتى امرئ  
القيس والبحترى .

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

إِذَا كَانَ بَعْضُ النَّاسِ سَيْفًا لِدَوْلَةٍ  
فَفِي النَّاسِ بُوقَاتٌ لَهَا وَطُبُولٌ<sup>(١)</sup>

؛ لأنه جمع بوق على بوقات وهذا خطأ ، وإنما يُجمع بوق  
على أبواق .<sup>(٢)</sup>

وقد خطّاه القاضى الجرجانى والقياس يعضده . قال أبو  
الفتح : "عابه عليه من لَمْخَبَرَةٍ له بكلام العرب ، جمع بوق ،  
والقياس يعضده ، إذ له نظائر كثيرة ، مثل حَمَامٍ وَحَمَامَاتٍ ،  
وَسُرَادِقٍ وَسُرَادِقَاتٍ ، وجواب وجوابات ، وهو كثير فى جمع  
مالاي عقل من المذكر ، إذ لا يوجد له مثال القلة " . واختيار<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان ١٠٨/٣ .

(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .

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



المتنبى لهذه الميعة - جمع المؤنث - ينطوى على قدر كبير من التحقير والازدراء .

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

وَجِدِّ كَجِدِّ الرَّثْمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ إِذَا هِيَ نَمَّتْ وَلَا بِمَعْطَلٍ (١)

قال : "ومعنى قوله : وليس بفاحش - فى مدح الاعناق -

كلام فاحش موضوع منه ! وإذا نظرت فى أشعار العرب رأيت فى وصف الاعناق ما يشبه السحر ، فكيف وقع على هذه الكلمة ، ودفع إلى هذه اللفظة ؟!" (٢)

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

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

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

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

(١)

أحلى ، ولصدرك أملا " .

ومن هنا كانت الكلمة الغريبة دليلا على التكلف فى الشعر ، والنقص فى الصناعة كالْعَقَنْقَل فى قول امرئ القيس :  
فَلَمَّا أَجَزْنَا سَاحَةَ الْحَيِّ وَانْتَحَى

بِنَا بَطْنٌ خَبُتِ ذِي حِقَافٍ عَقَنْقَلٍ (٢)

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

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

ومن عيوب التركيب : التقديم والتأخير الذى يشكّل به الكلام ، وهو سبب من أسباب غموض بيت الفرزدق المشهور :  
وما مثله فى الناس إلا مملكا أبو أمم حى أبوه يقاربّه (٤)  
أما أسباب غموض البيت فقد حصرها الرّمانيّ فى :

(١) التقديم والتأخير .

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

- 
- (١) البيان والتبيين ٢٥٤/١ . وفيه بَطْنٌ حَقَفِ ذِي رُكَام . والحِقَاف :  
(٢) الديوان ص ١٥ ، وفيه بَطْنٌ حَقَفِ ذِي رُكَام . والحِقَاف :  
المعوج من الرمال ، الْعَقَنْقَل : المتداخل .  
(٣) أعجاز القرآن ص ١٧٧ .  
(٤) البيت فى طبقات فحول الشعراء ٣٦٥/١ ، برواية أخرى ،  
وفى الموشح ص ١٠٣، ١٠٢ ، وفى العمدة ٢٦٧/٢ ، ولم يرد  
فى ديوانه .

(٣) ايقاع المشترك "حى" الذى تشترك فيه القبيلة والحى من

(١)

سائر الحيوان .

وببيت الفرزدق لا يكاد يعرض أحد للتعقيد الا ويجعله

شاهدا عليه ، وعلى مافى البيت من الالتواء ، فقد ظل حيا

ينبض .

واشترط المتكلمون فى مطلع القصيدة ، ما اشترطه  
(١)  
اللغويون والنحاة من الاحتراز مما يتطير منه أو يستجفى ،  
كقول المتنبى :

(٢)  
بقاى شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زموا لالجمالا  
وأوجبوا حسن التخلص من غرض الى غرض ، لتظل القصيدة  
وحدة متكاملة ، يفضى بعضها الى بعض ، وماخالف هذا فهو عيب  
كقول المتنبى فى مدح أحمد بن الحسين القاضى المالكى :

فأفنى ، وما أفنّته نفسى كأنما  
(٣)  
أبو الفرج القاضى له دونها كهف  
(٤)  
على أن العكبرى يعد هذا "من المخالض الحسنة" فالضنى  
أفنى نفس المتنبى ، ونفسه عجزت أن تفنيه ، لأن الممدوح كان  
له كهفا دون نفس الشاعر .

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

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

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

وكانت فكرة الاصابة فى التشبيه مدى لهذا الوضوح الذى يقوم به التقديم الحسى فى الصورة البيانية ، فكل تشبيه يقوم على خلاف هذه الوجوه ، فلا يوقف على مسوغاته الا بالتأمل واعمال الذهن فهو من قبيل الفاسد القبيح . ولم تفضل الاستعارة التشبيهية فى الكشف عن موطن الجمال فيها فالحسن فى قرب طرفيها "وانما تصح الاستعارة وتحسن على وجه من المناسبة ، وطرف من الشبه والمقاربة " (٢) . ولذا كان قول المتنبى فى رشاء أخت سيف الدولة :

---

(١) النكت فى اعجاز القرآن ، الرمانى ، ضمن ثلاث رسائل فى اعجاز القرآن ، حققها محمد خلف الله ، ود. محمد زغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٢ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٨م ، ص ٨١ .  
(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .

مَسْرَةً فِي قُلُوبِ الطَّيِّبِ مَفْرَقَهَا

(١) وَحَسْرَةً فِي قُلُوبِ الْبَيْضِ وَالْيَلْبِ

من قبيل الإفراط ؛ لأنه "جعل للطيب والبئض واليَلْبِ قلوبا .. وهذه استعارة لم تجر على شبه قريب ولا بعيد" .

لقد أدرك المتنبي وفطن إلى ما لم يظن إليه القاضي ، فهو شاعر يرى أن للجناد قلوبا تسر وتحزن ، وما الذي يمنعه

أن يرى ذلك ؟ لاشيء إلا الإصرار على البيان والوضوح .

وهذا هو الذي أوجب أن تكون معانى الشعر ماثلة إلى الاقتصاد متنكبة الإفراط الموجب للذم ، ملتزمة بحدود "متى وقف الشاعر عندها ، ولم يتجاوز الوصف حدّها ، جمع بين القميد والاستيفاء ، وسلم من النقص والاعتداء ، فإذا تجاوزها اتسعت له الغاية وأدته الحال إلى الإحالة ، وإنما الإحالة نتيجة الإفراط ، وشعبة من الإغراق" .

ومن ذلك قول أبي الطيّب في مدح أحمد بن عبد الله

الأنطاكي :

لو طابَ مولِدُ كُلِّ حَيٍّ مِثْلَهُ      وَلِدَ النِّسَاءِ وَمَا لِهِنَّ قَوَائِلُ (٤)

"ولم يستغن بطيب المولد عن القابلة ؟ وإذا استغنى

(٥) عنها كان ماذا ؟ وأي فخر فيه ؟ وأي شرف يناله ؟" .

ومما يتنافى وشرائط الإصابة والوضوح تناقض المعنى ،

كقول زهير بن أبي سلمى في وصف الديار :

(١) الديوان ٩٠/١ . واليَلْبِ : دُرُوعٌ يمانِيَّةٌ تُتَخَذُ مِنَ الْجِلْدِ .

(٢) الوساطة ص ٤٢٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٢٠ .

(٤) الديوان ٢٥٧/٣ .

(٥) الوساطة ص ١٨٠ .

حَى الدِّيَارِ التِّى لَمْ يَعْفُهَا الْقَدَمُ  
بَلَى، وَغَيَّرَهَا الْأَرْوَاحُ وَالْدَّيْمُ<sup>(١)</sup>

فقد نفى فى أول البيت عفاء الديار ، وأثبت ذلك فى  
آخره .<sup>(٢)</sup>

وعيب الإبهام فى المعانى ، وبناؤه على طرق الصوفية ،  
التى يصبغ المعنى بسبب منها ، وكأنه رُقِيَّة العُقْر ، كقول أبى  
الطيب فى مدح سيف الدولة :

وَتُسَعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سُبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ<sup>(٣)</sup>

ومع أنهم عابوا الإبهام إلا أنه لا يعنى أن تكون المعانى

ركيكة مبتذلة كقول امرئ القيس :

فَإِنْ كُنْتَ قَدْ سَاءَتْكَ مِنِّي خَلِيقَةٌ

فَسَلِّ ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكَ تَنْسَلُ<sup>(٤)</sup>

يقول الباقلانى : "وهو بيت قليل المعنى ركيكة ووضع

وكل ما أضاف إلى نفسه ، ووصف به نفسه سقوط وسفه وسخف ،

يوجب قطعه . فلم لم يحكم على نفسه بذلك ؟ ولكن يورده مورد

أن ليست له خليقة ، توجب هجرانه ، والتقصى من وصله ، وأنه

مذهب الأخلاق ، شريف الشماثل ، فذلك يوجب أن لا ينفك من

<sup>(٥)</sup>

وصاله " .

ووضاعة المعنى وركاكته إنما تقاس بموقفه . إن هذه

البساطة هى لغة بين عاشقين ، أقاما حبهما على الصراحة

المتناهية .

(١) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ١١٦ ، وفيه قف بالديار .

(٢) إعجاز القرآن ص ١٦١ ، الموشح ص ٦٢ ، وستأتى مناقشة

فكرة التناقض فى الباب الثالث ص ٣٢٦ .

(٣) الكشف عن مساوى المتنبي ص ٢٢٤ .

(٤) الديوان ٢٧٠/١ .

(٥) الديوان ص ١٣ .

(٦) إعجاز القرآن ص ١٦٩ .

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

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

إذا أنت لم تنصف أخاك وجدته

على طرف الهجران ان كان يعقل

ويركب حد السيف من أن تضيئه

إذا لم يكن عن شفرة السيف مزحل

فقال له معاوية : لقد شعرت بعدى ياأبا بكر . ودخل

معن بن أوس فأنشد قميدته التى مطلعها :

لعمري وما أدري وانى لأوجل

على أينما تعدو المنية أول

فذكر منها الأبيات السابقة ، فسأل معاوية عبد الله

قائلا : ألم تخبرنى أنها لك ؟ فقال : المعنى لى واللفظ له

(٢)

هو أخى من الرضاع وأنا أحق الناس بشعره " .

---

(١) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٧٠ .  
(٢) الوساطة ص ١٩٢، ١٩٣ ، والشعر فى الأمالى لأبى على القالى ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ . ٢١٩، ٢١٨/٣ .



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

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

ولذا رُفِضَ الخزم ؛ "لأن فيه زيادة عن أجزاء البيت" .  
(٣)  
كما رُفِضَ مجيء عروض الطويل على مفاعيلن والبيت غير مصرع ؛  
لأن في ذلك إخلالا بتناسب الوزن كما في قول المتنبي :

تَنَكَّرَهُ عِلْمٌ ، وَمَنْطِقُهُ حُكْمٌ      وَبَاطِنُهُ دِينٌ ، وَظَاهِرُهُ ظَرْفٌ (٤)

"وذلك أن سبيل العروض الطويل أن تقع مفاعيلن ، وليس  
يجوز أن تأتي مفاعيلن إلا إذا كان البيت مصرعا ، اللهم إلا  
أن يضع عروضاً لتمام الدائرة ، فهذه العروض قد ألزمت القبض  
لعل ليس هذا موضع ذكرها ، ونحن نحاكمه إلى شعر القدماء  
والمحدثين فما نجد له على خطئه مساعدا" .  
(٥)

أما المعري فقد عذر الشاعر من جهتين :

(١) أنه جاء مثل هذا عن العرب ، فالكامل لا يكون عروضه  
"مفعولن" إلا في المصراع وقد ورد ذلك عن العرب في قول ربيع

ابن زياد العبسي :

وَمَجْنَبَاتٍ مَا يَذُقْنَ عَدُوفًا      يَقْذِفْنَ بِالْمَهْرَاتِ وَالْأَمْهَارِ (٦)

(١) اعجاز القرآن ص ٥٦ .

(٢) المصدر نفسه ص ٥٩ .

(٣) المصدر نفسه ص ٥٦ .

(٤) الديوان ٢/٢٨٧ .

(٥) الكشف عن مساوي المتنبي ص ٢٦٥ ، وانظر كذلك الوساطة

ص ٤٦٧ ، والديوان بشرح العكبري ٢/٢٨٧ .

(٦) البيت في الأغاني ١٧/١٣٠ ، وفيه عذوفة : والعذوف  
والعذوف هو : ما أكلته .

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

ومما سبق يتضح لنا أن المتكلمين صدروا في أحكامهم عن رؤية تعتمد العقل فيما تقضى به "والعقل هو الحجة" ، وقد أملى عليهم تلك الرؤية فكرهم الذى يحاكمون به الأشياء ، فالعقل عند المعتزلة ، هو الأساس الذى يحتكم إليه كل شيء . والعقل لا يمكن أن يستوعب الشعر بوصفه رؤية جوهرها الخيال الذى يتخطى حدود العقل وضوابطه .

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

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

---

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

(٢) الحيوان ٢٠٧/١ .

## (٣) أدباء الكُتَّاب :

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

وممن احترف صناعة الكتابة بعض الأدباء الذين كان لهم إسهام بارز فى حركة النقد ، وتكاد تكون هذه البيئة - أعنى بيئة الكُتَّاب من أكثر البيئات ولاءً للنقد ، واشتغالا به ، حيث جمعت بين مبدعى الأدب ومتلقيه ، والممنغين فيه .<sup>(١)</sup> ولأن بيئة الكُتَّاب أشد البيئات صلة بالأدب والنقد ، إبداعا وتأليفا ، فيمكن أن تضاف إسهامات شعراء الجاهلية ، وأدباء وشعراء بنى أمية ، وشعراء العصر العباسى - باعتبارهم إما مبدعين وإما ممنغين - إلى جهود أدباء الكُتَّاب .

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

وإذا ما استثنينا تلك النظرات القليلة ، والملاحظات العابرة للأدباء والشعراء حتى عصر بنى أمية ، وجدنا أدباء الكُتَّاب فى القرنين الثالث والرابع الهجريين يصدرون عن فلسفة خاصة جوهرها الوضوح وترك التكلف ، ولذا كانت البلاغة

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

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

والذى أملّى على أدباء الكتاب هذا التصور الذى يعتمد  
على الوضوح ، هو مركزهم الاجتماعى ، فلغتهم لغة إدارة ،  
تخاطب جميع طبقات المجتمع ، بلوائح السُّلطان وقوانين  
الدولة ، وقراءة البيع ، وغاية ما ترمى إليه هذه اللغة أن  
تبين عن القصد ، وتفهم السامع تعليمات الدولة بأيسر طريق  
وأقلّ مثونة .

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

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

(١) الصناعتين ص ٤٨ .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٣ .

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

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

وعيوب الكلمة التى وقف عليها أدباء الكتاب كثيرة ،  
منها ما يتعلق بالعيب فى اللغة كجمع إحنة على حنات فى قول  
الطرمّاح :

وأكره أن يعيبَ على قَوْمِي هجائى الأذليّن ذوى الحنّات (٣)  
ولا يقال : حنّات ، لأن إحنة تجمع على إحن (٤) .

والإحنة : الحقد ، وجمعها : إحن . وربما قالت العرب :  
حنة ، لكنّ الأزهري والاصمعي والفراء أنكروها ، وقالوا :  
إنها ليس من كلام العرب . إلا أنه ورد فى لغة العرب حنّات (٥)  
جمعا لحنة ، وهى لغة قليلة فى الإحنة . ومن ذلك قول معاوية (٦)  
ليزيد عندما رآه يفرب غلاما له : "يايزيد ، سوء لك ، تضرب  
من لا يستطيع أن يمتنع ، والله لقد منعتنى القدرة من ذوى  
(٧)  
الحنّات" .

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

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

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

(٤) صفوف وماذى الحديد عليهم وبيض كأولاد النعام كشيء  
 حيث جعل بيض النعام أولادها ، وكأنهم استكثروا عليه  
 أن ينظر الى البيض لا كما هو عليه ، بل بما سيكون عليه من  
 الحياة والحركة .

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

من الحص هزروف يطير عفاؤه

إذا استدرج الفيفا ومد المغابنا

أزج زلوج هزر فى زفازف

(٦) هزف يبد الناجيات المواقنا

(١) المجموع المغيث فى غريبى القرآن والحديث ، الأصفهاني  
 تحقيق عبد الكريم العزباوى ، مكة ، جامعة أم القرى  
 ٥١٦/١ .

(٢) المصدر نفسه ٥١٦/١ .

(٣) المصدر نفسه ٥١٧/١ .

(٤) الديوان ، برواية وشرح ابن السكيت ، تحقيق د. نعمان  
 طه ، القاهرة ، الخانجى ، ط ١ ، ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م ، ص ١٧٢  
 المناعتين ص ١١٦ .

(٦) ديوان تأبط شرا وأخباره ، جمع وتحقيق على ذو الفقار  
 شاكى ، بيروت ، دار الغرب الاسلامى ، ط ١ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م  
 ص ٢١٧ .

الحص : جمع أحص وهو : المتجرد الشعر ، هزروف : سريع  
 عفاؤه : ريشه ، الفيفا : المصراء ، المغابن : الآباط  
 أزج : طويل الساقين ، زلوج : السريع ، الهزرفى :  
 كثير الحركة ، هزف : قوى .

(١)

"فهذا من الجزل البغيض الجلف" .

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

قد علمت سلمى وجاراتها      ماقطر الفارس الا أنا  
شككت بالرمح سراويله      والخيل تعدو زيمًا حولنا

وبالابتذال كقول كثير :

فقلت لها ياعز كل مصيبة

(٣)

إذا وطنت يوما لها النفس ذلت

قال العلماء : "لو أن كثيرا جعل هذا البيت فى وصف

(٤)

حرب لكان أشعر الناس" .

ومما توجه به سهولة الكلام ووضوح معانيه ، تخير اللفاظ  
وتأليفها وفق نسق يبتعد بها عن أود النظم ، وتفاوت النسيج  
الذى يفترب معه الفهم ، وينعدم التأثير "والفهم يأنس من  
الكلام بالمعروف ، ويسكن الى المألوف ، ويمضى الى المواب ،  
ويهرب من المحال ، وينقبض عن الوخم ، ويتأخر عن الجافى  
الغليظ، ولايقبل الكلام المضطرب الا الفهم المضطرب ، والروية  
(٥)  
الفاصلة " .

ومن المضطرب الذى تفاوت نسجه ، واستكرهت ألفاظه

فتعلق بعضها ببعض قول أبى تمام :

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

يَايَوْمَ شَرَدَ يَوْمَ لَهْوَى لَهْوَهُ  
بِمِصَابَتِي ، وَاذَلَّ عِزَّ تَجَلْدِي (١)

قال الآمدى :

"فهذه الالفاظ إلى قوله : بمصابتي كأنها سلسلة ، من شدة تعلق بعضها ببعض ، وقد كان أيضا استغنى عن ذكر اليوم فى قوله : يوم لهوى ؛ لأن التشريد إنما هو واقع بلهوه ، فلو قال : يايوم شرد لهوى لكان أصح فى المعنى من قوله : يايوم شرد يوم لهوى ، وأقرب فى اللفظ ، فجاء باليوم الثانى من أجل اليوم الأول ، وباللهو الثانى من أجل اللهو الذى قبله ، ولهوالىوم أيضا بمصابته هو أيضا من وساوسه وخطائه ، ولالفظ أولى بالمعازلة من هذه الالفاظ" (٢)

ومن عيوب التركيب انعدام الاختلاف بين الكلمتين كالذى عيب على الكميت فى قوله :

وَقَدْ رَأَيْنَا بِهَا حُورًا مُنْعَمَةً  
رُودًا ، تَكَامَلُ فِيهَا الدَّلُّ وَالشَّنْبُ (٣)

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

(١) الديوان ٤٥/٢ .

(٢) الموازنة ص ٢٦٠ .

(٣) شعر الكميت ٩٣/١ .

(٤) الموازنة ٥١٠٥٠/١ .



والشذب ، لغة ، جمال الفم ، وصفاء الاسنان ورقتها ، فقد يبدو الدل فى الظاهر متباعدا عن الشذب ولكنه يبدو وثيق الصلة به فى الصورة المتخيلة التى ترسمها اللفظتان : الدل والشذب ، والصورة المتخيلة هى الأساس فى التقدير " .<sup>(١)</sup>

ومنها الحشو الفاسد الذى لامعنى له ، كبحر الماء فى

قول المتنبى :

وليسَ كبحرِ الماءِ يشتقُّ قعره  
إلى حيثَ يُغنى الماءَ حوتٌ وضُفدٌ<sup>(٢)</sup>

قال ابن وكيع "إلا أن يكون لليبس بحر يعبر عنه بهذا الاسم فيفيد كلامه ، وما فى اشتقاق الحوت والضفدع ماءه حتى يغنى الماء ضرر على أحد ، ولانقص على البقر ، وهذا مدح لفائدة فيه " .<sup>(٣)</sup>

وابن وكيع لا يبحث فى الكلمة عما تشيره من إحياءات تترامى بالممدوح إلى منزلة عالية ، يقف دونها عظماء الرجال .

فالبحر : بسعته وانبساطه "إنما سُمى البحر بحرا لسعته وانبساطه" إذا ما قيس ببحر جود الممدوح بدا ضيقا يبلغ الحوت والضفدع منتهاه ، وكلمة البحر لا يبقى لها - بعد أن انتزع المتنبى السعة والانبساط من دلالاتها - إلا الملوحة .<sup>(٤)</sup>  
قال ابن برى : "وسمى بحرا لملوحته " .<sup>(٥)</sup>

(١) الشعراء نقادا ، د. عبد الجبار المطلبي ، بغداد ، الناشر ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الاعلام ، ط ١ ، ١٩٨٦ م ص ١٧٧ ، ١٧٦ .  
(٢) الديوان ٢/ ٢٤٥ ، وفيه رواية أخرى .  
(٣) المنصف ص ١٨٢ .  
(٤) لسان العرب (بحر) .  
(٥) المصدر نفسه (بحر) .

فالمتنبي يحرص على ذكر الأضداد هنا فى نسق واحد ليكشف  
 جماليات البذل والعطاء لدى الممدوح ، وفى هذا يقول :  
 أَبَحَّرَ يَضُرُّ الْمُعْتَفِينَ وَطَعْمُهُ زُعَاقٌ كَبَحْرٍ لَا يَضُرُّ وَيَنْفَعُ ؟  
 أضف إلى هذا أن سعة العربية تؤذن للمتنبى باستثمار  
 دلالة البحر فيما عابه عليه ابن وكيع فى مقولته السابقة ،  
 فالبحر فى كلام العرب : الشق ، وقد ورد ذلك فى حديث عبد  
 المطلب : حفر زمزم ثم بحرّها بحرا : أى شقها ووسعها حتى  
 لاتنزف . (١)

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

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

والإحسان فى مطالع القمائد يكون بأن يحترز الشاعر فى  
 مفتتح القول " مما يتطير منه ، ويستجفى من الكلام ،  
 كالمخاطبة بالبكاء ، ووصف إقفار الديار ، وتشثيت الآلاف ،  
 ونعى الشباب ، وذم الزمان ، لاسيما فى القمائد التى تتضمن  
 المدائح والتهانى .

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

(١) لسان العرب (بحر) .

(٢) عيار الشعر ص ٩ .

(٣) الصنائع ص ٤٥١ .

(٤) المصدر نفسه ص ٤٥١ ، وانظر الفكرة ذاتها فى عيار  
 الشعر ص ٢٠٤ .

ومما عيب في هذا الباب قول البحترى فى مدح يوسف بن

محمد :

لَكَ الْوَيْلُ مِنْ لَيْلٍ تَطَاوَلَ آخِرُهُ  
وَوَشَكَ نَوَى حَتَّى تَزِمَّ أَبَاعِرَهُ (١) !

"فقال أبو سعيد : بل الويل والحرب لك ! فغيره وجعله

(٢)

له الويل ، وهو ردىء أيضا " .

وأوجبوا فى القصيدة : أن تكون "كالسبيكة المفرغة

والوشى المنمنم" يحسن فيها الشاعر التخلص من المقدمة إلى

الغرض، ومن الغرض إلى الخاتمة، "وينبغى للشاعر أن يتأمل

تأليف شعره ، وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاورها أو

قبحه فيلائم بينها لتتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ،

ولا يجعل بين ما قد ابتداء وصفه وبين تمامه فضلا من حشو ليس من

جنس ما هو فيه فينسى السامع المعنى الذى يسوق القول إليه ،

كما أنه يحترز من ذلك فى كل بيت فلا يبعد كلمة عن اختها ،

ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها . ويتفقد كل مصراع

هل يشاكل ما قبله فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل

واحد منهما فى موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك إلا من دق نظره

(٤)

ولطف فهمه " .

ومما جاء مخالفا لما أوجبوه ، فكان غير مشاكل لما

معه قول الأعشى :

وَإِنَّ امْرَأً أَهْدَاكَ بَيْنِي وَبَيْنَهُ

فِيَا فِ تنوفاتٍ وَيَهْمَاءُ خَيْفَقَ

(١) الديوان ، تحقيق حسن كامل الصيرفى ، القاهرة ، دار

المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٧م ، ٨٧٦/٢ .

(٢) المناعتين ص ٤٥٢ .

(٣) عيار الشعر ص ٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .

لَمَحْقُوقَةٌ أَنْ تَسْتَجِيبَ لِصَوْتِهِ وَأَنْ تَعْلَمَى أَنَّ الْمَعَانَ مُوقِّقٌ<sup>(١)</sup>  
 "فقلوه : وان تعلمى أن المعان موقّق غير مشاكل لما  
 قبله"<sup>(٢)</sup>.

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

كَأَنَّ الْقَلْبَ لَيْلَةً قِيلَ يُغْدَى      بِلَيْلى العَامِرِيَّةِ أَوْ يُرَاجُ  
 قِطَاةٌ عَزَّهَا شَرُّ فَبَاتَتْ      تُجَاذِبُهُ ، وَقَدْ عَلِقَ الْجَنَاحُ<sup>(٣)</sup>

"فلم يتم المعنى فى البيت الأول حتى أتمه فى البيت  
 الثانى وهو قبيح"<sup>(٤)</sup> . ولايعنى استقلال البيت بمعناه أن تكون

القصيدة أمشاجا ملفقة لارابط بينها إلا الوزن والقافية ،  
 فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع  
 آخره على ماينسقه قائله ، فإن قَدَّمَ بيت على بيت دخله الخل  
 كما يدخل الرسائل والخطب إذا نُقِضَ تأليفها"<sup>(٥)</sup>.

وإذا كانت جماليات اللغة تكمن - عند الكتاب - فى  
 وضوحها ، وسهولة الفاظها ، وتراكيبها ، فإن بلاغة المجاز  
 - وهو جوهر الشعر - لاتتأتى له إلا بصحته ، وإصابتة ،  
 ومقاربته الحقيقة ، وأعراف الواقع . فالتشبيه قوامه  
 المقاربة والتناسب التام بين الطرفين : لأن "الشيء إنما  
 يشبه بغيره إذا قاربه ، أو دنا من معناه ، فإذا شابهه فى  
 أكثر أحواله فقد صح التشبيه ولاق"<sup>(٦)</sup> . وماخرج عن هذا التناسب

(١) الديوان ص ٢٢٣ ، وفيه : وَإِنْ امْرَأٌ أَسْرَى إِلَيْكَ وَدُونَهُ ،  
 وبيداء خيفق .

(٢) عيار الشعر ص ٢١٢ .

(٣) الأغانى ٢/٥١، ٥١، ٧٣، ٧٥ .

(٤) المناعتين ص ٤٢ ، وانظر : المنصف ص ٢٥٧ .

(٥) عيار الشعر ص ٢١٣ .

(٦) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحترى ، الأمدى ، تحقيق  
 السيد أحمد مقرر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ،  
 ١٩٧٣ م ، ٣٥١/١ .

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

وجر الرامسات بها ذيولا      كأن شمالها بعد الدبور  
(٢)  
رماد بين أظفار ثلاث      كما وشم النواشر بالنؤور  
(٣)  
فشبه الشمال والدبور بالرماد ، وهذا بعيد .

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

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

كلوا الصبر مرا واشربوه فانكم  
(٦)  
أشرتم بعير الظلم ، والظلم بارك

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

استكثر العسكرى أن يجعل أبو تمام للظلم بعيرا ، تشيره أفعال السوء فيهيح على أصحابه ، ويدكهم بثقاله .

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

وعيار المعنى الشعرى عند الكتاب الإصابة وتوحي الصدق والحقيقة ، والبعد عن الإحالة "فيحتاج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى كحاجته إلى تحسين اللفظ" ، "وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً" .<sup>(١)</sup><sup>(٢)</sup>

وإصابة المعانى : صدقها ووضوحها ، وقربها من الافهام حتى يكون الخاصة فى معرفتها كالعامّة ، وبعدها عن الغاية فى الدقة واللفظ ؛ "لأن الغاية فى تدقيق المعنى سبيل إلى تعميقه ، وتعمية المعنى لكثرة" . فالمعنى الذى يحتاج إلى قدر من إعمال الذهن بعيد عن الإصابة .

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

والمُشْرِفُ الهِنْدَى يُسْقَى بِهِ أَخْضَرُ مَطْمُوشًا بِمَاءِ الْخَرِيمِ<sup>(٥)</sup>  
"فوصف الخمر بالخضرة ، وما وصفها بذلك أحد غيره" .<sup>(٦)</sup>

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

قال ابن قتيبة : "ويعنى شراباً أخضر وهو أجود الخمر" .<sup>(٨)</sup>

وعيب المعنى الشعرى الذى يتخطى حقائق الأشياء فى

وصفها كقول رؤبة فى صفة الظليم :

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

وَكُلَّ زَجَّاجٍ سُخَامِ الْخَمَلِ      يَبْرِي لَهُ فِي زَعَلَاتٍ خَطَلٍ<sup>(١)</sup>

حيث جعل للظليم إناثا عدة ، وليس له إلا واحدة .<sup>(٢)</sup>

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

يَأْوِي إِلَى حَزَقِ النَّعَامِ كَمَا أَوَتْ<sup>(٣)</sup>  
حَزَقٌ يَمَانِيَّةٌ لِأَعْجَمٍ طَمَطَمٍ

ومن إصابة المعنى وصحته مجافاته للإشارات البعيدة  
والحكايات الغليظة ، والإيحاء المشكل ، الذى لا يكاد يفهم ،  
ومن ذلك قول عمر بن أبى ربيعة :

أَوَمْتَ بِكَفِّيْهَا مِنَ الْهُودَجِ      لَوْلَاكَ هَذَا الْعَامَ لَمْ أَحْجُجْ<sup>(٤)</sup>  
أَنْتَ إِلَى مَكَّةَ أَخْرَجْتَنِي      حَبًّا ، وَلَوْلَا أَنْتَ لَمْ أَخْرُجْ

"فهذا الكلام كله ليس مما يدل عليه إيماء ، ولا تعتبر  
عنه إشارة" .<sup>(٥)</sup> وسبب هذا الحكم هو أخذ الشعر مأخذ الحقائق  
والإخبار المادقة ، وإغفال طبيعته فى غمرة البحث عما يتقوم  
به المعيار النقدي من الشاهد والمثال ، وابن طباطبا وإن لم  
تدل الإيحاء عنده على هذا المضمون ، فإنها تدل عليها عند  
عمر الذى عرف الشعر والهوى معا .

ومن إصابته أيضا سلامته من التناقض الذى لا يمح معه  
المعنى ولا يتضح المراد منه كقول عروة بن أذينة :

- 
- (١) الديوان ص ١٢٩ وفيه تبرى له .  
(٢) المناعتين ص ٩٦ .  
(٣) الديوان ، تحقيق محمد سعيد مولوى ، بيروت ، المكتب  
الإسلامي ، ط ٢ ، ١٠٤٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ٢٠٠ . والحزق :  
الجماعات ، والطمطم : الذى لا يفصح شيئا .  
(٤) الديوان ص ٤٣ وفيه بكفيها ، وفى ذا العام ، و"ولو  
تركت الحج لم أخرج" .  
(٥) عيار الشعر ص ٢٠١ .

نَزَلُوا ثَلَاثَ مَنَى بِمَنْزِلِ غُبْطَةٍ  
وَهُمْ عَلَى غَرَضٍ لِعَمْرُكَ مَا هُمْ  
مُتَجَاوِرِينَ بِغَيْرِ دَارٍ إِقَامَةٍ  
لَوْ قَدْ أَجَدَّ رَحِيلُهُمْ لَمْ يَنْدَمُوا (١)

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

وأبو السائب المخزومى جعل عروة مخطئا فى وصفه فقال :  
"لا والله ما أحسن ولا أجمل ، ولكنه أهرج وأخطل فى صفتهم بهذه  
الصفة ، ثم لا يندم على رحيلهم" . (٣)

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

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

وعيب المعنى لاتكائه على معنى سابق له ، ينزع عنه  
صفة الابتكار ، لاسيما وأن صاحبه قصر به عن المعنى السابق ،  
فاجتمع له التقليد والقصور فى الوصف . كقول حسان بن ثابت:  
وَنَشْرَبُهَا فَتَتْرَكُنَا مَلُوكًا وَأَسَدًا مَا يَنْهَنُهَا الْقَاءُ (٤)

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



أخذه من قول عنتره :

فاذا سكرت فأننى مستهلك

مالى وعرضى وافر لم يكلم

واذا صحت فما أقصر عن ندى

(١)

وكما علمت شمائلى وتكرمى

لأن عنتره وفى "الصحو والسكر مفتيهما ، وأفرد حسان  
الاختيار عن حال سكرهم دون صحوهم ، فقبض ماهو من تمام  
المعنى ، لأنه قد يمكن أن يظن ظان بهم البخل والجبن اذا  
صحوا ، لأن من شأن الخمر تسخية البخيل ، وتشجيع الجبان" .  
وفات من عاب على حسان تقصيره فى معناه أنه لايفخر  
بنفسه هنا ، كما فعل عنتره ، فهو انما يصف أشر الخمرة على  
شاربها ، ولو افترضنا جدلا أن حسان انما يفخر بقومه ، وبما  
تمنع بهم الخمرة من الرفعة والشجاعة ، فان القصيدة لاتخلو  
من الاعتداد بالمكانم فى حالة الصحو ، ومن ذلك :

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

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

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

(١) الديوان ص ٨٥ ، وفيه : واذا شربت .

(٢) المنصف ص ٣٣ .

(٣) الديوان ص ٥٧ .

(١)

مجته الاسماع وفسد على الذوق " .

ومن هذا العدول الذى تمجه الاسماع قول أبى تمام :

يقولُ فيسمعُ ، ويمشى فيُسرعُ

(٢)

ويضربُ فى ذاتِ الإله فيُوجعُ

"فحذف النون من فعولن الأولى ، والياء من مفاعيلن

التى تليها ومن فعولن التى فى أول المصراع الثانى ، وذلك

كله يسمى مقبوضا ، وهو من الزحاف الحسن الجائز ، إلا

أنه إذا جاء على التوالى والكثرة فى البيت الواحد قبح

(٣)

جدا " .

وذهب المعرى إلى أن هذا من عجيب ماورد فى شعر أبى

تمام ؛ "لأنه أتبع العين الواو فى غير القافية ، وإنما

أنسه بذلك أن العين فى آخر النصف الأول ، وفى آخر النصف

الثانى ، ولاريب أنه كان يتبع العين واوا فى يسمعو ، وقد

يمكنون الحركة حتى تصوير حرفا ساكنا مثل ماحكى أن بعض

(٤)

العرب يقول : قام زيدو ، فيثبت الواو .... " .

والإيقاع فى البيت يعتمد على توالى الحركات وهو

ما أدركه الأمدى والمعرى إلا أن تفسيره إنما يحسن فى ضوء

فاعلية اللغة وحركة القصيدة ، التى فرضت عليها هذه الزحافات

فى هذا الموضع .

وبُنيت القافية على التمكن والعذوبة ، والبعد عن

الاستكراه ، والليونة ومن عدم تمكنها أن تكون حشوا ، كما

فى قول ابن الرومى :

(١) عيار الشعر ص ٥ .

(٢) الديوان ٣٢٦/٢ .

(٣) الموازنة ص ٢٧٠ .

(٤) الديوان بشرح التبريزى ٣٢٦/٢ .

أَلَا رَبَّمَا سَوَتْ الْغَيُورَ وَسَاءَنِي  
وَبَاتَ كِلَانَا مِنْ أَخِيهِ عَلَى وَحَرٍ  
وَقَبَّلْتُ أَفْوَاهَهَا عَذَابًا كَانَتْهَا  
يَنَابِيعُ خَمْرٍ حَمَّيْتُ لَوْلُؤَ الْبَحْرِ (١)

فقوله : "لؤلؤ البحر أفسد البيت ، وأطفأ نور المعنى ؛  
لأن اللؤلؤ لا يكون في غير البحر ، فنسبته إلى البحر لافائدة  
فيه إلا إقامة الروي" ، على أن إضافة اللؤلؤ إلى البحر  
تفرده بنوع من الدلالة لا يبقى للأسنان - الموصوفة في شعر  
العرب باللؤلؤ - معه لبس ، لاسيما والسياق يوحي بذلك . أو  
أن تكون ليئة كما في قول ابن قيس الرقيّات :

إِنَّ الْحَوَادِثَ بِالْمَدِينَةِ قَدْ      أَوْجَعَنِي وَقَرَعَنَ مَرُوتِيَه  
وَجَبَّئَنِي جَبَّ السَّنَامِ فَلَمْ      يَتْرُكَن رِيشًا فِي مَنَاكِبِيَه (٢)

"قال له عبد الملك : أحسنت إلا أنك تخنشت في قوافيك ،  
فقال : ما عدوت قول الله عز وجل : { مَا أَغْنَىٰ عَنِّي مَالِيَه ، هَلَكَ  
عَنِّي سُلْطَانِيَه } ، وليس كما قال ؛ لأن فاصلة الآية حسنة الموقع  
وفي قوافي شعره لين" . (٣)

وبعيدا عن الموازنة بين الشعر والقرآن ، فليونة  
القافية وسهولة الإيقاع لا يمكن فصلها عما ترمى إليه من  
إظهار الضعف وقلة الحيلة ، حيث تكاد تكون القافية بحركاتها  
المتتالية ويائها المتحركة التي تعقبها الهاء صيحة مدوية  
تجلى ما يختزنه الإنسان من العجز في مثل تلك المواقف .

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

وظلت فنون البديع فى تمور أدباء الكتاب حلية تجتلب  
لتحلية المعنى وزركشته ، جمالها فى قلة ورودها ، وبعدها  
عن التكلف ، وكانت مأخذهم عليها لا تكاد تخرج عن شعر  
المحدثين الذين أسرفوا فى طلب التجنيس والطباق .<sup>(١)</sup>

ومن ذلك قول أبى تمام :  
قَرَّتْ بِقُرَّانٍ عَيْنُ الدِّينِ وَانْشَرَّتْ  
بِالْأَشْتَرَيْنِ عَيُونَ الشَّرِّ فَاصْطَلَمَا<sup>(٢)</sup>

"فانشتار عيون الشر فى غاية الغشاوة والقباحة ،  
وأىضا فإن انشتار العين ليس بموجب للاصطلام" .<sup>(٣)</sup>

وفى الطباق قوله :  
قَدْ لَانَ أَكْثَرُ مَا تُرِيدُ ، وَبَعْضُهُ  
كَحْشٍ ، وَإِنِّى بِالنَّجَاحِ لَوَاقِثُ<sup>(٤)</sup>

وأبو تمام يستثمر المخزون الفكرى للكلمات ، فكان  
"قُرَّان" ماسمى بهذا الاسم؛ إلا لتقربه عين الدين ، وماوسم  
"الأشترين" بما وسم به؛ إلا لتنشتار به عيون الشر، وتنكسر  
شوكته .

ومن فاسد التقسيم قول المتنبى :  
أَدَمٌ إِلَى هَذَا الزَّمَانِ أَهْيَلُهُ  
فَاعْلَمَهُمْ قَدَمٌ ، وَأَحْزَمَهُمْ وَغَدُ<sup>(٥)</sup>

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

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

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

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

وكما أن الوغد يدل على : الضعيف أو العبد ، فإنه  
(٣)  
يعنى : "الخبيف الأحق ، الضعيف العقل ، الرذل ، الدنىء" .  
وبهذا يكون التقسيم صحيحا على مايريد التنيسى ، ففى  
سعة العربية مندوحة له عن وصف البيت بالرداءة والفساد .

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

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

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

المعيار النقدي عند الكتاب ، وارتبطت القصيدة بالرسالة  
وتشابه الكاتب والشاعر .  
وظلت فنون البديع حلية تزيين المعنى ولاتمنعه ، فكانت  
مدعاة للتكلف في شعر المحدثين ، ومفارقة للطبع الذي كان  
سببا في تفضيل شاعر على آخر .  
وكانت قيمة أشعار المحدثين في وضوحها وقربها من  
الادراك "وأن الخواص في معرفتها كالعوام ، فقد صار صاحبها  
بمنزلة صاحب الصوت المطرب يستميل أمة من الناس لاستماعه ،  
(١)  
وان جهل الألحان ، وكسر الأوزان" .  
ولهذا فهذه الأشعار "لايراد منها استفادة علم ، وانما  
تروى لعذوبة ألفاظها ، ورقتها ، وحلاوة معانيها ، وقرب  
(٢)  
مآخذها" .

---

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

## (٤) الفلاسفة :

ترتبط نشأة الفلسفة العربية بعلم الكلام ، فالمتكلمون هم أول من أقام منهجا فكريا على العقل ، ويظهر ذلك بجلاء عند المعتزلة ، الذين جعلوا العقل أساسا من أهم أسس الفكر الاعتزالي ، فهو الرائد الذى لا يكذب ، والدليل الذى لا يقود إلا إلى اليقين ، ولذا كان المقياس الثابت فى معرفة كل شئ<sup>(١)</sup> .

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

وقد كان للفلسفة دور رائد فى نقد الشعر ، يضاف إلى جهود من سبقهم من اللغويين والنحاة ، وأدباء الكتاب ، والمتكلمين ، فيشكل نظرية متكاملة فى نقد الشعر .

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

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

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

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

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



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

ولا يعنى اتصال الفلاسفة بالتراث اليونانى على وجه  
العموم ، والأرسطى على وجه الخصوص ، وصممهم بالتبعية التى  
تلغى ذاتيتهم ونظرهم الخاص .

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

ولم يفرغ الفلاسفة - بحكم تفكيرهم - لدراسة الشعر ،  
ولكنهم جعلوه فرعاً من فروع المنطق ، فأرادوا أن يضعوا له  
عدداً من القوانين التى تنتظم وتتلاءم على أساس من الوعى  
بها مناعته ، وكانت صياغة تلك القوانين مما يخص المناطق  
وحددهم ، وكان الشعر يقع عندهم فى أدنى درجات القياس  
المنطقى بعد البرهان والجدل ، والسفسطة ، والخطابة ،  
والسبب فى ذلك أنه نتاج قوة نفسانية ، وهى قوة فى منزلة  
أدنى من العقل الذى يمل إلى المعرفة اليقينية بالبرهان  
(٢)  
الذى لا يقبل الشك .

أما أداة الشعر فجمالها يكمن فى وضوح مفرداتها  
(٣)  
وتراكيبها ، وهو وضوح غايته التعجيب لا التفهيم ، "وأوضح  
القول وأفضله ما يكون بالتمريح ، والتمريح هو ما يكون  
بالإلفاظ الحقيقية المستولية . وسائر ذلك يدخل لا للتفهم ،

(١) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د. ألفت محمد ،  
القاهرة ، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب ،  
١٩٨٤م ، ص ٢٨٩ .

(٢) المصدر السابق ص ٢٨٩ ، ٢٩٠ .

(٣) لاتكاد تخرج عيوب اللغة عند قدامة - وهو أبرز من تعرض  
لفكرة المآخذ من الفلاسفة - عن مآخذ اللغويين ، من  
حفاظ على مبدأ السلامة اللغوية ، والوضوح ، والبعد عن  
التعقيد ، انظر : نقد الشعر ص ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ .

(١)  
بل للتعجيب ، مثل المستعارة ، فيجعل القول لطيفا كريما " .  
أى أن الوضوح هنا وضوح فنى ترتفع به اللغة عن  
الابتذال ، فيضمن للشعر فنيته ، وغايته معا . وهذا الوضوح  
الفنى خاصية من خصائص لغة الشعر ، تختلف به عن لغة العلم  
" البرهان " الصارمة ، الدالة على معانيها ، بألفاظ حقيقية  
(٢)  
يتحقق بها الاعتقاد والتصديق .

كما تتفرد به عن لغة الخطابة ، تفردا كميا وكيفيا ،  
فلغة الخطابة قد تستخدم ما هو شعري من الألفاظ مجازية ذات  
مستوى دلالى أعمق من المستوى الاصطلاحي الأولى ، ولكن هذا  
الاستخدام يظل على قدر يسير لا يخرج الخطابة عن خصوصيتها  
التي جبلت عليها ، وهى استخدام الألفاظ استخداما حقيقيا ؛  
لأن الخطابة ترمى إلى الإقناع ، والشعر يهدف إلى التعجيب  
والالتذاذ .

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

وربما كان استخدام الألفاظ المجازية فى الخطابة  
(٤)  
بمثابة التكاليف الزائدة التى يصح الاستغناء عنها .  
وعيوب اللغة لم تخرج عند الفلاسفة عما أشر عند

(١) الشعر ، ابن سينا ، حققه د. عبد الرحمن بدوى ،  
القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ، ١٣٨٦هـ /  
١٩٦٦م ، ص ٦٧ .

(٢) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ص ١٦٧ .  
(٣) الخطابة ، ابن سينا ، تحقيق محمد سليم سالم ،  
القاهرة ، وزارة المعارف العمومية ١٣٧٣هـ / ١٩٥٤م ،

ص ٢٠٣ ، وانظر : نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ١٩٩ .  
(٤) نظرية الشعر عند الفلاسفة ص ٢٠١ .

(١)

اللغويين من لحن أو وحشية ، أو معازلة ، أو إخلال .  
 ومما يحمد للفلاسفة أنهم أدركوا خصوصية لغة الشعر ،  
 فكان جوهرها عندهم المجاز الذى تستخدم فيه اللغة استخداما  
 فنيا ، وفرقوا بين لغة الشعر ، ولغة النثر بمختلف أنواعه .  
 إلا أن ارتباط الشعر والخطابة عندهم بمنظومة فكرية  
 واحدة أملى عليهم تشبيه القصيدة فى هيكلها بالخطبة ،  
 فكلاهما قياس منطقى ، إلا أن الخطابة تقع فى الدرجة الرابعة  
 من درجاته ، ويقع الشعر فى الدرجة الخامسة .

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

ومع أن القصيدة كل متكامل يفضى بعضها إلى بعض ، إلا  
 أن الإيمان بوحدة البيت لم يتغير ، فكان المعنى المبتور  
 مما يشين بناء القصيدة "وهو أن يطول المعنى عن أن يحتمل  
 العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى  
 البيت الثانى ، مثال ذلك قول عروة بن الورد :  
 فلو كاليوم كان على أمرى      ومن لك بالتدبر فى الأمور

(١) انظر : نقد الشعر ص ٢٨، ١٧٢، ١٧٧، ٢١٦ .

(٢) ابن سينا ، الشعر ص ٥٨ .

فهذا البيت ليس قائما بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى

بالبيت الثانى بتمامه ، فقال :

إِذَا لَمَلَكْتُ عِمَّةَ أُمِّ وَهْبٍ      عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصَّدُورِ (١)

واعتمدت الصورة البيانية على التقديم الحسى عند

الفلاسفة لتقريبها وتوضيحها فى ذهن المتلقى ، إلا أنهم

اختلفوا فى الكشف عن موطن الجمال فيها - باختلاف خبراتهم

واذواقهم - فقدامة مثلا يصر على منطقية التناسب ، وقرب

طرفى الصورة .

"أحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما فى

الصفات أكثر من انفرادهما فيها ، حتى يدنى بهما إلى حال

(٢)

الاتحاد" .

والفارابى يربط جماليات الصورة بحذق الشاعر ومهارته

وبهذا يظل القرب والبعد بين الطرفين أمرا نسبيا قيمته فى

وظيفته ، فالشاعر هو الذى يحدد مدى العلاقة ، قربا أو بعدا

"وجودة التشبيه تختلف : فمن ذلك ما يكون من جهة الأمر نفسه

بأن تكون المشابهة قريبة ملائمة ، وربما كان من جهة الحذق

بالمصنعة حتى يجعل المتباينين فى صورة المتلائمين بزيادات

فى الألقاويل مما لا يخفى على الشعراء : فمن ذلك أن يشبهوا

أ ب و ب ج لأجل أن يوجد بين أ و ب مشابهة قريبة ملائمة

معروفة ، ويوجد بين ب و ج مشابهة قريبة ملائمة معروفة ،

فيدرجوا الكلام فى ذلك حتى يخطروا ببال السامعين والمنشدين

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

(٢) نقد الشعر ص ١٠٩ .

(١)

مشابهة ما بين أ ب ، ب ج ، وإن كانت في الأصل بعيدة " .  
 على أن القرب بين طرفي الصورة في الاستعارة ، شرط  
 أساسي لتحقيق الإفهام والتخييل معا عند الفلاسفة ، وأبلغ من  
 عبّر عن هذا الفهم ابن رشد - وإن كان متأخرا عن الفترة  
 التي يدرسها البحث - فقال : "والفاصل من هذه الأشياء هو أن  
 يستعمل من كل واحد منها ما هو أبين وأظهر وأشبه وهذا لا يوجد  
 إلا في النادر من الشعر . وذلك أن استعمال الأبين من هذه  
 الأشياء والأشبه هو دليل المهارة ، وهذا الصنف هو الذي يجمع  
 إلى جودة الإفهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعنى تحريك النفس  
 مثال ذلك أن الإبدال إذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل  
 (٢)  
 والإفهام معا ... " .

والغاية المعرفية للشعر فرضت على الفلاسفة أن تكون  
 الصورة البيانية قريبة من الإدراك ، تحقق الإفهام من خلال  
 المقارنة والتقديم الحسى ، إلا أنه إفهام لا يلغى فاعلية  
 التخييل الذي تتأسس عليه الصورة ، ومن هنا فقرب الصورة ،  
 واشتراط المناسبة بين الطرفين ، يجب أن يكون محكوما بسياق  
 الفن الذي يطمح إلى الإغراب المثير للدهشة ، ولا يكون ذلك إلا  
 بوجود الصورة في منزلة ترتفع مع قربها عن الابتذال ، ولا تصل  
 إلى الإبهام والتعمية فتفقد قدرتها على تحقيق الإفهام  
 والتخييل معا .

ومادام العقل هو الأساس الذي تركز عليه الفلسفة ،  
 فإن معانى الشعر ظلت عند الفلاسفة محكومة بمعايير العقل ،

(١) رسالة في قوانين صناعة الشعراء ، مع فن الشعر لأرسطو  
 تحقيق د. عبد الرحمن بدوى ، بيروت ، دار الثقافة ،  
 بدون تاريخ ص ١٥٧ .  
 (٢) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، تحقيق د. محمد  
 سليم سالم ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون  
 الإسلامية ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ، ص ١٥٢ ، ١٥٣ .

فقدامة - مثلاً - جعل المنطق أداة يحتكم إليها الفكر على  
عمومه ، وأخضع الشعر للمنطق ، فإذا كان التناقض عيباً في  
المنطق بطبيعته ، فإن ذلك عيب في المعنى الشعري باعتباره  
نوعاً من القياس الذي يخضع لأعراف المنطق وقوانينه ، لافرق  
بين المعنى في المنطق ، والمعنى في الشعر "فهو عيب فاحش  
غير مخصوص بالمعاني الشعرية ، بل هو لاحق بجميع المعاني" (١) .  
ولذا فالمتأمل في عيوب المعنى الشعري عند قدامة ،  
وهو من أكثر الفلاسفة حديثاً عن المعاني - يجد أنها عيوب  
لاتتصل بجوهر الشعر ، بقدر اتصالها بمقتضيات المنطق ،  
كالتناقض ومخالفة العرف ، وإيقاع الممتنع ، ونسبة الشيء  
إلى ما ليس منه . وبهذا التصور الواضح عند قدامة لمعاني  
الشعر يتضاءل الفرق بين لغة الشعر ، ولغة العلم "البرهان"  
التي كان قد جهد الفلاسفة في إبرازها في الجانب النظري من  
رؤيتهم النقدية .

والسبب يعود إلى أن فكرة المحاكاة عند الفلاسفة ظلت  
محكومة بالعقل ، ومطابقة الواقع الخارجي ، فما خرج عن  
أحكام العقل ، ومقتضيات الواقع عدّ من جملة الغلط ، وما خرج  
عن الممكن فهو خطأ ولذا "لاتصح المحاكاة بما لا يمكن" (٢) .  
و"من غلط الشاعر محاكاته بما ليس بممكن ، ومحاكاته  
على التحريف ، وكذبه في المحاكاة ، كمن يحاكي بأيل أنثى  
ويجعل لها قرناً عظيماً" (٣) .

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

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

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

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

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

(١) الشفاء لابن سينا ص ١٨٤ .

(٢) فن الشعر ص ٧٢ .

(٣) الشفاء لابن سينا ص ٢٣ .

(١)  
ومتى خلا الشعر من الوزن فقد جزءا كبيرا من شعريته ،  
إذ لا تتحقق له الشعرية إلا بالوزن والمحاكاة معا . ومتى فقد  
أحد هذين العنصرين فهو "قول شعري" .  
(٢)  
(٣)  
ومن صفات الوزن أن يكون سهل العروض ، خاليا من  
الزحاف الكثير الذى يَفرط فيه قائله فيميل الشعر إلى  
الانكسار . الذى يَفقد الشعر تناسبه الإيقاعى واعتداله ، أما  
التغيير والزحاف الذى يوافق الطبع كحذف زمان السين من  
مستفعلن فتدّ بسبب منه إلى مفاعِلن ، وهو تغيير يوهم  
المخالسة والخفة وذلك إذا كان الوزن مُعدّا أصلا للخفة ،  
فإذا كان مُعدّا للرزانة فإنه لا يحسن .  
(٥)  
لأن الزحاف ربما انطوى على قيمة جمالية يدركها  
المتأمل فى القصيدة ، وعلى قيمة موسيقية يكسر بها الشاعر  
رتابة النغم ، وثقله كما عند الفارابى حيث يقول : "وقد  
ينخرم الوزن متى أبدل مكان الساكن متحرك أو أبدل مكان  
الأسباب الخفيفة حروف متحركة ، وقد يعرض فى الأقاويل  
الموزونة أن تكثر سواكنها ، فينقص بعضها ، فيقوم ذلك مقام  
الحث فى الإيقاعات ، أو تحريك النقرات الساكنة متى كثرت ،  
أو الإدراج ، فإن السواكن إذا كثرت ثقل مسموع القول وزال  
بعض بهائه ، فإذا حذف ذلك عن بعض أجزائه كان ذلك شبه راحة

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



للنفس عما ثقل عليها مسموعه فلذلك يستحسن الزحاف فى بعض  
(١)

أجزاء الاقاويل الموزونة " .

والوزن موجب للقافية التى أولاها العرب كثيرا من

العناية لما تحققه للنص الشعرى من قيم موسيقية وجمالية

"إن للعرب من العناية بنهايات الأبيات التى فى الشعر أكثر  
(٢)

مما لكثير من الأمم التى عرفنا أشعارهم " .

(٣)

وصفتها أن تكون عذبة الحرف ، سلسة المخرج ، مبنية

(٤)

على التوقع الذى يحدث فى النفس رونقا عجيبا ، خالية من

جميع العيوب التى وضعها لها العرب وهى : الإيطاء ،

والتجميع ، والإقواء ، والسناد ، أو أن تكون حشوا لاقيمة

(٥)

لها إلا فى كونها نظيرة لأخواتها فى السجع .

وفنون البديع ارتبطت بالصحة كذلك ، ويظهر ذلك فى

جهود قدامة بن جعفر من خلال دراسته لصحة التقسيم ، وصحة

التفسير ، وصحة المقابلة ، وربطها بالصحة لا يخرج عن

تأسيسها على نظام عقلى ، يبتعد بها عن التناقض والفساد ،

وهو مألح عليه الفلاسفة فى تصوّرهم لجماليات المعنى

الشعرى .

وبعد هذا يمكن أن نقول : إن وجوه المشاكلة والاتفاق

بين هذه البيئات أكثر من وجوه المخالفة والافتراق .

فالنقد وإن تعددت جوانبه ، واختلفت إجراءاته ، فإنه

يؤول بعد ذلك كله إلى النص الشعرى .

(١) الموسيقى الكبير ، الفارابى ، تحقيق وشرح غطاس عبد

الملك خشبة ، مراجعة وتصدير الدكتور محمود أحمد

الحفنى ، القاهرة ، دار الكاتب العربى ١٩٦٧م ،

ص ١٠٨٩ ، ١٠٩٠ .

(٢) جوامع الشعر ص ١٧١ .

(٣) نقد الشعر ص ٥١ .

(٤) جوامع الشعر ص ١٥٧ .

(٥) انظر : نقد الشعر ص ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٢٤ .

والشعر مكوّن من أبرز مكونات الثقافة العربية والإسلامية التى تتناصر لخدمتها هذه البيئات ، ولا يمكن بآى حال من الأحوال عزله عن حركة هذه الثقافة .  
وجوهر الشعر اللغة ، فهى عماد البحث عند القوم ، وإذا كان الاهتمام بها يتفاوت ، فإنه لاينعدم ، بل ربما يتداخل ويشتبك مع علوم أخرى كان لها أبلغ الأثر فى تشكيل اللغة .

فاللغويون لم ينعزلوا عن المنطق فالقول بالقياس والعلة ، والحكم والاستدلال مبناه على تأثر اللغة بالمنطق . والمتكلمون لا يتم لهم التمكن من صناعة الكلام إلا بسعة الثقافة "وليس يكون المتكلم جامعاً لأقطار الكلام ، متمكناً فى الصناعة ، يصلح للرئاسة حتى يكون الذى يحسن من كلام الدين فى وزن الذى يحسن من كلام الفلسفة ، والعالم عندنا (١) هو الذى يجمعهما " .

والأدباء هم الذين يأخذون شيئاً من كل شيء ، فلم ينفصلوا عن المتكلمين ، فكثير منهم كان متكلماً كالجاحظ ، والعتّابى ، وسهل بن هارون ، والناشئ الأكبر ، وابن المنجم ولم ينعزلوا عن تراث الفلاسفة واللغويين فقد كان يشكّل جانباً مهماً فى إطارهم الثقافى .

الا أن لكل بيئة من هذه البيئات خاصية فى النظر إلى النص الشعرى بناء على تكوينها الفكرى ، وأصولها الثقافية . ولذا كان من الواجب الذى تمليه منهجية البحث الوقوف على ما يمليه تكوين البيانيين الثقافى الخاص ، ومصادره

(١) الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، بيروت ، دار احياء التراث الاسلامى ، ط ٣ ، ١٣٨٨هـ / ١٩٦٩م ، ١٣٤/٢ .

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

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

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

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

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

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

ما ترمى اليه هذه البلاغة الافهام والوضوح للانتصار على الخصم فكانت صفة الوضوح هي الصفة الجهرية للغة الشعر ومعانيه .  
 وجاء أدباء الكتاب فكانوا أكثر البيئات ولاء للشعر ،  
 الا أن فكرة الوضوح ظلت هي الطابع المميز لنقد أدباء  
 الكتاب ، في مأخذهم على كثير من الالفاظ والتراكيب والمور  
 والمعاني ، وقد ارتبط هذا الحرص على الوضوح بمرتكزات  
 شقافية أبرزها عدم الالمام باللغة ، والموقف الاجتماعي الذي  
 كان له أثر في تهينتهم لمثل هذا الدور ، وكان الاعتدال في  
 كل شيء هو القسطاس الذي لا يحكم الا بالحق ، والعلة التي  
 ينبثق منها كل جمال "وعلة كل حسن مقبول الاعتدال ، كما أن  
 (١)  
 علة كل قبيح الاضطراب" .

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

ولم يكن الفلاسفة ببعيدين عما ذهب اليه أسلافهم ،  
 فاتكأوا على تراثهم ، وأفادوا من تراث اليونان الذي حكم  
 الشعر بالمنطق والعقلانية ، وجعل الشعر فرعاً من فروع المنطق  
 وقياساً من أقيسته ، فضع الشعر للمنطق ، لأن المنطق هو  
 الآلة التي تمتد الشعر بالقوانين التي تعممها من الوقوع في  
 الخطأ ، وتلمسوا خصائص الشعر النوعية في لغته ، ففرقوا  
 بينها وبين لغتي العلم والخطابة ، الا أن العقل ظل حارساً  
 أميناً ، ودخل الشعر عندهم كما دخل عند أسلافهم مجال

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

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

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

الفصل الثالث

# الْمَنْهَجُ

## اتجاهاته وسماته العامة

### الفصل الثالث

## المنهج اتجاهاته وسماته العامة

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

والمتمثل فى منهج القوم يجد أنه يتخذ اتجاهين متباينين فى النظر إلى المآخذ ، ومن ثم فى الحكم عليها . (١) اتجاه يتأسس على الاعتداد باللغة المشهورة من كلام العرب ، وبالشعر القديم الذى تشكلت فى ظلاله السليقة العربية ، وذوق الأمة ، وهو مذهب جمهور البيانين ، وكل ماخرج عن هذا الإطار فهو مأخذ يحتاج إلى التقويم ، (١) يستوى فى ذلك جميع الشعراء لافرق بين جاهلى أو إسلامى . وبناء على هذا التصور قالوا : إن الخطأ يقع فى كلام جميع الشعراء ؛ لأنهم بشر ، والبشر من صفتهم النقص فى كل شىء .

وإذا كان جمهور البيانين قد أدركوا أن اللغة الشعر خصوميتها فى الرؤية والتشكيل ، وأنها تجيز ما لايجاز ، فقد ظلت ضرائر الشعر عندهم مرتبطة بشىء من الضعف الذى إن سوغ قبولها ، فإنه لايسوغ استجاداتها ؛ لأنها تشين الشعر وتذهب برونقه . (٣)

(١) الوساطة ص ٤ ، العمدة ٢٤٥/٢ .

(٢) المصاحبى ص ٤٦٨ .

(٣) المصاحبى ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ص ٢٢٠ ، ٢٢١ ، المناعتين ص ١٥٠ .

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

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

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

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

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

(١) للاتساع انظر الاتجاه الاخلاقى فى النقد العربى .  
الدكتور محمد بن مريسي الحارثى .



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

ومن أبرز هؤلاء أبو عمرو بن العلاء ، والخليل بن أحمد وسيبويه ، والأخفش ، وابن جنى ، والقزاز القيروانى وسواهم . وقد كان لكل اتجاه من هذين الاتجاهين فكر منظم يتأسس عليه الحكم النقدى ويقوم ، وأصحاب الاتجاه الأول هم الأكثر بروزا فى حركة النقد ، لكن هذا لايعنى أنهم يخرجون ماعابوه من دائرة العربية ، فهم ان عدوه من باب الخطأ ، فلأنه يخرج على المشهور من كلام العرب ولكنه يظل مرتبطا بأصول اللغة وان كان من قبيل النادر والشاذ .

والملاحظ أنه لايمكن الفصل بين هذين الاتجاهين فملا تماما ففى كثير من الأحيان يقف البيانى الذى لايقبل الا ما اشتهر واطرد وبنيت عليه القاعدة أمام بعض النماذج المعيبة قائلا ولعل لها فى العربية بابا يتسع لها ، فيؤمن بإمكانية صحتها ، وان لم تتفق مع منهجه الذى ارتضاه .

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

ولم يتفق أصحاب هذين الاتجاهين على ذم بيت واحد ،  
فلكل رؤيته وغايته ، فرفضه فريق منهم ، وقبله فريق آخر .  
ولقد وعد كثير من هؤلاء البيانيين - ومنهم من يتشدد  
فى النظر إلى المتأخذ كالمرزبانى - بتأليف كتب يخرج فيها  
كلام الشعراء على جهات من اللغة يمح حمله عليها ، ولكننا<sup>(١)</sup>  
لم نجد شيئا ، فهناك شعور أن هذه المتأخذ عربية فصيحة  
لكنها قليلة لا يمح الاعتداد بها ، وانتحال الأعذار لها .

---

(١) الموشح ص ٢ .

### سمات عامة

الذى لاخلاف فيه أن لكل إنسان تصورا خاصا، وموقفا مّا حوله ، تمليه عليه ثقافته ، وخبراته ، وتكوينه الخاص ، وما إلى ذلك من المؤثرات التى تسهم فى بناء تصوّره ، ومواقفه ، وفكره .

وما يصدق على الفرد يصدق - إلى حدّ ما - على الجماعة ، فكل بيئة من البيئات النقدية السابقة كان لها قدر من الخصوصية فى التفكير النقدى، ومبنى تلك الخصوصية على الثقافة ، وطريقة التفكير ، وفهم حقائق الأشياء .

الا أننا لانفى وجود سمات عامة لاتكاد تستقل بها بيئة دون أخرى فى التفكير النقدى ، واستقلال كل بيئة بموقفها الخاص لايعنى انقطاعها عما سواها من البيئات ، فكل تلك البيئات تستمد رؤيتها من معين واحد ، إلا أن كل بيئة تأخذ من ذلك المعين بطريقتها الخاصة وفق منهج خاص تمليه طبيعة التفكير .

وإذا كنا قد وقفنا على خصائص كل بيئة فيما سبق ، فإن منهجية البحث توجب النظر فى نقاط الالتقاء ، والسمات العامة التى تكاد تكون قاسما مشتركا بين تلك البيئات فى منهجها النقدى .

وأبرز تلك السمات مايلى :

#### (١) البون الشاسع بين النظرية والتطبيق .

فالمدقق فى استجلاء الموقف النقدى عند جميع البيانيين بلااستثناء ، يجد أن النظرية النقدية فى كثير من الأحيان

تبدو فى غاية الاتساع والعمق ، مما يهيب لها قبول كثير من نماذج الشعر الرائعة ، إلا أن تلك السعة سرعان ماتتلاشى عندما يبدأ البيانى التطبيقى على معياره الذى أسسه .

ولو كان العكس هو الذى يحدث ، بمعنى أن النموذج هو الذى يتعالى على القاعدة لقلنا : إن تلك طبيعة الفن الذى لايمكن استيعابه فى قوالب جاهزة ، فهو يتشكل فى كل ولادة تشكلا جديدا .

نعم لقد كانت النماذج تخرج على المعايير ، وبسبب من هذا كانت تعاب وهذا موقف آخر . إلا أن ماأشرنا اليه راسخ فى مسيرة النقد . ولعل ذلك يعود إلى غلبة الجانب التعليمى على الفكر النقدى ، وبخاصة عند البلاغيين ، فقد كان البلاغى مشغولا بإيجاد صيغة تعليمية يمكن قبولها لدى المتلقى ، وسرعان ماينسى ماقرره فى نظريته الواسعة ، ليبدأ بهدمه فى الجانب التطبيقى ، فمثلا الباقلانى يقول : "والكلام الغريب واللفظة الشديدة المباشرة لنسج الكلام قد تحمد إذا وقعت (١) موقع الحاجة فى وصف مايلائهما .

إلا أننا نجد أن هذا الغريب ، واللفظ المباين لنسج الكلام لم يحمد فى شعر امرئ القيس فقد كان من أبرز عيوب قصيدته عند الباقلانى .

وابن طباطبغا العلوى يقول : "فإذا اتفق لك فى أشعار العرب التى يحتج بها تشبيه لاقتلقاه بقبول ، أو حكاية تستغربها فابحث عنه ونقر عن معناه ، فإنك لاتعدم أن تجد تحته خبيثة إذا أشرتها عرفت فضل القوم بها ، وعلمت أنهم

أرق طبعاً من أن يلفظوا بكلام لامعنى تحته .

وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات يصفونها فى أشعارهم فلايمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ولايفهم مثلها الا سماعاً ، فاذا وقفت على ماأرادوه لطف موقع ماتسمعه من ذلك عند فهمك" .<sup>(١)</sup>

ومع هذا يأخذ على النابغة الذبياني ، وزهير ، وخفاف ابن ندبة ، وبشر بن أبى خازم ، وأوس بن حجر ، ولبيد ، والنابغة الجعدى ، وساعدة بن جوبة . وجميعهم ممن يحتج بشعره ، يأخذ عليهم البعد فى التشبيه .<sup>(٢)</sup>

والقاضى الجرجانى يقول : "وليس فى الأرض بيت من أبيات المعانى لقديم أو محدث الا ومعناه غامض مستتر ، ولولا ذلك لم تكن الا كغيرها من الشعر ، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة" .<sup>(٣)</sup>

وفوق هذا يظل كثير من أبيات المعانى عند المتنبى من جملة المعيب المسترذل .<sup>(٤)</sup>

ويؤمن البيانيون أن للشعر لغته الخاصة التى يتميز بها عن سائر فنون القول ، ومع هذا لانجد الا اشارات قليلة للكشف عن جماليات ماسموه ضرائر الشعر ، فكثير منهم عدها مما يذهب بروثق الكلام وبهائه ، أو من قبيل الخطأ الذى لايمح السكوت عليه .<sup>(٥)</sup><sup>(٦)</sup>

- 
- (١) عيار الشعر ص ١٦ .
  - (٢) المصدر نفسه ص ١٤٧-١٥١ .
  - (٣) الوساطة ص ٤١٧ .
  - (٤) المصدر نفسه ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨٢ .
  - (٥) الصنائع ص ١١٤ ، العمدة ٢/٢٦٩ .
  - (٦) الصاحبى ص ٤٦٩ ، ذم الخطأ فى الشعر ، ابن فارس ، تحقيق الدكتور رمضان عبد التواب ، القاهرة ، مكتبة الخانجى ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ص ٢٢، ٢١ .

(٢) احتذاء التقاليد .

لقد كان الحفاظ على تقاليد القصيدة العربية فى العصر الجاهلى سمة غالبية على رؤية البيانيين النقدية ، ولذا طوّل الشاعر العربى أن يتمثل تلك التقاليد ، وأن يكون تجديده فى اطار من الحفاظ عليها وتقديرها .

وتأسس على هذا الفهم نداء ابن قتيبة الى الشعراء بالامتثال لبنية القصيدة المادحة ، وقام عمود الشعر العربى الذى كان جوهره احتذاء القديم ، وعدم الخروج على ماسنه من أعراف .

ولما جاء الشاعر المحدث فى العصر العباسى - بما فرضه عليه الذوق الجديد من تصور مغاير لتصورات أسلافه - برؤية جديدة للأشياء ، فى بناء الكلمات ، وبنية القصيدة ، وعلاقتها بالواقع الخارجى اصطدم بمعايير البيانيين التى نشأت عن استقرار تجربة مغايرة للتجربة الجديدة ، فما كان منهم الا أن عابوا كثيراً من ذلك الشعر بحجة الخروج على عمود الشعر .

فالبكاء على الطلل هو النموذج الذى لاتصح القصيدة المادحة الا به ، ولذا فالخمرة عند أبى نواس ، خروج على النموذج ، ويكاد يتفق الباحثون على أن ذلك الخروج بأنه دعوة شعبية قادها أبو نواس .

وطريق الشعر عند الأصمعى "هى طريق الفحول مثل امرئ القيس ، وزهير ، والنابغة ، من صفات الديار والرحل ، والمجاء ، والمديح ، والتشبيب بالنساء ، وصفة الحمر

(١)

والخيل ، والافتخار " .

فالغرض الشعري قيمة ثابتة لا يمكن تغييرها . ومعانى القميّدة وصورها ، هى تلك المعانى والصور التى يفضلها البيانى فى الشعر الجاهلى ، التى بدت له محكومة بالصدق والاقتصاد ، ومقاربة الواقع .

وبناء على هذا التصور الذى يجعل من القديم قيمة حضورية فى النص الشعري الجيد برزت فكرة الموازنة عند البيانين بين الجيد والمعيّب ، فإذا ورد على البيانى بيت لا يرتضيه - لأمر ما - نقده موازنا بينه وبين بيت آخر يتأسس على رؤية خاصة . وإن اتفق معه فى الغرض . وغالبا مايصدر البيانى الشعر الذى يرتضيه بقوله : والجيد قول فلان .

فأحمد بن عبّيد الله - مثلا - يذكر على أبى تمام قوله :

رقيق حَواشِ الحِلْمِ لو أنَّ حِلْمَهُ

بكفّيك ماماريّت فى أنّه بُردٌ (٣)

ويصف هذا البيت بأنه الذى أضحك الناس منذ سمعوه إلى هذا الوقت ، والسبب فى ذلك أن المعنى لم يجر على طريقة العرب فى وصف الحلم ؛ "لأنى ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والإسلام وصف الحلم بالرقّة ، وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان والثقل والرزانة " (٤) .

ويؤكد ابن عمّار أصالة حكمه النقدي بالموازنة بين هذا البيت الرديء المضحك ، وبين تراث العرب فى وصف الحِلْم كقول النابغة :

(١) الموشح ص ٩٠ .  
 (٢) الموازنة ص ١٢٨ ، ١٣٣ ، ١٤٢ ، ١٥٧ ، العقد الفريد ٣٥٩/٥ ، ٣٦٠ ، الموشح ص ٩٤ ، إعجاز القرآن ص ١٧٩ ، ٢٣٠ ، وغيرها .  
 (٣) الديوان ٨٨/٢ .  
 (٤) الموازنة ص ١٢٨ .

واعظمَ احلاماً وأكثرَ سيِّداً      وأفضلَ مشفوعاً إليه وشافِعاً<sup>(١)</sup>

وقول الأخطل :

شَمْسُ العَدَاوَةِ حَتَّى يُسْتَقَادَ لَهُمُ

واعظمُ النَّاسِ احلاماً إِذَا قَدَّرُوا<sup>(٢)</sup>

وقول أبى ذؤيب :

وَصَبَّرَ عَلَى حَدَثِ النَّائِبَاتِ      وَحِلْمٌ رَزِينٌ وَقَلْبٌ ذَكِي<sup>(٣)</sup>

وهكذا .

فابن عمار يستكثر على أبى تمام أن يصف الحِلْمَ بالرقّة؛ لأن القدماء لم يصفوه بها ، وابن عمار ومن تبعه فى نقده للبيت لاكتسب عندهم اللفظة دلالة جديدة من خلال علاقتها السياقية ، فهى حبيسة المعنى المعجمى . فالحلم عندهم لا يخرج عن الأناة والتعقل ، وفات هؤلاء أن من مظاهر الحِلْمِ العفو من جهة ، وقمع الحِدَّة من جهة أخرى .<sup>(٤)</sup>

ولا يقف بعضهم عند الموازنة بين رؤيتين شعريتين متمايزتين ، فيوازن بين لغة الشعر ولغة النثر ، وكأنهما شئ واحد . فأبو النجم أخطأ فى وصف الجمل عندما قال :

أَخْنَسَ فِي مِثْلِ الْكِظَامِ مَخْطَمُهُ<sup>(٥)</sup>

؛ لأن المشافر إنما توصف بالسبوطة، كقول أعرابى يصف

إبلا : "... عظام الحناجر ، سباط المشافر ، أجوافها رِغَاب ، وأعطانها رِحاب"<sup>(٦)</sup> .

- 
- (١) الديوان ص ١٦٣ .  
 (٢) شعر الأخطل ، صنعة السَّكْرِ ، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة ، بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٣٩٩ / ١٩٧٩ م ، ٢٠١ / ١ .  
 (٣) شرح أشعار المهذليين ١ / ١٠٣ وفيه : على نائبات الأمور .  
 (٤) رسالة فى الحلم عند العرب ، شارل بلا ، بيروت ، دار الكتاب الجديد ، ط ١ ، ١٩٧٣ م ، ص ١٦ .  
 (٥) الشعر والشعراء ٢ / ٦٠٨ ، العقد الفريد ٥ / ٣٧٠ ، الصناعتين ص ٩٧ وفيه : المخطمة .  
 (٦) السبوطة : الطول .  
 (٧) الصناعتين ص ٩٧ ، ورغاب : واسعة ، أعطانها : مبارِكها رحاب : واسعة .



فلا فرق عند أبى هلال بين الشعر المبني على الفطنة  
بغوامض الأشياء، وبين النثر المؤسس على الإيضاح والإبانة ،  
ولا غمضة أن يصبح أبو النجم مخطئا ؛ لأن العرب تصف فى نثرها  
المشافر بالسبوبة .

### (٣) مبدأ العزلة .

ومبدأ العزلة هذا من أخطر المبادئ التى اتكأ عليها  
البيانىون فى تقديم الشعر ، وهو : النظر إلى النص بمعزل  
عن سياقه الذى نبت فيه ، وملابساته التى من شأنها أن تعين  
على فهمه .

فالكلمة تنتزع من مكانها ، وتوصف بأنها غريبة وحشية  
أو بأنها مبتذلة ، أو ساقطة عامية ، أو متنافرة ، من غير  
أن يولى البيانى السياق القيمة التى يستحقها ، مع أن  
البيانين أدركوا أن للسياق مكانة مهمة فى الوقوف على  
المعنى .

يقول النمرى عن قول الشاعر :

أَلَا قَالَتِ الْعَمَّاءُ يَوْمَ لَقِيْتُهَا

كَبُرَتْ ، وَلَمْ تَجْزَعْ مِنَ الشَّيْبِ مَجْزَعاً (١)

"وجائز أن تكون المرأة قالت له : كبرت ولم تجزع أيها

الرجل من الشيب ، أى ما يسره عليك . والبيتان اللذان

(٢)

يليانه يقويان هذا " .

(١) البيت بلانسية فى الاختيارين للأخفش ، تحقيق الدكتور  
فخر الدين قباوة ، بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ط٢ ،  
١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م ، ص ٥٣٦ ، وفى معانى أبيات الحماسة  
ص ٧٥ .

(٢) معانى أبيات الحماسة للنمرى ، تحقيق الدكتور عبد  
الله عسيلان ، القاهرة ، الخانجى ، ط١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م  
ص ٧٥ ، وانظر : الوساطة ص ٤١٧ ، الاقتضاب ٥/٣ .

فالنمى أدرك قيمة السياق فى تحديد المعنى .

وكما لم يستثمر البيانىون القيمة المعرفية للسياق اللغوى ، لم يولوا السياق الفكرى والتاريخى - فى بعض المواقف - أى عناية مع مالهما من أهمية فى كشف المعنى فقد عيب على الفرزدق قوله :

أَيَا ابْنَةَ عَبْدِ اللَّهِ وَابْنَةَ مَالِكٍ

وَيَابْنَتِ ذِي الْبُرْدَيْنِ وَالْفَرَسِ الْوَرْدِ (١)

لإهمال السياق الفكرى للبيت ، لكن ابن عبد ربه يوضح ذلك بقوله : "فقال من جهل المعنى ولم يعرف الخبر : ما فى هذا من المدح : أن يمدح رجل بلباس بُردَيْن ، وركوب فرس وَرْدٍ وإِنما معناه ما قال أبو عبيدة : إِنْ وفود العرب اجتمعت عند النعمان ، فأخرج إليهم بُردى محرَّق ، وقال لهم : ليقيم أعز العرب قبيلة فليلبسها فقام عامر بن أحيمر بن بهدلة ، فأتزرا بأحدهما وتردّى بالآخر ، فقال له النعمان : بم أنت أعز العرب قبيلة . قال : العز والعدد من العرب فى معد ، ثم فى نزار ، ثم فى مُضَر ، ثم فى خندف ، ثم فى تميم ، ثم فى سعد ، ثم فى كعب ، ثم فى عوف ، ثم فى بهدلة فمن أنكر هذا من العرب فلينافرنى . فسكت الناس ، فقال النعمان : هذه عشيرتك فكيف أنت كما تزعم فى نفسك وأهل بيتك ؟ فقال : أنا أبو عشرة ، وعم عشرة ، وخال عشرة ، وأما أنا فى نفسى فهذا شاهدى ، ثم وضع قدمه على الأرض ، وقال : من أزالها فله مائة من الإبل فلم يتعاط ذلك أحد ، فذهب بالبردين ، فسمى ذا البردين ، وفيه يقول الفرزدق :

فَمَاتَ فِي سَعْدٍ وَلَا آلَ مَالِكٍ

غُلَامٌ ، إِذَا مَاسِيلَ لَمْ يَتَبَهَدَلِ

لَهُمْ وَهَبَ النُّعْمَانُ بُرْدَى مَحْرَقٍ  
بِمَجْدٍ مَعْدٍّ وَالْعَدِيدِ الْمَحْصَلِ (١)

#### (٤) الاهتمام بالمخاطب .

الاهتمام بالمخاطب فى التراث النقدي والبلاغى أمر ملحوظ لا يمكن إغفاله ، والمخاطب ركن من أركان عملية الاتصال اللغوى (الشاعر - النص - المخاطب) يجب الاعتداد به فى البحث عن القيمة فى النص . فالنص إنما يتحقق وجوده الفنى على يد المخاطب الذى إما أن يُميت النص ، وإما أن يحييه ، ويكسبه أبعاداً جديدة ربما لم تخطر لمبدعه وقت إبداعه .

إلا أن الملاحظ أن الاهتمام بالمخاطب فى النقد العربى بلغ حداً أصبح معه المخاطب هو كل شيء ، وصار الاهتمام به غاية ما يطمح إليه البيانىون وعيب الشعر ؛ لأنه لم يراع الحالة النفسية والذهنية للمخاطب ، وكانت فكرة البيان وبخاصة فى البلاغة العربية تتكىء كثيراً على المخاطب .

فالمطالع تكون سيئة إذا لم تُراع حال المخاطب ، وبخاصة فى قصائد المديح ، وشعر الوصف لا يصح إذا جاء مخالفاً لما عرفه المخاطب واعتقده فاعتاد عليه ، والصور والتراكيب التى تحتاج إلى قدر من الجهد والتأمل لا مكان لها - عند كثير من البيانىين ؛ لأن الكلام غايته البيان والإيضاح .

(١) العقد الفريد ، ابن عبد ربّه الأندلسى ، شرحه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار الكتاب العربى ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ٣٣٠/٥ .

والبيتان فى ديوان الفرزدق ص ٥١٠ وفيه برد محرق . ولمثل هذا النموذج ينظر : أخبار أبى تمام ص ٣٠-٣٢ ، الرسالة الحاتمية ص ٢٦٤ ، رسائل ابن المعتز ص ٢٠ ، شرح مشكلات ديوان أبى تمام للمرزوقى ص ١٥ .

وأغفل بعض البيانيين-إلى حد ما-موقف منتج النص ،  
وماتطلبه التجربة الشعورية لديه من قيم تعبيرية لاتصح إلا  
بها ، فغابت ذاتية المبدع ، ولم تولَ أى تقدير فى كثير من  
(١)  
الاحكام النقدية .

وقد رجع بعض الباحثين هذا إلى منهج الحضارة الإسلامية  
فى النظر إلى الكون والإنسان فهو نظر لا يبحث فيما وراء  
الطبيعة ، فالإيمان بالله تعالى يتم من خلال إدراك جزئيات  
(٢)  
الوجود والعالم الخارجى ، فالعالم المحكم دليل على صانعه .  
وهذا الذى ذهب إليه الدكتور جابر وهم يدحضه تحريض  
القرآن الكريم على النظر فيما وراء الطبيعة ، وفق منهج  
الوحى القويم . ولكن السبب فيما أظن هو الوضوح والإبانة  
غاية البيان العربى التى تقصر دونها كل غاية .

#### (٥) الفصل بين الشكل والمضمون .

فالمتمثل فى مسيرة النقد العربى يجد خلافا حادا حول  
أفضلية "اللفظ والمعنى" ، هناك من رأى أن جمال الادب فى  
شكله وبنيته اللغوية بغض النظر عما تنطوى عليه تلك البينة  
من مضامين وأفكار ؛ لأن قيمة الادب عند هؤلاء فى طريقة  
تعبيره عن الافكار ، لافى الافكار ذاتها . فالتفاضل إنما يقع

(١) وليس معنى هذا أن البيانيين لم يبحثوا عن دوافع  
المبدع فى اللغة ، فلعبد القاهر وسعد الدين  
التفتازانى على وجه الخصوص كلام كثير المحوا فيه إلى  
أن بعض الخصائص الأسلوبية كالتوكيد ، والحذف ،  
والإطباق كثيرا ما يكون المرعى فيها حال المتكلم .  
وهذا لا يدحض ذاك ، فالحديث هنا عن فكرة المتأخذ ،  
والمتمثل يجد أن الاهتمام بالمخاطب كان سببا فى رفض  
كثير من الشعر الجميل .

(٢) الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، د. جابر  
عصفور ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٠م ، ص ٥٠، ٤٩ .

فى فنية العرض ، وطريقة التناول ، ولذا كانت المعانى عند هؤلاء ملقاة على الطريق ومعرضة لكل هاجس .

وهناك من رأى أن مضامين الادب هى مدار الفضيلة ، ومحور الجودة ، فكلما كانت معانيه صحيحة ، لانتنافى وقيم الدين ، وشيم النفس العربية ، كانت أدل على الإبداع والتفرد ، وغدت الالفاظ خادمة للمعانى ، فهى بمثابة المعارض التى تعرض فيها الاشياء الثمينة .

وفئة أخيرة نظرت إلى الادب نظرة تكاملية ، يتعاقد فيها الشكل والمضمون ليُكونا رؤية واحدة ، فكانا عند هذه الفئة بمثابة وجهى العملة لاقيمة لأحدهما بعيدا عن الآخر .

على أنه ليس معنى هذا أن "الشكليين" لا يؤثرون المضامين ، وأن "أصحاب المعانى" لا يؤمنون بقيمة الشكل ، فهذا أمر لا يمح الاعتداد به ، وإنما المراد أن كل فئة تنظر إلى القيمة الجمالية فى النص من جهة ، فتؤثرها على الجهة الأخرى ، وإن كانت لاتلغيها ، فلا يمكن أن يكون للادب شكل بلا مضمون ، أو مضمون بلا شكل .

فالفصل هنا يعنى إيشار جانب على آخر فى البحث عن القيمة فى النص الشعرى ، وقد أشار هذا الفصل كثيرا من المشكلات التى لم يزل يعانى منها النقد العربى فى عصرنا هذا .

فاللغة لاتصنع المعنى فى بعض المواطن ، بمعنى أن المعنى فكرة مجردة مُتصوّرة فى ذهن البىانى سلفا ، لاقيمة للغة إلا فى تحسين صورة تلك الفكرة المتصورة وزركشتها . ونشأ عن هذا التصور القول بالمحسنات ، فاعتبرت اللغة زينة ، ووضعت للمعانى حدود تقف عندها ، من لم يفربها كان مفرطا ، ومن تجاوزها كان مفرطا .

وعرف البلاغيون علم البيان بأنه : "علم يعرف به إيراد  
(١)  
المعنى الواحد بطرق مختلفة فى وضوح الدلالة عليه" .  
ولا يمكن أن يكون المعنى واحدا ، وطرق التعبير عنه  
مختلفة ، إلا إذا كان المعنى قد حُدِّد سلفا خارج اللغة .  
ووصفت كثير من المعانى بالسرقة ، وتراكيبها مختلفة ،  
ومرد ذلك إلى هذا التّمور الذى لاكتسب المعانى فى ظله قيما  
جديدة فى سياقاتها المختلفة .

والمتمامل يجد أن بريق هذه المشكلات قد خبا عند عبد  
القاهر الجرجانى فى القرن الخامس عندما ربط الشكل  
بالمضمون ، فاختلفت - إلى حد ما - فكرة التحسين ، والقول  
بالسرقات ، لاعتداده باللغة ، فهى التى تصنع المعانى ،  
وتمنحها قدرا من الحرية والاستقلال .

#### (٦) الحرص على الحقيقة .

كان الاتجاه العام فى التراث البيانى يميل ميلا واضحا  
إلى الحرص على الحقيقة ، ولذا لاغرابة أن نجد البيانيين  
بمختلف بيئاتهم ومنازعاتهم يحرصون على توخى الشاعر للمصدق ،  
والإصابة فيما يقول .

وإيماننا بهذا المبدأ كانت الدعوة إلى الوضوح والإبانة  
والاعتدال فى النظر إلى الأشياء سمة بارزة فى التراث  
البيانى .

فالشاعر يجب أن يكون صادقا ، معتدلا فى رؤيته ، حريما

(١) الإيضاح فى علوم البلاغة ، الخطيب القزوينى ، شرح  
د. محمد عبد المنعم خفاجى ، بيروت ، دار الكتاب  
الليثانى ، طه ، ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م ، ٣٢٦/٢ .

على الدقة فى نقل صور الأشياء على ما هى عليه فى عالم الواقع من غير تبديل أو تغيير ، ومتى خالف هذا المبدأ وصف شعره بالإحالة والفساد ، ومجانبة الحقيقة .

ويمكن أن تؤول كثير من المفاهيم النقدية أمثال الصدق والإصابة ، والاقتصاد ، والاعتدال ، والوضوح ، والطبع ، إلى إيهام الحقيقة .

ولعل الموقف الفكرى لبيئات البيانين كان يستند على هذا المبدأ ، فاللغويون إنما يؤثرون من اللغة صحتها ، ومطابقتها للحقائق اللغوية ، والكتاب يقدمون ما كان سهلاً واضحاً مميباً لموقفهم الاجتماعى من اللغة ، والمتكلمون غايتهم الإقناع ، وعماد الإقناع الحقيقة العارية ، والفلاسفة لا يطلبون من الشعر أكثر من أن يكون موافقاً لحقائق الواقع ، وأقيسة المنطق .

ومع هذا لا شك أن الباحث يجد نظرات عميقة للشعر عند هذه البيئات ، إلا أن تلك النظرات تغيب تحت وطأة الإجماع على الحرص على الحقيقة التى ارتضوها عياراً فنياً له مايسوغه .

وبسبب من ذلك الحرص أخذ الشعر مأخذاً إشارياً محضاً ، ولم يستقل - فى الأغلب الأعم فى الجانب التطبيقي - بخاصية فنية تميزه عما سواه .

وكان الأولى ألا يكون كذلك ، فهذا معناه أن نفعل الفارق الجوهرى بين الشعر ، والكلام ، بين لغة العواطف والانفعالات التى تخاطب المشاعر، ولغة الحقائق والعلوم التى تخاطب العقل .

ولغة الشعر لاتعنى بالحقائق ، ولاتوصف بالمباشرة ،  
ولاتخضع لقواعد المنطق ومقتضياته ؛ لأنها لغة ديناميكية  
صفتها الجوهرية التجدد ، فهي أشبه ماتكون بخدروف الوليد  
لاوجود لها إلا مع الحركة المنضبطة .

والنظر إليها من جهة الحرص على الدقة ، والإصابة ،  
والقرب ، والاعتدال الذى يجور على خصوصيتها لايمكن أن ينتهى  
بنا إلى نتيجة سليمة ؛ لأنه مبنى على عدم معرفة بطبيعة هذه  
اللغة .

والحرص على الحقيقة العلمية معناه البحث الدائم عنها  
فى نصوص الشعر ، واعتبارها قيمة راسخة لاتقبل التغيير ،  
والحقائق تتغير بتغير الأشخاص والأجيال وفنون القول فما كان  
عندى حقيقة ، قد يبدو لغيرى ضربا من الوهم ، وماهو حقيقى  
فى العلم خيالى فى الشعر .



الممنفات .

أما بالنسبة للممنفات التى عرضت للمآخذ ، فقد أخذ منهج التأليف فيها مسالك متعددة ، فرضتها طبيعة التفكير ، وشكلتها حركة الفكرة وتطورها ، ويمكن تصنيف ذلك المنهج الى اتجاهات ثلاثة :

(١) ممنفات وردت فيها المآخذ عرضا ، اما فى أثناء الترجمة لشاعر من الشعراء كما فى كتب طبقات الشعراء وتراجمهم ، ومن ذلك فحولة الشعراء للأصمعى ، الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ، طبقات فحول الشعراء للجمعى ، الشعر والشعراء لابن قتيبة ، طبقات الشعراء لابن المعتز وغيرها .

واما فى سياق الحديث عن عالم نحو أو لغة ، أو ترجمة لأديب أو ناقد ، فيذكر الممنف بعض مآخذه على النص الشعرى ، باعتبارها ضربا من عطاءه الفكرى ، وجل كتب التراجم لاتخلو من شىء من هذا .

واما فى شروح الدواوين ، حيث يقف الشارح أمام النموذج المعيب ، ويذكر سبب عيبه ، ومن أكثر الشروح عناية بهذه القضية شرح العكبى لديوان المتنبى .<sup>(١)</sup>

ولم تخل كتب اللحن من الإشارة الى بعض النصوص التى لحن فيها أصحابها وخالفوا المشهور من قواعد اللغة ، وكتب اللحن كثيرة ومعروفة ولاداعى لاطالة فى سرد أسمائها وتعدادها .

---

(١) مع أن الشرح لايدخل ضمن فترة البحث .

وأكثر المآخذ التى يوردها أصحابها عرضا نجدها فى المصنفات التى ألغت فى نظرية الشعر عند العرب وهى كثيرة ، منها البيان والتبيين ، والكامل ، وقواعد الشعر ، والبديع وعتار الشعر ، والعقد الفريد ، والصناعتين وغيرها .

(٢) مصنفات جمع فيها مؤلفوها بين المحاسن والأخطاء ، فكانت مختمة بالبحث فى نقد الشعر وبيان جوده من رديئه ، ولها مسلكان :

(أ) أن يقتصر المؤلف على الكشف عن محاسن وأخطاء الشاعر الواحد ، كما فعل ابن المعتز فى رسالته التى كتبها فى محاسن شعر أبى تمام ومساوئه ، أو كما صنع القاضى الجرجانى فى الوساطة بين المتنبى وخصومه .

(ب) أن يوازن المؤلف فى كتابه بين شاعرين فيذكر عيوب ومحاسن كل شاعر كما فعل الأمدى فى الموازنة بين أبى تمام والبحتري .

(٣) مصنفات اختتمت بالمآخذ ، فلايكاد يذكر فيها مؤلفوها إلا عيوب الشعر ، وهى ذات مسالك ثلاثة .

(أ) أن يختص الكتاب أو الرسالة بفكرة الخطأ ، بعيدا عن أخذ عليه ، كما فى ذم الخطأ فى الشعر لابن فارس .

(ب) أن يختص الكتاب بمآخذ واحد وهو السرقة ، وقد شاع التأليف فى هذا المآخذ فى القرن الرابع الهجرى ، وللتأليف فيه طريقتان :

١ - الاقتصار على ذكر سرقات شاعر بعينه مثل :

(أ) سرقات الكميت من القرآن وغيره لابن كناسة .

(ب) سرقات أبى تمام لأسمد بن أبى طاهر طيفور .

- (ج) سرقات البحترى من أبى تمام لطيفور .  
(د) سرقات البحترى من أبى تمام لبشر بن يحيى النصيبى .  
(هـ) سرقات أبى تمام لابن عمار القطربلى .  
(و) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام  
أرسطو للحاتمى .

٢ - سرقات الشعراء مثل :

- (أ) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه لابن السكيت .  
(ب) سرقات الشعراء لابن أبى طاهر طيفور .  
(ج) سرقات الشعراء لبشر بن يحيى النصيبى .  
(د) السرقات الكبير للنصيبى .  
(هـ) سرقات الشعراء لابن المعتز .  
(٣) ممنفات ضمت الى السرقة مأخذ أخرى فكانت مختمة بعيوب  
الشعر ، وهذه الممنفات ثلاثة مناحى :

١ - مؤلفات انفردت بذكر عيوب شعر شاعر واحد :

- (أ) رسالة فى الكشف عن عيوب المتنبى لأبى العباس النامى  
المصمى .  
(ب) سرقات أبى نواس لمهلل بن يموت بن المزرع .  
(ج) الكشف عن مساوىء المتنبى للماحب بن عباد .  
(د) الرسالة الموضحة للحاتمى .  
(هـ) الممنف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره  
لابن وكيع التنيسى .

- ٢ - الموازنة بين شاعرين أحدهما محسن والآخر مسيء ،  
كما فعل يحيى بن على المنجم فى رسالته التى فاضل فيها بين  
العباس بن الأحنف والعتابى ، والشمشاطى فى تفضيل أبى نواس  
على أبى تمام .

٣ - مصنفات جمعت كثيرا من المآخذ على النص الشعري من الجاهلية حتى العقد التاسع من القرن الرابع الهجري ، وهو مؤلف واحد يعد أعظم مآلف في هذا الباب وهو الموشح في "مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر" للمرزباني .

#### مصنفات خاصة بالمآخذ :

سبق أن عرض البحث لبعض المؤلفات التي تناولت فكرة المآخذ على النص الشعري ، وبين اتجاهاتها في النظر إلى الفكرة ، والتعامل معها ، وهي اتجاهات متباينة ، تختلف باختلاف طبيعة المؤلفات وغايتها التي ترمى إليها . وهنا يقدم البحث وصفا للمصادر التي عُنيت بفكرة المآخذ واقتصرت عليها ، ويمتد هذا الوصف بامتداد الفترة التي يُعنى البحث بها وهي نهاية القرن الرابع الهجري ، ويُضيف إلى ذلك مآلف في مطلع القرن الخامس الهجري مما يُظن أنه كتب في القرن الرابع ، وسيكون ترتيب المصادر ترتيبا تاريخيا .

(١) سرقات الكميت من القرآن وغيره (١)

لمحمد بن عبد الله بن عبد الأعلى بن عبد الله أبو يحيى الكوفي الأسدي المعروف بابن كُناسة (ت ٢٠٧هـ) (مفقود) .

(٢) سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه (٢)

ليعقوب بن إسحاق السكيت أبو يوسف النحوي اللغوي

(ت ٢٤٤هـ) (مفقود) .

(١) الفهرست ص ١٠٥ ، إنباه الرواه على أبناء النباه للقفطي ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٤٠٦هـ/١٩٨٦م ، ١٦١/٣ .

(٢) الفهرست ص ١٠٨ ، انباه الرواة ٦٢/٤ .

(١) (٣) إغارة كثير على الشعراء

للزبير بن بكار (ت ٢٥٦هـ) (مفقود) .

(٢) (٤) سرقات أبى تمام

(٣) (٥) سرقات البحترى من أبى تمام

(٤) (٦) سرقات الشعراء

لاحمد بن أبى طاهر "طيفور" (ت ٢٨٠هـ) .

وسرقات أبى تمام والبحترى أورد الآمدى بعضا من نماذجها ، وهى نماذج لاتخرج عن المألوف فى وصف المعنى بالسرقة ، لأقل تشابه يرد بين المعنيين فى اللفظ أو فى أصلية المعنى .

أما سرقات بقية الشعراء فلم يملأ كتابها شيء .

(٥) (٧) سرقات الشعراء

لعبد الله بن المعتز (ت ٢٩٦هـ) (مفقود) .

(٨) أخطاء أبى تمام

لأبى العباس أحمد بن عبيد الله بن عمار الشافى (ت ٣١٩هـ) .

(٦)

ورد نماذج منه فى الموازنة للآمدى ، وذكر ابن النديم أن الآمدى ألف كتابا فى الرد عليه سماه "الرد على ابن عمار" (٧) فيما خطأ فيه أبا تمام .

(١) الفهرست ص ١٦١ .

(٢) أورد الآمدى فى الموازنة نماذج منه ص ١٠٣-١٢٢ .

(٣) الفهرست ص ٢١٠ ، معجم الأدباء ، ياقوت الحموى ، بيروت دار الفكر ، ط ٣ ، ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، ٩١/٣ ، وقد أورد الآمدى شيئا منها فى موازنته ص ٢٨٦-٣٣٩ .

(٤) الفهرست ص ٢٠٩ ، معجم الأدباء ٩٠/٣ .

(٥) الفهرست ص ١٦٩ .

(٦) انظر : الموازنة ص ١٢٦، ١٢٨، ١٣١ .

(٧) الفهرست ص ٢٢١ .

- (٩) رسالة فى مساوىء أبى نواس وسرقاته  
 لأبى العباس أحمد بن عبّيد الله بن عمار الثقفى .  
 (١)  
 ذكرها بهذا الاسم الدكتور فؤاد سزكين ، وترد ضمن  
 مؤلفات ابن عمار باسم كتاب أخبار أبى نواس . وهى مفقودة .  
 (١٠) سرقات أبى نواس  
 لمهلل بن يموت بن المزرع .  
 تشتمل على بعض سرقات أبى نواس فى شتى أغراض الشعر ،  
 وذكر بعض ما يستهجن ويستثقل منها ، وما جاء فيها من اللحن ،  
 والخطأ والمحال ، والخروج عن حدود الدين .  
 نشرها وشرحها الدكتور محمد مصطفى هداره ، فى القاهرة  
 وصدرت عن دار الفكر العربى .  
 (١١) سرقات البحترى من أبى تمام  
 (٣)  
 لأبى الضياء بشر بن يحيى النصبى (لم تعلم سنة وفاته)  
 والغالب أنه من بيانى القرن الرابع الهجرى .  
 (١٢) السرقات الكبير  
 (٤)  
 لبشر بن يحيى النصبى ، ذكر ابن النديم أنه لم يتمه  
 وهو مفقود .  
 (١٣) رسالة فى عيوب المتنبى  
 لأبى العباس النامى المصمى (ت ٣٧١هـ)  
 (٥)  
 ورد منها بعض النماذج فى كتاب المنصف لابن وكيع ،

(١) تاريخ التراث العربى ، نقله إلى العربية د. عرفة مصطفى ، الرياض ، الناشر جامعة الإمام محمد بن سعود ،  
 ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م ، المجلد الثانى ، ١١٣/٤ .  
 (٢) الفهرست ص ٢١٢ ، معجم الأدباء ٢٤٠/٣ .  
 (٣) ورد بعض نماذجه فى الموازنة ص ٢٨٦-٣١٢ ، وذكره ابن  
 النديم فى الفهرست ص ٢١٣ ، وياقوت فى معجمه ٧٥/٧ .  
 (٤) الفهرست ص ٢١٣ ، معجم الأدباء ٧٥/٧ .  
 (٥) انظر : المنصف ص ١٣٥ ، ١٩٢ ، ٢٤٠ ، ٢٤١ ، ٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٩٨ .

ولا تكاد تخرج عن المآخذ المألوفة ، من سرقة ، وتكلف فى المحسنات ، ومعاظلة فى البناء وما إلى ذلك .  
(١٤) الموشح "مآخذ العلماء على الشعراء فى عِدَّة أنواع من صناعة الشعر"

لابى عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزبانى  
(ت ٣٨٤هـ)

طبع للمرة الاولى بالمطبعة السلفية بالقاهرة ، سنة ١٣٤٣هـ/١٩٢٦م ، وقام على طباعته محب الدين الخطيب .  
ونشر فى طبعة جديدة محققة عن دار البيان العربى بالقاهرة عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق على محمد البجاوى .  
وسيعرض البحث لهذا الكتاب بشئ من التفصيل باعتباره أعظم كتاب وصل إلينا فى فكرة المآخذ على النص الشعرى .  
(١٥) رسالة فى الكشف عن مساوى شعر المتنبى

لابى القاسم إسماعيل بن عباد الصاحب (ت ٣٨٥هـ) .  
(١)  
ذكر بروكلمان أنها نشرت بالقاهرة عام ١٣٤٢هـ .  
(٢)  
وطبعت مرة أخرى بمطبعة المعاهد بالقاهرة عام ١٣٤٩هـ .  
ونشرها إبراهيم الدسوقي البساطى مع الإبانة عن سرقات المتنبى للعميدى ، عن دار المعارف بالقاهرة ١٩٦١م ، وذكر أن الرسالة طبعت بدار الكتب المصرية سنة ١٣٤٩هـ ، وعُنيّت بنشرها مكتبة القدس بالقاهرة .

ثم طبعت فى بغداد بتحقيق محمد حسن آل ياسين سنة ١٩٦٥م ونشرتها مكتبة النهضة ببغداد .

---

(١) تاريخ الادب العربى ، نقله إلى العربية د. عبد الحليم النجار ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ، بدون تاريخ ، ٢٧٠/٢ .  
(٢) تاريخ الادب العربى ، بروكلمان ٨٤/٢ .

والرسالة تعرض لبعض المآخذ التى تنتظم النص الشعري كله من المفردة اختيارا وتأليفا ، إلى صحة المعنى ، وسهولة القوافى ، وبعده الاستعارات والتشبيهات عن الإفراط .  
ولغة الرسالة لاتخلو من العنف والتحامل الذى يخرج بها عن نزاهة النقد ، ويبتعد بها عن إحقاق الحق ، فقد كان همّ صاحب بن عباد الأول والاخير أن يثبت أنّ فى البيت عيبا بئى وسيلة كانت .

(١٦) الرسالة الحاتمية فيما وافق المتنبى فى شعره كلام أرسطو

لمحمد بن الحسن بن المظفر الحاتمى (ت ٣٨٨هـ) .  
طُبعت لأول مرة فى بيروت سنة ١٨٦٨م ، نشرها انطون بولس ونشرت مع الوسيلة الادبية للمرصفى بالقاهرة ١٢٩٢هـ ، ثم نشرت فى استانبول ضمن مجموعة التُّحفة البهية والطُرفة الشهية ١٣٠٢هـ ، ثم نشرها المستشرق رِشتر سنة ١٩٢٦م فى مجلة إسلاميكا ، ثم نشرها فؤاد أفرام البستاني فى مجلة (١) المشرق ١٩٣١م .

ثم نشرها إبراهيم الدسوقي بذيّل الإبانة للعميدى عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦١م .  
والرسالة على هيئة حوار بين الحاتمى والمتنبى حول عدد من أخطائه فى الالفاظ والمعانى . ويبدو فيها صوت أبى الطيب ضعيفا خافتا ، كموت التلميذ فى قاعة الدرس ، إما الاستفسار فى هدوء ، وإما الصمت .

(١) تاريخ التراث العربى ٨٥/٢ ، ٨٦ .  
وانظر : نقد الشعر فى القرن الرابع الهجرى ، قاسم مؤمنى ص ٢٠ ، ٢١ .



(١٧) الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي  
وساقط شعره .

صدرت عن دار صادر ببيروت عام ١٣٨٥هـ/١٩٦٥م بتحقيق  
الدكتور محمد يوسف نجم .

ألفها الحاتمي بدافع من الوزير المهلبى ، وهى عبارة  
عن مجموعة ملاحظات على شعر المتنبي طرحها الحاتمي فى عدد  
من المجالس ثم قام بعد ذلك بتنقيحها ، وقوام تلك الملاحظات  
التحامل ، إذ لا يلبث القارئ أن يدرك تحامل الحاتمي على  
أبى الطيب ، ومآخذة على المتنبي هى مآخذة فى الرسالة  
الحاتمية ، إلا أنه أضاف إلى السرقة هناك كثيرا من المآخذ  
كقبح التشبيه والاستعارة ، وفحش المعانى ، وانعدام التناسب  
بين الأبيات وما إلى ذلك .

وقد اتضحت فيها شقاوة الحاتمي العالية ، واتسمت  
لغتها بالتعالى والعجب بالنفس .

(١٨) المنصف فى نقد الشعر وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره

لأبى محمد الحسن بن على بن وكيع التَّنِيسِي ( ت ٣٩٣هـ ) .

نشرته دار قتيبة بدمشق عام ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م بتحقيق

الدكتور محمد رضوان الدّاية ، وذكر الدكتور محيى الدين

صباحى أن الدكتور محمد يوسف نجم قام بتحقيقه لكنه لم  
(١)

ينشره .

(١٩) ذم الخطأ فى الشعر .

لأبى الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ( ت ٣٩٥هـ ) .

---

(١) دراسة لكتاب المنصف ، مجلة الفكر العربى ، تصدر عن  
معهد الإنماء العربى ، بيروت عدد ١٤ ، السنة الثانية  
١٩٨٠م ، ص ١٧٢-١٩٠ .

نشرت عن مكتبة الخانجي بالقاهرة بتحقيق الدكتور  
رمضان عبد التّوّاب ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ، وهي رسالة صغيرة لا تتجاوز  
المفحات العشر ، تدور حول رفض فكرة الضرورة الشعرية  
واعتبارها نوعاً من الخطأ الذي لا يجب التسامح فيه .

(١)

(٢٠) النّبيه المتنبي على رذائل المتنبي

لابي محمد بن أحمد المغربي المّتيمّ الافريقي (ت ٤٠٠هـ)

(مفقود) .

(٢)

(٢١) ما أخذ على المتنبي من اللّحن والغلط

لابي عبد الله محمد بن جعفر القزّاز القيرواني

(ت ٤١٢هـ) .

ولعل القزّاز قد جمع في كتابه هذا بعض ما أخذ على  
المتنبي في ألفاظه ومعانيه من اللّحن والغلط ، أما أن تكون  
مأخذة هو فأمراً قد يكون مستبعداً لما عرف به القزّاز من  
احتجاج للشعراء ، فيما ظن أنه من قبيل اللّحن والغلط .  
وهو مفقود .

---

(١) معجم الادباء ١٢٨/١٧ .  
(٢) معجم الادباء ١٠٩/١٨ .

### الموشح

يعد كتاب الموشح للمَرْزُبَانِي أعظم كتاب وصل إلينا ، فى  
مآخذ البيانيين على النص الشعري ، حيث ألم إماما يكاد  
يكون شاملا بتراث السلف فى هذا الباب فجاء وافرا فى مادته  
العلمية ، دقيقا فى عرضها وتبويبها .

#### سبب التأليف :

ذكر المَرْزُبَانِي فى مقدمة الموشح أن سبب تأليفه لهذا  
الكتاب هو الرغبة فى إطلاع الشعراء على عدد من المآخذ التى  
وقع فيها القدماء ليجتنبوها .

قال : "سألت حرس الله النعمة عليك ، وأسبغ الموهبة  
لديك ، أن أذكر لك طرفا مما أنكر على الشعراء فى أشعارهم  
من العيوب التى سبيل أهل عصرنا هذا ومن بعدهم أن يجتنبوها  
ويعدلوا عنها ، فأجبتك إلى ما سألت وعملت فيه بما أحببت ،  
وأودعت هذا الكتاب ماسهل وجوده ، وأمكن جمعه ، وقرب  
متناوله من ذكر عيوب الشعراء التى نبّه عليها أهل العلم  
وأوضحوا الغلط فيها ... " .

#### الخطة العامة للكتاب :

الخطة العامة للموشح تتأسس على ثلاثة محاور :

- (١) عيوب الشعر بعامة فى الألفاظ والمعانى والصور  
والموسيقا .

(٢) مآخذ العلماء على الشعراء الجاهليين والإسلاميين والمحدثين .

(٣) ماقيل في الشعر الرديء .

وقد بدأ المؤلف كتابه بذكر عيوب القافية من سناد، وإقواء، وإيطاء، وإكفاء، ثم عرض لمآخذ العلماء على شعراء الجاهلية، وهم اثنان وعشرون شاعرا : امرؤ القيس ، النابغة زهير ، الأعشى ، طرفة ، بشر بن أبى خازم ، حسان بن ثابت ، أوس بن حجر ، النابغة الجعدى ، الشماخ ، لبيد ، عدى بن زيد ، أبوداد الإيادى ، مهلهل ، عمرو بن الأهتم ، الزبرقان بن بدر ، المتلمس ، المسيب بن علس ، أمية بن أبى الصلت ، النمر بن تولب ، عمرو بن قميثة ، قيس بن الخطيم ، عمرو بن أحمر .

وذيّل هذا القسم ببعض شعراء الجاهلية ، لكنه لم يقف عندهم طويلا كعمرو بن كلثوم ، وعروة بن الورد ، والحويذرة ، وحُميد بن ثور ، وابن مَقْبِل وغيرهم .

وقد تفاوتت المادة العلمية بتفاوت الشعراء ، ومآخذ العلماء عليهم فمنهم من طال الحديث عنه وكثرت المآخذ عليه كامرئ القيس ، ومنهم من لم يذكر عنه إلا خبر واحد لالعلاقة له بالنقد وهو المتلمس الضبعى .

وجاء عقب هؤلاء الشعراء بيان لبعض عيوب الشعر وهى

كالتالى :

(١) عيوب الوزن : التخليع والزحاف .

(٢) عيوب المعانى : فساد التقسيم ، وفساد المقابلات .

(٣) عيوب ائتلاف اللفظ والوزن ، التفصيل .

(٤) عيوب ائتلاف المعنى والوزن معا ، المقلوب والمبتور .

- (٥) التشبيهات البعيدة .
  - (٦) الغلو .
  - (٧) الابيات التى قصر فيها أصحابها .
  - (٨) الابيات المستكرهة الالفاظ القلقة القوافى .
  - (٩) الشعر البعيد الغلق .
  - (١٠) ضرورات الشعر .
- وجل ما قيل فى هذا القسم منقول من نقد الشعر لقدامة  
ابن جعفر ، ومن عيار الشعر لابن طباطبا العلوى .  
فعيوب الوزن والمعانى ، وعيوب ائتلاف اللفظ والوزن ،  
(١)  
وعيوب ائتلاف المعنى والوزن معا من نقد الشعر .  
والتشبيهات البعيدة ، والغلو ، والابيات التى قصر  
فيها أصحابها ، والابيات المستكرهة ، والشعر البعيد الغلق  
(٢)  
من عيار الشعر .  
(٣)  
وضرورة الشعر ، رواية عن العروضى .  
أما الشعراء الاسلاميون فعددهم تسعة وثلاثون شاعرا وهم :  
الفرزدق ، جرير ، الاخطل ، كثير ، الراعى النميرى ،  
القطامى ، ذو الرمة ، عبد الله بن قيس الرقيات ، الاخوص ،  
أبو دهبيل الجمحى ، نصيب ، عدى بن الرقاع ، أعشى همدان ،  
الكميت ، جميل ، عمر بن أبى ربيعة ، قيس بن ذريح ، مجنون  
بنى عامر ، الطرماح ، الحارث المخزومى ، عبد الله العبللى  
عروة بن أذينة ، الاغلب العجلى ، أبو النجم ، العجاج ، روبة

---

(١) نقد الشعر ص ٢٢١، ٢١٨، ١٨٠ .  
(٢) عيار الشعر ص ٢٠٠، ١٦٧، ١٥٨، ٧٦، ١٤٧ .  
(٣) والعروضى هو أحمد بن محمد ، عالم بالعروض ، من  
مؤلفاته كتاب فى العروض ، كان حيا سنة ٣٣٦هـ . معجم  
الادباء ٢٣٣/٤ .

أبو نُخَيْلَة ، مالك بن أسماء ، القَحَيفُ العامري ، الأقيشر  
الأسدي ، أيمن بن خريم ، ابن هرمة ، عبد الرحمن القسّ ، نوح  
ابن جرير ، أبو حَيَّة النُّمَيْري ، ابن مَيَّادَة المُرّي ، عبد الله  
ابن مسلمة الهذلي ، الحسين بن مطير .

ثم أتبعهم ببعض عيوب الشعر ، في المعاني كمخالفة  
العرف ، ونسبة الشيء إلى ما ليس منه ، وفساد التفسير ،  
والتناقض ، وفي ائتلاف اللفظ والمعنى كالإخلال ، وفي ائتلاف  
اللفظ والوزن كالحشو والتذنيب والتثليم .

وفي عيوب ائتلاف المعنى والقافية كاستدعاء القافية ،  
أو أن تكون نظيرة لأخواتها في السجع ، وجميع هذه العيوب  
منقولة من نقد الشعر لقدامة بن جعفر .<sup>(١)</sup>

ثم تحدث عن عيوب المطالع متكئاً على جهود سابقيه وعلى  
رأسهم ابن طباطبا العلوي .<sup>(٢)</sup>

أما الشعراء المحدثون فعددهم ثمانية وثلاثون شاعراً

وهم :

بشار ، مروان بن أبي حَفْصَة ، أبو العتاهية ، أبو نواس  
مسلم بن الوليد ، العباس بن الأحنف ، العتابي ، أشجع  
السلمي ، محمد بن مُنَازِر ، المؤمّل المحاربي ، العُماني الراجز  
بكر بن النطّاح ، الفضل الرقاشي ، محمد بن يسير الحميري ،  
محمد بن وهيب الحميري ، دِعبِل بن علي الخُزاعي ، إسحاق  
الموصلی ، مروان بن أبي الجنوب ، أبو تمام ، البحتري ،  
يزيد المهلبی ، أحمد بن المَعْدَل ، علي بن الجهم ، عبد  
الصمد بن المَعْدَل ، علي بن محمد العلوي ، أبو سعد المخزومي

(١) نقد الشعر ص ٢١٥، ٢٠٣، ٢٠٤، ٢١٦، ٢١٨، ٢٢٣ .

(٢) عيار الشعر ص ٢٠٤-٢٠٨ .

أحمد بن أبى فتن ، محمود الوراق ، إسحاق بن خلف البصرى ،  
أحمد بن المُدَبِّر ، ابن أبى عون ، أحمد بن على المادرائى ،  
محمد بن مروان بن أبى الجنوب ، أحمد بن أبى طاهر ، عبيد  
الله بن عبد الله بن طاهر ، سليمان بن عبد الله بن طاهر ،  
على بن العباس الرومى .

وحديثه عن هؤلاء الشعراء يتفاوت كما تفاوت عند من  
سبقهم ، فأبو تمام تستغرق عيوبه صفحات كثيرة ، على حين  
لأنجده يأخذ على إسحاق البصرى ، وأبى سعيد المخزومى ، وابن  
أبى عون ، وابن أبى الجنوب إلا عيبا واحدا .

وكل ذلك مآله إلى شهرة الشاعر ، ونظر القوم فى شعره .  
ثم يختم الكتاب بعدد من المقولات النقدية فى وصف  
الشعر الردى ، وبعض تلك المقولات تنبئ عن نوع من الفطنة  
بأسرار الشعر ، وهى فطنة قوامها الذوق المدرب الذى عرف  
الجيد من الردى .

وكثير منها سخرية لاذعة لانت لى النقد بصلة ، كقول  
الاب لابنه عندما أنشده بعض شعره : "يابنى ، مابقى أحد إلا  
(١)  
وقد عرض عليه الشيطان هذا الشعر فما قبله أحد غيرك" .

ولم يخل كتاب المرزبانى من الحديث عن كثير من قضايا  
(٢)  
النقد التى كان لها كبير الأثر فى مسيرته كالسرقا ،  
(٣) (٤) (٥)  
والقديم والجديد ، والوضع ، والانتحال ، والطبع والتكلف .  
إلا أنها لم تحظ منه بتلك العناية التى حظيت بها عيوب

الشعر .

- 
- (١) الموشح ص ٥٥٧ .  
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٨ ، ١٧٢ ، ٣٩٤ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ ، ٥٣٦ .  
(٣) المصدر نفسه ص ٣٨٢ ، ٣٩١ ، ٤٧٤ .  
(٤) المصدر نفسه ص ٣٧ ، ٤٣ .  
(٥) المصدر نفسه ص ٣٠٢ ، ٤١٨ ، ٤٤٠ ، ٤٨٢ .

وقد أدرك المرزبانى أن كثيرا من مآخذ البيانيين على الشعراء بحاجة إلى وقفة ، ولكنه ترك ذلك ؛ لأن طبيعة المنهج الذى اختطه تقضى بذلك .

"على أن كثيرا مما أنكر فى الأشعار قد احتج له جماعة من النحويين وأهل العلم بلغات العرب ، وأوجبوا العذر للشاعر فيما أورده منه ، وردوا قول عائبه والطاعن عليه ، وضربوا لذلك أمثلة قاسوا عليها ونظائر اقتدوا بها ، ونسبه بعضهم إلى ما يحتمله الشعر أو يضطر إليه الشاعر ، ولولا أنه لا يجوز أن نبني قولا على شيء بعينه ثم نعقب بنقصه فى تفاعيفه لذكرنا الاحتجاج للشعراء فى هذا الكتاب ، ولكننا نفرده له رسالة إن شاء الله " .<sup>(١)</sup>

#### مصادر الموشح :

المطلع على كتاب المرزبانى يجد فيه كما هائلا من المآخذ على الألفاظ والتراكيب ، والصور ، والأوزان ، والمعانى ، وكل تلك المآخذ كانت نتاج بيئات نقدية متعددة فيها الرواة ، والشعراء ، والأدباء ، والنقاد ، وعلماء اللغة والنحو ، والبلاغيون ، والمتكلمون ، والكتاب وغيرهم . وهذا يقتضى الوقوف على مصادر الكتاب التى استقى منها معلوماته ، ويمكن تلخيصها فى :

#### (١) الرواية :

فقد روى المرزبانى عن كثير من الشعراء والكتاب والمتكلمين ، وكثيرا ما يبدأ السند بقوله حدثنى ، أو



أخبرنى ، أو حدثنا ، أو أنشدنا ، وأهم البيئات التى اتكأ عليها المرزبانى فى روايته هى :

- (١) أسرة آل المنجم .
- (٢) جماعة الفقهاء من أهل السنة والشيعة .
- (٣) المتكلمون .
- (٤) النحاة .
- (٥) الرواة .
- (١)
- (٦) الشعراء .

والأكثر فى الرواية أن تكون مسندة الى أصحابها الا فى مواضع نادرة كقوله حدثنى العروضى وهو أحمد بن محمد العروضى .

## (٢) المكاتبة :

"وهى أن يكتب الشيخ الى الطالب وهو غائب شيئاً من حديثه بخطه ، أو يكتب له ذلك وهو حاضر ، ويلحق بذلك ما اذا أمر غيره بأن يكتب ذلك عنه اليه ...". (٢)

والذى كتب الى المرزبانى هو أحمد بن عبد العزيز بميغفة أخبرنا عن عمر بن شبه فى مواضع عديدة من الموشح . وقد كانت مكاتبة أحمد بن عبد العزيز الى المرزبانى عن عمر فى أخبار عدد من الشعراء هم عبدة بن الطبيب ، والمخبل السعدى ، والطرماح ، ورؤبة وغيرهم . وقد ذهب الدكتور منير

- 
- (١) للاتساع انظر : المرزبانى والموشح ، د. منير سلطان ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨م ، ص ١١٧-١٠٦ .
  - (٢) مقدمة ابن الملاح ومحاسن الاصطلاح ، توثيق وتحقيق د. عائشة عبد الرحمن ، القاهرة ، مطبعة دار الكتب ، ١٩٧٤م ص ٢٨٧ .
  - (٣) انظر : ص ٨٢، ١٧١، ١٧٧، ١٨٨، ٢٠٨، ٢١٤، ٢١٦، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٥، ٢٢٩، ٣١٩، ٢٩٨، ٢٩٧، ٢٩٦، ٢٩٤، ٢٨٠، ٢٦٣، ٢٦١، ٢٥٦ .

(١)  
سلطان إلى أن هذه الأخبار من كتاب طبقات الشعراء لابن شبة .

### (٣) الوجادة :

"وهى مصدر لوجد يجد مولى غير مسموع من العرب ...  
(٢)  
مأخذ من العلم من صحيفة من غير سماع ولا إجازة ولا مناولة" .  
ومثال الوجادة : "أن يقف على كتاب شخص فيه أحاديث  
يرويهها بخطه ولم يلقه ، أو لقيه ولكن لم يسمع منه ذلك  
الذى وجدته بخطه ، ولله منه إجازة ولا نحوها . فله أن يقول  
وجدت بخط فلان ، أو قرأت بخط فلان ، أو فى كتاب فلان بخطه  
(٣)  
أخبرنا فلان بن فلان ... " .

وقد كان المرزبانى يذكر فى الموشح أنه وجد بخط محمد  
(٤)  
ابن القاسم بن مهرويه ، وكان محمد بن القاسم يروى ماكتب ،  
ويسند الرواية إلى صاحبها فمثلا يقول : "حدثنى محمد بن  
يزيد ، قال عرض رجل على بشار شعرا له فقال : يا هذا أخبرنا  
(٥)  
هذا الشعر كما تخبأ سؤاتك" .

وتعد الوجادة أقل المصادر حضورا فى الموشح .

### (٤) المصنفات :

أما المصنفات فقد اطلع المرزبانى على كثير من  
المصنفات التى عرضت لمأخذ البيانين على النص الشعري ،  
وأفاد منها كثيرا ، وأكثر من النقل عنها ، ونسب النقل  
إلى أصحابها ، فكان أمينا بالغ الدقة فيما ينقل .

- 
- (١) المرزبانى والموشح ص ١١٨ .
  - (٢) مقدمة ابن الملاح ومحاسن الاصطلاح ص ٢٩٢ .
  - (٣) المصدر نفسه ص ٢٩٢ .
  - (٤) انظر : الموشح ص ١٨٤ ، ٣٨٨ ، ٤٥٣ ، ٥٥٩ ، ٥٥٩ .
  - (٥) الموشح ص ٥٥٩ .

ومما وقف عليه من الكتب فحولة الشعراء للأصمعي ،  
طبقات فحول الشعراء لابن سلام ، رسالة ابن المعتز في محاسن  
أبي تمام ومساوئه ، سرقات الشعراء لابن المعتز ، أخبار  
البحثري وأخبار أبي تمام للصولي ، نقد الشعر لقدامة بن  
جعفر ، عيار الشعر لابن طباطبا العلوي ، كتب السرقات التي  
ألفها أحمد بن أبي طاهر ، وأحمد بن عمار وغيرها .  
وكثرت نقوله عن ابن سلام ، وقدامة ، وابن طباطبا ،  
حتى يكاد الباحث يجزم أنه نقل جميع المآخذ التي أوردوها  
على النص الشعري .

#### توثيق الشعر وإسناد الروايات :

يعد الموشح مثالا فريدا في توثيق الشعر ، وإسناد  
الروايات إلى أصحابها ، <sup>(١)</sup> إذ لا ترد المآخذ بلا إسناد إلا قليلا  
فيقول : وعيب عليه ، أو وأنكر عليه ، أو وعابوا عليه .  
ففي الإسناد يقول : "حدثني عبد الله بن محمد بن أبي  
سعيد البزار ، قال أخبرنا إسحاق بن محمد النخعي ، قال :  
حدثني ابن أخي الأصمعي ، عن عمه ، قال : قال أبو عمرو بن  
العلاء : عمر بن أبي ربيعة حجة في العربية ، وماتعلق عليه  
إلا بحرف واحد قوله :  
ثم قالوا تحبها قلت : بهرا <sup>(٢)</sup> عدد القطر والحمى والتراب <sup>(٣)</sup>  
وكان ينبغي أن يقول : أتحبها : لأنه استفهام ، قال :  
<sup>(٤)</sup>  
وقوله بهرا : أي تعسا " .

(١) انظر : الموشح ص ١٥٠، ١٧٠، ٢٨٠، ٢٩٠، ٣٧٠، ٤٥٠، ٥٦٠، ٧٨٠، ٨٠٠، ٨٥٠، ٨١٠ وغيرها .  
(٢) المصدر نفسه ص ٤١٠، ٤٢٠، ٤٤٠، ٥٤٠، ٥٥٠، ٨٨٠، ٩٩٠ .  
(٣) الديوان ص ٣٠ وفيه عدد النجم .  
(٤) الموشح ص ٣١٥ .

ولا تكاد ترد الأشعار بلانسبة إلا في القليل النادر .

#### الاستطراد :

والاستطراد في العوش جانب من جوانب الأمانة العلمية .  
تارة يكون بذكر روايات مختلفة للقصة ، لاختلاف في بنيتها  
الداخلية مع أنها جميعا تفضى إلى غاية واحدة وهي الحكم  
النقدى الذى أوردت بسبب منه .

فمثلا قصة تنازع امرئ القيس وعلقمة بن عبدة الشعر  
واحتكامهما إلى أم جندب ترد بثلاث روايات .<sup>(١)</sup>

الأولى : كتبها إليه أحمد بن عبد العزيز الجوهري ،  
والثانية رواها محمد بن العباس اليزيدى ، والأخيرة حدثه  
بها إبراهيم بن محمد العطار ، وجميع تلك الروايات متصلة  
السند .

وتارة يكون بذكر القصة لتعلقها بالبيت المعيب .<sup>(٢)</sup>  
وتارة أخرى بذكر النظائر والأشباه ، كأن يعيب بيتا في  
المبالغة، ويذكر نظائره وأشباهه في الشعر العربى .<sup>(٣)</sup>

#### الشرح والإيضاح :

لم يقف المرزبانى عند حدود النقل ، فقد تخطى ذلك  
إلى شرح ما رآه بحاجة إلى شرح .

فشرح الغريب الذى يحتاج إلى إيضاح معناه المبهم ،<sup>(٤)</sup>

كقول امرئ القيس :

- |     |                                                        |
|-----|--------------------------------------------------------|
| (١) | الموشح ص ٢٨، ٢٩، ٣١، ٤٦، ٤٧، ١٠٧، ١٠٨، ١٨٤، ٢٤١، ٣٩٨ . |
| (٢) | المصدر نفسه ص ٢٨-٣٠١ .                                 |
| (٣) | المصدر نفسه ص ٤٣، ٥٨، ٦٥ .                             |
| (٤) | المصدر نفسه ص ١١٣، ١١٤، ١٨٠، ١٩٠ .                     |
| (٥) | المصدر نفسه ص ١٩، ٢٩، ٣٣، ٤٤، ٥٢، ٥٣، ٦٠، ٢٣٩، ٤٨٠ .   |

كَأَنَّ الثَّرِيَّاءَ عُلِّقَتْ فِي مَصَامِهَا  
بِأَمْرَاسٍ كَثَّانٍ إِلَى صَمٍّ جَنْدَلٍ<sup>(١)</sup>

قال المرزبانى : "فى مصامها : فى مقامها ، والأمراس :  
الحوال ، والجندل : الحجارة ، والصم : الصلاب" .<sup>(٢)</sup>

وشرح معنى البيت ، إما لغموض فيه ناتج عن لطف ودقة ،  
وإما لأن بنيته التركيبية قد اعتورها شىء من التقديم  
والتأخير مما أدى بها إلى الغموض فكانت مما يحتاج إلى  
التوضيح كقول المجنون :

يُضْمُّ إِلَى اللَّيْلِ أَطْفَالَ حَبَّكُمْ  
كَمَا ضَمَّ أَزْرَارَ الْقَمِيصِ الْبَنَائِقُ<sup>(٣)</sup>

قال المرزبانى : "وهذا من المقلوب : أراد كما ضم  
أزرار القميص البنائيق ومثل هذا كثير ، فجعل المجنون  
مايأتيه فى ليله مما عذب عنه نهاره كالاطفال الناشئة" .<sup>(٤)</sup>

ومن التوضيح بيان الحالة الإعرابية للبيت إذا كانت  
مما يشكل فهمه كقول عبد الله بن رَوَاحَةَ الانصارى يصف ناقته :  
فَشَانُكَ فَاَنْعَمِى وَخَلَاكَ دَمٌّ  
فَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْلِى وَرَأِى<sup>(٥)</sup>

قال المرزبانى : "وقوله :

وَلَا أَرْجِعْ إِلَى أَهْلِى وَرَأِى

مجزوم ؛ لأنه دعاء ، فقوله : لا هى الجازمة له ،  
ومعناه اللَّهُمَّ لَا أَرْجِعْ" .<sup>(٦)</sup>

- 
- (١) الديوان ص ١٩ .  
(٢) الموشح ص ٣٣ .  
(٣) الديوان جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فرّاج ، القاهرة  
دار مصر ، بدون تاريخ ص ٢٠٣ .  
(٤) الموشح ص ٣٤ ، وانظر كذلك ص ٩٥ .  
(٥) الديوان تحقيق د. وليد قصاب ، عمان ، دار الضياء ،  
ط ٢ ، ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م ، ص ١٥١ .  
(٦) الموشح ص ٩٥ .

وربما يكون التوضيح بتفسير بعض المواقف ، كموقف عبد الملك من شعر مَتمم بن نويرة ، عندما استنشد عبد الملك إبراهيم بن مَتمم بعض مراثى أبيه فأنشده قصيدته التى رثى بها أخاه مالكا التى منها قوله :

أَدْعُوْتَهُ بِاللِّمِّ شَمَّ قَتَلْتَهُ      لَوْ هُوَ دَعَاكَ بِمِثْلِهَا لَمْ يَغْدُرْ (١)

فتغير وجه عبد الملك ، وقام من مجلسه ولم يأمر للأعشى بشيء ، وقد فسر المرزبانى موقف عبد الملك بقوله : " وإنما كره عبد الملك استماع هذا الشعر لقتله عمرو بن سعيد الأشدق بعد إعطائه الأمان ، وقدر أن ابن مَتمم وضعه بنو عمرو بن سعيد على إنشاد البيت الأخير " . (٢)

#### نقد النقد :

الإسهام النقدى للمرزبانى فى الموشح ضئيل لا يكاد يذكر إذا ما قسناه بحجم الكتاب ومادته العلمية ، ومما نجده للمرزبانى انتمافه للفرزدق من الأصمعى الذى قال عن شعره :  
(٣)  
" إن تسعة أعشاره سرقة . "

قال المرزبانى : " وهذا تحامل شديد من الأصمعى ، وتقول على الفرزدق ، لهجائه باهلة ، ولسنا نشك أن الفرزدق قد أغار على بعض الشعراء فى أبيات معروفة فأما أن نطلق أن تسعة أعشار شعره سرقة فهذا محال " . (٤)

والمرزبانى فى نقده ، تابع لسلفه ، لا يكاد يستقل برؤية نقدية خاصة ، ولم يستوقفه الشعر الذى بين يديه ،

(١) الموشح ص ٣٧٥ .

(٢) المصدر نفسه ص ٣٧٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٦٧ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٦٨ ، وانظر كذلك ص ٢٤٥ .

ليعيد النظر فيه ، لا لانه ليس بإمكانه ذلك ، وإنما لأن في ذلك إخلالا بمنهج التأليف الذى رسمه لكتابه . وإذا كان الموشح قد خلا من موقف نقدى واضح للمرزبانى، فإنه لا يعدم فضيلة الجمع والتبويب والسبق فى التأليف فى هذا الباب ، وهو أمر يُحمد للمرزبانى ، فقد وقفنا على كثير من المآخذ التى لولا الموشح لضاع كثير منها .

الباب الثاني

# البنية التركيبية

وتحتة ثلاثة فصول

الفصل الأول: الكلمة

الفصل الثاني: التركيب

الفصل الثالث: هيكل القصيدة



## الباب الثانى

## البنية التركيبية

بعد أن وقف بنا البحث على بيئات البيانين ، ومنهجهم فى دراسة المآخذ على النص الشعري . يقف بنا الآن على أنواع تلك المآخذ . وقد اقتضى منهج البحث أن تصنف مسائل هذا الباب على النحو الآتى :

- (١) مآخذ تتعلق بالبنية التركيبية للنص الشعري ، والبنية التركيبية تعنى كل : ماله علاقة ببناء القصيدة ، فيدخل تحتها الكلمة ، والتركيب ، والهيكل العام للقصيدة ، وكان من المناسب أن توضع مآخذ البيانين على الوزن والقافية فى هذا الإطار إلا أنه رضى أن تكون عيوب الإيقاع فى النص الشعري بما فيها الوزن والقافية فى باب مستقل وتحت إطار واحد حتى لا يتبعثر الجهد .
  - (٢) مآخذ تتصل بالبنية التصويرية ، والمقصود بالبنية التصويرية هو : كل ماله صلة بطريقة صياغة المعنى وتمويره ، فيدخل تحت هذا المفهوم صور البيان ، والمبالغة ، وطريقة الوصف ، وأصالة المعنى أو تبعيته
  - (٣) مآخذ على البنية الإيقاعية ، وينطوى تحت هذه البنية كل ماله علاقة بالإيقاع فى النص الشعري ، من إيقاع داخلى ، وإيقاع خارجى ، وإيقاع للمعانى .
- ونبدأ بالحديث عن " البنية التركيبية " ويدخل تحتها الكلمة - التركيب - هيكل القصيدة فنتناول أولاً مآخذ البيانين على الكلمة بالتفصيل فى :

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

الفصل الأول

# الكلمة

## الفصل الأول

# الكلمة

اللغة هي مادة الشاعر التي يشكل بها تجاربه ، وموقفه مما يحيط به ، وفطنة الشاعر تتجلى في لغته من خلال سيطرته عليها ، وتطويعها بمهارة واقتدار لحمل رؤيته الخاصة . ويتم هذا التشكيل في إطار من الوعي بنظام اللغة وقوانينها ، وإدراك مسالكها في التعبير . ومن ثم الحفاظ على ذلك النظام ، والإبداع بما لا يتعارض ومقوماته التي يركز عليها .

والكلمة أصغر وحدة في الكيان اللغوي ، عليها يتأسس ، وبها يقوم ، ونظرا لهذه المكانة حظيت في موروثنا اللغوي بقدر كبير من الاهتمام الذي يكشف عن قيمها وقيمتها ، ويبرز دقة النظر ، وأصالة الفكر الذي حمله أولئك الرجال الذين وقفوا حياتهم على استنطاقها ، واستخراج خباياها الدفينة . والذي يهمنا هنا هو ماأخذهم على الكلمة في النص

(١)  
الشعري ، ويمكن تصنيف ماأخذهم عليها في ثلاثة محاور :

(١) الإعراب .

(٢) البنية .

(٣) الدلالة .

(١) لاشك أن هناك ماأخذ كثيرة على الجانب الموسيقي في الكلمة ، وسنرجئ الحديث عنها إلى الباب الرابع "البنية الإيقاعية" ص ٤٠١ .

(١) الإعراب :

الإعراب أحد الخصائص الجمالية فى اللغة العربية ، بل إن السمة المميزة للنحو العربى "أنه نحو إعرابى ، فهو يقوم فى منهجه على الإعراب" .<sup>(١)</sup>

والوفاء بهذه الخاصية الجمالية معيار من معايير فصاحة الكلام ، فمما يعاب به الكلام "أن يكون ملحونا وجاريا على غير سبيل الإعراب واللغة" .<sup>(٢)</sup>

أما الفصح من الكلام فهو : "ماوافق لغة العرب ، ولم يخرج عما عليه أهل الأدب" ومتى خالف الشعر اللغة ، وخرج على قيمها ، فقد جزءا كبيرا من فنيته وتأثيره .

يقول عبد الملك بن مروان : "الحن فى الكلام أقبح من التفتيق فى الثوب النفيس" .<sup>(٣)</sup>

وقد كان الفرزدق من أبرز الشعراء الذين كانوا يجورون على اللغة ، ويعتسفونها بفن الحيلة ، قال عنه البغدادي : إنه "مشغوف فى شعره بالإعراب المشكل المَحْجُج إلى التقديرات العسرة ، بالتقديم والتأخير المخل بالمعاني" .<sup>(٤)</sup>

وهذا الشغف الذى لحظه البغدادي كان قد قعد بشعر الفرزدق عن الاحتجاج ، قال أبو حاتم السجستاني : "ليس

(١) الإعراب سمة العربية الفصحى ، الدكتور محمد البنا ، القاهرة ، دار النصر ١٤٠١هـ / ١٩٨١م ، ص ٩ .

(٢) نقد الشعر ص ١٧٢ .

(٣) البرهان فى وجوه البيان ، إسحاق بن وهب ، تحقيق د. أحمد مطلوب ، خديجة الحديشى ، بغداد ، مطبعة العاني ، ط ١ ، ١٣٨٧هـ / ١٩٦٧م ، ص ٢٥٢ .

(٤) عيون الأخبار ، ابن قتيبة ، بيروت ، دار الكتاب العربى ، بدون تاريخ ١٥٨/٢ .

(٥) خزائن الأدب ولب لباب لسان العرب ، البغدادي ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م ، ١٤٥/٥ ، ١٤٦ .

الفرزدق أهلاً لأن يستشهد بشعره على كتاب الله ، لما فى شعره  
(١)  
من التعجرف " .

وقد اصطدم كثيرون من اللغويين والنحاة بهذا الشعر  
فعابوه ، ولأدلى على ذلك من تلك المشاجرات التى كانت تقع  
بين الفرزدق وعبد الله بن أبى إسحاق ، ومن ذلك قوله فى  
مدح عبد الله بن مروان :

وَعَضُّ زَمَانٍ يَا ابْنَ مَرْوَانَ لَمْ يَدَعْ  
مِنَ الْمَالِ إِلَّا مُسَحَّتًا أَوْ مُجَلَّفًا (٢)

قال ابن قتيبة : "رفع الفرزدق آخر البيت ضرورة ،  
وأتعب أهل الإعراب فى طلب الحيلة فقالوا وأكثروا ، ولم  
يأتوا بشئ يرضى . ومن ذا يخفى عليه من أهل النظر أن كل  
مأتوا به احتيال وتمويه " .  
(٣)

وقال الزمخشري : "هذا بيت لاتزال الركب تدينك فى نسوية  
(٤)  
إعرابه " .

وقد روى يونس بن حبيب أن ابن أبى إسحاق قال : "الرفع  
وجه " ، ولكنه لم يبين ما ذلك الوجه ؟  
(٥)

وتذكر الرواية ذاتها أن أبا عمرو بن العلاء ويونس بن  
حبيب لا يعرفان للرفع وجهاً ، حتى إن أبا عمرو يستوثق من  
صاحبه ، لعل الفرزدق قالها على النصب ، ولم يأبه ، فيجيب  
يونس بالنفى " لا ، كان ينشدها على الرفع ، وأنشدنيها رؤبة  
(٦)  
على الرفع " .

- 
- (١) المصدر السابق ١٤٦/٥ .  
(٢) الديوان ص ٣٨٦ .  
(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ ، وانظر : الشعر والشعراء ، تحقيق  
أحمد شاكر ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٢ م ،  
٤٨٠/١ مع خلاف بين النصين .  
(٤) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .  
(٥) طبقات فحول الشعراء ٢١/١ .  
(٦) المصدر نفسه ٢١/١ .

لكن رواية يونس سرعان ما اضطرب ، فعبد الله بن أبى إسحاق الذى يعرف وجه الرفع يلحن الفرزدق ويقول له : على أى شىء ترفع أو مجلف ؟ فيجيبه الفرزدق بقوله : "على مايسوءك وينوءك" <sup>(١)</sup> . وأبو عمرو الذى لا يعرف للرفع وجهها يقول للفرزدق : "أصبت وهو جائز على المعنى أى أنه لم يبق سواه" <sup>(٢)</sup> .

والتناقض بين الموقفين لايهمنا بقدر مايهمنا موقف الفرزدق ، من اللغة هل أفسد الإعراب عندما ضم مجلفا ؟ وهل للضم وجه تحتمله العربية ؟ وإذا كان كذلك فما هو ؟ وما القيمة الجمالية التى ينطوى عليها الرفع الذى آثره الفرزدق على ماسواه حتى قال : "علينا أن نقول وعليكم أن تتأولوا" <sup>(٣)</sup> .

بادئ ذى بدء أجاز النحاة المخالفة بين المعطوفين فى الإعراب إذا عرف المراد <sup>(٤)</sup> . والمراد هنا معروف .  
(٥)  
أما وجه الرفع فى البيت فقد اختلف العلماء فى تقديره حيث حمل الخليل بن أحمد العطف على المعنى كأن الشاعر قال "لم يبق من المال إلا مسحت ؛ لأن معنى لم يبق ولم يدع واحد واحتاج إلى الرفع فحمله على شىء فى معناه" <sup>(٦)</sup> .

وذهب إلى هذا أبو على الفارسى حين جعل تقدير المعنى <sup>(٧)</sup>  
"لم يبق من المال إلا مسحت ، فحمل مجلف على ذلك" . ومؤدى

- 
- (١) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ، لابن الأنبارى ، تحقيق د. إبراهيم السامرائى ، الأردن ، مكتبة المنار ، ط ٣ ، ١٤٠٥هـ/١٩٨٥م ص ٢٨ .  
(٢) المصدر نفسه ص ٢٨ .  
(٣) خزانة الأدب ١٤٥/٥ .  
(٤) المصدر نفسه ١٤٤/٥ ، شرح الكافية للرضى ٣٢٨/١ .  
(٥) والحديث هنا على رواية لم يدع بفتح الدال ، ونصب مسحت .  
(٦) خزانة الأدب ١٤٦/٥ .  
(٧) الشعر ، تحقيق الدكتور محمود الطناحى ، القاهرة ، الخانجى ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م ٥٣٨/٢ .

هذا "أن مجلفاً مرفوع بفعل محذوف دل عليه لم يدع" ، ووافقه  
(٢)  
تلميذه ابن جنى .

أما الكسائي فقد عطف مجلفاً على الضمير المستتر فى  
(٣)  
مسحت ، ورفع الفراء مجلفاً بالابتداء ، وجعل خبره محذوفاً  
تقديره : كذلك ، وقد نسب إليه هذا الرأى ابن السّيد فى شرح  
أبيات الجمل ، ونص كلامه : "ومن روى مسحتاً أراد لم يدع فيه  
عض الزمان إلا مسحتاً ، أو مجلف بقى ، فرفعه على هذا  
(٤)  
الإضمار" .

(٥)

والفعل "لم يدع" فى البيت له ثلاث روايات :

- (١) لم يدع : بفتح الياء والداً وهو المشهور .
- (٢) لم يدع : بفتح الياء وكسر الدال وهو من الاتداع أى :  
لم يثبت ، وعليه يكون مسحت مرفوعاً بفعله ، ومجلف  
معطوفاً عليه .
- (٣) لم يدع : بضم الياء وفتح الدال أى : لم يترك ، فيكون  
مسحت ومجلف مرفوعين به ، والرواية الأولى هى المشهورة .  
وجملة القول : أن هناك مخالفة بين المعطوفين ، وأن  
اللغة العربية بسعتها وشجاعتها تجيز تلك المخالفة ، وأن  
المخالفة هنا لم تكن مقصودة لذاتها ، ولكن : لأنها تنطوى  
على قيمة جمالية لا تكاد تتحقق فى القول بالمشاكلة بين  
المعطوفين ، وهى قيمة لا يمكن استقراؤها ، وكشف أبعادها  
بمعزل عن سياقها الذى يحتضنها ، ويشكل جزءاً كبيراً من  
معناها .

(١) خزانة الأدب ١٤٧/٥ .  
(٢) المحتسب ، تحقيق على النجدى ناصف ، ود . عبد الفتاح  
شلبى ، تركيا ، دار سزكين ، ط ٢ ، ١٤٠٦ هـ / ١٩٨٦ م ٣٦٥/٢  
(٣) خزانة الأدب ١٤٨/٥ .  
(٤) المصدر نفسه ١٤٨/٥ .  
(٥) المحتسب ٣٦٥/٢ .

والمخالفة إِيشار للرفع على النصب ، ودلالة الرفع فى  
العربية ذات تاريخ حافل ، فالرفع ضد الوضع ، فهو نقيض  
الخفض فى كل شيء .<sup>(١)</sup> والرفع خلاف الضعة ،<sup>(٢)</sup> والمبتدأ رافع  
للخبر ؛ لأن كل واحد منهما يرفع صاحبه .<sup>(٣)</sup>

"والرفع والخفض مستعملان عند العرب فى المكان  
والمكانة ، والعز والإهانة" .<sup>(٤)</sup>

ورفع مُجَلَّف على أنه فاعل لفعل محذوف ، أو على  
الاستئناف ، أو على العطف على المعنى يقتضى أن يكون "مجلف"  
عمدة وجوهراً لا يتم الكلام إلا به ، ولا يغنى عنه سواه ، وهذا  
هو الفرق بين المشاكلة والاختلاف (النصب/الرفع) هنا .

فالرفع قوة ومكانة ، والقوة أفق قميدة الفرزدق الذى  
تسبح فيه . فى مغالبة النفس حين تتعالى على الضعف ، فتعزف  
عن أعشاش "الوطن الجميل" ، وتذكر ماتعرف من حدراء ، وتلج  
فى الهجران حتى يتبدى الموت فى موضع الحياة :

عَزَفَتْ بِأَعَشَاشٍ وَمَا كِدَتْ تَعَزِفُ  
وَأُنْكَرْتُ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتُ تَعْرِفُ  
وَلَجَّ بِكَ الْهَجْرَانُ حَتَّى كَأَنَّمَا  
تَرَى الْمَوْتَ فِي الْبَيْتِ الَّذِي كُنْتُ تَتَلَفُّ

ومامكانة حدراء إلا وجه آخر من وجوه الرفعة والمنعة ،  
فهى نؤوم الضحى ، صاحبة دروع من الخز والمطارف ، فى نسب  
معرق بالشرف والكرامة ، يحتوى فى أفقه أولئك النسوة اللائى  
يساقطن حديثهن كأبكار العنب ، ويحفظن الأسرار إلا عن أهلها .

- 
- (١) لسان العرب (رفع) .  
(٢) المصدر نفسه (رفع) .  
(٣) المصدر نفسه (رفع) .  
(٤) الكليات ، أبو البقاء الكفوى ، قابله ووضع فهارسه  
د. عدنان درويش ، ومحمد المصرى ، دمشق ، منشورات  
وزارة الثقافة ، ط ٢ ، ١٩٨٢م ٣٨٨/٢ .



إذا هن ساقطن الحديث ، كأنه  
جنى النحل ، أو أبكار كرم يقطف  
موانع للأسرار ، إلا لأهلها  
ويخلفن ماضن الغيور المشفش  
ولاتلبث القوة أن تؤوب الى مصدر كل قوة ، فتكتسب بعدا  
جديدا ، حين تصير قوة من عند الله ترسل فى عينى البعل  
الماء ، لتحقيق الأمنية - التى كانت جزءا من شكوى الحياة -  
بلقاء صاحبة ، فيستحيل العجز الى قوة .  
دعوت الذى سوى السموات أيده  
ولله أدنى من ويريدى وألطف  
ليشغل عينى بعلمها بزمانة  
تدلهه عنى وعنهما فنسعف  
بما فى فؤادينا من الهم والهوى  
فيبرأ منهاض الفؤاد المسعف  
فأرسل فى عينيه ماء علاهما  
وقد علموا أنى أطب وأعرف  
فداويته عامين ، وهى قريبة  
أراها وتدنو لى مرارا فأرشف  
على أن القوة لاتدوم ، اذ لاتلبث أن تفضى بصاحبها الى  
الضعف - وهى سنة الحياة - فيبدو فى أقسى حالات الضعف أمام  
موارف الزمن وعضه الذى لم يدع من المال إلا أقله ، ويتجلى  
هذا الضعف فى شكوى الانسان للانسان .  
وعض زمان يا ابن مروان لم يدع  
من المال إلا مسحتا أو مجلف

---

(١) مع مالهذه الدعوة من فساد خلقى ، حين يدعو الله  
ليعينه على مايلحل .

وفى حركة النياق المهب حين تبدو ذراها ، وترعف  
مناسمها ، وهى فى وحدتها تغالب الدمع ، وتجاهد الغربان عن  
دبر ظهورها .

فَمَا بَرِحَتْ حَتَّى تَقَارِبَ خَطْوَهَا  
وَبَادَتْ ذُرَاهَا وَالْمَنَاسِمُ رَعْفُ  
وَحَتَّى قَتَلْنَا الْجَهْلَ عَنْهَا وَغَوْدِرَتْ  
إِذَا مَا أُنِيخَتْ، وَالْمَدَامُوعُ ذَرْفُ  
وَحَتَّى مَشَى الْحَادِي الْبَطِيءُ يَسُوقُهَا  
لَهَا بَخْصٌ دَامٍ ، وَدَائِي مَجْلَفٌ (١)

وسرعان ما يحتوى الضعف خفرة السواك ، ونشاط المرأة  
والمواحب وتبدو النياق يابسة كالأهلة ، ويظهر منجرد  
السهبان ، وأعز مافيه سليب المهار والقصاع المؤلف .  
ومن هذا الضعف تلد القوة ، فبعد هجران الحبيبة ، وعض  
الزمان وتلاشى حركة العيس التى أضناها الترحال ، ينث من  
هذا الاثق المغبر قريع الشول يزف الافال ، وهى تتراقص خلفه .  
وجاءَ قَرِيعُ الشَّوْلِ قَبْلَ إِقَالِهَا  
يَزِفُ وَرَاحَتَ خَلْفِهِ وَهِيَ زَفُفُ

ويغدو المستجير من ويلات الزمان مجيرا ، ويصبح المال  
المسحت ، قدورا مليئة بالعبيط فى محل شديد .  
نُعَجِّلُ لِلضَّيْفَانِ فِي الْمَحَلِّ بِالْقِرَى  
قُدُورًا بِمَعْبُوطٍ تَمُدُّ وَتُغْرِفُ  
تُفَرِّغُ فِي شِيزَى ، كَأَنَّ جِفَانَهَا  
حِيَاضُ جَبَى مِنْهَا مِلَاءٌ وَنَمَفُ

(١) ذُرَاهَا : أعالي أسنمتها . والمناسم : الاخفاف . رَعْفُ :  
دامية . والبَخْصُ : لحم الخف . والدَائِي : فقر الظهر .

تَرَى حَوْلَهُنَّ الْمُعْتَفِينَ كَأَنَّهُمْ  
على صَنَمٍ فى الجَاهِلِيَّةِ عَكَفٌ (١)

على أن هذا التبذل والسخاء لا يسمو بأصحابه إلا عندما  
يستلّه الشاعر مما قد يعلق به من الذل ، فهو عطاء ترفده  
المهابة ، التى نلمسها فى الماثورة البيض والأزائى المثقف  
والنبال المسروحة كالجراد المنتشر .  
والقوة هنا محكومة بالعقل ، فهى بعيدة عن الطيش  
والسفه والجهل .

وَجَهْلٍ بِحِلْمٍ قَدْ دَفَعْنَا جُنُونَهُ  
وما كَانَ لَوْلا حِلْمُنَا يَتَزَحَلَفُ  
رَجَحْنَا بِهِمْ حَتَّى اسْتَشَابُوا حُلُومَهُمْ  
بِنَا بَعْدَمَا كَادَ الْقَنَا يَتَقَمِّفُ  
وسرعان ما اتترامى بهم المنزلة إلى أن يكونوا أولياء  
الله فى الأرض ، يتبعهم الناس ، ويشرفون بطاعتهم :  
وبَيْتَانِ : بَيْتُ اللَّهِ نَحْنُ وَلَاتُهُ  
وَبَيْتٌ بِلَاءِ عَلَى إِيْلِيَاءٍ مُشَرَّفُ  
لَنَا حَيْثُ آفَاقُ الْبَرِّيَّةِ تَلْتَقَى  
عَدِيدُ الْحَصَى وَالْقَسُورَى الْمَخْنَدِفُ  
إذا هَبَطَ النَّاسُ الْمَحْمَبَ مِنْ مَنَى  
عَشِيَّةَ يَوْمِ النَّحْرِ مِنْ حَيْثُ عَرَفُوا  
تَرَى النَّاسَ مَاسِرُنَا يَسِيرُونَ خَلْفَنَا  
وإن نَحْنُ أَوْمَانَا إِلَى النَّاسِ وَقَفُوا (٢)

(١) المعبوط : الذبيح . الشيزى : الخشب الذى تمنع منه  
القمعة . والجبى : أحواض الماء .  
(٢) القسورى المخندف : الكثير المنتسب إلى خندف .

فكل شيء فى القميدة مآله إلى القوة ، حتى الشكوى  
استحالت إلى عطاء ، وخلافة فى الأرض ، تنتزع الإنسان من ضعفه  
ليكون قويا برّبه ، ثم بمبادئه وأخلاقياته .

وجميع الكائنات فى النص فى بحث دائب عن كل ما يهيىء  
أسباب القوة ويحفظها ، نجد ذلك فى أمانى الشاعر ، وفى  
حركة العيس ، والسلاح ، والكلاب الضارية ، والحراس الأشداء .  
وحين يتجلى الضعف فلكى تقوم العزة على أنقاضه ، وهذا  
هو الفرزدق لا يرضى بالمألوف ؛ لأنه لا يبحث إلا عن الخبىء الذى  
كانت المخالفة بين المعطوفين تشير إلى شيء منه .

والوقوف على إشكال الإعراب عند الفرزدق وقوف على أشد  
مسالك اللغة تعقيدا فى شعره ، حتى إن هذا الإشكال لا يكاد  
يذكر فى كتب البلاغيين إلا ممحوبا بالفرزدق حتى قال ابن  
سنان :

"والفرزدق أكثر الشعراء استعمالا لهذا الفن ، حتى  
كانه يعتمد عليه ويعتقد حسنه" (١) ، ومن ذلك قوله فى مدح  
يزيد بن عبد الملك :

مُسْتَقْبِلِينَ شَمَالَ الشَّامِ تَضَرَّبَهُمْ  
بِحَامِصٍ كَنْدِيفِ القُطْنِ مَنْشُورٍ  
على عَمَائِمِنَا تَلْقَى ، وَأَرْحَلِنَا  
على زَوَاجِفٍ تَزْجَى مَخَهَا رِيْرٌ (٢)

فلما سمعه عبد الله بن أبى إسحق ، قال له : "أسأت ،  
إنما هى رِيْرٌ ، وكذلك قياس النحو فى هذا الموضع ، وقال  
يونس : والذى قال حسن جائز ، فلما ألحوا على الفرزدق قال :

(١) سر الفصاحة ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ،  
١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ١١٢ ، ١١٣ .  
(٢) الديوان ص ١٩٠ . مع خلاص فى الرواية .

### على زواحف نذجيها محاسير

(١)

قال : ثم ترك الناس هذا ورجعوا إلى القول الأول .

ولما بلغ الفرزدق ماقاله ابن أبي إسحق قال : "فما

بال هذا الذي يجر خصيه في المسجد ، يعنى ابن أبي إسحق ،  
(٢)

لايجعل له بحيلته وجهاً" .

(٣)

أما عبد الله بن أبي إسحق فكان كثير الطعن على العرب

(٤)

وكان أشد تجريدا للقياس . ولعل تعرضه لكبار الشعراء أمثال

النابغة الذبياني والفرزدق كان إثباتا لقوة لغته التي  
(٥)

كانت تعاب لضعفها . وربما لكونه من الموالى فأراد أن  
(٦)

يتناول لغة البدو بالنقد والتصحيح .

ورواية الديوان "على زواحف نذجيها محاسير" ولاندرى هل

غيرها الفرزدق لما ألح القوم عليه كما قال يونس أنفا ، أو

غيرها الرواة الذين يفعلون ذلك كثيرا ، أو أنه عبد الله

ابن أبي إسحق نفسه كما أورد ابن قتيبة ، حيث قال للفرزدق  
(٧)

ألا قلت : على زواحف نذجيها محاسير ؟ كل هذا يظل موضع

تساؤل لايمكن القطع به .

(١) طبقات فحول الشعراء ١٧/١ ، الموشح ص ١٥٦، ١٥٧ ، نور  
القبس المختصر من المقتبس ، للمرزبانى ، تحقيق رودلف

زلهام فيسبادن ١٣٨٤هـ/١٩٦٤م ص ٦ .  
(٢) الموشح ص ١٥٩ ، وفى طبقات فحول الشعراء ١٦/١ ،  
ولايملحه ، طبقات النحويين واللغويين ، تحقيق محمد

أبو الفضل إبراهيم ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٢ ،  
١٩٨٤م ، ص ٣٣ .

(٣) طبقات فحول الشعراء ١٦/١ .

(٤) الممدر السابق ١٤/١ .

(٥) غاية النهاية فى طبقات القراء ، ابن الجزرى ، عنى  
بنشره ج.براجستراسر ، القاهرة ، مطبعة السعادة

١٣٥١هـ/١٩٣٢م ، ٤١٠/١ .

(٦) العربية ، يوهان فك ، ترجمة الدكتور رمضان عبد  
التواب ، القاهرة ، الخانجى ١٤٠٠هـ/١٩٨٠م ص ٥٦ .

(٧) الشعر والشعراء ٨٩/١ .

ومنشأ العيب فى البيت من مخالفته للقياس ؛ لأن القياس فى مثل هذا الموضع يوجب أن تكون "رَيْرٌ" مرفوعة على أنها خبر لمخها .

ومذهب ابن أبى إسحق قائم على التشدد ، وإيثار ما يطرده وينقاس - واللغة أوسع من هذا كله - فعندما سأل يونس مرة "هل يقول أحد المويق ؟ يعنى السويق . قال : نعم ، عمرو بن تميم تقولها . وماتريد إلى هذا ؟ عليك بباب من النحو يطرده وينقاس" (١) .

فعبد الله بن أبى إسحق لا يريد تفريع المسائل ؛ لأن هذا يرهقه كثيرا بوصفه نحويا أو لغويا ، وقد نُسّم للرجل بموقفه هذا فى لغة الحديث العادى ، لكن لغة الشعر قد تعتمد إلى هذا القليل النادر إدراكا لقيمة جمالية تتطلبها معانى الشعر .

وكثير من الخلاف بين النحاة والشعراء هذا بابه ، حيث وجد النحويون فى شعر بعض الشعراء ما يخالف قواعدهم المطردة - المؤسسة على استقرار غير كامل - فحملوا عليه ، وهو عربى فصيح . ولو أنهم حملوه لاجتمع لذلك النادر وغير المطرد كثرة ربما زلزلت كيانهم الذى أقاموه ، ومن هنا كان خطأ تارة ، وكلاما لمن لا يوثق بعربيته تارة ، ومن قبيل الشاذ الذى يحفظ ولا يقاس عليه تارة أخرى .

وكان المفترض فى قواعدهم ألا تكون قانونا مفروضا على المتكلم من وافقه كان محسنا ، ومن خالفه كان مسيئا ، وإنما تكون وصفا لشيء استقراره الباحث ؛ لأن المخالفة هنا

لاتعنى الخروج على قوانين اللغة ؛ لأن الخروج على قوانينها أمر لا يقبله أحد .

لكن الذى حدث أن القاعدة أصبحت معياراً عند البصريين وعجزت عن استيعاب السليقة ، فاستحال عجز القاعدة إلى تخطيط للنص ، ولو وضع هذا النص بجوار القاعدة باعتباره ظاهرة فرعية تُقَوِّى القاعدة ، ولاتقدح فيها ، لما كان مثل هذا الإشكال .<sup>(١)</sup>

والفرزدق إن يكن شذَّ عن القاعدة ، فلم يشذ عن اللغة والمعنى الذى أراده الفرزدق ، واحتمل من أجله هذه المشقة لا يمكن أن يكون هو ذاته كما عبر عنه ، وكما يرتضيه ابن أبى إسحق فى العبارة الأخرى .

فتلك العبارة - أعنى : "على زواحف نزجيتها محاسير" - إن حملت معنى فإنها لاتحقق فناً ، والشعر لا يقف عند حدود الإبلاغ ، وأداء المعانى ، وإنما يتخطى ذلك إلى اشارة المتلقى وإمتاعه .

والفرزدق لم يزل داخل إطار اللغة يشكلها ، وإن أشكل علينا معناها ، وكلامه يمكن توجيهه بما يتفق والمطرود المنقاس «فرير» المجرورة صفة لزواحف ، ومخها فاعل لرير من باب إضافة الفاعل إلى عامله ، وتزجى صفة أخرى لزواحف .

والدمج بين الموصوف والصفة (زواحف/رير) فى إعراب واحد يقوى من درجة الإعياء ، ويدفع بالمأساة إلى الذروة ، حين تبدو النياق وهى تجر قوائمها ، زاحفة ، وقد أنفأها السفر ، حتى دق عظمها ، ورق جلدها وذاب مخها .

(١) اللغة بين المعيارية والوصفية ، الدكتور تمام حسان ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٥٨م ص ١٦٣ .

ولا يمكن أن تبلغ درجة الإعياء ما بلغت في العبارة  
المباشرة "على زواحف نزجيتها محاسير" فهي زاحفة تجاهد  
الإرهاق ، لكنها تبدو هناك وقد دق عظمها ، وذاب مخها ،  
وفوق هذا تدفعها قوة مجهولة "تَزَجِي" وكأنها تنبت من أعماق  
الأرض . فهي أمثال القراقير .  
(١)

إِلَيْكَ مِنْ نَفَقِ الدَّهْنِ وَمَعْقَلَةٍ  
خَاضَتْ بَيْنَ اللَّيْلِ أَمْثَالَ الْقَرَاقِيرِ (٢)

وهنا يغيب الموصوف ، وتتجلى الصفة ، ويختفى المشبه ،  
ويبرز المشبه به ، فالنفاق في غياب دائم ، وهذا الغياب  
يمكن أن نحمله على هذا الهلع الذي يحيط بالناقة من كل  
جانب ، فهو كائن في ظلام الليل ، وفي ضرب الحمياء ، وطول  
النزح ، ولا يصح إدراك حركة الناقة في المحراء ، التي  
يكتنفها الخوف والظلام بمعزل عن حركة القراقير في الماء ،  
لأعلى أن هناك مشابهة في الهيئة أو الحركة بين الناقة  
والسفينة ، فهناك شيء فوق هذا ، لاسيما وأن الشاعر العربي  
قد احتفل بهذه الصورة احتفالا غريبا ، قال طرفة :

كَأَنَّ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدُوءٌ  
خَلَايا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِرِ مِنْ دَرٍ  
عَدُولِيَّةٍ أَوْ مِنْ سَفِينِ ابْنِ يَامِنْ  
يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا ، وَيَهْتَدِي (٣)

هو الخوف والامل معا . الخوف من الاهوال ، والامل في  
تحقيق الغايات ، ولذا لا غرابة أن يفصح عن هذا الفرزدق  
فيقول :

(١) السفن الطويلة .  
(٢) الديوان ص ١٨٩ .  
(٣) الديوان ص ٣١٠ ، وعدولية : نسبة إلى عدُولَى : قرية  
بالبحرين ، وابن يامن ملاح من هجر .



إِنِّي وَإِيَّاكَ إِن بَلَّغْنَا أَرْحَلْنَا  
كَمَنْ بَوَادِرِيهِمْ، بَعْدَ الْمَحَلِّ مَمْطُورِ

ولقد كان بعض القدماء يتلمس مثل هذه القيم في شعر

الفرزدق المخالف للقياس كقوله في هجاء جرير :

فَيَا عَجَبًا حَتَّى كَلَيْبٍ تَسُبُّنِي

(١)  
كَأَنَّ أَبَاهَا نَهَشَ أَوْ مَجَاشِعَ

(٢)  
قالوا عن جرّ كليب : "كانه جعله غاية فخفّض" .

والغاية تعنى أن كليباً في منزلة لا ترتقى بها إلى السبِّ

والمقارعة ، فمثل هذا إنما يتأتى ممن له مكانة بين الناس ،

أما الوضيع الذي لاشان له ، فهو في درك الوضاعة ، فلا يصح أن

يتعرض للشرفاء وأصحاب المكارم .

ولقد كان الفرزدق مدركاً لما يقول ، عارفاً بأسرار

لغته "أما إِنِّي لو أَشَاءَ لَقُلْتُ :

عَلَى زَوَاجِفَ نَزَجِيهَا مَحَاسِيرَ

(٣)

ولكننى والله لأقوله " .

وإذا كان الفرزدق قد جار على الإعراب؛ فلأن المعنى عنده

يحتاج إلى هذا ، وهذا مذهب العرب في كلامها ، قال ابن جنى

"ولا يجف ذلك عليك على ما به من ظاهر انتقاض منعته ، فإن

العرب قد تحمل على ألفاظها لمعانيها حتى تفسد الإعراب لصحة

(٤)

المعنى" .

(١) الديوان ص ٣٦١ ، وفيه : فياعجبنى حتى كليب .

(٢) الموشح ص ١٦١ .

(٣) خزائن الأدب ٢٣٩/١ .

(٤) المحتسب ٢١١/٢ .

(٢) البنية :

المعروف فى البنية الصرفية للكلمة أنها تطلق على كل ما يحدث تغييرا فى المعنى إذا حدث فيها تغيير أو تصریف ، لكن المفهوم سيكون أكثر اتساعا وشمولا، حيث سيدخل تحته كل تغيير يحدث فى بنية الكلمة، تغّير المعنى، أو لم يتغير .  
ولقد أدرك ابن مالك هذا الأمر من قبل وبناءه على الإِتساع حيث قال :

"التصريف علم يتعلق ببنية الكلمة ، ومالحروفها من أصالة وزيادة ، وصحة وإِعلال ، وشبه ذلك - فخرج ببنية ، علم الإِعراب والعروض ونحوهما ، مما لاتعلّق له ببنية الكلمة ، أى صيغتها ، وأورد أن بعض أحكام الإِدغام نحو : اضرب بكرا ، وبعض أحكام التقاء الساكنين ، نحو : لم يضرب الرجل ، وأحكام الوقف ، كالوقوف على زيد بالسكون ، والرّوم والإِشمام من علم التصريف ، ولا ترجع لبنية الكلم ، فالأولى أن يقال :  
(١)  
علم بأصول تعرف به أحوال الكلم التى ليست بإِعراب" .

فهذه الأمور الصوتية لاعلاقة لها بالمعنى ، ومادخلت فى علم التصريف إلا من باب الاتساع ، وإذا كان حق لها الدخول تحته ، فالتغيير الذى يحدث فى البنية - وإن لم يغيّر فى المعنى - أحق بالدخول وأجدر .

والذى لاختلاف فيه أن الشاعر مطالب بالحفاظ على قوانين البنية الصرفية للكلمة ؛ لأن التغيير فى تلك البنية تغيير فى معانى الشعر .

(١) المساعد على تسهيل الفوائد ، تحقيق د. محمد كامل بركات ، مكة المكرمة ، منشورات مركز البحث العلمى وإحياء التراث الإسلامى ، جامعة أم القرى ١٤٠٥هـ / ١٩٨٤م ٦٠٥/٤ .

وقد كثرت مآخذ البيانين على الشعراء لما أحدثوه فى  
ابنية الكلام من تغيير وتبديل ، وقد تنوع ذلك التغيير  
وتعدد ، فكان منه الحذف والزيادة ، والتخفيف ، والتشديد ،  
والتنوين ، وتركه ، وما إلى ذلك .

فمن الحذف قول امرئ القيس :

لَهَا مَتْنَتَانِ خَطَاتَا كَمَا أَكَبَّ عَلَى سَاعِدَيْهِ النَّمِرُ<sup>(١)</sup>

قال الكسائى : " أراد خَطَاتَا ، فلما حرك التاء رد الالف  
التي هى بدل من لام الفعل ؛ لأنها إنما كانت حذفت لسكونها  
وسكون التاء ، فلما حرك التاء ردها ، فقال : خطاتا ... " .<sup>(٢)</sup>  
وذهب الفراء إلى أنه : " أراد خطاتان ، فحذف النون ،

كما قال أبو ذؤاد الإيادى :

وَمَتْنَانِ خَطَاتَانِ كَزُحْلُوفٍ مِنَ الْهَضْبِ<sup>(٣)</sup>

ونُسب إلى المبرد أن " خطاتا مثنى حذفت نونه للإضافة  
إلى كَمَا بضم الكاف ، على أنه ضمير تثنية وقع مضافا إليه " .<sup>(٤)</sup>

على أن نسبة هذا القول إلى المبرد فيها مقال ؛ لأن  
رواية البيت بخلاف ماذهب إليه ، قال البغدادى : " ولا أجزم  
بمدقه " ، ورفضه شعلب وقال : لم يقل بهذا أحد .<sup>(٥)</sup>  
<sup>(٦)</sup>

وأورد صاحب إنباه الرواه هذا الرأى منسوباً إلى

- 
- (١) الديوان ص ١٦٤ .  
(٢) سر صناعة الإعراب ، ابن جنى ، تحقيق الدكتور حسن  
هنداوى ، دمشق ، دار القلم ، ط ١ ، ١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ،  
٤٨٤/٢ .  
(٣) المصدر نفسه ٤٨٤/٢ .  
(٤) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادى ، حققه عبد العزيز  
رباع ، وأحمد الدقاق ، دمشق ، دار المأمون ، ط ١ ،  
١٣٩٣هـ / ١٩٧٣م ، ١٢٥/٤ .  
(٥) المصدر نفسه ٢١٥/٤ .  
(٦) مجالس العلماء ، الزجاجى ، تحقيق عبد السلام هارون ،  
القاهرة ، الخانجى ، ١٩٨٣م ص ٨٦ .

(١)

محمد بن عبد الله بن طاهر .

وذهب شعلب إلى ماذهب إليه الكسائي من قبل ، فقال :  
"والذي فيه من العربية أنه قال : خَطَّتا ، فلما تحركت التاء  
(٢)  
أعاد الألف من أجل الحركة والفتحة " .

وعدّ صاحب التنبيه على حدوث التصحيف هذا البيت من باب  
(٣)  
عسف اللغة بفن الحيلة ، وهذا مما اختص به الشعراء .

وهذا عيب من عيوب اختلاف اللفظ والوزن عند قدامة بن  
جعفر ، سماه التثليم "وهو : أن يأتى الشاعر بأسماء يقصر  
عنها العروض ، فيضطر إلى شلمها والنقص منها كقول علقمة فى  
صفة الإبريق :

كَأَنَّ إِبْرِيْقَهُمْ ظَبَّى عَلَى شَرْفٍ  
مَقْدَمٌ بِسَبَا الْكَتَّانِ مَلْثُومٌ (٤)  
(٥)

أراد بسبائب الكتان : فحذف للعروض " .

وبيت امرئ القيس يمكن حمله على ماحملة عليه الكسائي،  
وهو أن تحريك التاء كان سببا فى رد الألف المبدلة من الواو  
التى هى لام الفعل ، وهذا مذهب من مذاهب العرب فى كلامها  
(٦)  
حيث يجرون ما ليس بلازم مجرى اللازم .

كما يمكن حمله على الحذف وهو ماذهب إليه الفراء ،  
فالعرب تحذف نون التثنية . قال الشاعر :

- 
- (١) إنباه الرواة على أنباه النحاة ١٤٦/١ .  
(٢) المصدر نفسه ١٤٦/١ .  
(٣) التنبيه على حدوث التصحيف ، حمزة الأصفهائى ، حققه  
محمد أسعد أطلس ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ١٣٨٨هـ /  
١٩٦٨م ص ١٠٦ .  
(٤) الديوان بشرح الأعلام الشنتمرى ، حققه لطفى المّقال  
ودّريّة الخطيب ، حلب ، دار الكتاب العربى ، ط ١ ،  
١٣٨٩هـ / ١٩٦٩م ص ٧٠ .  
(٥) نقد الشعر ص ٢١٩ .  
(٦) سر صناعة الإعراب ٤٨٥/٢ .

لَنَا أَعَزُّ لَبْنٍ ثَلَاثٌ، فَبَعْضُهَا  
 لِأَوْلَادِهَا شَنْتًا ، وَمَا بَيْنَنَا عَنَزٌ (١)  
 (٢)  
 يريد شَنْتَانِ فحذف النون .

وعلى هذا فإجراء الحركة العارضة مجرى الحركة اللازمة ،  
 وحذف نون التثنية من أساليب العرب الفصحاء ، إلا أن الأول  
 يطرد وينقاس ولذا قال ابن جنى : "ومذهب الكسائي فى خطاها  
 أقيس عندى من قول الفراء ، لأن حذف نون التثنية شيء غير  
 معروف" (٣) .

وقد يكون منشأ التغيير فى بنية الكلمة من الزيادة ،  
 كما كان هناك من الحذف ، وهذا أحد عيوب ائتلاف اللفظ  
 والوزن سماه قدامة "التذنيب" وهو : "أن يأتى الشاعر بألفاظ  
 تقصر عن العروض فيضطر إلى الزيادة فيها كقول الكميت :

لَا كَعْبِدَ الْمَلِكِ أَوْ كَيْزِيدِ  
 أَوْ سُلَيْمَانَ بَعْدَ أَوْ كَهْشَامِ (٤)

فالمَلِكُ ، والمَلِكِ اسمان لله عز وجل ، وليس إذا سُمى  
 إنسان بالتعبد لأحدهما وجب أن يكون مسمى بالآخر ، كما أنه  
 ليس من سُمى : عبد الرحمن هو من سُمى : عبد الله " (٥) .

ومرد العيب عند قدامة "الوزن" فبنية الكلمة تنطوى  
 على شيء من النشاز الذى تتأذى منه النفس الإنسانية ، ويذهب  
 ماتتوقعه النفس من عذوبة الشعر وموسيقاه المتناسبة ، قال

- 
- (١) البيت فى الخصائص ٤٣٠/٢ ، وفى شرح حماسة أبى تمام  
 للمرزوقى ٨٠/١ بلا نسبة .  
 (٢) سر صناعة الإعراب ٤٨٧/٢ .  
 (٣) المصدر نفسه ٤٨٥/٢ .  
 (٤) فى نقد الشعر ص ٢٢٠ ، وفى الأغانى ٣٣٧/١٦ وفيه أو  
 كولىد ، والبيت لم يرد فى ديوانه .  
 (٥) نقد الشعر ص ٢٢٠ .

الباقلاني : "وعذوبة الشعر تذهب بزيادة حرف أو نقصان حرف ،  
فيصير إلى الكزازة ، وتعود ملاحظته بذلك مُلَوحة ، وفصاحته  
عِيًا ، وبراعته تكلِّفاً ، وسلاسته تعسِّفاً ، وملاسته تلَوِّيا  
(١)  
وتعقداً " .

وقد يكون سبب المآخذ ترك تنوين ماحقه التنوين ، كقول  
ذِي الرُّمَّة :

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْمَ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ  
(٢)  
ومابال تكليم الدِّيارِ البلاقِعِ

قال الأصمعي : "أساء في قوله إِيْمَ بلاتنوين ، كان ينبغي  
أن يقول إِيْمَ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ . فإذا كان نهياً قلت : إِيْهَا أَي :  
(٣)  
كف . فإن زجرت قلت : وَيْهَا ياهذا .... " .

أما الأصمعي فقد كان كثير الطعن على ذِي الرُّمَّة ، ومرد  
ذلك أن ذا الرُّمَّة كان يعتقد العدل ، فمع أنه كان يقول : ذو  
(٤)  
الرمة "حجة لأنه بدوي" ، و"من أراد الغريب من الشعر المحدث  
(٥)  
ففي أشعار ذِي الرمة " .  
(٦)

فلقد أنكر عليه كثيراً من شعره بحجة أنه "أكل المالح  
(٧)  
والبقل في حوانيت البقالين" .

وترك التنوين في بيت ذِي الرمة يُؤوِّل عند علماء  
العربية على البناء على الوقف ، أو على ضرورة الشعر .  
قال ابن السكيت : "إنما جاء ذو الرمة هنا بإيم غير

- 
- (١) إعجاز القرآن ص ٢٢٠ .  
(٢) الديوان ٧٧٨/٢ .  
(٣) المصدر نفسه ٧٧٩/٢ .  
(٤) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ٢٤٧ .  
(٥) الموشح ص ٢٧٠ .  
(٦) المصون في الأدب ، العسكري ، تحقيق عبد السلام هارون ،  
القاهرة ، الخانجي ، ط ٢ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ١٧٣ .  
(٧) الخصائص ٢٩٥/٣ .

منون مع أنه موصول بما بعده ؛ لأنه نوى الوقف" وتبعه  
(٢)  
الجوهري .

وقال ابن السريّ - الزجاج : "إذا قلت : إيم يارجل فإنما  
تأمره بأن يزيدك من الحديث المعهود بينكما ، كأنك قلت :  
هات الحديث ، وإن قلت : إيم بالتنوين فكأنك قلت : هات  
حديثاً ؛ لأن التنوين تنكير ، وذو الرمة أراد التنوين فتركه  
(٣)  
للضرورة " .

والتنوين جاء في البيت على لغة العرب ، وللتنوين في  
العربية خمسة أضرب منها هذا الضرب الذي استثمره ذو الرمة  
ليحقق من خلاله هدفاً فنياً ، هو الدلالة على الخصوص ، "فإذا  
نونت فكأنك قلت في إيم : استزادة ، وإذا قلت : إيم فكأنك  
قلت : الاستزادة ، فصار التنوين علم التنكير ، وتركه علم  
التعريف ، قال ذو الرمة :

وَقَفْنَا فَقُلْنَا إِيْمَ عَنْ أُمِّ سَالِمٍ

(٤)  
وَمَا بَالَ تَكْلِيمِ الدِّيَارِ الْبَلَّاقِ

فكأنه قال : الاستزادة ، وأما من أنكر هذا البيت على  
(٥)  
ذو الرمة ، فإنما خفى عليه هذا الموضع " .

والذي خفى عليه هذا الموضع هو الاعمى الذي قال عنه  
(٦)  
الكسائي : "ولم يكن الاعمى صاحب عربية" أي نحو . فالعربية  
كثيراً ما تطلق في كتب المتقدمين من النحاة ، ويراد بها علم

(١) خزانة الأدب ٢٠٨/٦ ، إصلاح المنطق ، تحقيق أحمد شاکر ،  
وعبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، ط٤ ،  
١٩٨٧م ، ص ٢٩١ .

(٢) الصحاح (ايه) .

(٣) المصدر نفسه (ايه) .

(٤) الديوان ٧٧٨/٢ .

(٥) سر صناعة الإعراب ٤٩٤/٢ .

(٦) مجالس العلماء ص ٣٥ .

النحو ، وبخاصة عند سيبويه .  
 وإليه اسم من أسماء الأفعال ، تأتي معرفة ، وتأتي نكرة  
 وصحتها مشروطة بسياقها الذي تنتمي إليه ، وهدفها الذي  
 تسعى لبلوغه .

وإذا كانت قد غابت القيمة الجمالية التي يثيرها ترك  
 التنوين على الأصمعي ، الذي كان تشاغله باللغة يصرفه عن  
 تأمل مثل هذه القيمة ، فإنها لم تغب عن البغدادي قال :  
 "وإن كان ترك التنوين ضرورة ؛ لأنه أراد من الطفل أن يخبره  
 عنها أي حديث كان ، وليس فيه ما يقتضي أن يحدثه حديثا  
 معهودا ، كذا قيل .

وفيه أنه إنما طلب حديثا مخصوصا وهو الحديث عن أم  
 سالم ، وبه يسقط قول ثعلب في أماليه . تقول العرب إيه  
 بالتنوين بمعنى حدثنا . وأما قول ذي الرمة فإن ترك  
 التنوين مبنى على الوقف ، ومعناه إيه : أي حدثنا" (١) .

ومن عيوب البنية تشديد ماحقه التخفيف كقول المتنبي :  
 فَأَرْحَامُ شَعْرٍ يَتَمَلَّنَ لَدُنَّهِ وَأَرْحَامُ مَالٍ مَاتَنِي تَقَطَّعَ (٢)  
 فقد شدد النون في لدن ، والتشديد فيها غير معروف في  
 لغة العرب . أو كقول أبي تمام :  
 أَلَا وَيْلَ الشَّجِيِّ مِنَ الْخَلِيِّ وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِنْ إِحْدَى بَلِيٍّ (٤)

لأنه لا يقال إلا شج وشجي بالتخفيف ، وهذا مما جاء خفيفا  
 والعامّة تشدده عند ابن قتيبة . والعرب تقول : "ويل للشجي  
 (٥)

(١) شرح المفصل ، موفق الدين بن يعيش ، بيروت ، عالم  
 الكتب ، بدون تاريخ ، ٣٠/٨ .  
 (٢) الديوان ٢٤٠/٢ .  
 (٣) الوساطة ص ٤٥٠ .  
 (٤) الديوان ٣٥١/٣ وفيه أياويل .. وبالي الربع .  
 (٥) أدب الكاتب ، تحقيق محمد الدالي ، بيروت ، مؤسسة  
 الرسالة ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٣٧٩ .



من الخَلَى ، الشجى خفيف والخلى شديد<sup>(١)</sup> .

وقد يكون العكس فيخفف الشاعر ماحقه التشديد كقول أبى

نواس :

فَمَا ضَرَّهَا إِلَّا تَكُونُ لِحَرْوَلٍ وَلَا الْمَزْنَى كَعَبٍ وَلَا لِيَزِيدَ<sup>(٢)</sup>

قال المبرد : "الحن فى تخفيفه ياء النسب فى قوله

المزنى فى حشو الشعر ، وإنما يجوز هذا ونحوه فى القوافى"<sup>(٣)</sup>.

وأما لَدَنْ فقد وردت فى القرآن الكريم مشددة كقوله

تعالى : {فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا ، وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا}<sup>(٤)</sup> ، وقوله تعالى : { ... قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عَذْرًا }<sup>(٥)</sup>.

وسيقال إن تشديد النون فى الآيتين الكريمتين مرده

وجود نون أخرى ؛ لأن النون مدغمة ، ولذا قال أبو الفتح عن

بيت أبى الطيب : "قوله : لَدَنَّهُ فيه قبح وشناعة ، وليس هو

معروفا فى كلام العرب ، وليس يشدد إلا إذا كان فيه نون أخرى

نحو لَدَنِّي ، وَلَدْنَا<sup>(٦)</sup> .

ولكن أيضا سيقال : "شبه بعض النحويين بعضها ببعض ،

فكما يقال لَدَنِّي يقال لَدَنَّهُ ، بِحَمَلِ أَحَدِ الضَّمِيرَيْنِ عَلَى الْآخَرِ ،

وإن لم يكن فى الهاء ما يوجب الإدغام من زيادة نون قبلها ،

كما قالوا يَعِدُّ ، فحذفوا الواو لوقوعها بين ياء وكسرة ، ثم

قالوا : أَعِد ، وَنَعِد ، وَتَعِد ، فحذفوا الفاء أيضا ، وليس

هناك ما يوجب حذفها"<sup>(٧)</sup>.

(١) المصدر السابق ص ٣٧٩ .

(٢) الديوان ص ٤٧٣ ، وفيه : وماضرها إلا تعد .

(٣) الموشح ص ٤١٤ .

(٤) سورة الكهف : ٦٥ .

(٥) سورة الكهف : ٧٦ .

(٦) ، (٧) الديوان بشرح العكبرى ٢٤٠/٢ .

ولغة الشعر جوهرها الاتساع والتجدد ، والشعر يجوز فيه  
 (١) مالايجوز في غيره فللشاعر "تشديد المخفف ، وتخفيف المشدد" .  
 ولذا نقول : إن تشديد لَدَن في البيت مما تختص به لغة  
 الشعر ، وقد يكون في تشديدها قيمة لايمح إغفالها ، والبنية  
 الصرفية جزء من المعنى ، يجب الاعتداد بها ، فهي لاتأتى  
 لمجرد إقامة الوزن ، أو الوفاء بمقتضيات الصحة فقط ، ولكن  
 لتقوى معنى ، وتخصب رؤية ، مع مالها من قيمة في ذاتها  
 لاتنتقص .

قال القاضى الجرجانى : "والتشديد في لدن أحسن من هذا  
 كله ؛ لأن النون ساكنة مع هاء ، والنون تتبين عند حروف  
 الحلق لتباعدها منها فزاد في تبيينها فاجتلب التشديد ،  
 (٢) وهذه زيادة النون" .

وأما تشديد ياء الشَّجَى في بيت أبى تمام ، فإن هذا  
 مألوف عند العرب وإن أنكره ابن قتيبة ، وقد أدرك ذلك أبو  
 تمام "روى أن ابن قتيبة قال لأبى تمام الطائى : ياأبا تمام  
 أخطأت في قولك :

أَلَا وَيْلَ الشَّجَى مِنَ الْخَلَى      وَوَيْلَ الرَّبْعِ مِنْ إِحْدَى بَلَى (٣)

فقال له أبو تمام : ولم قلت ذلك ؟ قال : لأن يعقوب  
 قال : شج بالتخفيف ولايشدد . فقال له أبو تمام : من أفصح  
 عندك ؟ ابن الجرمقانية يعقوب ، أم أبو الأسود الدؤلى حيث  
 يقول :

وَيْلَ الشَّجَى مِنَ الْخَلَى فَإِنَّهُ      نَصَبُ الْفُؤَادِ لِشَجْوِهِ مَغْمُومٍ (٤)

(١) المصدر السابق ٢٤٠/٢ ، ضرائر الشعر ص ١٣٤ .

(٢) الوساطة ص ٤٥١ .

(٣) الديوان ٣٥١/٣ .

(٤) الديوان ، تحقيق محمد حسن آل ياسين ، بغداد ، مكتبة  
 النهضة ، ط ٢ ، ١٣٨٤هـ / ١٩٦٤م ، ص ١٣٠ وفيه الخلى من  
 الشجى وشجوه . والقصة في الاقتضاب ١٨٥/٢ .

قال البَطْلِيُّوسَى : "والذى قاله أبو تمام صحيح . وقد  
طابق فيه السماع القياس ، وقد قال أبو ذؤاد الإيادى :  
وناهيك به حجة .

مَنْ لِعَيْنٍ بِدَمْعِهَا مَوْلِيَّهِ      وَلِنَفْسٍ بِمَا عَنَّاها شَجِيَّهِ (١)

والفرق بين التشديد والتخفيف هو الفرق بين اسم  
الفاعل واسم المفعول . قال صاحب الاقتضاب : "قد أكثر  
اللفويون من إنكار التشديد فى هذه اللفظة ، وذلك عجب منهم؛  
لأنه لاخلاف بينهم أنه يقال : شَجَوْتُ الرجل أشجوه ، إذا أحزنته  
وَشَجَى يَشْجَى شجاً : إذا حزن ، فلذا قيل : شَجَّ بالتخفيف كان  
اسم فاعل من شَجَى يَشْجَى فهو شَجَّ كقولك : عَمَى يَعْمَى فهو عَمَّ ،  
وإذا قيل شَجَّى بالتشديد ، كان اسم المفعول من شَجَوْتَهُ أشجوه  
فهو مَشْجَوٌّ ، وَشَجَّى كقولك : مقتول وقتيل ، ومجروح وجريح" . (٢)

أما التخفيف فى ياء النسب فى بيت أبى نواس فقد جاء  
مخالفاً للمألوف؛ لأن الأصل فى ياء النسب أن تكون مشددة  
"وكانت الياء مشددة ؛ لأن النسب أبلغ من الإضافة ، فشددوا  
الياء ليدلوا على هذا المعنى..." (٣) .

والعرب إنما تجيز تخفيف ياء النسب فى القوافى ، أما  
فى حشو الكلام كما فى بيت أبى نواس فلا ؛ لأن الكثير تخفيف  
المشدد فى الوقف ، والقافية وقف إليها ينتهى النغم .  
وقد يخفف فى غير القوافى وهو قليل كقول ابن قيس  
الرقيات :

(١) الاقتضاب فى شرح أدب الكتاب ١٨٥/٢ ، ١٨٦ .  
(٢) المصدر نفسه ١٨٥/٢ .  
(٣) أسرار العربية ، أبو البركات الأنبارى ، تحقيق محمد  
البيطار ، دمشق ، منشورات المجمع العلمى العربى  
١٣٧٧هـ/١٩٥٧م ص ٣٦٩ .

بَكِّيْ بَعَيْنِيْكَ وَ اكْفِ الْقَطْرِ (١)  
ابن الحَوَارِي الْعَالِي الذِّكْرِ  
يريد : ابن الحواري . (٢)

وأبو نواس شاعر قدير ، يقدم على الكلام لعلمه أن  
الشعر يتطلب منه تلك الشجاعة ، وأن اللغة تبيح له ذلك  
الإقدام ولا تحظره عليه ، "وللعرب إقدام على الكلام ، ثقة  
بفهم أصحابهم عنهم" (٣) ولقد أدرك هذا ابن قتيبة اللغوي  
المتشدد فقال : "لقد كان يلحن في أشياء من شعره لا أراه  
فيها إلا على حجة من الشعر المتقدم ، وعلى بيّنة من علل  
النحو" (٤) .

ومنها أن يَكْثُرَ ورود الفعل في العربية على "فعل"  
فيأتي به الشاعر على "أفعل" مخالفا للكثير المألوف ، ومن  
ذلك قول الكميت :

أُرْعِدْ وَأَبْرِقْ يَا بَرِّقُ (٥)  
يَدُ فَمَا وَعَيْدُكَ لِي بِضَائِرُ (٦)  
قال الأصمعي : "ولا يقال أرعد وأبرق" وإنما يقال : "رعد  
وأبرق" (٧) .

وحكى اللغتين أبو عبيدة وأبو عمرو ، وحين احتج على  
الأصمعي ببيت الكميت قال : "ليس قول الكميت بحجة ، وهو  
مولد" وعندما أنشدوه قول المثلث :

فَإِذَا حَلَلْتُ وَدُونَ بَيْتِي غَاوَةٌ  
فَأَبْرِقْ بِأَرْضِكَ مَا بَدَا لَكَ وَأَرْعِدُ (٨)  
(٩)

- 
- (١) الديوان ص ١٨٣ وفيه بدمعك . وابن الحواري : مصعب بن  
الزبير .  
(٢) ضرائر الشعر ص ١٣٦ .  
(٣) الحيوان ٣٢/٥ .  
(٤) الشعر والشعراء ٨١٨/٢ .  
(٥) شعر الكميت ٢٢٥/١ .  
(٦) إصلاح المنطق ص ١٩٣ .  
(٧) الموشح ص ٣٠٨ .  
(٨) إصلاح المنطق ص ١٩٣ ، الموشح ص ٣٠٢ .  
(٩) الديوان ص ١٤٧ .

وقول الآخر :

إِذَا جَاوَزْتَ مِنْ ذَاتِ عِرْقٍ ثَنِيَّةً  
فَقُلْ لِأَبِي قَابُوسَ مَا شِئْتَ فَارْعُدْ<sup>(١)</sup>  
قال : "هذا كلام العرب"<sup>(٢)</sup> .

وعاب قول زهير :

رَأَيْتُ ذَوَى الْحَاجَاتِ حَوْلَ بَيُوتِهِمْ  
قَطِينًا بِهَا حَتَّى إِذَا أَنْبَتَ الْبَقْلُ<sup>(٣)</sup>

قال : "هو خطأ ؛ إلا أن يقول : أنبته الله ، وإنما  
يقال : نبت البقل . ويقال : أنبتت الأرض"<sup>(٤)</sup> .

وقد أنكر بعض علماء العربية أمثال أبي زيد ، وأبى  
عبيدة ، على الأصمعي صنيعه هذا ؛ لأنه يعيب كلاما عربيا ،  
تكلم به أصحاب السليقة ، وسمع من أبناء جلدتها . قال أبو  
حاتم : "جاءنا أعرابي من بنى أبي بكر بن كلاب من أفتح  
الناس . كآنه مستوحش من الناس ، بدوى ، وهو يقول : قضى  
القضاء . وجفت الأقلام .

فسألته : كيف تقول أرعدت وأبرقت ؟ قال أبو زيد من  
قبل أن يجيب : دعونى أسأله ، وأتولى السؤال فأنا أرفق به  
فقال له : كيف تقول فى التَّهَدَّد : إنك لتبرق وترعد ؟ فقال :  
أفى الجخيف تعنى أم فى الوعيد ؟ أقول : انك لتبرق لى  
وترعد ...."<sup>(٥)</sup>

- 
- (١) ديوان شعر المتلمس ص ٢٨٠ .  
(٢) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، التنبيهات على أغاليط الرواة  
ص ٢٤٦ .  
(٣) شرح شعر زهير بن أبى سلمى ص ٩٢ ، وفيه قطينا لهم .  
(٤) شرح ما يقع فيه التصحيف والتحريف ، العسكرى ، تحقيق  
عبد العزيز أحمد ، القاهرة ، مكتبة مصطفى الحلبي ،  
ط ١ ، ١٣٨٣ هـ / ١٩٦٣ م ، ص ٢٦٦ .  
(٥) مجالس العلماء ص ١٠٩ ، والجخيف : الكبر .

ويؤيد هذا قول أبى عبيدة وأبى زيد : "برق الرجل وأبرق إذا أوعد وتهدد ، وكذلك برقت السماء وأبرقت ، والاختيار فى هذا برق الرجل وبرقت السماء" .<sup>(١)</sup>

ويقال : "رعدت السماء وأرعدت ، جاءت برعد ، ورعد الرجل وأرعد إذا أوعدو تهدد ... " .<sup>(٢)</sup>

فهما بمعنى واحد كما ذكر الزجاج والجواليقي ، ومثلهما نبت وأنبت ، يقال : "نبت البقل وأنبت" .<sup>(٣)</sup>

وعلى هذا فإجماع العلماء هؤلاء على صحة الصيغة "أفعل" يدحض ما قال به الأصمعي وتشدد فيه . ويقوى لغة الشعر .

ولقد عقد ابن دريد فى جمهرته فصلا بعنوان : "فعلت وأفعلت تكلمت به العرب واتفق عليه أبو زيد وأبو عبيدة ، وتشدد فيه الأصمعي ولم يُجز أكثره" .<sup>(٤)</sup>

وتشدد الأصمعي مبناه على الاعتماد على اللغة الأشهر فقد كان "لا يحكى عن العرب إلا الشئ الصحيح" . وكان بإمكانه أن يكون أكثر اتساعا فى قبول كلام العرب ، والاحتياط له ، وألا يتعجل فى التخطئة لمخالفتها ما هو مشهور كثير ، "وأما من تبخر فى كلام العرب وعرف أساليبه الواسعة ، ووقف على مذاهبه القديمة ، فإنه إذا ورد عليه منها ما يخالف المعهود

- 
- (١) فعلت وأفعلت . أبو إسحاق الزجاج ، تحقيق ماجد الذهبى سوريا ، الشركة المتحدة للتوزيع ، ط ١ ، ١٤٠٤هـ / ١٩٨٤م ، ص ٦ .  
وما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد للجواليقي ، حققه ماجد الذهبى ، دمشق ، دار الفكر ، ط ١ ، ١٤٠٢هـ / ١٩٨٢م ، ص ٢٧ .
- (٢) فعلت وأفعلت ص ٤٢ ، وما جاء على فعلت وأفعلت بمعنى واحد ص ٤٢ .
- (٣) المصدران ص ٧١، ٩١ ، وانظر لسان العرب (نبت) .
- (٤) جمهرة اللغة ١٢٥٧/٣ .
- (٥) نزهة الألباء فى طبقات الأدباء ص ٨٩ .

(١)  
من لغة أهل زمانه لم يسرع إلى النكير فيه والتلحين".  
ومنها مخالفة المؤلف في التثنية والجمع ، فيثني  
الشاعر ويجمع على خلاف ما يطرّد وينقاس . ومما عيب جمعه قول  
الفرزدق في مدح آل المهلب :

وَإِذَا الرِّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ  
(٢)  
خَضَعَ الرَّقَابَ نَوَاجِسَ الْأَبْصَارِ

قال المبرد : "لم يأت فاعل على فواعل نعتا إلا في  
حرفين فارس وفوارس، وفي المثل هالك في الهواك ، ولا يكون  
مثل هذا أبدا إلا في ضرورة" .  
(٣)

ولما قال بشار في صفة السفينة :  
تُلَاعِبُ نَيْنَانَ الْبُحُورِ وَرَبَّمَا  
رَأَيْتُ نَفُوسَ الْقَوْمِ مِنْ جَرِيهَا تَجْرِي  
(٤)

أنكر سيبويه عليه جمع نُونَ على نَيْنَانَ "وزعم أن العرب  
لا تجمع النونَ على نَيْنَانَ ، واتمّل ذلك ببشار . فقال : ويحه !  
(٥)  
أما يقول : حَوّتْ وَحِيَّتَانِ وَغُولٌ وَغِيْلَانِ ؟" .

وإنما عاب المبرد جمع فاعل على فواعل ، نعتا لمذكر  
عاقِل في بيت الفرزدق ، فلكي لا يلتبس بالمؤنث ، كفوارب  
وقوائِل جمع ضاربة وقاتلة ، وإنما جاز هذا الجمع في فوارس  
(٦)  
وهواك ؛ لأنه مما لا يستعمل في المؤنث .

(١) بيان إعجاز القرآن ، الخطابي ، ضمن ثلاث رسائل في  
إعجاز القرآن ، نشرها محمد خلف الله والدكتور محمد  
زغلول سلام ، القاهرة ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٧٦ م ،  
ص ٤٦ .

(٢) الديوان ص ٢٦٦ .  
(٣) التنبيهات على أغاليط الرواة ص ١٣١ .

(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .

(٥) نور القبس ص ٩٦، ٩٥ .

(٦) الموشح ص ٦٧ .

قال صاحب التنبیہات : "وقد كان وهو عنه فى غفلة ، قد جاء طائح فى الطوائح ، كما قالوا هالك فى الهوالك ، قال نهشل بن حرى :

لَيْبِكَ يَزِيدُ بَائِسٌ ذُو ضَرَاةٍ  
(١) وَأَشَعْتُ مِمَّنْ طَوَّحَتْهُ الطَّوَائِحُ

وجاء فى غير ضرورة لذى الرمة فى صفة فحل إابل :  
طَوَّى الْبَطْنَ عَافَى الظَّهْرَ أَقْصَى صَرِيْفَهُ  
(٢) عَنْ الشَّوْلِ شَذَانَ الْفُحُولِ الْعَوَارِمِ

وعلى بن حمزة لايفرق بين ماهو نعت لمذكر عاقل لايمح جمعه على فواعل عند القوم ، وماهو نعت لمذكر غير عاقل لاختلاف فيه ، فنواكس صفة لمذكر عاقل ولذا عيبت .

قال سيبويه : "وإن كان فاعل لغير الآدميين كسّر على فواعل ، وإن كان لمذكر أيضا ؛ لأنه لايجوز فيهما مجاز فى الآدميين من الواو والنون ، فصارع المؤنث ، ولم يقو قوة الآدميين . وذلك قولك : جِمالٌ بوازل ، وجِمالٌ عواضيه ، وقد اضطر فقال فى الرجال وهو الفرزدق :

وَإِذَا الرَّجَالُ رَأَوْا يَزِيدَ رَأَيْتَهُمْ  
(٣) خُضَعَ الرَّقَابُ نَوَاكِسَ الْأَبْصَارِ

وسيبويه يحمل البيت على الضرورة التى تختص بها لغة الشعر ، وقيل : إنما جاز ذلك ؛ لأنّ نواكس من الصفات المستعملة استعمال الأسماء فقرب منها ؛ لأنه لابس فيه ، وقيل : جرت مجرى المثل ، والمثل من شأنه ألاّ يغير عن أصله .  
(٤)

- 
- (١) الديوان ٧٦٥/٢ وفيه شذان البكار .  
(٢) التنبیہات ص ١٣١ ، والبيت فى الديوان .  
(٣) الكتاب ، تحقيق وشرح عبد السلام هارون ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م ، ٦٣٣/٣ .  
(٤) خزانة الادب ٢٠٦، ٢٠٥/١ .



وذهب أبو على الفارسي إلى أنَّ هذا الجمع لا يمتنع جمعه جمع  
(١)  
مذكر سالم .

وللبيت رواية أخرى رواها شعلب وهي : نواكسي الابصار ،  
على أن نواكسي جمع مذكر لنواكسين ، وفسر شعلب إدخال الياء  
في هذه الرواية على أن الفرزدق رد النواكس إلى الرجال  
والتقدير : " وإذا الرجال رأيتهم نواكس أبصارهم ، فكان  
النواكس للابصار فنقلت إلى الرجال ، فلذلك دخلت الياء " .  
(٢)  
وسيبيويه كان أقرب إلى دائرة الفن حين حمل البيت على  
الضرورة - بمعناها الفنى - .

فالفرزدق إنما اختار هذا الجمع - الذي عابه النحاة  
واللغويون لالتباسه بالمؤنث - لينتزع القوم من أفق الرجولة  
التي يبلغ فيها يزيد منزلة لا يكاد يبلغها أحد ، فهم يبدوون  
في حضرته كالنساء خضع الرقاب ، نواكس الابصار .  
فاللغة تخرج بهم من أفق الرجولة إلى الانغماس في ضيق  
الضعف والخل ، وهما من أخص خصائص النساء .  
والعبارة لاتعنى الهجاء ، بقدر ماتعنى امتداح الرجل ،  
حين يبدو " الرجال " أمامه بهذه الصورة المزرية .

وما اختار الفرزدق للأعناق ، والابصار إلا لما فيهما من  
علامات الرجولة ، فالأعناق ترتبط في العربية بالوجاهة  
والرياسة ، في انتصابها قوة وشموخ ، وفي تطامنها خمول  
وضعف .

وكذلك الابصار فهي شواهد القلوب ، ومفتاح البصيرة ،  
والرجولة لاتتجلى إلا بشموخ العنق ، وحدة البصر وعلوه ،

(١) المصدر السابق ٢٠٥/١ .

(٢) لسان العرب (نكس) .

وهما عنصران مفقودان لدى القوم ، ومامضارعة الجمع المكسر  
للتأنيث إلا صورة صادقة للضعف الذى أحكم نسجه الشاعر على  
نفوس القوم المنكسرة .

أما ماعابه سيبويه على بشار من جمع نون على نينان ،  
فلأن ذلك مخالف للقياس عنده ، والنون هو الحوت ، وزنا  
ومعنى ، وزنته فى العربية "فعل" معتل العين ، وماكان على  
هذه الصفة فانه يجمع على "أفعال" عند ارادة بناء أدنى عدد  
وهو القياس والأصل ، وعند ارادة بناء أكثر العدد يجرى مجرى  
"فعل" ويجمع على فعّال (١) .

وتعجب بشار من نقد سيبويه ، مبعثه ادراكه لابعاد  
اللغة والشعر معا "وباب الشعر أوسع من أن يضيق عن مثله" (٢) .  
واللغة لم ترد كلها سماعا ، فكثير منها قياسى ،  
وبشار يقيس على لغة العرب و"ماقيس على كلام العرب فهو من  
كلام العرب" (٣) .

وفوق هذا كله سيبويه يرى أن فعل "كُنُون يجمع على فعّالان  
نِينان ، عند إرادة أكثر العدد ، وهذا ماأراد به بشار .  
وهو مايتفق وسياق القصيدة ، فهى عذراء ، تتشمص

بفرسانها ، وتلاعب حيتان البحر .

وَعَذْرَاءٌ لَا تَجْرِي بِلَحْمٍ وَلَا دَمٍ  
بَعِيدَةٍ شَكْوَى الْإِيْنِ مَلَحَمَةِ الدَّبْرِ  
إِذَا طَعَنْتَ فِيهَا الْقَبُولَ تَشَمَّصَتْ  
بِفُرْسَانِهَا لَا فِي سَمُولٍ وَلَا وَعْرِ

(١) الكتاب ٥٩٣/٣ .

(٢) الوساطة ص ٤٤٣ .

(٣) الاقتراح فى علم أصول النحو ، السيوطى ، تحقيق وتعليق  
الدكتور أحمد محمد قاسم ، القاهرة ، مطبعة السعادة ،  
ط ١ ، ١٣٩٦هـ / ١٩٧٦م ، ص ١٠٨ .

وَإِنْ قَصَدَتْ دَلَّتْ عَلَى مَتَنَصِّبٍ  
دَلِيلِ الْقَرَى لَأَشَىءَ يَشْرِى كَمَا تَشْرِى (١)

وَنَيْنَانِ أَصْلَهَا نُونَانٌ قَلْبَتِ الْوَائِءَ لِمُنَاسِبَةِ الْيَاءِ  
لِكُسْرَةِ النُّونِ . وَقَدْ وَرَدَ هَذَا الْجَمْعُ عِنْدَ الْعَرَبِ ، قَالَ أَبُو  
الدَّرْدَاءِ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ فِي الْمَرَى : "ذَبَحَ الْخَمْرَ النَّيْنَانِ  
(٢)  
(٣)  
وَالشَّمْسُ" .

وَفِي حَدِيثٍ عَلَى رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُ : "يَعْلَمُ اخْتِلَافَ النَّيْنَانِ فِي  
(٤)  
الْبُحُورِ الْغَامِرَاتِ" .

وَمِمَّا أَخَذَهُ الْبَيَانِيُّونَ عَلَى بَنِيَةِ الْكَلِمَةِ فِي النِّصِّ الشَّعْرَى  
ثَانِيثَ الزَّوْجِ بِالْتَّاءِ ، فَقَدْ أَنْكَرَ الْأَصْمَعِيُّ عَلَى ذِي الرُّمَّةِ قَوْلَهُ :

أَذُو زَوْجَةٍ فِي الْمِصْرِ أَمْ لِخُصُومَةٍ  
(٥)  
أَرَاكَ لَهَا بِالْبَصْرَةِ الْيَوْمَ شَاوِيَا

عَلَى أَنَّهُ لَمْ يَنْكَرْ ذَلِكَ عَلَى عَبْدِ بْنِ الطَّبِيبِ فِي قَوْلِهِ :  
وَلَقَدْ عَلِمْتُ أَنَّ قَمْرِي حَفْرَةٌ

غَبْرَاءُ يَحْمِلُنِي إِلَيْهَا شَرْجُ

فَبَكَى بَنَاتِي شَجَوْنٌ وَزَوْجَتِي

(٦)  
وَالطَّامِعُونَ إِلَيَّ ثُمَّ تَصَدَّعُوا

- 
- (١) الديوان ٢٥٣/٣ .  
(٢) لسان العرب (نون) .  
(٣) صحيح البخاري ، تركيا ، المكتبة الإسلامية ١٩٧٩م ،  
كتاب الذبائح ، باب قوله تعالى : { أَجَلٌ لَّكُمْ صَيِّدُ  
الْبَحْرِ } ٢٢٣/٦ . وَالْمَرَى : يَدَامُ يَعْمَلُ فِي الشَّامِ ،  
وَالْمُرَادُ هُنَا : أَنَّ السَّمَكَ يَوْضَعُ فِي الْخَمْرِ وَيَجْعَلُ فِي  
الشَّمْسِ ، فَيَتَغَيَّرُ طَعْمُ الْخَمْرِ إِلَى طَعْمِ الْمَرَى . اللِّسَانُ  
(ذَبَحَ) .  
(٤) لسان العرب (نون) .  
(٥) الديوان ١٣١١/٢ وفيه بِالْمِصْرِ ، وَذُو خُصُومَةٍ ، وَبِالْبَصْرَةِ  
الْعَامَ .  
(٦) شعر عَبْدَةَ بْنِ الطَّبِيبِ ، جَمَعَهُ الدُّكْتُورُ يَحْيَى الْجُبُورِيُّ ،  
بَغْدَادَ ، دَارُ التَّرْبِيَةِ ١٣٩١هـ / ١٩٧١م ص ٤٨ .

قال أبو زيد : "يقال : هي زوجي ، وكان الأصمعي يكره :

(١)

هي زوجتي ، وقد قرئ عليه هذا الشعر فلم ينكره " .

ولكنه أنكر ذلك على ذي الرمة ، وكان يحتج بقوله

(٢)

تعالى : { أَمْسِكْ عَلَيْكَ زَوْجَكَ } .

وعند أهل الحجاز تطلق كلمة زوج على المرأة والرجل ،

(٣)

وهو الاصح . "وأهل نجد يقولون : زوجة ، وهو أكثر من زوج" .

وعلى هذا يكون أزواج جمع زوج ، وزوجات جمع زوجة ،

(٤)

وعلى الأول ورد قوله تعالى : { قُلْ لِأَزْوَاجِكُمْ } وجاء على الثاني

قول الشاعر :

يَا صَاحِبَ بَلِّغْ ذَوِي الزَّوْجَاتِ كُلَّهُمْ

(٥)

أَنْ لَيْسَ وَمَلَّ إِذَا انْحَلَّتْ عَرَى الذَّنْبِ

قال البغدادي : "وقول الأصمعي : لا تكاد العرب تعرف

زوجهم ، غلط وفمحاء العرب يقولون : زوج وزوجة ، فممن قال

في ذلك لقمان بن عاد ، رواه عنه أهل الضبط والثقات فقالوا :

قال لقمان في خبر له :

يَا ذَا النَّجَادِ الْحَلَكَةِ

وَالزَّوْجَةِ الْمُشْتَرَكَةِ

(٦)

لَيْسَتْ لِمَنْ لَيْسَ لَكُمْ

(١) النوادر في اللغة ص ١٩٤ ، مجالس العلماء ص ١٥٠ ،  
الخصائص ٢٩٥/٣ .

(٢) سورة الأحزاب : ٣٧ .

(٣) المذكر والمؤنث ، الفراء ، حققه د. رمضان عبد التواب  
القاهرة ، دار التراث ، ١٩٧٥ م ص ٩٥ .

(٤) سورة الأحزاب : ٥٩ .

(٥) البيت لأبي الغريب الأعرابي في خزائن الأدب ٩٣/٥ ، وفي  
المذكر والمؤنث بلا نسبة ص ٩٥ .

(٦) شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ ، وفي لسان العرب (حلك)  
مع تغيير في الرواية .

وقال الفرزدق :

وَإِنَّ الَّذِي يَسْعَى لِيُفْسِدَ زَوْجَتِي  
كَسَاعٍ إِلَى أَسَدِ الشَّرَى يَسْتَبِيلُهَا<sup>(١)</sup>

وقال الشَّماخ :

قَدْ أَصْبَحَتْ زَوْجَةً شَمَّاخٍ بَشَرٌ  
فَمَا أَنَالَ الْيَوْمَ مِنْهَا مِنْ خَبَرٍ<sup>(٢)</sup>

وبهذا تكون زوجة عربية فصيحة ، ولاتعاب لقلة ورودها  
قياسا على زوج ، بل كيف تعاب على ذى الرِّمَّة ، ولاتنكر على  
عَبْدِهِ ، ولقمان ، والفرزدق والشَّماخ ، قال الزَّجَّاجى : "وإنما  
لَجَّ الأصمعى لأنه كان مولعا بأجود اللغات ، ويرد ماليس  
بالقوى ، وذلك الوجه أجود الوجهين"<sup>(٣)</sup> .  
وقد يمح كلام الزَّجَّاجى لو أن الأصمعى أنكر على عَبْدَةِ وذى  
الرِّمَّة معا ، ولكنها العصبية ، والهوى .

- 
- (١) الديوان ص ٤١٧ وفيه : فَإِنَّ امْرَأً يَسْعَى يُخَيِّبُ ...  
(٢) الديوان ، تحقيق ملاح الدين الهادى ، القاهرة ، دار  
المعارف ، ١٩٧٧ م ، ص ٤٣٧ .  
والخبر فى شرح أبيات مغنى اللبيب ٢٢٦/١ .  
(٣) مجالس العلماء ص ١٥٠ .

## (٣) الدلالة :

الدلالة هي : "كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر" .<sup>(١)</sup>

والدلالة إما أن تكون لفظية أو غير لفظية .  
واللفظية هي : "كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه ، للعلم بوضعه" .<sup>(٢)</sup>  
ومعنى هذا أن لفظ دلالة اجتماعية عرفية اصطلاح عليها أصحاب اللغة ، والعلم بتلك الدلالة يقوم على العلم بمواضع اللغة ، فالمتلقى يعلم أن هذا الدال علامة على ذلك المدلول .

ودلالة الكلمة في النص الشعري تأخذ بُعداً جديداً ، ينأى بها عن تلك المواضع أحياناً ، حين يضاف عليها المبدع من تجاربه وإيحاءاته ما يكسبها نوعاً من الحركة التي تغالب بها ثبات المعنى المعجمي إلى رحابة المجاز .  
وكثيراً ما أُتيت دلالة الكلمة في النص الشعري من هذا الباب ؛ لأنها جازت مكانها ، وفارقت معجميتها ، وعقد لها نسب في الفكر جديد . ومن هذا ما عابه الأصمعي على ذي الرمة في قوله يصف الكلاب :

حَتَّى إِذَا دَوَّمتْ فِي الْأَرْضِ أَدْرَكَهَا  
كَبَّرٌ ، وَلَوْ شَاءَ نَجَّى نَفْسَهُ الْهَرَبُ<sup>(٣)</sup>

قال : "الفصحاء لا يقولون دَوَّمتْ في الأرض ، وإنما يقولون دَوَّمتْ في الهواء إذا حلق ، ودَوَّى في الأرض ، إذا ذهب" .<sup>(٤)</sup>

(١) التعريفات ، على بن محمد الجرجاني ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط ١ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٠٤ .  
(٢) المصدر نفسه ص ١٠٤ .  
(٣) الديوان ١ / ١٠٢ .  
(٤) الموازنة ص ٤١ ، وانظر : الشعر والشعراء ١ / ٥٣٤ ، الخصائص ٣ / ٢٩٦ .

وأخذ عليه وصف الماء بأنه جامس فى قوله :

نغار اذا ما الروح أبدى عن البرى

(١)

ونقرى عبيط الشحم ، والماء جامس

(٢)

قال : "انما يقال للجامد من السمن وما أشبهه جامس" .

منطق الالف يفرض على ذى الرمة أن يقول فى البيت الأول

دوى ، لأن دوم وضعت لما يطير فى الجو "يقال : دوم الطائر :

(٣)

اذا حلق واستدار فى طيرانه ، ودوى فى الأرض : أى ذهب" .

وأن يقول فى البيت الآخر : جامد ، لأن الماء لا يوصف

بالجموسة فالجامس هو السمن وما أشبهه من الدهون وعلى هذا

(٤)

سارت العرب فهم "لايكادون يقولون ذلك للماء" .

ومما لاشك فيه أن وضع اللفظ فى موضعه ، وإدراك الفرق

بينه وبين ما يقاربه فى معناه أمر له قيمته فى البيان ،

فهو دليل على الحس الجمالى للغة عند المبدع ، ولذا لا غرابة

(٥)

أن يكون هذا الفن عمود البلاغة عند الخطابى .

الا أن الشاعر قد يجد فى الكلمة من الإشارة ، والوفاء

بمتطلبات الفن ما لا يجده اللغوى ، لموقف كل منهما من اللغة

فالشاعر يفتش عن لفظ يفى بتجربته ، واللغوى - وبخاصة رجل

كالأصمعى - يبحث فى الشعر عن المطابقة والصحة والخطأ .

وذو الرمة له غاية غير غاية الأصمعى ، فدوى التى تحقق

المطابقة عند الأصمعى ، لا تملح للشعر عند ذى الرمة ، لأنها

لاتشير ماتشيره كلمة دوم من الرؤى والاحتمالات التى هى جوهر

الشعر .

(١) الديوان ١١٤١/٢ وفيه سديف الشحم .

(٢) الموازنة ص ٤٢ ، وانظر : المناعتين ص ١١٦ .

(٣) الشعر والشعراء ٥٣٤/١ .

(٤) جمهرة اللغة ٤٧٥/١ .

(٥) بيان اعجاز القرآن ص ٢٩ .

والكلمة ذات تاريخ حافل عنده قال :

يُدَوِّمُ رَقْرَاقُ السَّرَابِ بِرَأْسِهِ  
كَمَا دَوَّمتُ فِي الْخَيْطِ فَلَكَةً مِغْزَلٍ<sup>(١)</sup>

ويمتد تاريخها في أفق العربية فأبو ذؤيب الهذلي يقول  
فجاء بها ماشئت من لطميةٍ      تدوم البحار فوقها وتموج<sup>(٢)</sup>

وجرير يقول :

عوى الشعراء بعضهم لبعض  
إذا أرسلت صاعقة عليهم  
على فقد أصابهم انتقام<sup>(٣)</sup>  
رأوا أخرى تحرق فاستداموا

وقد أجاز غير الأصمعي "دوم" في الأرض وهو صحيح ، ومنه  
اشتقت الدوامة ، وكل شيء استدار في هواء كان أو أرض ، فهو  
دائم ومدوم<sup>(٤)</sup> .

وهناك من خالف الأصمعي فقال : "إنما التدوية في  
السماء ، والتدويم في الأرض"<sup>(٥)</sup> . قال أبو على الفارسي وهو  
الصحيح<sup>(٦)</sup> .

وقد اختلف في معنى التدويم في البيت فقليل : لأن الكلاب  
تبدو بعيدة للناظر قليل : دومت . و"إذا رأيت الشيء من بعيد  
كأنه يدور ، فذلك التدويم"<sup>(٧)</sup> .

(٨)

وقيل دومت : أي أمنت في الهرب أو أدامته .  
وذو الرمة يتحدث عن هروب الكلاب بسرعة متناهية ،  
ممعنة في لودانها بعد معركة حامية مع الثور الوحشي ، وشدة

- 
- (١) الديوان ١٤٩٣/٣ .  
(٢) شرح أشعار الهذليين ١٣٤/١ .  
(٣) الديوان ٢٨١، ٢٨٠/١ ، وفيه إذا أوقعت ، وبينهما بيت  
في الديوان .  
(٤) الاقتضاب ٢١٢/٢ .  
(٥) المخصص ج ٢/ سفر ٨/ ص ١٣٧ .  
(٦) المصدر نفسه ج ٢/ ص ٨/ ص ١٣٧ ، وانظر لسان العرب (دوم) .  
(٧) الديوان ١٠٢/١ .  
(٨) لسان العرب (دوم) .



السرعة ، مع الخوف تجعلها تبدو وكأنها تطير فى الجو ، وفى التعبير بالتدويم اقتناص لكل هذه المعانى .

وهذا التناهى فى السرعة كثير فى كلام العرب ، فقد ورد فى صفة أحسن المعاش قوله صلى الله عليه وسلم : "مِنْ خَيْرِ معاشِ النَّاسِ لَهُمْ رَجُلٌ مُمْسِكٌ عِنَانَ فَرَسِهِ فى سَبِيلِ اللَّهِ يَطِيرُ عَلَى مَتْنِهِ كُلَّمَا سَمِعَ هَيْعَةً أَوْ فَزَعَةً طَارَ عَلَيْهِ ... " (١)

ومما قاله قُرَيْطُ بْنُ أُنَيْفٍ فى الاعتداد بقومه :

قَوْمٌ إِذَا الشَّرُّ أَبْدَى نَاجِدِيهِ لَهُمْ  
طَارُوا إِلَيْهِ زُرَافَاتٍ وَوَحْدَانًا (٢)

وكلمة جامس تدور فى هذا السياق ، فليس على الشاعر إنكار فى أن يستثمر مايجده فيها من القيم التعبيرية . ومع أن هناك من قال : "ومثل جمد يجمد جمس يجمس فى الوزن والمعنى" (٣) .

فإن فى إيشار كلمة جمس على ماسواها اعلاء لقيمة لا تتحقق إلا بها ، فأيقاع الكلمة الذى ينبعث من حرف السين - الصامت المهموس اللثوى الاحتكاكى - بامتداده يَمُور امتداد المأساة وقوة الإحساس بها ، وهو أمر لا يكاد يتحقق مع حرف الدال فى جمد - الصامت المجهور السنى الانفجارى . وامتداد المأساة يوحى بامتداد الكرم ، فالقرى لا ينقطع مالم ينقطع الشتاء البارد ، وفى هذا قيمة لاتخفى .

(١) صحيح مسلم ، طبعه وحقق نسومه محمد فؤاد عبد الباقي ، نشر رئاسة إدارات البحوث العلمية والإفتاء والدعوة والإرشاد بالمملكة ١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ، بكب فضل الجهاد والرباط ١٥٠٤، ١٥٠٣/٣ .

(٢) شرح ديوان الحماسة ٢٧/١ .

(٣) تثقيف اللسان ، وتلقيح الجنان ، ابن مكي المقلبي ، تحقيق الدكتور عبد العزيز مطر ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ١٣٨٦هـ - ١٩٦٦م ، ص ١٤٧ ، لسان العرب (جمس) .

وورد فى كلام العرب وصف ماهو معنوى بالجموسة ، قال  
أبو الأسود "ليس للسائل المَلْحِف مثل الرد الجامس" . ووصف  
الرد بأنه جامس هنا تناء له فى القسوة ، وقوة التأثير على  
نفسية السائل .

فإذا صح هذا فى نشر العرب ، فإنه يمح فى شعرها ،  
لاسيما وأن الشاعر لا يُسمى الأشياء بأسمائها ، بل يلبسها ثوبا  
جديدا ، حين يَبرها برؤية مغايرة ، فيستقرى منها مالانفطن  
إليه ، ويعرف منها ماننكر .

وهذا باب الشعر ومسلكه فى النظر إلى الأشياء ، إنه  
يمنحها شفافية غريبة وظلالا لاتسترها ، ولاتكشف عنها كل شيء .  
وعاب الأصمعى على عدى بن زيد العبادى قوله فى وصف

الفرس :

فَمَافَ يَفْرِى جَلَّه عَنْ سَرَاتِهِ  
يَبْذُ الْجِيَادَ فَارَهَا مُتَتَابِعًا<sup>(٢)</sup>

قال : "لا يقال للفرس فاره ، وإنما يقال له : جواد  
وكريم ، والفاره : البغل والحمار" .<sup>(٣)</sup>

والأصمعى عندما عاب بيت عدى ، فلأن عدياً "لم يكن له  
علم بالخيل" .<sup>(٤)</sup> ولكن البَطْلِيُّوسِ يخطئ الأصمعى ، فكل حسن  
فاره ، وليس ذلك مقصورا على البغل والحمار : "ما أخطأ عدى  
ابن زيد ، بل الأصمعى هو المخطئ : لأن العرب تجعل كل شيء  
حسن فارها ، وليس ذلك مخصوصا بالبرذون والبغل والحمار كما  
زعم ، وعلى هذا قالوا : أفرهت الناقة : إذا أنجبت ، فهى

(١) نور القيس ص ١٧ .  
(٢) الديوان ص ١٤١ ومتتايعا : أى سريعا يرمى بنفسه .  
(٣) الموازنة ص ٤٠ ، وانظر : الاقتضاب ٧٣/٢ .  
(٤) الاقتضاب ٧٣/٢ .

مُفْرِهَةٌ ، قال أبو ذؤيب :

وَمُفْرِهَةٌ عَنِّي قَدَرْتُ لِسَاقِهَا

فَخَرَّتْ كَمَا تَتَّايَعُ الرِّيحُ بِالْقَفْلِ (١)

وقال النابغة الذبياني :

أَعْطَى لِفَارِهِ حُلُو تَوَابِعَهَا

مِنْ الْمَوَاهِبِ لَا تُعْطَى عَلَى حَسَدٍ (٢)

ولو كان مقالته الأصمعي صحيحا ، لما كان قول عدى خطأ ،

لأن العرب تقول : فَرِهَ فَرَهَا فهو فَارِهٌ وَفَرِهٌ : إِذَا أَشْرَ وَبَطِرَ ،

(٣)

وكذلك إِذَا كَانَ مَاهِرًا حَادِقًا .

فالكلمة واقعة في موقعها ، فوصف الفرس بأنه فاره

ممتتايح ، يعنى أنه مرح ، سريع في عدوه ، والمرح الذى

تشيره كلمة فَارِهٍ ألصق بالخيول لما فيها من الخيلاء .

ومما عيب به أبو تمام في ألفاظه ، وضعها في غير

ما وضعت له ، كقوله في مدح ابن شبانة :

وَصَنِيْعَةٌ لَكَ ثَيْبٌ أَهْدَيْتُهَا

وَهِيَ الْكَعَابُ لِعَائِدٍ بِكَ مُصْرِمٍ

حَلَّتْ مَحَلَّ الْبِكْرِ مِنْ مُعْطَى وَقَدْ

زَفَّتْ مِنَ الْمُعْطَى زَفَافَ الْإِيمِ (٤)

قالوا أخطأ ؛ لأنه جاء بالكعاب "على أنها تقوم مقام

البكر ليجعلها في البيت ضد الثيب فتصح له القسمة ، أى هذه

الصنيعة ثيب عندك : أى قد اصطنعت مثلها مرارا ، وهى

(١) شرح أشعار الهذليين ٩٢/١ ، وفيه لرجلها .

(٢) الديوان ص ٢٢ وفيه على نكد . والفارهة : الناقة

الكريمة ، توابعها : ما يتبعها من المطى .

(٣) الاقتضاب ٧٤/٢ .

(٤) الديوان ٢٥٣/٣ .

الكعاب - يريد البكر - عند هذا العائد بك ، لأنها أول  
ما مطنعته اليه ، أو لأنها أكبر صنعة صنعتها عنده .

قالوا : والكعاب هي التي كعب شديها ، وقد تكون بكرا  
وتكون ثيبا ، فليست ضد الثيب في البيت ، ولا تصح بها قسمته  
لأن اسم الكعاب لا يزول عنها إذا افترعت حتى ينهد شديها  
ويرتفع .

قالوا واعتمد أن يشرح هذا المعنى في البيت الثاني

فقال :

حلت محل البكر من معطى وقد

زفت من المعطى زفاف الأيم

"وذلك معنى قوله : وهي الكعاب لعائد بك ، ثم قال :

زفت من المعطى ... وهو يريد معنى قوله : وصنعة لك ثيب  
على أن الأيم هي الثيب .

وقالوا : هذا خطأ ، لأن الأيم هي التي لازوج لها بكرا

(١)

كانت أو ثيبا " .

وبهذا عيب البحثى حين وضع الأيم في موضع الثيب ،

وجعلها ضدا للبكر في قوله يرشى حميدا الطوسى :

(٢)

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام بين بكر وأيم

وقد دافع الأمدى عن أبى تمام في بيته الأول الذى وضع

فيه الكعاب ضدا للثيب ، وقال : أن ذلك ليس بغلط ، فالمعنى

صحيح لقرب دلالة الكعاب من البكر ، فالكواعب أكثر ما يكن

أبكارا ، غير ذوات أزواج ، والعرب تفعل ذلك فتقيم الكاعب

مقام البكر ، قال قدامة بن ضرار الحنفى :

(١) الموازنة ص ١٤٧، ١٤٨ .

(٢) الديوان ١٩٤١/٣ .

غَدَاةَ خَطَبْنَا الْبَيْضَ بِالْبَيْضِ عُنُوةً  
وَأَبْنُ إِلَيْنَا شِيَابٍ وَكَعْبَاً (١)

وقال جرير :  
وَقَدْ حَمَلْتُ شَمَانِيَةً وَتَمَّتْ  
لِتَسَاعَةٍ وَتَحَسُّهَا كَعَابَا (٢)

وقد وصف أبو تمام البكر بأنها كعاب في قوله :  
وَلَيْسَتْ بِالْعَوَانِ الْعَنْسُ عِنْدِي      وَلَا هِيَ مِنْكَ بِالْبُكْرِ الْكَعَابِ (٣)  
وبهذا يصح معنى البيت ، ويحظى لدى متلقيه بشيء من  
القبول ، ويظل الخطأ في البيت الثاني قائماً ، لافتقار القرب  
الدلالي بين المفردتين .

ولأن كلمة أيم لاتختص بدلالة واحدة إذ يحتمل أن تكون  
بكرًا أو شيبًا .  
كما أنه يقال للرجل الذي لازوج له أيم ، أنشد أبو

عبدة :

فَإِنْ تَنكِحِي أَنْكِحِ ، وَإِنْ تَتَأَيَّمِي  
يَدَ الدَّهْرِ مَا لَمْ تَنكِحِي أَتَأَيَّمُ (٤)

فإن الحكم بصحة استخدامها غير ممكن عند الأمدى .  
ومبنى كلام الأمدى على عزل الكلمة عن سياقها ، مع أن  
السياق هو الذى يحدّد الدلالة يقول فئندريس : "والسياق هو  
الذى يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من  
المعاني المتنوعة التى فى وسعها أن تدل عليها ، والسياق

- 
- (١) الموازنة ١٦٠/١ .  
(٢) الديوان ٦٥٢/٢ وفيه : ووفت بتساعها .  
(٣) الديوان ٢٨٦/١ . والعَوَان : التى ولدت بطنين أو ثلاثة  
والعَنْس : العانس .  
(٤) الزاهر فى معانى كلمات الناس ، أبو بكر الأنباري ،  
تحقيق الدكتور حاتم الضامن ، بغداد ، دار الشؤون  
الثقافية ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م ، ٢٦٦/١ .

أيضا هو الذى يخلص الكلمة من الدلالات الماضية التى تدعها  
 (١) الذاكرة تتراكم عليها ، وهو الذى يخلق لها قيمة حضورية " .  
 والآمدى لم يقف عند تخطئة أبى تمام فحسب ، فقد غلّط  
 الشافعى حين فسّر الایم بالثیب فى قول النبى صلی الله علیه  
 وسلم : "الایمُ أَحَقُّ بِنَفْسِهَا مِنْ وَلِيِّهَا ، وَالْبِكْرُ تُسْتَأْذَنُ فِي  
 (٢) نَفْسِهَا" .

والشافعى هنا لم يحمل الحديث على الظاهر كما فعل  
 العراقيون "فجعلوا الایم عاما فى الثیب والبكر ، وجعلوا  
 (٣) اللفظة الثانية مفردة بحكم ، وداخلة من الثانية فى حكمها " .  
 وإنما جعله فى شأن الثیب ؛ لأن اللفظ لو حمل على التى  
 لازوج لها ، وهو الظاهر ، لكان فى الكلام حشو ، ولكن اختص اللفظ  
 بالدلالة على الثیب ؛ لأن سياق الكلام يدل على ذلك . قال  
 القاضى الجرجانى : "وليس يحفظ عنه ، ولا يوجد فى شيء من  
 كتبه أن الایم والثیب فى اللغة عبارتان عن معنى واحد ،  
 فيجد العائب طريقا إلى عيبه ، ولكنه لطف فى الفكر فتوصل  
 به إلى استخراج ما غمض على غيره ، وذلك أنه رأى الخبر تضمن  
 ذكر الایم والبكر ، ووجد البكر معطوفا على الایم ، وكان  
 ظاهر الخطاب وحقيقة اللغة يقتضى تغاير المعطوف والمعطوف  
 (٤) عليه ... " .

وفوق هذا لأهل اللغة فى الایم قولان :

- 
- (١) اللغة ، فندريس ، ترجمة القصاص والدواخلى ، القاهرة  
 الانجلو الممرية ١٣٧٠هـ / ١٩٥٠م ، ص ٢٣١ .  
 (٢) صحيح مسلم ، باب استئذان الثیب فى النكاح بالنطق ،  
 والبكر بالسكوت ، والحديث رواه ابن عباس رضى الله  
 عنه ١٠٣٧/٢ .  
 (٣) الوساطة ص ٧٩ .  
 (٤) المصدر نفسه ص ٨٠ .

- (١) الأيم : المرأة التى لازوج لها نكحت ، أو لم تنكح .  
(٢) أن المرأة لاتسمى أيمًا إلا إذا نكحت فانفصلت عن زوجها بموته أو طلاقه إياها بكرة أو غير بكرة ، بنى عليها (١)  
زوجها أو لم يبن .  
فالأيم فى بيتى أبى تمام والبحترى هى الشيب .

واللفظ فى الأدب اختيارا وتأليفا له أثره الكبير فى التأثير على المتلقى وإمتاعه ، كما أن له موقعه المتميز ، وقيمته الخاصة فى البحث عن القيم فى النص .  
ولذلك نجد القدماء يرون أن للأدب ألفاظا بعينها ، بها تتحقق أدبيته، ويعظم أثره .

فالأديب يجب أن يبتعد عن توظيف ألفاظ المهن والمناجات، ويتجافى مصطلحات الفلاسفة والمتكلمين ؛ لأنها لاتليق بالأدب .  
وكأن القدماء فى رفضهم لهذه الكلمات قد أدركوا ما تنطوى عليه من مباشرة ، وجذب فى الدلالة، وهو أمر يتنافى وطبيعة الأدب الذى يقوم على الإيحاء وتعدد المعانى ، وذلك من شأنه أن يفضى بالأدب إلى نوع من التقرير فتساوى لغة الأدب ، مع لغة العلم، وكل منهما له مجاله الخاص ، و"الكل مقام مقال . ولكل صناعة شكل" (٢) .

لكن الأديب الذى يعرف شيئا عن كل شيء ، يجب أن يكون ملما بألفاظ أصحاب المهن ، وبمصطلحات الفلاسفة والمتكلمين حتى إذا أعوزه الأمر وجدها حاضرة بين يديه .  
وإذا كانت لغة الأدب تتطلب هذا القدر من الخصوصية ، فإن لغة الشعر تسعى لتحقيق أكبر قدر من الخصوصية ، قال

(١) المصدر السابق ص ٧٩ .  
(٢) الحيوان ٣/٣٦٩ .

ابن رشيق : "الشعراء ألفاظ معروفة ، وأمثلة مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ، ولأن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب امطلحوا على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية لا يتجاوزونها إلى سواها ، إلا أن يريد الشاعر أن يتظرف باستعمال لفظ أعجمي ، فيستعمله في الندرة ، وعلى سبيل الخطرة ، كما فعل الأعشى قديما ، وأبو نواس حديثا ، فلابأس بذلك ، والفلسفة وجّر الأخبار باب آخر غير الشعر ، فإن وقع فيه شيء منهما فبقدر ، ولا يجب أن يجعل نصب العين فيكونا متكئا واستراحة ، وإنما الشعر ما طرب ، وهز النفوس ، وحرك الطباع ، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وبنى عليه ،  
(١)  
لما سواه " .

ومما عيب على الأعشى إيراد "الطَّحَال" في قوله :

فَرَمَيْتُ غَفْلَةً عَيْنَهُ عَنْ شَاتِهِ  
فَأَصَبْتُ حَبَّةَ قَلْبِهَا وَطَحَّالَهَا (٢)

فالطَّحَال لفظ غير شعري و"الطَّحَال لا يدخل في شيء إلا  
(٣)  
أفسده " .

ونظرا لما تنطوى عليه هذه الكلمة من قبح ، فإن يونس يقدم مروان على الأعشى ؛ لأن الأعشى ذكر الطَّحَال في قصيدته .  
"وقد عابه قوم بذلك ؛ لأنهم رأوا ذكر القلب والفؤاد والكبد يتردد كثيرا في الشعر عند ذكر الهوى والمحبة والشوق ، وما يجده المفرد في هذه الألفاء من الحرارة والكرب ولم يجدوا الطَّحَال يستعمل في هذه الحال ، إذ لا منع له فيها

(١) العمدة ١٢٨/١ .

(٢) الديوان ص ٢٧ .

(٣) الموشح ص ٧٥ .



ولاهو مما يكتسب حرارة وحركة فى حزن ، ولاعشق ، ولابردا  
(١)  
ولاسكونا فى فرح أو ظفر فاستهجنوا ذكره " .

والذى أفضى بالمقوم إلى هذا التصور هو إشار التقاليد  
الفنية التى تأسست عليها القصيدة العربية ، فالناقة ،  
والطلل ، والشيخ والقيصوم ، والقلب ، والكبد رموز العالم  
الشعرى ، والإخلال بهذه الرموز، وإحلال رموز أخرى محلها عبث  
بالتقاليد ، وتنكر لها .

فالتَّحَال لم تكن رمزا من رموز القصيدة العربية ، ولذا  
عيبت ، وقد حاول بعض القدماء دفع سوء الفهم الذى وقع فيه  
الاعشى ، فرد ذلك إلى ضرورة الشعر ؛ لأنه لا يعقل أن يكون  
شاعر كالاعشى يتوهم أن مسكن الحب فى الطَّحَال .

"أترى الاعشى توهم أن مسكن الحب فى الطَّحَال ، لا والله  
ماتوهم ذلك ، ولكن ضرورة الشعر أوقعته فى هذه الشبكة ،  
(٢)  
وألحقت به هذه الفضيحة " .

ولغة الاعشى تجنح إلى الجدة والموسيقية ، فقد كان أول  
الشعراء الذين أخضعوا بعض الكلمات الأعجمية لمقاييس  
العربية ، واستثمروها فى أشعارهم ، كما كان يسمى مناجاة  
العرب لما لشعره من العذوبة والموسيقى .

وحديث الاعشى هنا عن قوة التأثير فى الإصابة ، و"إنما  
(٣)  
خص الطَّحَال لأنه مقتل" فهذا يعنى أن إصابة الطَّحَال مميتة .

هذا هو الاعشى الذى قال فيه المفضل الضبى : "من زعم  
(٤)  
أن أحدا أشعر من الاعشى ، فليس يعرف الشعر" ، وقال فيه

(١) المصدر السابق ص ٧٦، ٧٥ ، وانظر : إعجاز القرآن ص ٢١٣

(٢) التنبيه على حدوث التصحيف والتحريف ص ١٧٣ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٨٤ .

(٤) خزانة الادب ١/ ١٧٦ .

بشار بن برد : "نحن حاكّة الشعر فى الجاهلية والإسلام ، ونحن  
اعلم الناس به ، أعشى بنى قيس بن شعلبة ، أستاذ الشعراء فى  
الجاهلية " (١) .

ومن اللفاظ التى تضعف بها صنعة الشعر لذا ، وإن ،  
ولكن ، وإذا ، وهكذا ، وأيضا ، ولذا عابوا على المتنبى  
إكثاره من استعمال ذا فى شعره كقوله :  
أَبَا الْمِسْكِ ذَا الْوَجْهِ الَّذِى كُنْتُ تَائِقًا  
إِلَيْهِ ، وَذَا الْوَقْتُ الَّذِى كُنْتُ رَاجِيًا (٢)

وتوظيف هذه الكلمات ليس عيبا ، ولكن العيب فى ضعف  
توظيفها ووضعها الوضع الذى لا تستحقه ، وهذا مالمحه القاضى  
الجرجاني فقال : "وربما وافقت موضعا يليق بها ، فاكستت  
(٣)  
قبولا " .

وإنما ضعفت عند القوم : لأنها تجنح إلى التبرير  
والإقناع ، والشعر ليس مجاله الإقناع ، وتبرير الدوافع  
والمواقف ، ودحض الحجج ، وإن احتاج إليها فى بعض المواقف  
النادرة ، "والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاكاة ،  
ولا يحلّى فى المدور بالجدال والمقايسة ، وإنما يعطفها عليه  
القبول والطلاوة ، ويقربه منها الرونق والحلاوة ، وقد يكون  
الشيء متقنا محكما ، ولا يكون حلوا مقبولا ، ويكون جيدا  
(٤)  
وشيقا ، وإن لم يكن لطيفا رشيقا " .

والخصومة بين الفلسفة والشعر قديمة قدم الشعر ، ولذا  
لاغرابة أن يرفض البيانيون فلسفة المعانى ، وبخاصة أن

(١) الأغاني ١٠٨/٩ .

(٢) الديوان ٢٨٩/٤ .

(٣) الوساطة ص ٩٥ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٠٠ .

الشعر الجاهلى الذى تأسس عليه الذوق العربى لا يالف مثل هذه المعانى ، فحين جاء الشعراء العباسيون ببعض المعانى الفلسفية فى أشعارهم شار عليهم البيانيون ، ونقدوهم نقدا لاذعا ، أخرجهم من دائرة الشعر عند بعضهم ، قال الآمدى : "فإن شئت دعوناك حكيما ، أو سميناك فيلسوفا ، ولكن لانسميك شاعرا ، ولاندعوك بليغا ؛ لأن طريقتك ليست على طريقة العرب ولا على مذاهبهم ، فإن سميناك بذلك لم نلحقك بدرجة البلغاء ولا المحسنين الفصحاء " (١) .

على أن الأمر ليس على إطلاقه ، فقدرة الشاعر هى المحك الذى يجب أن توضع عليه الفكرة ، فلسفية كانت أو غير ذلك ، فهو الذى يمنحها خصوصية ترتقى بها إلى عالم الشعر ، أو ينحدر بها إلى ما يفقدها بريقها الذى كانت عليه .

وما يقال فى المعانى الفلسفية هو ما يمكن قوله فى توظيف ألفاظ الصناعات والمهن ، فإن هذا النوع من الألفاظ : "إذا استعمل على الوجه المرضى كان حسنا ، وإذا استعمل بخلاف ذلك كان قبيحا " (٢) .

وبناء على هذا فإنه لا يكاد يصح أن يقال : إن هناك لفظا شعريا وآخر غير شعري ، فالعبرة بما تنطوى عليه اللفظة من إشارة وإيحاء . ويمبح الجمال الحقيقى للكلمة فى ماتقدمه من القيم ، لافئما يتجلى عليها من البريق الأخاذ الخادع .

(١) الموازنة ص ٣٨١ .  
 (٢) المثل السائر ، ابن الأثير ، تحقيق الدكتور الحوفى ،  
 والدكتور بدوى طبانة ، القاهرة ، دار نهضة مصر ،  
 ١٩٧٣م ، ٢١٥/٣ .

ومما اشترطه القدماء لجمال اللفظة أن تكون مشاكلة لمعناها ، وغرضها الذى قيلت فيه ، فلكل غرض من أغراض الشعر كلمات تشاكله ، "ومما يزيد فى حسن الشعر ، ويمكن له حلاوة فى الصدر ... أن يكون الشاعر قد عمد إلى معانى شعره فجعلها فيما يشاكلها من اللفظ ، فلايكسو المعانى الجديدة ألفاظا هزلية فيسخرها ، ولايكسو المعانى الهزلية ألفاظا جدية فيستوخمها سامعها ، ولكن يعطى كل شيء من ذلك حقه ، ويضعه موضعه" .<sup>(١)</sup>

ومبنى هذا التأثير الذى يتحدث عنه ابن وهب على الوفاء بعنصر "التوقع" فالمتلقى يتوقع فى كل معنى من المعانى ألفاظا تحمل خصوصية ذلك المعنى ، ومتى أخلف المبدع ما يتوقع المتلقى من ألفاظ ، وأحل غيرها محلها انقطع التواصل بين المتلقى والنص .

وتلك المشاكلة التى وقف عليها البيانىون رحمهم الله نستطيع أن نصفها بأنها : ملائمة بين المتلقى والنص أو بين الذات والموضوع .

ومما لاخلاف فيه أن الغزل ليس كالفرح ، وأن المديح بخلاف الوعيد ، وأن فى الغزل لُطفاً ، وفى الفرع جزالة ، وأن الكلام متى انقلب عن جهته فقد قيمته ، بعد أن كان راحة للنفوس ، صار كرباً لها ، يأخذ بأكظامها كما قال أبو عثمان .<sup>(٢)</sup>

يقول ابن وكيع التنيسى عن قول المتنبى :

(١) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٦ .

(٢) الحيوان ٣/٣٩ .

وإذا سحابة مدَّ حُبَّ أبرقتْ      تركت حلاوة كلَّ حُبٍّ علقما<sup>(١)</sup>

"ليس هذا البيت من ألفاظ حذاق الشعر ؛ لأن ذكر السحابة والإبراق لا يليق بذكر الحلاوة والمرارة . ولو كان قال :

وإذا سحابة مدَّ حُبَّ أبرقتْ      مطرت عيونُ العاشقين بها دما  
أو ما شاكل ذلك مما يليق بذكر السحابة والإبراق أو كان

يقول :

وإذا مرارة مدَّ حُبَّ أبرقتْ      تركت حلاوة كلَّ وصلٍ علقما

فجمع بين المد والوصل ، والحلاوة والمرارة في العلقم لتصح الأقسام ، ويعتدل الكلام كان أليق بصنعة الشعر"<sup>(٢)</sup> .

ابن وكيع وجد نوعا من المخالفة في بيت المتنبي لأنه وقف على ظواهر الكلام ولم ينسرب تحت قشرته الخارجية ، فيستبطن مدلولاته . وتلك المخالفة ضرب من الإخلال بشعرية القول ، ولذا كان "الخبز رزى أصح أقساما من المتنبي لقوله :

ومن طاعتى إياه يُمطر ناظرى

إذا هو أبدى من ثناياه لى برقاً<sup>(٣)</sup>

فجاء بما يشاكل بعضه بعضا ، ويتعلق اللفظ به"<sup>(٤)</sup> .

على أن محور الجمال في البيت هو في التفاد الذى تشير كلماته ، وقدرة المتنبي على الجمع بينها فى نسق متشاكل . وهذا هو مدار الصنعة والحدق فى بناء الشعر عند عبد القاهر : "ولنما الصنعة والحدق ، والنظر الذى يلطف

(١) الديوان ٢٧/٤ .

(٢) المنصف ص ١٢١ .

(٣) المصدر نفسه ص ١٢١ .

(٤) المصدر نفسه ص ١٢١ .

ويدق فى أن تجمع بين أعناق المتنافرات والمتباينات فى ربة ، وتعقد بين الأجنبات معاهد نسب وشبكة " (١) .

والعلاقة بين السحابة والإحساس بالحلاوة حية فى الحياة العربية نلمسها فى ابتهاج البدوى بالسحابة ، ومراقبته لها تحمل النماء الشجاع الذى يشكل جوهر الحياة ، ولكن السحابة ماتلث عند أبى الطيب أن تنتزع الحلاوة والصفاء حين تضاف إلى الصد ، فتغدو رمزا للجذب بعد أن كانت رمزا للحياة والنماء ، وتصير الحلاوة علقما ، والوصل صدا . وهذا هو اللفظ البارع فى المعنى البارع كما يقول الباقلانى : " فإذا برع اللفظ فى المعنى البارع كان أطف وأعجب من أن يوجد اللفظ البارع فى المعنى المتداول المتكرر ، والأمر المتقرر (٢) المتمور " .

وربما ورد فى شعر بعض الشعراء ألفاظ غريبة يجهل بعض العلماء دلالاتها كالسنّ والسنيق والسّم فى قول امرئ القيس :  
وَسِنٌ كَسَنِيْقٍ سَنَاءٌ وَسَنَمًا      ذَعَرْتُ بِمِدْلَاجِ الْهَجِيرِ نَهْوْضَ  
قال الأصمعى : " لا أدري ما السنّ ، ولا السنيق ، ولا السّم " . (٣)

واشتهر ابن أحرر الباهلى باستخدام بعض الألفاظ الغريبة مثل الكأس الرنونة فى قوله :  
بَنَتْ عَلَيْهِ الْمَلِكُ أَطْنَابَهَا      كَأْسُ رَنُونَاةٍ وَطَرَفٌ طِمَرٌ (٤)

(١) أسرار البلاغة ، تحقيق ريتر ، بيروت ، دار المسيرة ، ط ٣ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ١٣٦ .

(٢) إعجاز القرآن ص ٤٢ .

(٣) الديوان ص ٧٦ . والسنّ : الشور الوحشى . والسنيق : الأكمة . سناء : ارتفاعا . سنما : علوا . بمدلاج الهجير : يقصد بفرس يسير فى الهجير ، وينهض فيه لقوته .

(٤) إعجاز القرآن ص ٢١١ .

(٥) شعر عمرو بن أحرر الباهلى ، جمعه وحققه الدكتور حسين عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة العربية ، بدون تاريخ ، ص ٦٢ .

والديدبون في قوله :  
 خلّوا طريّق الديدبون وقد  
 (١) فات الصبا وتنوزع الفخر  
 والرّبان وهو العيش في قوله :  
 وإنما العيش برّبّانه  
 (٢) وأنت من أفنانه مقتفر  
 والمأنوسة في قوله :

تطايح الطل عن أردافها معدا  
 (٣) كما تطاير عن مأنوسة الشر

قال ابن قتيبة عنه : "وقد أتى ابن أحرر في شعره  
 (٤) بأربعة ألفاظ لاتعرف في كلام العرب" . أما الألفاظ الأربعة  
 فهي المأموسة للنار ، واليابوس لحوار الناقة ، والأرنة :  
 (٥) وهي مألّف على الرأس ، والفعل بنس .

وحكى عن رؤية وأبيه أنهما كانا يرتجلان ألفاظا لم  
 (٦) يسمعاها ولم يسبقا إليها .

وهذا الغريب والنادر الذى عده الأصمعى وابن قتيبة  
 والباقلانى عيبا في لغة الشعر ؛ لأنه لم يسمع عن العرب ،  
 بحاجة إلى شيء من المساءلة فهل يعقل أن تكون ألفاظ امرئ  
 القيس مجهولة الدلالة فلا تعرف .

الأصمعى رحمه الله كان كثير العجلة في تخطئة الشعراء  
 (٧) (٨) وإلا فالسنّ الثور الوحش ، والسنيق : الأكمة ، ومعنى البيت

- 
- (١) المصدر السابق ص ٩٣ ، وفيه : فقد ولى الصبا وتفاوت  
 النجر . والنجر : اللون .  
 (٢) المصدر نفسه ص ٦١ .  
 (٣) المصدر نفسه ص ١٠٠ .  
 (٤) الشعر والشعراء ٣٥٧/١ .  
 (٥) المصدر نفسه ٣٥٨، ٣٥٧/١ .  
 (٦) الخصائص ٢٥/٢ .  
 (٧) لسان العرب (سنن) .  
 (٨) المصدر نفسه (سنيق) .

أن الشور الوحش يشبه الأكمة فى علوها وصلابتها ذعرتة بفرس  
نهوض نشط فى هجير الشمس .

وأبيات ابن أحمر ونوادر رؤية لها نظائر وأشباه فى  
اللغة والشعر ، ولم يصل إلينا من شعر العرب إلا أقله ، فإذا  
كانت دلالاتها قد غابت عن الأصمى وابن قتيبة ، فإنها لم تغب  
عن غيرهم ، أنشد أبو زيد :

كَأَنَّهَا بَنَقَا الْعَزَافِ طَاوِيَةً  
لَمَّا انْطَوَى بطنُهَا وَاخْرَوَطَ السَّفَرُ  
مَارِيَّةً لَوْلَا أَنْ اللَّوْنُ أَوَّدهَا  
طَلَّ وَبَنَسَ عَنْهَا فَرَقَدٌ خَصِرٌ<sup>(١)</sup>

قال ابن جنى : "وينبغى أن يكون ذلك شيئاً جاء به غير  
ابن أحمر تابعا له فيه ومتقيلا أثره"<sup>(٢)</sup> .

وابن جنى يبنى كلامه على أن أبا زيد لم ينسب الشعر  
لابن أحمر فى جمهرته ، وأنه لم يرد فى ديوانه .

والغريب لا يمح أن يكون مقياسا نقديا ثابتا يحاكم به  
الإبداع ؛ لأن الغرابة محكومة بظروف ثقافية وحضارية  
 واجتماعية كثيرة ، ولذا فهى مقياس نسبى يختلف باختلاف  
الوعى والثقافة ، وليس من الدقة تعميمه على لغة الشعر فى  
كل العصور .

وربما كان مثل هذا الغريب عنوان فصاحة ؛ لأن "الفصحاء  
المُدرِّلين فى أشعارهم ما لم يسمع من غيرهم"<sup>(٣)</sup> ؛ ولأن تلك

(١) الخصائص ٢/٢٤، ٢٣ ، لسان العرب (بنس) ، بلا نسبة .  
والعزاف : رمل بالدهناء . اخروط : طال . المارية :  
البقرة الوحشية . أودها : عطفها نحو كناسها .  
والفرقد : ولدها .  
(٢) المصدر نفسه ٢/٢٤ .  
(٣) الوساطة ص ٤٥٢ .



الغرائب والنوادر قد تمثل قيما فنية نادرة وهى مما يدل على فصاحة الشاعر : "وقوة عارضته ، وشدة عربيته ، حتى إن هذه اللفظة لو سقطت من الكلام لعزَّ على الفصحاء غرامتها" <sup>(١)</sup> .

وبعد هذا كله ندرك أن لغة الشعر تقتضى خصائص نحوية وصرفية ودلالية ، وهى خصائص تفرضها طبيعة التجربة الشعورية التى ينفعل بها المبدع بما فيها من توتر وجيشان ، ولايعنى أن لغة الشعر تستقل بخصائص ذاتية تنزع بها عن قوانين اللغة وأعرافها ، فهذا أمر لا يصح اعتباره ، فالعلاقة بين لغة الشعر وقوانين اللغة علاقة متينة ، يقول إبراهيم أنيس "ولسنا نزعم أن للشعر نظاما خاصا فى ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأى صلة ، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق فى سماء الخيال وينشد الحرية فى فن ، فلايسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معيناً لا يتعداه ، بل يلتصم التخلص من تلك القيود كلما سنحت له الفرص ، فهو فى أشناء نظمه لا يكاد يفكر فى قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضه الفنية ، وبقدر ماتعين على الفهم والإفهام" <sup>(٢)</sup> .

وقد أدرك القدماء كثيرا من تلك الخصائص ، فابن جنى - مثلا - يقول : "والشعر موضع اضطراب ، وموقف اعتذار ، وكثيرا ما يحرف فيه الكلم عن أبنيته ، وتُحال فيه المثل عن <sup>(٣)</sup> أوضاع صيغها لأجله" .

(١) تحرير التحبير ، ابن أبى الإصبع الممصرى ، تحقيق د. حنفى شرف ، القاهرة ، منشورات المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١٣٨٣هـ ، ص ٥٧٦ .

(٢) من أسرار اللغة ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، طه ، ١٩٧٥م ، ص ٣٤٠ ، ٣٣٩ .

(٣) الخصائص ١٨٨/٣ .

وماحديثهم عن الضرورة الشعرية بكل ماتحويه من خصائص  
نحوية وصرفية ودلالية إلا أنوعيتهم بخصائص هذه اللغة ،  
وإيمانهم العميق بما ينطوى عليه هذا العدول من قيم جمالية  
وأسرار بلاغية .

الفصل الثاني

التركيب

## الفصل الثانى

### التركيب

كانت شعرية الشعر فى جانب كبير من جوانبها تستند إلى فن تأليف الكلمات ، فالشعر ألفاظ جميلة صيغت فى نسق جميل . وامتدت هذه الفلسفة الجمالية لِتُشكِّل تيارا خاصا فى الفكر البيانى العربى هو مايمكن تسميته «بتيار الشكلية» ، يصبح المعول فيه عند البحث فى قيمة النص الشعرى على اللغة .

فالمضامين فى ظلال هذا التصور تظل فى مرتبة تالية ؛ لأن الإبداع إنما يتجلى فى القوة التأليفية عند المبدع ، وفى البنية اللغوية التى تُشكِّل تلك المضامين وتمنعها ، وبهذه البنية تتجلى خصوصية الرؤية ، ويتكشف العالم الخاص للمبدع .

ولغة الشعر لغة انفعالية تلجئ الشاعر إلى نمط من التراكيب يختلف وتراكيب ونظام لغة الحديث العادى . وهذا الاختلاف بين اللغتين ، لم يأت اعتباطا ، أو لمجرد الاختلاف ، فهو شديد الالتحام بأهداف صناع اللغتين ، وغاياتهم . ولذا ينبغى أن يؤخذ المستوى الفنى للغة فى الشعر مأخذ الجد ، وأن يعلم أن النشاط النحوى فى هذا المستوى نشاط خلاق .

وإدراك البيانيين لخصوصية هذا النشاط هو أساس القول بالضرورة ، ومايجوز فى الشعر ، ومالايجوز فى غيره . لكننا مع هذا الإدراك لانعدم كثيرا من المآخذ الاسلوبية

التي عابها البيانيون وهي مما يختص بالتركيب في النص الشعري .

فمن عيوب التركيب اللحن ذلك العيب الذي "لايكاد يعرى  
منه أحد من الشعراء المحدثين ، ولاسلم منه شاعر من الشعراء  
الإسلاميين ، فقد جاء في أشعار المتقدمين من الإقواء وغير  
الإقواء ، ما لا يقوم العذر فيه إلا بالتأويلات البعيدة" (١) .

أخذ أبو عمرو بن العلاء على ذي الرمة قوله :  
حَراجِيجَ ماتنْفَكَّ إِلَّا مُنَاخَةً

عَلَى الْخَسْفِ أَوْ نَرْمِي بِهَا بَلَدًا قَفْرًا (٢)

وذلك "في إدخاله إلا بعد قوله : ماتنْفَكَّ . قال الفضل :  
لا يقال : ما زال زيد إلا قائما . قال المولى : وسمعت أحمد بن  
يحيى يقول : لا يدخل مع ماينفك ومايزال إلا لأن ما مع هذه  
الحروف خبر وليست بجحد" (٣)

وقال الأصمعي : "ماجد ، وإلا تحقيق فكيف يجتمعان" (٤) .  
وذهب هذا المذهب الجرمي فخطأ ذا الرمة "لأنه لا يقال :  
لا يزال زيد إلا قائما ، كما لا يقال : يزال زيد قائما ؛ لأن  
ذلك لا يستعمل إلا بلفظ الجحد ، وإذا استثنينا ، صار الجحد  
إيجابا ، فلذلك لم يجز الاستثناء منه ، ولاينفك ، بمعنى  
لا يزال" (٥) .

وغاية القول : إن التركيب جمع نقيضين لا يجتمعان الجحد  
والتحقيق ، فلا تجعل الخبر موجبا ، وشرط إيجابه ألا ينتقض  
بالنفي ، ولذا قيل : إن ذا الرمة لما عيب عليه قوله هذا

(١) الموازنة ٢٩/١ .  
(٢) الديوان ١٤١٩/٣ ، وحراجيج : ضمّر . الخسف : الجوع .  
(٣) الموشح ص ٢٨٧ .  
(٤) المصدر نفسه ص ٢٨٧ .  
(٥) شرح أبيات مغنى اللبيب ، البغدادى ١٠٩/٢ .

فطن له فقال : "إنما قلت : ألا مَنَاحَةً : أى شخصاً" (١)

ويمكن أن يُحمل بيت ذى الرِّمَّة على زيادةٍ إلا وعلى هذا يقال : "إن تنفك فى معنى تزال ، ولا يزال لا يتكلم به إلا منقياً عنها" (٢)

وزيادةٍ إلا فى الشعر أسلوب من أساليب العرب كقول ذى الرِّمَّة فى صفة الحمار :

مَا زَالَ مَذٌّ وَجَفَّتْ فى كُلِّ هَاجِرَةٍ  
بِالْأَشْعَثِ الْوَرْدِ إِلَّا وَهُوَ مَهْمُومٌ (٣)

وخرجها بعضهم على أن ماتتنفك : من انفك الشئ عن الشئ إذا انفصل ، وعلى هذا تكون تامة ، ولا يمتنع دخول الاستثناء عليها ؛ لأنها فعل تام . والمراد ماتتنفصل عن مشقة وعناءٍ إلا فى حالة كونها مَنَاحَةً على الخسف أو رمى البلد القفر ، وتكون مَنَاحَةً منصوبة على الحالية . (٤)

ويمح أن يكون الجار والمجرور "على الخسف" خبراً لتنفك وإلا مَنَاحَةً استثناء مقدما ، والمراد أن الحراجيج لاتنفك مجعدةٍ إلا حالة كونها مَنَاحَةً فإنها تستريح . (٥)

فإذا كان ذو الرِّمَّة قد خالف المألوف ، فإنه لم يخالف بعض وجوه اللغة ، حتى قال البغدادى : "والمخطئ هو أبو عمرو بن العلاء" (٦)

- 
- (١) ضرائر الشعر ص ٧٦ .  
 (٢) خزانة الأدب ٢٤٩/٩ .  
 (٣) الديوان ٤٣٩/١ وفيه : ما ظل مَذٌّ أَوْجَفَتْ فى كُلِّ ظَاهِرَةٍ . وَجَفَّتْ : الرياح تطير . الأشعث الورد : نبات البُهمى . وقد خطئ الشارح أبو نصر الباهلى رواية ما زال مَذٌّ وَجَفَّتْ شرح أبيات مغنى اللبيب ١١٢/٢ .  
 (٤) المصدر نفسه ١١٢/٢ .  
 (٥) خزانة الأدب ٢٤٨/٩ .  
 (٦)

ومما توجبه صنعة الشعر أن تكون الفاظ الشعر متناسبة

متألفة ، لاكما أنشد خلف الأحمر فقال :

وبعضُ قَرِيضِ الْقَوْمِ أَوْلَادُ عَلَّةٍ  
يَكْدُ لِسَانَ النَّاطِقِ الْمُتَحَفِّظِ (١)

أو كما قال أبو البداء الرّياحى :

وَشِعْرٍ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ  
لِسَانُ دَعَى فِي الْقَرِيضِ دَخِيلِ (٢)

قال الحاتمي : "ومن أفحش المعاييب ألا تقع اللفظة

(٣)

مصاحبة لاختها" .

وقال حازم القرطاجنى : "فمن حسن الوضع اللفظى أن

يؤاخذ فى الكلام بين كلم تتماثل فى مواد لفظها ، أو فى

(٤)

صيغها ، أو فى مقاطعها فتحسن بذلك ديباجة الكلام" .

وعيب على الأعشى قوله :

تَقُولُ بِنْتِي وَقَدْ قَرَبْتُ مَرْتَحِلًا

(٥)

يَارَبِّ جَنْبِ أَبِي الْإِتْلَافِ وَالْوَجْعَا

لأنه جمع بين صيغتين مختلفتين هما الإِتْلَافِ والوجع .

"والذى يوجبه نسج الشعر أن يقول : يارب جنب أبى الإِتْلَافِ

(٦)

والأوجاع ، أو الوجع والتلف" .

والتناسب بين كلمات الشعر مما يؤثر فى الفصاحة ، روى

ابن جنى قال : قرأت على أبى الطيب قوله :

(١) البيان والتبيين ٦٦/١ ، العمدة ٢٥٧/١ .

(٢) البيان والتبيين ٦٦/١ ، العمدة ٢٥٧/١ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٢٨ .

(٤) منهاج البلغاء ص ٢٢٤ .

(٥) الديوان ص ١٠١ ، وفيه : الأوصاب والوجعا .

(٦) عيار الشعر ص ١٢٠، ١١٩ .

وقد صارت الاجفان قرحا من البكا  
(١)  
وصار بهارا فى الخدود الشقائق

فقلت : قرحى ، قال : انما قلت - قرحا - ، لانى قلت :  
(٢)  
بهارا .

فقد أدرك المتنبى بلطف حسه التمايز الشديد بين  
الميفتين ، والاثر النفسى الذى يحدثه ذلك الاختلاف لدى  
المتلقى .

والتنافر الظاهرى بين "الاتلاف والوجعا" أو "الأوصاب  
والوجعا" كما فى الديوان يخفى تناسبا داخليا عميقا حين  
يكتنف اسم الجمع كل بلاء ، يمكن دفعه عن الاعشى ، وهو دعوة  
صادقة من فلذة كبده لاتفى بها المشاكلة التى يرتضيها  
العلوى .

وعيت انعدام المشاكلة المعنوية بين اللفظين فى قول  
المتنبى :

ما أبعد العيب والنقصان من شيمى  
(٣)  
أنا الثريا وذان الشيب والهرم

قال الحاتمى : "وهذا أيضا كلام جار على غير مناسبة ،  
لأن الثريا ليست من جنس الشيب والهرم ، ولاهم من جنسها ،  
وكان وجه الكلام أن تقول : أنا الثريا سفورا وعلوا ، وذان  
السهى خفاء وخبوا ، أو أن تقول : أنا الشباب وذان الشيب  
(٤)  
والهرم " .

---

(١) الديوان ٣٤٢/٢ وفيه قرحى : اسم لاوصف جمع قرحة .  
(٢) سر الفصاحة ص ١٧٠ .  
(٣) الديوان ٣٧١/٣ .  
(٤) الرسالة الموضحة ص ٢٣ .



وبخلاف هذا التصور نجد المعرى يتلمس قيمة جمالية فى التعبير بالثريّا ، فهى دليل حياة "كما أن الثريا لاتشيب ولا تهرم كذلك شرفى لايلحقه عيب ولانقصان" (١) .

إن كلمة الشباب التى يؤثرها الحاتمى لاتشير من المعانى والإيحاءات ماتثيره كلمة الثريّا ، فالثريّا هى الكلمة الوحيدة التى تتسامى بالرجل ، وتضعه فى المنزلة التى يتطلع إليها ، والقيمة فى حدة المفارقة بين الحياة فى أبهى صورها ، والموت فى أجلى مظاهره .

فالحاتمى إذن لا يغفل عن القيمة الجمالية للكلمة فحسب ولكنه غفل عن تاريخ الكلمة - الذى يستثمره كثيرا فى الهجوم على المتنبى - وهو تاريخ حافل بالنشاط والحيوية . فالثريّا تبدو فى الشعر العربى كأنها راحة اليد ، أو الخاتم فى بنان فتاة تنضح بالشباب ، وتارة تتجلى كأنها رأس الجواد الأدهم ، أو رأس الفهد ، أو كالرجل الشجاع الذى يومى بكفه مهددا رجلا هاربا . (٢)

فهذا كله لا يتحقق إلا فى ظلال هذه الكلمة التى خفى تناسبها فكانت بحاجة إلى إدراك كنهها ، وكشف أسرارها وإن من المعانى - المعبر عنها بالعبارات الحسنة ما تدرك له مع تلك العبارة حسنا لاتدركه له فى غيرها من العبارات ، ولاتقدر أن تعبر عن الوجه الذى من أجله حسن إيراد ذلك المعنى فى تلك العبارة دون غيرها ، ولاتعرب عن كنه حقيقته

(١) شرح ديوان أبى الطيب "معجز أحمد" ٢٥٨/٣ . وانظر : شرح العكبرى ٣٧١/٣ .

(٢) لهذه التشبيهات وغيرها انظر غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات ، لعل بن ظافر الأزدى ، تحقيق د. محمد زغلول سلام ، ود. مصطفى الجوينى ، القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٣ م ، ص ٣٥-٤٠ .

إنما هو شيء يدركه الطبع السليم والفكر المسدد ، ولايستطيع  
(١)  
فيه اللسان مجاراة الهاجم .

وفى لغة الشعر كثيرا ماتبدو اللغة بنظامها المؤلف  
فى بناء الجملة بعيدة عن استيعاب غايات الشعر ، ولذا فهو  
يجنح كثيرا إلى العدول عن ذلك النظام المؤلف ، ببناء  
أنظمة جديدة تفرضها طبيعة الشعر .

ومن هذه الأنظمة الجديدة التى تكاد تكون خصيصة من  
خصائص لغة الشعر التقديم والتأخير ، وهو وارد فى كلام  
العرب ولكنه يتجلى بوضوح فى الشعر ، ويحظى بحرقة دائمة ،  
وهو باب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، بعيد الغاية كما  
يقول عبد القاهر الجرجاني ، وكثيرا مايروقك الشعر فتدقق  
النظر فيه "ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ، ولطف عندك أن قدم  
فيه شيء ، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان" (٢) .

ومع أن هذا الباب كثير الفوائد ، جم المحاسن ، فهو  
محكوم بالصحة ولذا "ينبغي أن ترتب الألفاظ ترتيبا صحيحا ،  
فتقدم منها ماكان يحسن تقديمه ، وتؤخر منها مايحسن تأخير  
ولاتقدم منها مايكون التأخير به أحسن ، ولاتؤخر منها مايكون  
التقديم به أليق" (٣) .

وكثيرا مانجد بعض المفاهيم النقدية مثل صحة التأليف  
وجودة السبك ، ووضع الكلام فى مواضعه فى وصف البناء  
المتماسك للغة الشعر .

ونجد أيضا فساد التأليف ، ورداءة السبك ، والتعقيد ،

(١) منهاج البلغاء ص ٣٧٢ .  
(٢) دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر ،  
القاهرة ، الخانجي ، ١٩٨٤م ، ص ١٠٦ .  
(٣) الصناعتين ص ١٥٧ .

والمعاطلة ، والمعمول فى الفرق بين الجودة والرداءة ذوق  
البيانى ، فما قبله الذوق قبله ومانبا عنه أطرحه وأقصاه .  
فالتقديم والتأخير يرتبط عند البيانين أحيانا  
بالمعاطلة والتعقيد ، وسوء النسج ، فبعد أن كان قيمة أصبح  
عبثا تنوء به اللغة والمتلقى معا .

حين تعمى فيه مقاصد الكلام ، ويعتورها اللبس والإبهام ،  
فتفرض على المتلقى جهدا عقليا لايعود عليه بطائل "وأما  
التعقيد فإنما كان مذموما لأجل أن اللفظ لم يرتب الترتيب  
الذى بمثله تحصل الدلالة على الغرض حتى احتاج السامع إلى  
(١)  
أن يطلب المعنى بالحيلة ، ويسعى إليه من غير الطريق" .

وطلب المعنى بالحيلة ، والسعى إليه من غير الطريق  
يتنافى وغايات الفن عند عبد القاهر ، لآلئه يحوج إلى قدر  
من التأمل - فمن المركوز فى طباع الناس "أن الشئ إذا نيل  
بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه ، كان  
نيله أحلى ، وبالمزية أولى" - وإنما لأن ذلك التأمل لايفضى  
(٢)  
إلى فائدة ، ولهذا يفرق عبد القاهر بين الغموض والتعقيد ،  
فالغموض بمفهومه الفنى قيمة جمالية ، والتعقيد دليل ضعف  
"والمعقّد من الشعر والكلام لم يذم لأنه مما تقع حاجة فيه  
إلى الفكر على الجملة ، بل لأن صاحبه يعثر فكرك فى متمرّفه  
ويشيك طريقك إلى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم  
(٣)  
فكرك ، وشعب ظنك حتى لاتدرى من أين تتوصل وكيف تطلب" .

ومن مظاهر تعقيد التراكيب فى لغة الشعر تداخل  
الضمائر بالالتفات الذى يفجأ المتلقى بما لم يالف ، فيقطع

(١) أسرار البلاغة ص ١٢٩ .  
(٢) المصدر نفسه ص ١٢٦ .  
(٣) المصدر نفسه ص ١٣٥ .

عليه الكلام قبل استيفائه كالمتمنّى في قوله :

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَانَ نَفُوسَنَا  
بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْعَظْمَ (١)

فقد عابوا عليه ذلك وقالوا : "قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر ، وإنما كان يجب أن يقول : كان نفوسهم ليرجع الضمير إلى القوم ، فيتم به الكلام ، وهذا من شنيع ما وجد في شعره " .

ولم يجهد القاضى نفسه فى البحث عن القيمة التى تنطوى عليها تلك الشناعة ، ولذا لافرق عنده بين "نفوسنا" و"نفوسهم" فكلاهما تؤيدان معنى واحداً إلا أن فى التعبير "بنفوسنا" ضعفاً لامبرر له ، غير أن أبا الطيب عندى غير معذور بتركه الأمر القوى الصحيح إلى المشكل الضعيف الواهى لغير ضرورة داعية ، ولحاجة ماسة إلى موقع اللفظين من الوزن واحد ، ولو قال نفوسهم لازال الشبهة ، ودفع القالة ، وأسقط عنه الشغب ، وعناء التعب" .

والقاضى لا يرفض أسلوب الالتفات ، فهو أسلوب من أساليب العربية جاء به القرآن ، وتكلم به أصحاب الفصاحة واللسان ، ولكنه يرفض بعض مظاهره التى لا يحسن فيها ؛ لأنه لو حسن فى كل موضع لتداخلت الضمائر ، واختلط الغائب بالحاضر ؛ ولأن التداخل ظاهر بين فى بيت المتنّى عابه واسترذله ، أما فى

قوله :

قَوْمٌ تَفَرَّسَتْ الْمَنَايَا فِيكُمْ      فَرَأَتْ لَكُمْ فِي الْحَرْبِ صَبْرَ كِرَامٍ (٢)

(١) الديوان ١٠٩/٤ .

(٢) الوساطة ص ٤٤٦ .

(٣) المصدر نفسه ص ٤٤٩ .

(٤) الديوان ١٤/٤ .

فهو من قبيل الجائز ، والالتفات له مواطن يحسن فيها ويجوز ويمتنع ، وإدراك الفروق بين هذه المواطن يدق ويغمض <sup>(١)</sup> إلا على البصير المتأمل .

ولعل اختلاف الحكم فى الموقفين راجع إلى مسألة الكم فى تداخل الضمائر ، وفى البيت الأول التفات من التكلم إلى الغيبة "إنى لمن قوم" والتفات آخر من الغيبة إلى التكلم "قوم كأن نفوسنا" ، وهذا مدعاة للإبهام الذى كان الالتفات فى البيت الآخر بمنأى عنه .

والالتفات كما يدل على شجاعة العربية ، يبين عن قدرة الشاعر - حين يقع فى موقعه - على تشكيل لغته ، وينطوى على كثير من القيم التى عبر عنها الزمخشري باختصاص الفوائد <sup>(٢)</sup> . فحين تعجز اللغة بنظامها المؤلف فى بناء الجملة عن استيعاب معانى الشعر يسلك بها الشاعر طريقا جديدا تفرضه أهداف فنية ، وبيت المتنبى لا ينفصل عن هذا السياق ، فالالتفات فيه قيمة جمالية والالتفات فى لغة المتنبى الشعرية باب من أبواب جرأته على اللغة ، وفطنته بمسالكها التعبيرية كقوله :

أَنَا الَّذِي نَظَرَ الْأَعْمَى إِلَى أَدَبِي  
وَأَسْمَعَتْ كَلِمَاتِي مِنْ بِيهِ صَمَمٌ <sup>(٣)</sup>

وقوله :

أَيُّهَا الْوَاسِعُ الْخِنَاءِ وَمَافِيهِ  
مَبِيتٌ لِمَالِكٍ الْمَجْتَازِ <sup>(٤)</sup>

وقوله :

(١) الوسيطة ص ٤٤٩ .  
(٢) الكشف ، الزمخشري ، بيروت ، دار المعرفة ، بدون تاريخ ١٠/١ .  
(٣) الديوان ٣٦٧/٣ .  
(٤) المصدر نفسه ١٨١/٢ .

كَرِيمٌ مَتَى اسْتَوْهَبْتَ مَا أَنْتَ رَاكِبٌ  
(١) وَقَدْ لَقِحتُ حَرْبٌ فَإِنَّكَ بَازِلٌ

وقوله :

تَغَرَّبَ لِمُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حَكْمًا (٢)

قال ابن فورجة : "وقد استقرت شعره كله فوجدته لا ينزل عن هذا المذهب في كل مامدح به فاذا أورد ضميرا في ذم رده إلى الكلام الأول تفاديا أن يخاطب به مواجها ، أو يرده إلى نفسه مخبرا فقد قال :

أَنَا الَّذِي نَامَ إِنْ نَبَّهْتُ يَقْظَانَا (٣)

ألا تراه كيف هرب من أن يقول : أنا الذي نمت ، لما كان كلام ذم لفظا ، ولم يؤثر الإخبار به عن نفسه ، وهذا من أدق ما في شعره من الحسن ، وأدله على حكمته واستيلائه على قصب السبق في شعره " (٤)

وبيت المتنبي الذي عابه القاضي الجرجاني من قميدة يرثى بها جدته لأمه التي ماتت بمرض الحمى ، وهي قميدة قطبها الصراع بين الضعف والقوة ، حينما يتعالى الشاعر على همومه وأحزانه وضعفه ، وحينما آخر يغمره الأسى ، فلا يلبث أن يعلن بكاءه وشكواه .

وَكُنْتُ قَبِيلَ الْمَوْتِ اسْتَعْظِمُ النَّوَى  
فَقَدْ مَارَتِ الْمُغْرَى الَّتِي كَانَتْ الْعُظْمَى  
هَبِينِي أَخَذْتُ الثَّارَ فَيْكَ مِنَ الْعِدَا  
فَكَيْفَ بَأْخَذِ الثَّارِ فَيْكَ مِنَ الْحُمَى

(١) المصدر السابق ١١٦/٣ .

(٢) المصدر نفسه ١٠٧/٤ .

(٣) المصدر نفسه ٢٣٠/٤ ومدره : لا أستزيدك فيما أنت من كرم

(٤) الفتح على أبي الفتح ، تحقيق عبد الكريم الدجيلي ،

بغداد ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ١٩٨٧ م ،

ص ١٢٨ ، ١٢٩ .

وَمَا انْصَدَّتِ الدُّنْيَا عَلَى لِفْظِهَا  
 وَلَكِنْ طَرْفًا لَا أَرَاكَ بِهِ أَعْمَى  
 فَوَاسَفَا أَلَّا أَكِيْبَ مُقْبِلًا  
 لِرَأْسِكَ ، وَالصَّدْرَ الَّذِي مُلِنَا حَزْمًا

هذا الضعف لا يلبث المتنبي أن ينتزع نفسه من وهدته ،  
 فينصرف عنه ، ويلتفت إلى عالم القوة الذي لاسبيل إلى ووجه  
 إلا بعزيمة لم تنل منها عوادي الدهر .

تَغَرَّبَ لِمُسْتَعْظِمًا غَيْرَ نَفْسِهِ      وَلَا قَابِلًا إِلَّا لِخَالِقِهِ حُكْمًا

ذلك الرجل الضعيف الشاكي لم يعد له وجود هنا ،  
 فالالتفات هنا التفات من حالة الضعف إلى حالة القوة .

والقوة من شأنها الاسعاف في مواقف الشرف ، ومواطن  
 الرجولة والهروب عن هذه المواقف لا يتناسب ومكانة القوم ،  
 لذا آثر المتنبي أن يكون قومه في حضور دائم .

وَإِنِّي لَمِنْ قَوْمٍ كَأَنَّ نَفُوسَنَا  
 بِهَا أَنْفٌ أَنْ تَسْكُنَ اللَّحْمَ وَالْدَّمَ

ففي غياب القوم "كأن نفوسهم" ضعف لا يرتضيه المتنبي  
 لهم ، وتنمل من الانتساب إليهم ، والإنسان العربي - كما  
 تصويره لغته - كان يقوى بنسبه ويشدد في وجوه أعدائه  
 وخصومه .

وإذا كانت الضمائر قد تداخلت عند المتنبي ، فإنها  
 تختل عند رؤية ، أنشد له شعلب قوله :

فِيهَا خُطُوطٌ مِنْ سَوَادٍ وَبَلَقُ  
 كَأَنَّهُ فِي الْجِلْدِ تَوَلَّيْعُ الْبَهَقِ  
 يُحَسِّنُ شَمًّا مِنْ رِقَاعٍ وَبِنَقِ<sup>(١)</sup>

(١) الديوان ص ١٠٤ وفيه : كَأَنَّمَا وَ.. شَمَاو رِقَاعًا مِنْ بِنَقِ

قال أبو عبيدة : "قلت لرؤية : لم قلت : خطوط من سواد وبلق ، ثم قلت : كانه ، ولمَ كَمَ تقل : كانهن أو كانه ؟ فزجرنى ثم قال : كآن ذلك ، ويلك ، وقال : البَنَق جمع بنية القميم ، وبنائق ثم بَنَق ... " (١) .

فالامر أشكل على أبى عبيدة ، ومرد الإشكال اختلال الضمائر. أبو عبيدة رأى أن الضمير فى كانه لايتفق ومجريات القول الظاهرة ، فرؤية إما أن يريد أن الخطوط فى الجلد مثل توليع البهق ، وحقه أن يقول : كانه ؛ لأن الخطوط مؤنث وإما أن يكون أراد أن السواد والبلق مثل التوليع فالواجب أن يقول : كانهما بالتثنية .

ولكن رؤية أراد شيئاً آخر هو مجموع الحكاية أى كآن (٢) ذاك التوليع توليع البهق "فذهب إلى المعنى والموضع" (٣) .

ومجموع الحكاية الذى ذهب إليه رؤية أمر لاتنكره العربية . فالعرب تكتفى بالواحد عن الجميع ، فمن شاء حمله على المعنى ، ومن أراد حمله على اللفظ .

ويمح جعل الهاء فى كانه عائدة على البلق "ولو قال قائل : إن الهاء فى كانه عائدة على البلق وحده لكان مصيباً ؛ لأن فى البلق ما يحتاج إليه من تشبيهه بالبهق ، (٤) فلا ضرورة هناك إلى إدخال السواد معه" .

ولهذا وأمثاله فى العربية متسع بحمله على المعنى ، ومن ذلك قوله تعالى : {بَلَى مَنْ أَسْلَمَ وَجْهَهُ لِلَّهِ وَهُوَ مُحْسِنٌ فَلَهُ أَجْرُهُ عِنْدَ رَبِّهِ وَلَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ} (٥) .

(١) مجالس شعلب ، تحقيق عبد السلام هارون ، القاهرة ، دار المعارف ، بدون تاريخ ٣٧٦/٢ .  
(٢) المحتسب ١٥٤/٢ .  
(٣) مجالس العلماء ص ٢١١، ٢١٢ .  
(٤) المحتسب ١٥٤/٢ .  
(٥) سورة البقرة : ١١٢



فأفرد على لفظ من ثم جمع بعد ذلك ، ومنه قول ذى

الرَّمة :

وَمِيةٌ أَحْسَنُ الثَّقَلَيْنِ وَجْهًا      وَسَالِفَةٌ ، وَأَحْسَنُهُ قَدْالَا (١)

"فأفرد الضمير مع قدرته على جمعه ، وهذا يدل على

قوة اعتقادهم أحوال المواضع وكيف يقع فيها ، ألا ترى

(٢)

أنَّ الموضع موضع جمع ..."

ومما يشين جمال التركيب عند البيانيين التقديم

والتأخير الذى يورث عسر الفهم ، كقول أبى الطيب المتنبى :

أَنْتَى يَكُونُ أَبَا الْبَرِيَّةِ آدَمُ      وَأَبُوكَ - وَالثَّقْلَانِ أَنْتَ - مُحَمَّدُ (٣)

قال ابن وكيع : "وفى البيت كلفة وليس بلفظ مطبوع ،

ولامتد المسموع ، وفى إعرابه مطعن ، وتقديره : كيف يكون

آدم أبا البرية وأبوك محمد ، وأنت الثقلان ، ففمل بين

المبتدأ الذى هو أبوك ، وبين الخبر الذى هو محمد بالجملة

(٤)

هذا قول بعض النحويين"

فسبب الكلفة الفمل بين المبتدأ أبوك ، والخبر محمد

بجملة ابتدائية أجنبية لاتربطها بالكلام صلة نسب ، فبدت

غريبة ، قلقة ، تشير التأمل ، وهذا يخالف ماطبع الشعر

الجيد عليه عند ابن وكيع من سهولة ووضوح .

وابن وكيع لايرى فى البيت سوى التكلف ؛ لأن البيت جاء

على خلاف مايرتضى .

إن غرابة التركيب هى غرابة شجاع الطائى الذى لايرى

فيه الناس إلا رجلا عاديا ، وغرابة شجاع وعظمته هى مبعث

(١) الديوان ١٥٢١/٣ وفيه أحسن الثقلين خذا .

(٢) الخصائص ٤١٩/١ .

(٣) الديوان ٣٤٠/١ .

(٤) المنصف ص ٢٤١ .

التساؤل والقلق اللذين يسريان فى جسد البيت وفى أبيات

أخرى من القصيدة كقوله :

وَتَحَيَّرْتُ فِيْمِ الْمَفَاتِ لَانَّهَا      أَلَفْتُ طَرَائِقَهُ عَلَيْهَا تَبَعْدُ

وقوله :

مَنْ فِي الْأَنَامِ مِنَ الْكِرَامِ وَلَا تَقْلُ      مِنْ فِيكَ شَأْمٌ سِوَى شَجَاعٍ يَقْصِدُ

وقوله :

أَسَدٌ دَمَ الْأَسَدِ الْهَزْبُورِ خِضَابُهُ      مَوْتُ فَرِيضٍ الْمَوْتُ مِنْهُ يَرْعَدُ

ورجل بهذه المنزلة الغريبة .

كُنْ حَيْثُ شِئْتَ تَسِرْ وَإِلَيْكَ رِكَابُنَا

فَالْأَرْضُ وَاحِدَةٌ ، وَأَنْتَ الْأَوْحَدُ

لاسبيل إلى اقتناص حقيقته إلا بلغة تساوقه فى الغرابة

وإشارة التأمل . وهذا النشاط الذى نلمسه فى نحو البيت

لايمكن فهمه بمعزل عن مكانة الرجل فى القصيدة ، وهى مكانة

لايلبث الشعر بكل هذا النشاط أن يقف أمامها عاجزا لايفى

بغاياته .      يَفْنَى الْكَلَامَ وَلَايُحِيطُ بِوَصْفِكُمْ      أَيُحِيطُ مَايَفْنَى بِمَا لَايُنْفَدُ؟

والقول بالاعتراض والاجنبى فى الشعر لايصح إذ أن

جماليات المعانى محكومة بالاعتداد بهذه التراكيب .

ومما عيب على ذى الرِّمَّةِ قوله :

كَأَنَّ أَمْوَاتَ مَنْ إِيغَالِهِنَّ بِنَا      أَوَاخِرَ الْمَيْسِ أَمْوَاتُ الْفَرَارِيحِ (١)

فقدّم وأخر "يريد كأن أصوات الميس أصوات الفراريج من

(٢)

إِيغَالِهِنَّ بِنَا" .

(١) الديوان ٩٩٦/٢ وفيه أنقاض الفراريج . والميس : الرجل

(٢) الموشح ص ٢٩٢ .

ومبعث العيب هو الفصل بين المتضايقين بالجار  
والمجرور "مِنْ إِيغالهن بنا" .

والفصل لو لم يكن يشكل جزءا من المعنى ، ما آثره ذو  
الرمة . إِنَّ إِيغال العيس فى السير هو سبب انبعاث الموت .  
والتعبير بإيغال يجعل العيس تبدو وكأنها تلج بهم فى  
أعماق الصحراء ، وهنا يكون الصوت مميزا ؛ لأنه يصدر عن جهد  
ومشقة .

والتقديم الذى كان سببا فى الفصل بين المضاف والمضاف  
اليه يمنح الصوت قيمة خاصة ، فهو أشبه مايكون بنداء  
المستغيث الذى يرفع موته طالبا العون والنجدة .  
إلا أن الصوت هنا لا يأتى من الإبل المُوغلة فى الوحل  
المحرق فهى كريمة لم تشك طول البرى ، فلاتكاد تظهر فى  
لغة البيت إلا فى ضمير الغيبة "إِيغالهن" .

وإذا كان الإيغال يمنح الموت معنى حضوريا ، ينتزعه من  
عموم الدلالة التى يمكن أن تعلق به ، فإن البنية التصويرية  
التى تشبّهه بأصوات الفراريح - وهو نبات صحراوى ييبس  
فتحركه الرياح فيصدر هذا الموت - تؤكد المعنى المأساوى  
للموت ، فالرجل يأخذ من أصوات الفراريح بعدا عميقا فهى  
مزمارة من مزامير الفناء يعلن النهاية ويذكر بها .

وعلى هذا فالتقديم فرضه المعنى والموقف "إنما يقدمون  
الذى بيانه أهم لهم ، وهم ببيانه أعنى ، وإن كانا جميعا  
(١)  
يهمانهم ويعنيانهم" .

والفرق بين بناء اللغة فى البيت ، وما ذكره المرزبانى من معنى البيت هو الفرق بين الشعر المبنى على الفطنة بحقائق الأشياء ، والنثر الذى يقف على الظاهر ، وينقله على ما هو عليه .

وهو الفرق بين المفسر والتفسير ، فالمعنى المفسر تتعدد دلالاته وتختلف ، باختلاف قوى الناظرين ، على حين أن التفسير له معنى واحد محدد :

قال عبد القاهر : "... إنما كان للمفسر فيما نحن فيه الفضل والمزية على التفسير ، من حيث كانت الدلالة فى المفسر دلالة معنى على معنى ، وفى التفسير دلالة لفظ على معنى" (١) .

فبناء التراكيب هذه لا يكفى أن يقال فيه : إنه لم ينتظم للشاعر نسق الكلام ووزن الشعر فقدم وأخر . (٢)

فهو رؤية جديدة ، ومعان خبيثة "وبناء العبارة فى الحقيقة بناء خواطر ومشاعرواختلاجات قبل أن يكون هندسة ألفاظ وتصميم قوالب ، وإذا كان السياق سياقاً فياضاً وحافلاً أبدت هذه الزحزحات الحقيقية للكلمات غنى وفيها" (٣) .

ومما جاء مخالفاً لمألوف البناء فى الجملة العربية القلب الذى تتغير بمقتضاه الرتبة فى الكلام ، فيمير الفاعل مفعولا ، والمفعول فاعلا .

(٤) ومع أنه سنة من سنن العرب فى الكلام ، فإن قدامة بن جعفر يعده عيباً من عيوب اختلاف المعنى والوزن وهو : "أن

(١) دلائل الإعجاز ص ٤٤٤ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٢١ .

(٣) دلائل التراكيب ، الدكتور محمد أبو موسى ، القاهرة ، مكتبة وهبة ، ١٩٧٩م ، ص ١٧٦ .

(٤) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٨ ، الصاحبى ص ٣٢٩ ، الوساطة ص ٤٦٩ ، المزهري ١/ ٤٧٦ .

يفطر الوزن الشعرى إلى إحالة المعنى ، فيقلبه الشاعر إلى  
(١)  
خلاف ما قصد به " .

وإنما عيب القلب ؛ لأنه "يفسد المعنى ويصرفه عن  
(٢)  
وجهه " .

والاتجاه الغالب عند القدماء قبوله ، والاعتداد به  
واعتباره سنة من سنن العرب فى كلامها . ومن عابه قبله فى  
لغة الشعر على مضمض، وعدّه من قبيل الضرورة التى تجيز  
مالايجاز .

ومنه قول الأخطل :

أَمَّا كُلَيْبُ بْنُ يَرْبُوعٍ فَلَيْسَ لَهَا  
عِنْدَ الْمَفَاخِرِ إِيرَادٌ وَلَا صَدْرُ  
مِثْلِ الْقَنَافِذِ هَدَّاجُونَ قَدْ بَلَغَتْ  
(٣)  
نَجْرَانُ أَوْ بَلَغَتْ سَوَاتِمَهُمْ هَجْرُ

قال السيرافى : "أراد : بلغت نجران سواتمهم أو هجر ،  
وذلك وجه الكلام ؛ لأن السوات تنتقل من مكان فتبلغ مكانا  
آخر ، والبلدان لا ينتقلان وإنما يُبلغن ولايُبلغن" (٤) .  
والسيرافى هنا لا يعتدّ باللغة اعتداده بما تعبر عنه  
اللغة ، فالمعنى حاضر فى ذهنه ، متصور سلفا .  
ولذا لم يستغ - وفق هذا التصور - أن نجران وهجر هما  
اللتان بلغت سوات القوم ، فالبلدان لا ينتقلان ، وإنما

- 
- (١) نقد الشعر ص ٢٢٢ .  
(٢) ضرورة الشعر ، أبو سعيد السيرافى ، تحقيق الدكتور  
رمضان عبد التواب ، بيروت ، دار النهضة العربية ، ط ١  
١٤٠٥هـ / ١٩٨٥م ص ١٧٣ .  
(٣) شعر الأخطل صنعة السكرى ، تحقيق فخر الدين قباوة ،  
بيروت ، دار الآفاق الجديدة ، ط ٢ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ،  
١ / ٢٠٨ ، ٢٠٩ وفيه فليس لهم عند المكارم لاورد ولاصدر ،  
وعلى العيارات ، أو حدثت .  
(٤) ضرورة الشعر ص ١٧٤ .

السوآت هي التي تنتقل إليهما عن طريق الأخبار ، وإذا كانت هذه صفة البلد في الواقع ، فإنها يجب أن تكون في الشعر كذلك .

وفهم القلب هنا إنما يتصور باستقراء حالة القوم "كليب بن يربوع" فهم في ضعف ومهانة ، لا يجدون لسوآتهم ملاذا يحجبها عن أعين الناس إلا الليل .  
وهم يترددون في ضعفهم ، فليس لهم في منازل الفخر إيراد ولاصدر ، وقوم هذه صفتهم لا يرغبون في كشف منكراتهم ، فهم يسترونها بكل ما أوتوا من قوة .

ولذا فالسوآت لا تبلغ ؛ لأنه لا يرغب أحد منهم في كشفها .  
وإذا كان الشاعر يريد تعريتهم فإنه يعتمد إلى "المكان" فيمنحه صفة الشعرية ، فيبدو وكأنه رقيب ، يستجلى أسرارهم ، ويكشف خباياهم . مع أنهم كالقنفاذ لا يظهرون إلا بالليل المظلم .

واخذ على الحطيئة قوله :

فَلَمَّا خَشِيتُ الْهُونَ وَالْعَيْرَ مُمْسِكٌ

عَلَى رَغِيمٍ مَا أَثْبَتَ الْحَبْلَ حَافِرُهُ (١)

"وكان الوجه أن يقول ما أمسك حافره الحبل فقلب ؛ لأن ما أمسكته فقد أمسكك ، والحافر ممسك للحبل لا يفارقه مادام مربوطا به ، والحبل ممسك للحافر" .

وبهذا القلب انحرف معنى الكلام عند حازم القرطاجنى حتى أوهم أن المراد به ضد ما يدل اللفظ عليه . وعلى هذا (٣)

(١) الديوان ص ٢٤ .

(٢) تأويل مشكل القرآن ص ١٩٤ .

(٣) منهاج البلقاء ص ١٧٩ .

فهو مذهب فاسد "وفى سعة الكلام مندوحة عن المذاهب  
(١)  
الفاصلة " .

والأمر بخلاف مذهب إليه ابن قتيبة وحازم القرطاجنى  
وشرَّاح البيت رحمهم الله جميعاً ، من أن الحبل لما لم يخرج  
من الحافر فكانه مربوط فيه ، وأن ما أمسكته فقد أمسك ، أو  
(٢)  
أن الحبل إذا وقع فى الرسغ رده الحافر فلم يسقط . هذا  
تصور محدود للغة الشعر ، تغدو معه مجرد وصف للأشياء يدور  
حولها ، ولا يقع عليها .

وحمل البيت على القلب ، وتأولهُ على الوجه الذى سبق  
سرف للشعر عن جهته ، وعجز عن فك مغاليقه ، وفض أسرارهِ  
التي كان بها شعرا .

وتلك الأسرار إنما تتجلى بالوقوف على ملابسات النص ،  
وسياقه ، فالحطيئة يهجو الزُّبرقان بن بدر الذى أساء إليه  
حين أسقاه الماء البارد فى ليلة شتاء ، ويمدح آل شماس  
الذين قروه اللحم ، وكانوا ملاذه ، ومأواه .

والإشكال إنما نشأ من تسلط الواقع الخارجى على اللغة  
إذ العرف يقتضى أن يكون الحبل هو الذى يشد الحافر ويمسكه  
أما أن يمسك الحافر الحبل فذلك صرف للكلام عن جهته .

إن قوة الإنسان فى إرادته تخطى العقبات ، وتخطى  
العقبات والمصاعب لا تتحقق إلا بتكاتف أعضاء الجسد الواحد  
وتداعيتها للوقوف أمام المشكلة .

وهذا هو الذى أراده الحطيئة ، وعبر عنه بمسك الشعر  
فى التعبير ، فقرن الشئ بنقيضه لتكتمل الصورة .

(١) المصدر السابق ص ١٧٩ .

(٢) انظر : الديوان ص ٢٥ .

فالإنسان قادر على تجاوز المصاعب ، متى كانت أعضاؤه  
تتَّحِد وتتنَّاصر ، وهذا ما تحقق للحطيئة حين تولى عن هُون  
الزبرقان بن بدر .

واكتمال الصورة ، يكمن بالمقارنة بين الرجل والعيير ،  
والعيير هنا لا يظل مقيما على الدل إلا إذا خذله حافره فتشبت  
بالحبل ، وبذا يكتسب العَير عند الحطيئة صورة غير تلك  
الصورة التى نجدها له عند المتلمس فى قوله :

وَلَنْ يَّقِيمَ عَلَى خَسْفٍ يُرَادُ بِهِ      إِلَّا الْأَذْلَانِ عَيْرُ الْأَهْلِ وَالْوَتْدِ  
هَذَا عَلَى الْخَسْفِ مَرْبُوطٌ بِرَمَّتِهِ      وَذَا يُشَجُّ فَلَا يَرْتَضِي لَهُ أَحَدٌ<sup>(١)</sup>

وإذا كانت الإرادة ممكنة التحقق عند هذا الكائن ،  
فإنها لدى الحطيئة واجبة .

وبهذا يحقق الحطيئة مراده بدفع اللغة إلى هذه  
المفاهيم التى فيها يسهل اصطصاد المتأبى من المعانى  
الفادرة .

قال ابن جنى : "وذلك أنك تجد فى كثير من المنشور  
والمنظوم الإعراب والمعنى متجاذبين ، هذا يدعوك إلى أمر ،  
وهذا يمنعك منه ، فمتى اعتورا كلاما ما أمسكت بعروة المعنى<sup>(٢)</sup>  
وارتحت لتصحيح الإعراب" .

والشعر بطبيعته فن موجز يوصى إلى الأشياء ، ولا يصرح  
بها . والإيجاز فيه ليس حلية كمالية ، بل خصيصة تميزه عما  
سواه ، وهى خصيصة آثرها العرب ، وأرباب الفصاحة ، فكانت  
البلاغة هى الإيجاز ، وكان الشعر عندهم لمحة دالة تكفى  
إشارتها . وكلما ضاقت العبارة واتسع معناها ، كانت عندهم

(١) الديوان ص ٢٠٨-٢١١ .

(٢) الخمائص ٢٥٥/٣ .



فى أسمى مراتب البلاغة حتى يكون الكلام لمحة قليلة إلى  
(١)  
أفكار غزيرة خبيثة ، وراء تلك الألفاظ التى تشبه الإشارة " .  
ومتى زادت الألفاظ عن المعانى عدت من فاسد القول الذى  
يخل بمعايير البلاغة ؛ لأن "من حق المعنى أن يكون له الاسم  
طبقا ، أى يكون الاسم طبقا للفظ بقدر المعنى غير زائد عليه  
(٢)  
ولاناقص عنه " .

ومما عيب فى هذا قول عروة بن أذينة :  
واسقِ العدو بكأسه وأعلم له  
بالغيب إن قد كان قبل سقاكها  
وأجز الكرامة من ترى أن لو له  
(٣)  
يوماً بذلت كرامة لجزاكها

قال العسكرى : "ومعنى هذا الكلام محصور تحت ثلاث كلمات  
(٤)  
اجز كلا بفعله ، وكان السكوت لعروة خيرا له " .  
وهكذا تتساوى لغة الشعر بما هو أدنى منها ، ويتضاءل  
سلطان الكلمة ، والنظر إلى هذه اللغة بمنظار العسكرى يفضى  
إلى طمس قيم الفن والجمال فيها .

فلاقيمة للفعل اسق بتاريخه الطويل قال عنتره :  
(٥)  
لاتسقينى كأس الحياة بذلة بل فاسقينى بالعز كأس الحنظل  
وقال :  
(٦)  
فأجبتُها إن المنيّة منهل لبد أن أسقى بذاك المنهل

- 
- (١) قدامة بن جعفر والنقد الأدبى ، د. بدوى طبانة ،  
القاهرة ، الأنجلو المصرية ، ط ٢ ، ١٣٧٨هـ ، ص ٢٨٥ .  
(٢) المناعتين ص ٤١ .  
(٣) شعر عروة بن أذينة ص ٣٤٤ .  
(٤) المناعتين ص ٤١ .  
(٥) شرح ديوان عنتره بن شداد ، تحقيق عبد المنعم عبد  
الرؤوف شلبى ، القاهرة ، المكتبة التجارية الكبرى ،  
بدون تاريخ ص ١٣٥ .  
(٦) ديوان عنتره ص ٢٥١ .

فالسقى لم يعد وسيلة للحياة ، بعد أن كان كذلك ،  
والشاعر هنا لا يدعو إلى الإخلال بموازين الحياة ، فهو ينتصر  
لنفسه ، ويتحقق التوازن فى دعوته بين السقى والجزاء ،  
فإذا كان هناك قد ترصد لعدوه ، ورد له عداوته ، فإنه هنا  
يرد للكريم مكرمه .

بل إن قيمة الخير أكثر حضوراً فى الشعر ، فالسقى  
"للعدو" المعروف بعداوته ، والجزاء بالكرامة لمن يظن أنه  
أهل لها ، وبهذا يظل الجانب الإنسانى هو القيمة الأولى فى  
الحياة .

وعلى هذا فالمعانى الشعرية حين تحتشد اللغة لها ،  
لاتخرج إلى الوجود مجرد فكرة مبتذلة ، بما يضيفه المبدع  
عليها من تجاربه وخبراته .

يقول قدامة بن جعفر عن قول بعض بنى كلاب :  
دَعِ الشَّرَّ واحْلُلْ بِالنَّجَاقِ تَعَزُّلاً  
إِذَا هُوَ لَمْ يَصْبِغْكَ فِي الشَّرِّ صَابِغٌ  
وَلَكِنْ إِذَا مَا الشَّرُّ شَارَ دَفِئْنُهُ  
عَلَيْكَ فَأَنْفِجْ دَبْغَ مَا أَنْتَ دَابِغٌ (١)

"فأكثر اللفظ والمعنى فى هذين البيتين جارٍ على سبيل  
التمثيل وقد كان يجوز أن يقال مكان ما قيل فيه ، دع الشر  
ما لم تنشب فيه ، فإذا نشبت فيه فبالغ ، ولكن لم يكن لذلك  
من الحظ فى الكلام الشعرى والتمثيل الظريف ما لقول  
الكلابى" (٢)

(١) نقد الشعر ص ١٦٠ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٦٠ .

ومما فيه إخلالٌ بجماليات التركيب الحشو الذى ارتبط فى كثير من نماذجه بالعيب ؛ لأنه فضل جىء به لسد الخلل الإيقاعى فى البيت ، فيكون كما قال الباقلانى كالرقعة من الجلد فى الديباج الحسن . أو كالطفيل<sup>(١)</sup> الذى يستثقل مكانه والأجنبى الذى يكره حضوره<sup>(٢)</sup> .

ومعرفة الحسن من القبيح من الحشو بحاجة إلى إدراك مميز لأنساب الكلام وشائجه "وهذا باب لطيف جدا لا يتيقظ له إلا من كان متوقد القريحة ، متباصر الآلة رطباً بمجارى الكلام عارفا بأسرار الشعر ، متصرفا فى معرفة أفانيه<sup>(٣)</sup> " .

أما المذموم منه فإنما كره وذم ؛ "لأنه خلا من الفائدة ولم يخل منه بعائدة ، ولو أفاد لم يكن حشوا ، ولم يدع لغوا ، وقد تراه مع إطلاق هذا الاسم عليه واقعا من القبول أحسن موقع ، ومدركا من الرضى أجزل حظ ، ذلك لإفادته إياك على مجيئه مجيء مالمعول فى الإفادة عليه ، ولا طائل للسامع لديه ، فيكون مثله مثل الحسنة تأتيك من حيث لم ترتقبها ، والنافعة أتتك ولم تحتسبها<sup>(٤)</sup> " .

ومما ذمه البيانىون لما فيه من الحشو قول امرئ

القيس :

تصد وتبدى عن أسيل وتثقى  
بناظرة من وحش وجرة مطفل<sup>(٥)</sup>

وقول عدى بن الرقاع :

- 
- (١) إعجاز القرآن ص ٢٢٤ .  
(٢) أسرار البلاغة ص ٢٢ .  
(٣) حلية المحاضرة ، الحاتمي ، تحقيق هلال ناجى ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ١٩٧٨ م ، ٨٢/١ .  
(٤) أسرار البلاغة ص ١٩ .  
(٥) الديوان ص ١٦ .

وَكَاثُهَا بَيْنَ النِّسَاءِ أَعَارَهَا عَيْنِيهِمْ أَحْوَرُ مِنْ جَاذِرِ جَاسِمِ (١)

قال القاضى الجرجانى : "وقد تخلل كل واحد منهما من حشو الكلام مالمو حذف لاستغنى عنه ، ومالافائدة فى ذكره ؛ لأن امرأ القيس قال : من وحش وجرة ، وعديا قال : من جاذر جاسم ولم يذكر هذين الموضعين إلا استعانة بهما فى إتمام النظم وإقامة الوزن ، ولاتلفتن إلى مايقوله المعنويون فى وجرة وجاسم فإنما يطلب به بعضهم الإغراب على بعض ، وقد رأيت طباء جاسم فلم أرها إلا كغيرها من الطباء ، وسألت من لأحصى من الأعراب عن وحش وجرة فلم يروا لها فضلا على وحش ضرية ، وغزلان بسيطة ، وقد يختلف خلق الطباء وألوانها باختلاف المنشأ والمرتع ، وأما العيون فقل أن تختلف لذلك" (٢) .

والقاضى فى نقده هذا يصدر عن تمور يقف على ظواهر الشعر ، ولايتغلغل تحت قشرته الظاهرة ، فتجرد الكلمات من كل ماتحملة من قيم شعورية لاتنهض إلا بها ، ولذا فالمكان ليس له أية جماليات فى الشعر ، فهو حشو جىء به لإتمام النظم ، وإقامة الوزن .

وقد يقال هنا إن امرأ القيس خص وجرة بالذكر ؛ لأنها قليلة الماء . فوحشها تجتزئ بالنبات الأخضر عن شرب الماء فتفمر بطونها ، ويشتد عودها" (٣) .

وإن عديا أثر جاسم على ماسواها ؛ لأن جاذرها عرفت بجمال عيونها ، وشدة حورها ، وهذا كلام جميل لكنه ينظر إلى

(١) ديوان شعر عدى بن الرقاع العاملى ، جمع وتحقيق الدكتور الشريف عبد الله الحسينى ، مكة المكرمة ، المكتبة الفيصلية ١٤٠٦هـ / ١٩٨٥م ، ص ٧٦ وفيه : فكأنها

(٢) الوساطة ص ٣٢ .

(٣) الاقتضاب ٣/ ٣٤٩ .

الشعر وكأنه حقيقة جوهرها الصدق . والشعر شيء غير ذلك .  
فالمكان هنا ينطوى على دلالات دفيئة ، لا يدرك أبعادها  
إلا من عرفه حق معرفته . وهى معرفة لا يوقف على أسرارها  
بالرؤية السطحية المباشرة ، ولا بمساءلة الأعراب الذين  
لا يلمسون فيه إلا الشجر والمدر ، فيغيب عنهم ما استأثر به  
الشاعر بفطنته .

وإذا كان الإيجاز قيمة جمالية - كما سبق - فإن الإخلال  
قبح وهو : " أن يُترك من اللفظ ما به يتم المعنى " .<sup>(١)</sup>

قال عروة بن الورد :  
عَجِبْتُ لَهُمْ إِذْ يَقْتُلُونَ نَفْسَهُمْ  
وَمَقْتَلَهُمْ عِنْدَ الْوَعَى كَانَ أَعْذَرًا<sup>(٢)</sup>

قال قدامة : " فإنما أراد أن يقول : عجبت لهم إذ  
يقتلون نفوسهم فى السلم ، ومقتلهم عند الوعى كان أعذرا " .<sup>(٣)</sup>  
والذى أملى على قدامة القول بالإخلال فى البيت الحرس  
على إيجاد مطابقة يمح معها بناء الكلام ، وهو حرص جر قدامة  
وكثيرا من البيانيين إلى ذم نماذج من الشعر الجيد ما كانت  
لتذم لو أتيت من طريقها الصحيح .

فالقضية هنا - قضية قتل نفس بغير حق ، يستوى ذلك فى  
السلم والحرب ، فالجريمة قبيحة أيا كان زمانها أو مكانها .  
فالعجب إذن يتعالى على حدود الزمان والمكان ، ليصبح  
بحثا فى قضية جوهرية لا دخل فيها للظروف والملابسات .

(١) نقد الشعر ص ٢١٦ ، الموشح ص ٣٦٣ .  
(٢) الديوان ص ٨٢ وفيه إذ يخنقون وهو الأقرب لقوله بعد

ذلك :  
يَشِدُّ الْحَلِيمُ مِنْهُمْ عِقْدَ حَبْلِهِ  
ألا إنما يأتى الذى كان حذرا

(٣) نقد الشعر ص ٢١٧ .

فليس هنا إخلال بالمعنى الذى يريد قدامة ، فقاتل نفسه  
 فى السلم أو فى الحرب مجرم ؛ لأنه يقتل نفسه .  
 وفضيلة البيت فى إيحائه ، وبعده عن المباشرة ، حين  
 تذهب النفس معه كل مذهب ، وهذا هو الذى يصدق فيه قول  
 الإمام عبد القاهر "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة ، وتجدر  
 أنطق ماتكون إذا لم تنطق ، وأتم ماتكون بيانا إذا لم تبين"  
 (١) وإذا كان الشاعر لا يعذر بوقوعه فى الزلل ، فإن الناقد  
 يجب أن يستقصى احتمالات المعنى ، ويتعاطاه من جهته التى  
 لا يصح تعاطيه إلا من قبلها ، وأن يثق فى أمثال هؤلاء الشعراء  
 وألا يتعجل فى تخطئتهم ، فالثقة بهم ثقة فى العربية ، وهم  
 أول الناس إدراكا لشجاعتها ، وفطنة بمسالكها فى التعبير .  
 قال حازم :

"وليس ينبغى أن يعترض عليهم فى أقاويلهم إلا من تراحم  
 رتبته فى حسن تأليف الكلام وإبداع النظام رتبته ، فإنما  
 يكون مقدار فضل التأليف على قدر فضل الطبع والمعرفة  
 بالكلام ، وليس كل من يدعى المعرفة باللسان عارفا به فى  
 الحقيقة " (٢) .

ومما سبق يتضح أن لغة الشعر تقتضى نوعا مختلفا من  
 التراكيب ، تفرضه طبيعة التجربة الفنية التى تعبر عنها  
 هذه اللغة .

وقد أدرك البيانىون طبيعة هذه اللغة ، فأجازوا فيها  
 ما لا يجوز فى غيرها من الأساليب التى يحقق من خلالها الشعر  
 قيمه التى يكون شعرا خالدا تجد فيه النفوس الإشارة  
 والمتعة .

(١) دلائل الإعجاز ص ١٤٦ .

(٢) منهاج البلغاء ص ١٤٤ .

الفصل الثالث

# هيكل القصيدة

الفصل الثالث

هيكل القصيدة

يمثل الشكل فى الفن قيمة لاتنتقص ، بل إن الشكل يكاد يكون كل شئ فى الشعر والرواية والمسرحية ... الخ ، فالذى يجذب المتلقى إلى النص هو براعة المبدع ، وقدرته على تشكيل مادته وتنسيقها .

إن الفن والعلم كثيرا مايتناولان فكرة واحدة ، ولكن التأثير يكون دائما فى الفن أكثر ؛ لأن طريقه عرض الفكرة وتركيبها فى الفن تمنح الفكرة هذا التأثير ، والفكرة لايمكن أن تكون عملا فنيا قبل صياغتها فى شكل جميل ، فالشكل هو الجوهر لكل عمل فنى .

والعلاقة بين الشكل والمضمون علاقة قوية لاقيمة للشكل بمعزل عنها . يقول هارولد آزبورن : "لايظل شئ من شكل القصيدة ، ولابنيتها العروضية ، ولعلاقاتها الإيقاعية ، ولاأسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى ، فاللغة ليست لغة ، بل أصوات إلا إذا عبرت عن معنى" (١) .

وهيكل القصيدة العربية هو الذى يمنحها خصوصيتها ، ويميزها عما سواها ، ولذا كان الخروج على نظام القصيدة فى بناء هيكلها مما يعاب به الشعر ، وكان الإبداع يمثل فى جانب من جوانبه احتذاء ذلك الهيكل ، والقول على منواله ، فإذا كان صاحب القصيدة "إنما ابتداء فيها بذكر الديار

(١) مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة د. محمد عصفور ، الكويت ، عالم المعرفة ١٩٨٧م ، ص ٥١،٥٠ .



والدمن والآثار فبكى وشكا وخاطب الربيع ، واستوقف الرفيق ... ثم وصل ذلك بالنسيب ... فإذا علم أنه قد استوثق من الاصغاء إليه ، والاستماع له ، عقب بإيجاب الحقوق ، فرحل فى شعره وشكا النصب والسهر ... فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء ، وضمامة التأميل ، وقرر عنده ماناله من المكاره فى المسير بدأ فى المديح ... " (١) .

إذا كان كذلك فإن الشاعر المجيد هو "من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام ... " (٢) .

وسلوك هذه الأساليب يعنى الانقياد لها ، والتجديد فى إطار من الحفاظ عليها "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين من هذه الأقسام ، فيقف على منزل عامر ، أو يبكى عند مشيد البنيان ؛ لأن المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر ، والرسم العافى ، أو يرحل على حمار أو بغل ويمفهما ؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذاب الجوارى ؛ لأن المتقدمين وردوا على الأواجن الطوامى ، أو يقطع إلى الممدوح منابت النرجس والآس والورد ؛ لأن المتقدمين جروا على قطع منابت الشيخ والحنوة والعرارة " (٣) .

وابن قتيبة فى دعوته هذه يطبق مقولة "الوضع" التى تحكم فى الفكر اللغوى كثيرا ، فكأن الشعر من وضع واضح ، يزداد عليه ولا تسمى أصوله ، وهذا ما يسميه الدكتور شكرى عياد (٤) "بالوضع الشعرى" .

- 
- (١) الشعر والشعراء ٧٤/١ .  
 (٢) المصدر نفسه ٧٦،٧٥/١ .  
 (٣) المصدر نفسه ٧٧/١ .  
 (٤) مجلة فصول "تراثنا النقدى" المجلد السادس ، العدد الثانى ١٩٨٦م ، ص ٦١ .

ومع هذا يمكن النظر إلى هذه الدعوة على أنها محاولة للحفاظ على رموز الشعر العربى ، والتجديد فى إطار من الوعى بها ، وحسن التعامل معها .

والغريب أن دعوة ابن قتيبة هذه لاتمثل نموذجا واقعيا للقصيدة العربية ، فالمعلقات مثلا - وهى تكاد تكون النموذج الاصلى للقصيدة العربية لقدمها ، وكمالها الفنى - تبتعد عن تصور ابن قتيبة .<sup>(١)</sup>

وهذا التسلسل المنطقى الذى يؤسسه ابن قتيبة يأخذ بعدا آخر عند ابن طباطبا ، حين يوازن بين القصيدة والرسالة "فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل فيحتاج الشاعر إلى أن يمل كلامه - على تصرفه فى فنونه - ملة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح ، ومن المديح إلى الشكوى ، ومن الشكوى إلى الاستمache ... بألف تحلى وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثانى عما قبله ، بل يكون متملا به وممتزجا معه " .<sup>(٢)</sup>

وقد نؤمن بأصالة هذا الإدراك الذى يقدمه ابن قتيبة وابن طباطبا وغيرهما للقصيدة العربية وذلك بتقسيمها لثلاثة محاور يصبح الربط بينها ضربا من الاتقان فى صنعة الشعر . إلا أن هذا الإدراك سرعان مايصرفنا عن تأمل الشعر ، والحكم عليه أحيانا بمقتضى هذا الإدراك بنوع من الأحكام التى تستند على رؤى مسبقة ، تفرض على القصيدة شكلا مألوفاً وبنية مرسومة سلفاً ، وتتناسى أن هيكل القصيدة وبنيتها أمر لايمكن فصله عن مضامينها وأفكارها ، وأن ذلك الهيكل يمكن أن يتطور ويتغير بتغير الأذواق والأجيال ، ومنازع الإدراك .

(١) المرجع السابق ص ٦١ .

(٢) عيار الشعر ص ٩ .

والذى لاخلاف فيه أن تلاحم القصيدة وتماسكها قيمة فى حد ذاتها ، فيه تتجلى قدرة المبدع على السيطرة على لغته ، ووضوح رؤيته .

"وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا ، فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان" (١) .

وبهذا التلاحم قدم عمر بن أبى ربيعة على جميل ، قال الزبير بن بكار : "من الناس من يفضّل قصيدة جميل اللامية على قصيدة عمر ، وأنا لأقول هذا ؛ لأن قصيدة جميل مختلفة غير مؤتلفة ، فيها طواع النجد ، وخوالد المهد ، وقصيدة عمر بن أبى ربيعة ملساء المتون ، مستوية الأبيات آخذ بعضها بأذناب بعض" (٢) .

وفى هذا التلاحم يتحقق الشكل الفنى للنص ، وتحقق القيمة الجمالية لدى المتلقى ، حين يشده تناسب الكلام ، ويستدعيه إلى فك أسرارهِ ومعرفة خباياه .

"وإذا كان الكلام على هذا الأسلوب الذى ذكره الجاحظ لذّ سماعه ، وخف محتمله ، وقرب فهمه ، وعذب النطق به ، وحلى فى فم سامعه ، فإذا كان متنافرا متباينا عسر حفظه ، وشغل

(١) البيان والتبيين ٦٧/١ .

(٢) التى مطلعها :  
لَقَدْ فَرِحَ الْوَاشُونَ أَنْ مَرَمَتْ حَبْلِي  
بَشِينَةٍ ، أَوْ أَبَدَتْ لَنَا جَانِبَ الْبُخْلِ

(٣) التى مطلعها :  
جَرَى نَاصِحٌ بِالْوَدِّ بَيْنِي وَبَيْنَهَا  
فَقَرَّبَنِي يَوْمَ الْحَصَابِ إِلَى قَتْلِي

(٤) الأغاني ٣٢٩/٢ .

(٥) يقصد نص الجاحظ السابق ، البيان والتبيين ٦٧/١ .

على اللسان النطق به ، ومجّه السامع ، فلم يستقر فيها منه  
(١)  
شيء " .

وحديث البيانيين عن جماليات هيكل القصيدة يمكن حصره  
في الحديث عن :

(١) براعة الاستهلال .

(٢) حسن التخلص .

(٣) حسن المقطع .

(٤) وحدة القصيدة .

ولا يعنى أن هذا هو كل ما يتعلق بهيكل القصيدة ،  
فانتقاء اللفاظ ، وتنسيقها ، واختيار الوزن والقافية  
القادرة على الإيحاء بالعاطفة ، كلها يمكن أن تدخل تحت  
هيكل القصيدة .

لكن المقصود بالهيكل هنا : الأجزاء الرئيسية التى  
تتكون منها القصيدة ، تلك الأجزاء التى بتناسيها واطرادها  
تتماسك القصيدة ، وتتسلسل الفكرة ، وتفضى المعانى إلى  
بعضها ، فتشكل رؤية واحدة للشاعر لا يفصل بعضها عن بعض .

(١) براعة الاستهلال :

وأكثر ما يتجلى الإحكام فى هيكل القصيدة فى مطلعها الذى يعد بمثابة المفتاح الذى يفتح عالمها المغلق ، ولذا لا غرابة أن يلح البيانىون على الشاعر فى إحكام بنائه "فإنه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ماعنده من أول وهلة " ،<sup>(١)</sup> وتأثير القصيدة فى متلقيها يتوقف على جودة المطلع ، وربما شفع لها حسنه متى تحيِّفها الضعف عندما يخبو نشاط الحالة الشعورية عند الشاعر ، قال حازم القرطاجنى :

"وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء فى هذه الصناعة ، إذ هى الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقى ما بعدها إن كان بنسبة من ذلك ، وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها إذا لم يتناصر<sup>(٢)</sup> الحسن فيما وليها " .

وأحذق الشعراء عند أبى هلال هو : "من يتفقد الابتداء والمقطع" ؛ لأنهما بداية القصيدة ونهايتها .<sup>(٣)</sup>

ومأخذ البيانىين على براعة الاستهلال تشتمل على المبنى والمعنى .

فمما يتعلق بالمبنى أن تكون ألفاظ الابتداءات ليست<sup>(٤)</sup> عذبة الجرس كاللآئين فى قول البحترى :

- 
- (١) العمدة ٢١٨/١ .  
 (٢) منهاج البلغاء ص ٣٠٩ .  
 (٣) الصناعتين ص ٤٥٤ .  
 (٤) الموازنة ص ٣٩٣ .

فَقَا فِي مَغَانِي الدَّارِ نَسَّالَ طُلُولَهَا  
عَنِ النَّفْرِ اللَّائِيْنَ كَانُوا حُلُولَهَا (١)

أو أن تكون زائدة لاقيمة لها "كنعم" في قول البحتري :

مِيلُوا إِلَى الدَّارِ مِنْ لَيْلَى نُحْيِيهَا  
نَعَمْ ، وَنَسَّالَهَا عَنْ بَعْضِ أَهْلِهَا (٢)

فإنها من قبيل الحشو الذي ليس بالمعنى إليه حاجة . (٣)  
أو أن يكثر توظيف المحسن البديعي في المطلع كقول أبي

تمام :

سَلَّمَ عَلَى الرَّبْعِ مِنْ سَلَمَى بِذِي سَلَمٍ  
عَلَيْهِ وَسَمٍ مِنَ الْيَّامِ وَالْقَدَمِ (٤)

فقد جاء بالتجنيس في ثلاثة ألفاظ ، وإنما يحسن في (٥)

لفظتين .

أو أن يكون المطلع معقد البناء كقول المتنبي : (٦)  
وَفَاؤُكُمْ كَالرَّبْعِ أَشْجَاهُ طَاسِمِهِ

بِأَنْ تُسْعِدَا ، وَالِدَمْعُ أَشْفَاهُ سَاجِمِهِ (٧)

أو أن يكون مصراعاً البيت غير متناسبين كقول أبي (٨)

الطيب :

جَلَّالًا كَمَا بِيْ قَلِيْكَ التَّبْرِيحُ      أَغْدَاءُ ذَا الرِّشَاءِ الْاَغْنِ الشَّيْخِ (٩)

وأما ما يتعلق بالمعنى فكأن يكون البيت غير موافق

لغرضه الذي قيل فيه كقول أبي نواس :

- 
- (١) الديوان ١٧٩٢/٣ وفيه عن الأَنْسِ المفقود كانوا حُلُولَهَا .  
(٢) الديوان ٢٤١٤/٤ .  
(٣) الموازنة ص ٣٩٥ .  
(٤) الديوان ١٨٤/٣ .  
(٥) الموازنة ص ٣٩٤ .  
(٦) الوساطة ص ٩٨ ، المناعتين ص ٤٥٦ .  
(٧) الديوان ٣٢٥/٣ .  
(٨) الوساطة ص ٤٤١ .  
(٩) الديوان ٢٤٣/١ .

أَرْبَعُ الْبَلَى إِنَّ الْخُشُوعَ لَبَادٍ

(١) عليك ، وإننى لم أخنك ودادى

(٢)

فى حضرة البرمكى ، فتطير ، وظهرت الوجمة عليه .

ولو كان الشاعر معاتباً ، أو مستبظناً لم يسترذل

(٣)

ابتدأؤه .

أو أن يشبب الشاعر فى مطلع قميدته بامرأة يوافق

اسمها اسم بعض نساء الممدوح أو مايتصل به سببه كقول الأعشى

إمام زياد :

رَحَلْتُ سَمِيَّةَ غُدُوَّةَ أَجْمَالِهَا غَضَبِي عَلَيْكَ فَمَا تَقُولُ بَدَالِهَا (٤)

أو يأتى بما ينغص على الممدوح ، كأن يذكر داءً أو عاهة

لا تتفق ومبادئ اللياقة فى الموقف كقول ذى الرمة لعبد

(٥)

الملك بن مروان - وكانت عيناه تسيلان ماء - :

مَابَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الْمَاءُ يَنْسَكِبُ

(٦) كَأَنَّهُ مِنْ كُلِّ مَفْرِيقَةٍ سَرِبُ

أو أن يكون معنى المطلع ، لا يتفق والغرض الذى قصد

إليه الشاعر فيأتى وكأن الشاعر يجهل معناه الذى يطرقه

كقول البحتري :

قِفِرِ الْعَيْسَ قَدْ أَدْنَى خَطَايَا كَلَالِهَا

(٧) وَسَلْ دَارَ سَعْدَى إِنَّ شَفَاكَ سُؤَالِهَا

فمع أن لفظه حسن ، فإن معناه "ليس بالجميل ؛ لأنه قال

أدنى خطايا كلالها أى : قارب من خطوها الكلال ، وهذا كأنه

(١) الديوان ص ٤٧١ .

(٢) العمدة ٢٢٥/١ .

(٣) الرسالة الموضحة ص ٦٧ .

(٤) الديوان ص ٢٧ .

(٥) الموشح ص ٣٧٤ .

(٦) الديوان ٩/١ .

(٧) الديوان ١٦٢٥/٣ .

لم يقف لسؤال الديار التى تعرض ؛ لأن يشفيه ، وإنما وقف  
لإعياء المطى" . (١)

(٢)  
أو أن يكون غامضاً ، يحتاج إلى كثير من التأمل للوصول  
إلى فهمه كقول أبى تمام :

هَنَّ عَوَادِي يُوسُفٍ وَصَوَاحِبِهِ  
فَعَزَمًا فَقَدِمًا أَدْرَكَ الشَّارَ طَالِبُهُ (٣)  
(٤)

أو أن يكون بارداً كقول أبى العتاهية :  
أَلَا مَالِسَيْدَتِي مَالَهَا      أَدَلَّتْ فَأَحْمِلُ إِدْلَالَهَا (٥)

ولو أنعمنا النظر فى تلك المآخذ لأدركنا البون الشاسع  
بين موقفى البيانى والشاعر من اللغة ، وهذا البون هو الذى  
خلق نوعاً من التباين فى الاعتداد باللغة ، فالبيانى ينكرها ؛  
لأنها تتنافى مع معايير الجودة التى ارتضاها ، والشاعر  
يؤمن بها ؛ لأنها عمارة روحه ، ومشاعره .

إن الكلمة فى الشعر لا يجب أن تحاكم بمقياس العذوبة أو  
الشهرة بمعزل عن سياقها ، فهذا الحكم لا يقتنص من قيم  
الكلمة إلا قيمتها الموسيقية ، وهى قيمة لاتمثل إلا جانباً من  
قيم كثيرة لاتحصر . فهناك قيم جمالية ، ودلالية ، وشعورية ،  
وإنسانية لا يصح إغفالها .

فاللّانين ونَعَم اللّتان تمثلان جانب ضعف عند الآمدى الذى  
وقف فى إدراكه لها على جانب العذوبة أو الزيادة غير  
المفيدة .

- 
- (١) الموازنة ص ٣٨٧ .  
(٢) الصناعتين ص ٤٥٤ ، وانظر قصة أبى تمام مع أبى  
العميثل فى سر الفصاحة ص ٢٢٧ .  
(٣) الديوان ٢١٦/١ ، وفيه أدرك السؤل .  
(٤) الصناعتين ص ٤٥٧ .  
(٥) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ، الدكتور شكرى فيصل ،  
دمشق ، مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٤هـ / ١٩٦٥م ، ص ٦٠٩ .  
وفيه أدلا .



جزء ان لا يتجزآن من لغة الشعر ومعانيه عند البحتري .  
فالحيز الزماني والمكاني الذي تشغله اللاتين يمثلان  
ذكريات دفيئة لدى الشاعر يرغب في الاستمتاع والتلذذ بذكرها  
فالقوم هم محور السؤال في القصيدة ، لأن زيادة المبنى  
لاتخلو من زيادة معنى .

ونعم تجعل من التحية أمرا غير عادي ، فهي بمثابة  
التأكيد على أداء التحية .

والقول بالاكثار من المحسن اللفظي مؤداه أن الكلمات  
هنا بمثابة الزينة ، تستحسن بالاقتماد في استخدامها .  
وتعقيد البناء في مطلع المتنبي يثير قضية عجز الكلمة  
عن استنطاق الفواعل ، فهذا التعقيد لا يذكره أحد لكن مبعثه  
اضطراب النفس الانسانية أمام الموت ، فالبكاء على الطفل  
ليس محطة انطلاق للغرض الأصلي في القصيدة ، فهذا البكاء  
هو الذي جعل أمرا القيس أميرا للشعراء .

ووصف بيت أبي الطيب بعدم التناسب مرده لطف المعنى  
الذي يشير اليه . وقد نفى المعري عن البيت هذا المأخذ ،  
(١)  
لأنه جعل المصراع بمنزلة البيت ، فكأن المصراعين بيتان .  
وهناك من فسر الانقطاع بين المصراعين بما يعتور  
الشاعر من اضطراب مشاعره مما يظهر جليا على لفته عن وعي  
منه ليدل على تمكن الشوق منه "يفعل الشاعر مثل هذا في  
النسيب خاصة ليدل به على تمكن الشوق منه ، وغلبة الحب

---

(١) الديوان بشرح المعري ١/٢٣٩، ٢٤٠ .

عليه ، وليرى أن آشار الاختلاط ظاهرة فى كلامه . وأنه مشغول  
(١)  
عن تقويم خطابه " .

ومن أدرك التناسب بين مصراعى البيت قال : "وهو أنه  
لما أخبر عن عظم تبريحه ، وشدة أسفه بين أن الذى أورثه  
التبريح والأسف وهدى إليه الشوق والقلق هو الاغن الذى  
شككه غلبة الغزلان عليه فى غذائه ، وهذا الاعتذار قريب" .  
(٢)  
والتناسب بين مصراعى البيت لطيف قد يخفى على الناظر  
ولكنه لا يغيب عن المتأمل ، فعظمة التبريح لاتفهم على  
حقيقتها بعيدا عن التساؤل المحبوب بالدهشة فى الشطر  
الثانى للبيت .

ان قيمة التبريح تتأكد فى ارتباطها بسياق التعجب  
المشار فى عجز البيت ومتى انفصل كل جزء بمعناه سقط البيت  
كله ، فإذا كان البيت يبدو للناظرين على شفا جرف هار يكاد  
ينزلق كلما دفع للمساءلة ، فإن قوته إنما تأتى فيما يبدو  
أنه ضعف ، وتماسكه مما يظهر أنه انقطاع .  
وكما ارتبطت هذه المآخذ بفهم أولى للغة الشعر ،  
يربطها بمواصفات الكلام العادى ، فإن المعنى لم يكن أسعد  
حظا من المبنى فى مطالع القصائد إذ ارتبط بالحفاظ على  
مواصفات اجتماعية لاصلة لها بالشعر باعتباره قيمة فنية .  
إن الذى لا يذكره أحد أن برودة المعانى أو إبهامها فى  
مطلع القصيدة ، أو فى أى بيت من أبياتها مما يخرج الكلام  
من دائرة الشعر ، وكما أن المعانى المبتذلة لاصلة لها

(١) الوساطة ص ٤٤٢ .

(٢) المصدر نفسه ص ٤٤٢ ، وانظر : شرح المعرى ٢٤٠/١ .

بالشعر ، فالمعاني المفرطة فى الدقة والإبهام لاعلاقة لها  
بالشعر .

كما أن الذوق العام سلوك حضارى يجب الحفاظ عليه  
وترسيخه فى نفوس الناس ، ولكن لا يجب أن ننكر على أبى نواس  
قراءة الموت فى عنفوان الحياة ؛ لأنه يصف ما يعتقد ، ولاعلى  
الاعشى ذكر سمية ، أو التساؤل عن الدمع المنسكب عند ذى  
الرمة .

وهذا ليس حكما نقديا على الشعر ، فجودة الشعر فى  
قدرته على التعبير ، وهذا نقد للشعر بما هو خارج عن لغة  
الشعر .

ومرد هذا كله إلى "مراعاة المخاطب" ، وربط الشعر  
بأغراضه . وقد يكون مثل هذا الشعر ليس جيدا فى موقفه الذى  
قيل فيه إلا أنه شعر جميل "وليس هذا العيب مما يقدر فى  
جودة الشعر ، إلا أنه لا يحسن" (١) .

وربط مثل هذا الشعر بمواقفه قتل لحيويته ، فهى "فى  
الحقيقة ليست سوى وسائل ومجالات يصور فيها الشاعر الحقائق  
الشعرية" (٢) .

وحين تنزع من هذا الاتفاق الضيق تصبح كلمة خالدة ،  
ورؤية نافذة فى أعماق الحياة .

---

(١) مطلع الفوائد ومجمع الفرائد ، ابن نباتة المصري ،  
تحقيق الدكتور عمر موسى باشا ، دمشق ، مطبوعات مجمع  
اللغة العربية ، ١٣٩٢هـ / ١٩٧٢م ، ص ٨٤ .  
(٢) التكامل فى القصيدة العربية ، د. لطفى عبد البديع ،  
مقالة منشورة ضمن ماجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى  
إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين ، القاهرة ، دار  
المعارف ، ١٩٦٢م ، ص ١٧٤ .

وقد ذهب ابن رشيق في تعليقه لتلك المطالع إلى أنه  
"إنما يؤتى الشاعر في هذه الأشياء ، إما من غفلة في الطبع  
وغلظ ، أو من استغراق في المنعة ، وشغل هاجس بالعمل يذهب  
(١)  
مع حسن القول أين ذهب" .

وهذا الفهم لا يكاد يخرج عما سبق لإيمانه العميق  
بمراعاة الواقع الخارجى ، وتقدير المخاطب ، وإغفال الشاعر  
الذى لا يقول إلا ما يشعر به ، ومع تقديرنا لما يقوله ابن  
رشيق ، وإيماننا بجدواه ، فإن لهذا الشعر ملايسات تسوّغ له  
مثل هذه اللغة .

## (٢) حسن التخلص :

ويسمى براعة التخلص ، وحسن التخلص ، وهو دليل مهارة واقتدار على التصرف فى تأليف الكلام واحكام نسجه ، حين ينتقل الشاعر من معنى الى معنى من غير اشعار بالانقطاع ، ومذهب المحدثين فيه أحسن من مذهب القدماء "لأن مذهب الأوائل فى ذلك مذهب واحد وهو قولهم عند وصف الفياقى وقطعها بسير النوق ، وحكاية ما عانوا فى أسفارهم : انا تجشمتنا ذلك الى فلان ، يعنون الممدوح ... فسلك المحدثون غير هذا السبيل ولطفوا القول فى معنى التخلص الى المعانى التى أرادوها " (١)

ومن جیده قول أوس بن حجر يصف السحاب :

دان مسف فويق الأرض هيدبه      يكاد يدفعه من قام بالراح  
ثم قوله بعد ذلك :

سقى ديار بنى عوف وساكنها      ودار علقمة الخير بن صباح (٢)  
وانما ينتقل الشاعر من غرض الى غرض حين يعلم أنه بلغ رسالته وحقق بغيته . (٣)

ومما لم يحسن فيه التخلص مدح بعض الرجاز لنصر بن سيار بقميدة شبب فيها بمائة بيت ، ومدح بعشرة أبيات فقال له نصر : "والله ما أبقيت كلمة عذبة ، ولا معنى لطيفا الا وقد شغلته عن مديحى بتشبيبك ، فان أردت مديحى فاقتمد فى النسيب ، فأتاه فأنشده :

(١) عيار الشعر ص ١٨٤-١٨٧ .  
(٢) الديوان ، تحقيق د. محمد يوسف نجم ، بيروت ، دار صادر ، ط ٣ ، ١٣٩٩هـ / ١٩٧٩م ، ص ١٨٠ ، ١٥ .  
(٣) انظر : الشعر والشعراء ٧٥/١ .

هل تعرف الدار لأم الغمر      دع ذا وجبر مدحة في نصر

(١)

فقال نصر : لذلك ولا هذا ولكن بين الأمرين " .

(٢)

ومما عيب في هذا الباب قول أبي الطيب :

(٣)

أحبك أو يقولوا جر نمل      شبيرا ، وابن ابراهيم ريعا

وقوله :

أعز مكان في الدنى سرج سابح

وخير جليس في الزمان كتاب

وبحر أبو المسك الخفم الذي له

(٤)

على كل بحر زخرة وعباب

ويذهب حازم القرطاجنى الى أن بيت التخلص يحتاج الى

قدر من الفطنة والجهد في تحسينه فهو يشبه مطلع القصيدة

"فيجب أن يعتمد فيه ما يكون محركا للنفس لتستأنف هزة

ونشاطا لتلقى مايرد ، فان العناية بهذا البيت نحو من

العناية بالبيت الثانى من مطلع القصيد بل ربما كانت

الحاجة الى استشارة عند الانعطاف أكد منها في استشارة ذلك

عند المبدأ ، لكون صور القصيدة وسماعه يذهب بقسط من نشاط

النفس ربما لم يكن يسيرا ، فكانت الحاجة الى استشارة

النشاط عنده آخذة في الضعف أكد من الحاجة الى استشارته في

(٥)

حال توفره وجمومه " .

وطريق العرب في الخروج أن يكون الكلام متملا بما قبله

"فاذا لم يكن خروج الشاعر الى المدح بقوله (دع هذا) و(عد

(١) الشعر والشعراء ٧٦/١ .

(٢) الوساطة ص ١٥٤، ١٥٥ .

(٣) الديوان ٢٥٣/٢ .

(٤) الديوان ١٩٣/١، ١٩٤ .

(٥) منهاج البلغاء ص ٣٢١ .

(١)

عن ذا ) ونحو ذلك سمي "طغرا" و"انقطاعا" .

ولكن هذا الطريق لا يعجب شاعرا كئبي تمام ، لأن هذه

اللفاظ لا يمكن أن تدل على تماسك القصيدة قال :

(٢)

دع عنك دع ذا اذا انتقلت الى المدح وشب سهله بمقتضيه

---

(١) العمدة ٢٣٩/١ .

(٢) الديوان ٢٧٠/١ .

(٣) حسن المقطع :

وحسن المقطع أو جودة الختام يقصد به آخر بيت فى القصيدة "وخير الكلام ماوقف عند مقاطعه ، وبين موقع (١)  
فصوله " .

وهو آخر ما يعلق بالسمع من القصيدة ، ولذا يجب أن يكون محكم النسخ ، شديد العلوق بالغرض ، متمما للمعنى "ومن العرب من يختم القصيدة فيقطعها والنفس بها متعلقة ، وفيها رغبة مشتهية ، ويبقى الكلام مبتورا كأنه لم يعتمد جعله (٢)  
خاتمة " .

وفى هذا البتر حرمان للنفس الإنسانية من اللذة التى تترقبها ، فلا تجمل عليها ، وإذا كان المبدع حريصا على الإشارة والإمتاع فإن هذا لا يتحقق إلا بتلبية رغبات النفس ، وتحقيق آمالها ، وذلك بالمحافظة على استمرار الخيط النفسى الذى يشدها إلى بؤرة العمل، ولا سيما فى نهاية القصيدة حين تكون قد بلغت معها درجة من التفاعل الذى تحتاج إلى رفق بالغ لإنهائه . قال حازم القرطاجنى :

"وإنما وجب الاعتناء بهذا الموضع، لأنه منقطع الكلام وخاتمته، فالإساءة فيه معفية على كثير من تأشير الإحسان المتقدم عليه فى النفس ولاشئ أقبح من كدر بعد صفو ، (٣)  
وترميد بعد إنضاج " .

(٤)  
وإذا كان هذا هو "قاعدة القصيدة" فإنه "يحسن فيه

(١) الصناعتين ص ٤٦٣ .

(٢) العمدة ٢٤٠/١ .

(٣) منهاج البلغاء ص ٢٨٥ .

(٤) العمدة ٢٣٩/١ .



الدعاء ، وقد كره حذاق الشعراء ذلك ؛ لأنه من عمل أهل الضعف .

على أن خاتمة القصيدة لا يمكن أن تخضع لهذه المقاييس التى أقامها البيانىون كتضمنها الحكمة والمثل السائر ، أو التشبيه الحسن وما إلى ذلك ، فطبيعة التجربة هى التى تحدد نهاية القصيدة ، ولذا ليس من المعقول أن يطالب الشعراء باحتذاء هذه المقاييس الجمالية التى كشف عنها البيانىون ، فلكل رؤية منهجها الخاص فى تشكيل ما يصدر عنها من إبداع .

والذى يتضح أن هذه الجزئيات التى يتأسس عليها هيكل القصيدة تختص بالدرجة الأولى - فى النقد التطبيقي - بـ قصيدة المديح ، وإن كان كل قصيدة بحاجة إلى براعة فى الاستهلال ، وحسن فى التخلص ، وجودة فى المقطع .

ولعل تعدد المعانى فى قصيدة المديح هو الذى أملى هذه الخصوصية ففيها وقوف على الطفل ، ووصف للرحلة والراحلة ، وذكر لشمائل الممدوح .

والملاحظ أن البيانىين لم يهتموا بالانتقال من غرض فرعى إلى آخر - فالمديح مثلاً فيه عزة الممدوح ، وعطاؤه ، وذكرؤه ، وحلمه ، ورجاحة عقله . ولعل ذلك يعود كما يقول (٢) فان جيلدر إلى التواصل فى الزمان والمكان .

وهذا الموقف الذى وقفه البيانىون من جزئيات القصيدة مرده عند الدكتور غنيمى هلال إلى التأثر بما قاله أرسطو فى

(١) الصناعتين ص ٤٦٢ .

(٢) بدايات النظر فى القصيدة فصول ج ٢/٢٤/٢٤ ، ١٩٨٦ م ، ص ١٥ .

(١)

كتاب الخطابة .

أما كتاب فن الشعر فلم يكن له أثر يذكر فى الأدب العربى ونقده ؛ "لأن العرب لم يفهموه ، ذلك أن أرسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعى شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربى القديم" .<sup>(٢)</sup>

ولكن البيانيين قد كشفوا عن هذه الجزئيات قبل أن يترجم كتاب أرسطو "فليس صحيحا أن يُغض الطرف عما كانوا يفضلون النابغة لحسن مطالعه ، وجودة مقاطعه ، وعمن عابوا ذا الرِّمَّة وجريرا وغيرهم من الشعراء فى بعض مطالعهم ؛ لأنها لم تكن تناسب مقام الممدوحين ، وليس صحيحا أن يغفل ما ذكره الجاحظ لشبيب بن شيبه ، وأن يغفل ابن المعتز الذى ذكر عددا من الابتداءات الجيدة للقدمات والمحدثين" .<sup>(٣)</sup>

والقول بالمتأخذ السابقة يستند على الاهتمام بالمخاطب فقد اهتم النقد العربى بالمخاطب أكثر من اهتمامه بالمبدع فلانكاد نجد ناقدًا يحدثنا عن سبب اختيار ذلك المطلع ، والقيمة التى تتوارى خلفه ، وعن إيشاره لنوع من التخلص ، أو المقطع ، فكل ما هنالك أنه متشاغل بالقول ، قليل الفطنة فيما يقول .

كما أنه يوحى "بتباين أجزاء القصيدة وتخالفها ، ولن يكون فى الأمر شيء من ذلك لو تناولنا القصيدة من جهة كونها مجال الشاعر لتعبيره الشعرى" ؛ لأننا بهذا نتجاوز مقولات<sup>(٤)</sup>

(١) النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، دار نهضة مصر ، ١٩٧٩م ، ص ٢١٠ .

(٢) المرجع نفسه ص ١٤٩ .

(٣) بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، د. يوسف بكار بيروت ، دار الأندلس ، ط ٢ ، ١٤٠٣هـ / ١٩٨٣م ، ص ٢٣٦ .

(٤) التكامل فى القصيدة العربية ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

المقدمة الطللية ، والغرض الاصلى ، والخاتمة ، لتصبح  
القصيدة كونا شعريا لا يكتمل بناؤه بعيدا عن الاعتداد بهذه  
الاجزاء ، فالمقدمة تمثل جزءا مهما من معانى النص كما  
تمثلها أبيات المديح سواء بسواء ، وينبع بناء القصيدة  
وتناميها من داخلها فلا يحتاج الشاعر إلى الإعلان عنه عند كل  
انعطاف .

فالقصيدة وليدة موقف واحد ، وتجربة واحدة ، ومن شأن  
هذا أن يجعلها نسيجا واحدا قوامه التكامل والتناسب  
والانسجام .

## (٤) وحدة القصيدة :

الوحدة مبدأ جمالى فى جميع الفنون ، والوحدة تعنى :  
(١)  
"تماسك الأجزاء وارتباطها" .

ومن الوحدة تجىء قيم الفن والجمال كالانسجام والتناسب  
(٢)  
والتوازن ، والتطور ، والتمركز ، والتكرار .

ويمكن أن نلمس الوحدة فى البيان العربى بهذا  
المفهوم الواسع فى تلاؤم أصوات الكلمة ، وتناسب اللفاظ فى  
الجمال ، وتناسب الأبيات والجمال والمعانى داخل النص الشعرى .  
وإذا كنا قد تناولنا بعض أصول هذه الوحدة فيما سبق  
من خلال الحديث عن الكلمة والتركيب ، فإننا سنتناولها هنا  
من خلال البيت والبناء العام للنص .

ويمكن أن نرتقى فى سلم الوحدة تبعاً للمأخذ التى  
أخذها القدماء على بعض الشعراء ، وهى وحدة داخلية قوامها  
(٣)  
البحث فى الجزئيات عند الدكتور إحسان عباس .

والذى سوغ للدكتور إحسان هذا الفهم وقوفه على فكرة  
الفرض الشعرى التى فرضت على الشعر من الخارج . والقصيدة  
وحدة لاتتجزأ ، فما يبدو عرضياً هو جوهرى فى الحقيقة لاسبيل  
إلى الاستغناء عنه .

"والشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى ومن خلال  
المديح والهجاء والرثاء عن مشكلات الإنسان التى يواجهها  
(٤)  
باستمرار على الرغم من اختلاف الزمن والثقافة" .

---

(١) النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، روز غريب ،  
بيروت ، دار الفكر اللبنانى ، ط٢ ، ١٩٨٣م ، ص ٢١ .  
(٢) المرجع نفسه ص ٢١ .  
(٣) تاريخ النقد الأدبى عند العرب ص ٣٣٢ .  
(٤) دراسة الأدب العربى ، د. مصطفى ناصف ، بيروت ، دار  
الاندلس ، ط٣ ، ١٩٨٣م ، ص ٢٣٢ .

وإذا كان القدماء وقفوا عند التناسب بين الكلمات  
 داخل البيت كما سبق ، فإنهم وقفوا عند التناسب بين جملته  
 فعابوا قول السموءل بن عادياء :  
 فَتَحْنُ كَمَاءَ الْمَزْنِ مَافِي نَمَابِنَا  
 كَهَامٌ ، وَلَا فَيِّنَا يُعَدُّ بِخَيْلٍ<sup>(٢)</sup>

لأنه "ليس في قوله : مافى نمابنا كهام من قوله : فنحن  
 كماء المزن فى شىء ، إذ ليس بين ماء المزن والنصاب  
 والكهوم مقاربة ، ولو قال : ونحن ليوث الحرب ، أو أولو  
 الصرامة والنجدة مافى نمابنا كهام لكان الكلام مستويا ، أو  
 نحن كماء المزن صفاء أخلاق وبذل أكف لكان جيدا"<sup>(٣)</sup> .  
 على أن التناسب بين الجمل بين ، فالعطاء هنا ذو وجهين  
 من يطلب حد السيف ينله ، ومن يوهب البذل والكرم ينل ماؤهب  
 فالبخل منقى فى الجهتين ، والمناسبة بين الماء والحياة  
 والموت حية فى شعر العرب عرفها السموءل فعبر عنها بأبلغ  
 تعبير .

وإذا ماوقفنا على البيت المفرد وجدنا البيانيين قد  
 أوجبوا على الشاعر "أن يتفقد مصراع كل بيت حتى يشاكل  
 ما قبله" . ومما لم يف بهذا المعيار قول طرفة :<sup>(٤)</sup>

وَلَسْتُ بِحِلَالِ التَّلَاعِ مَخَافَةً  
 وَلَكِنْ مَتَى يَسْتَرْفِدِ الْقَوْمُ أَرْفِدُ<sup>(٥)</sup>  
<sup>(٦)</sup>

"فالمصراع الثانى غير مشاكل للاول" . وفقدان المشاكلة

- 
- (١) انظر ص ٧٤ .  
 (٢) الديوان مع ديوان عروة بن الورد ، بيروت ، دار صادر  
 بدون تاريخ ، ص ٩١ .  
 (٣) الصناعتين ص ١٥٠ .  
 (٤) الموشح ص ٧١ .  
 (٥) الديوان ص ٤٦ .  
 (٦) عيار الشعر ص ٢١٢ .

أساء الى المعنى "لأنه أراد : ولست بحلال التلاع مخافة السؤال ، ولكنى أنزل الامكنة المرتفعة لينتابونى فأرقدهم وهذا وجه الكلام ، فلم يعبر عنه تعبيراً صحيحاً ، ولكنه خلطه وحذف منه حذفاً كثيراً فصار كالمتنافر" .<sup>(١)</sup>

ومثله قول أبى الطيب :

بليت بلى الاطلاع ان لم أقف بها  
(٢)  
وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

قال صاحب بن عباد : "وهذا كلام مستقيم لو لم يعاقبه ويعقبه بقوله : وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه ، فان الكلام اذا استشف جيده ووسطه ورديئه كان هذا الكلام من أرذل مايقع لمبيان الشعراء ، ولدان الأدباء" .<sup>(٣)</sup>

ورد القاضى الجرجانى على من قال : انه أراد التناهى فى اطالة الوقوف فبالغ فى تقصيره فقال : "وكم عسى هذا الشحيح بالغا مابلغ من الشح ، وواقعا حيث وقع من البخل أن يقف على طلب خاتمه ، والخاتم أيضا ليس مما يخفى فى الترب اذا طلب ، ولا يعسر وجوده اذا فتش" .<sup>(٤)</sup>

والتناسب واضح فى بيت طرفه فالمعنى : "أنى لست ممن يستتر فى القلاع أى لأنزلها مخافة ، فتواريئى من الناس ، حتى لايرانى ابن السبيل والضعيف ، ولكن أنزل الفضاء ، وأرقد من يستر فدنى ، وأعين من استعاننى" .<sup>(٥)</sup>

أما بيت أبى الطيب فلا يمكن ادراك التناسب بين شطريه ما لم نعرف القيمة العرفية للخاتم فى الشعر العربى ، فهى

- 
- (١) المناعتين ص ١٤٩ .  
(٢) الديوان ٣/٣٢٨ .  
(٣) الكشف عن مساوىء المتنبي ص ٢٥١ .  
(٤) الوساطة ص ٤٧١ .  
(٥) شرح القمائد العشر ص ١٢٥ .

قيمة أشيرة أنشد ابن برى :

ياهند ذات الجورب المنشق  
(١)  
أخذت ختيامى بغير حق

وأنشد الفراء لبعض بنى عقيل :

لئن كان ماحدثته اليوم صادقا

أصم فى نهار القيظ للشمس باديا

وأركب حمارا بين سرج وفروة

(٢)  
وأعر من الخاتم مفرى شماليا

وخاتم الكتاب هو الذى يمونه ويمنع الناظرين عما فى

باطنه .

ولقد أدرك جانبا من هذه القيمة فى معرض دفاعه عن البيت بقوله : "وأحسن مايمكن أن يقال انما أراد : أنا أقف بها وقوفا زائدا على عادة من وقف قبلى على أطلال حبيبته ، كما أن وقوف الشحيح اذا ضاع خاتمه يكون زائدا على وقوف غيره ، وطلبه له أشد .

قيل : انما خص الخاتم ، لأنه ربما كان فضا كثيرة القيمة جليل الخطر ، وهذه صفته . فالوقوف على طلبه يدوم ، والبحث عنه يطول من كل واحد ، وهو من الشحيح أكثر ، ومنه (٣)  
أطول " .

فالخاتم يحمل قيمة عميقة ، وعمقها انما يتأتى لها من جانبين من جانب الشح الذى يتملك الرجل ، ومن جانب دلالة الكلمة فى العرف .

---

(١) لسان العرب (ختم) بلا نسبة .  
(٢) شعراء بنى عقيل وشعرهم فى الجاهلية والاسلام ، الدكتور عبد العزيز الفيصل ، الرياض ، شركة العبيكان ، ط ١ ، ١٤٠٨هـ ، ص ١٦٥ .  
(٣) الديوان بشرح المعرى ١٧، ١٦/٣ .

ولذا فالنظر الى الكلمة يجب أن يحيط بأبعادها ،  
وميرورتها فى الشعر فالقضية ليست قضية شح فقط ، فهى قضية  
وجود أو عدم ، فالخاتم ليس حلية كمالية ، ولكنه قطعة من  
الرجل .

والخاتم فى رمزية الحلم يدل على الامان والسلطان  
والمال والولد ، وضياعه يدل على حدوث أمر مكروه فى  
السلطان والمال ، وسقوط فمه يدل على الموت والفقد للمال  
(١)  
والولد .

فمكانة الخاتم هى التى فرضت طول البحث على الشحيح ،  
ولذلك لاغرابة أن يدعو المتنبى على نفسه بالبلى ان لم يقف  
مثل موقف هذا الرجل ، ذلك الموقف الذى ان لم يف به توقته  
العواذل كما يتوقى الفارس الفرس الجامح .

كئيبا توقانى العواذل فى الهوى

كما يتوقى ريش الخيل حازمه

ومن المشاكلة مشاكلة الاشطار فى أبيات القصيدة ، أى  
أن يكون شطر كل بيت مشاكلا لشرط البيت الآخر ، وقد عيب على  
امرىء القيس قوله :

كأنى لم أركب جوادا للذة

ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

ولم أسبأ الزق الروى ولم أقل

(٢)

لخيلى ، كرى كرة بعد اجفال

قال العلوى : "وهما بيتان حسنان ، ولو وضع مصراع كل

---

(١) تعطير الانام فى تعبیر المنام ، عبد الغنى النابلسى ،  
بيروت ، دار الفكر ، بدون تاريخ ١٨٨/١ .

(٢) الديوان ص ٣٥ .



واحد منهما فى موضع الآخر كان أشكل وأدخل فى استواء  
(١)  
النسج " .

ويرى العلوى أن الخلل واقع فى هذا الشعر من جهة  
الرواة الذين سمعوا الشعر على غير جهته فأدّوه على غيرها  
(٢)  
سهوا .

فقد كان يروى :  
كأنى لم أركب جواداً ولم أقل  
ليخيلى : كرى كرى بعد إجمال  
ولم أسبأ الزق الروى ليلدة  
(٣)  
ولم أتبطن كاعباً ذات خلخال

"لأن ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل ، وذكر الخمر مع  
(٤)  
ذكر الكواعب أحسن " .

وقد دافع أبو الطيب عن بيتى امرئ القيس دفاعاً يشهد  
بفطنة الشاعر ، ومعرفته مسالك الشعر و"إنما يعلم ذلك من  
دفع فى مسلك طريق الشعر إلى مضايقه وانتهى إلى ضروراته " .  
(٥)  
فقال لسيف الدولة عندما أخذ عليه بعض شعره الذى خالف  
بين أشطار أبياته : "إن صح أن الذى استدرك هذا على امرئ  
القيس أعلم منه بالشعر فقد أخطأ امرؤ القيس ، وأخطأت أنا  
ومولانا يعرف أن البزاز لايعرف الثوب معرفة الحائك ؛ لأن  
البزاز يعرف جملته ، والحائك يعرف جملته وتفصيله ؛ لأنه  
أخرجه من الغزلية إلى الثوبية ، وإنما قرن امرؤ القيس لذة

- 
- (١) عيار الشعر ص ٢١٠ .  
(٢) المصدر نفسه ص ٢٠٩ .  
(٣) عيار الشعر ص ٢١٠ ، الموشح ص ٣٧ ، ٣٨ ، الصناعتين  
ص ١٥١ ، ١٥٠ .  
(٤) الصناعتين ص ١٥١ .  
(٥) دلائل الإعجاز ص ٢٧٢ .

النساء بلذة ركوب الخيل ، وقرن السباحة فى شراء الخمر  
(١)  
للأضياف بالشجاعة فى منازل الأعداء " .

وإدراك التناسب بين شطرى بيتى امرئ القيس إدراك  
لصيرورة معنى من معانى الشعر فى أفق العربية ، وهو اقتران  
الشجاعة بالمرأة والخمر ، إذ أن هناك علاقة تلازمية بين هذه  
المكونات الجمالية عند الشاعر الجاهلى لاتكاد تنفصم عراها .  
فعنتره العبسى لاتذكر شجاعته الا مقرونة بابنة مالك ،  
وبزجاجة الخمر التى لاتنال من عرضه ، ولاتخذش كبرياءه .

فاذا شربت فاننى مستهلك

مالى ، وعرضى وافر لم يكلم

واذا محوت فما أقصر عن ندى

وكما علمت شاملى وتكرمى

وحليل غانية تركت مجدلا

تمكو فريمته كشدق الأعلم

عجلت يدائى له بمارن طعنة

ورشاش نافذة كلون العندم

هلا سألت الخيل ياابنة مالك

(٢)

ان كنت جاهلة بما لم تعلمى

وعمرو بن معديكرب يقول :

يفحصن بالمعزاء شدا

لما رأيت نساءنا

بدر السماء اذا تبدى

وبدت لميس كأنها

تخفى وكان الأمر جدا

وبدت محاسنها التى

(١) الديوان بشرح العكبرى ٣/٢٨٦ .  
(٢) الديوان ص ٢٠٦، ٢٠٧ . والحليل : الزوج . تمكو : تموت  
بالدم . فريمته : بضعة فى مرجع الكتف . الأعلم :  
البعير . المارن : الرمح اللين . ورشاش النافذة :  
نضح دم الضربة . والعندم : شجر أحمر ، وقيل : دم  
الغزال .

نَازَلْتُ كَبَشَهُمْ وَلَمْ      أَرَّ مِنْ نِزَالِ الْكَبَشِ بَدًّا<sup>(١)</sup>

فالشجاعة ترتبط فى الشعر العربى بالمرأة ، والخمرة ،  
وكان الشاعر يقيم حياته على نوع من التوازن بين الأمن  
والخوف ، والعنف والطمأنينة ، والواقع والحلم .  
وفى هذا التلازم تتجلى قوة شعر امرئ القيس ، فركوب  
الجواد للذة الصيد ، وتبطن الكواعب يناسبه شراء الخمر  
والكرم والشجاعة .

ولعل أبا أحمد العسكرى قد أدرك شيئاً من هذا التناسب  
عندما قال : "والذى جاء به امرؤ القيس هو الصحيح ، وذلك  
أن العرب تضع الشئ مع خلافه ، فيقولون الشدة والرخاء ،  
والبؤس والنعيم ، ومايجرى مع ذلك"<sup>(٢)</sup> .

ولم يقف البيانىون فى بحثهم عن تناسب الأبيات عند شعر  
الشاعر الواحد ، بل تلمسوا ذلك التناسب بين معانى الشعراء  
وأقاموا بينها تناسبا رأوا أنه وحده القادر على الوفاء  
بمطلبات التناسب الحقيقى ، ولذا عابوا قول ابن هرمة :

وإِنِّى وَتَرَكِى نَدَى الْأَكْرَمِينَ      وَقَدْجِى بِكَفِّى زِنَادًا شَحَا  
كَتَارِكَةً بَيْضَهَا بِالْعَرَاءِ      وَمَلْبَسَةً بَيْضَ أُخْرَى جَنَاحًا<sup>(٣)</sup>

وقول الفرزدق :

وَإِنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِى

سَرَابِيلَ قَيْسٍ أَوْ سَحُوقَ الْعَمَائِمِ

كَمَهْرَبِقِ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّةَ

سَرَابٍ أَذَاعَتْهُ رِيَّاحُ السَّمَائِمِ<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان ص ٦٨، ٦٩ .

(٢) المناعتين ص ١٥١ .

(٣) شعر ابراهيم بن هرمة القرشى ، تحقيق محمد نفاع ،  
حسين عطوان ، دمشق ، مطبوعات مجمع اللغة ، بدون  
تاريخ ص ٨٧ . وفيه بكفى زندا .

(٤) الديوان ص ٦١٦ وفيه : تباين قيس ، وأشارته رياح .

وقالوا : "كان يجب أن يكون بيت لابن هرمة مع بيت

للفرزدق ، وبيت للفرزدق مع بيت لابن هرمة فيقال :

وإِنِّي وَتَرَكِي نَدَى الْأَكْرَمِينَ      وَقَدَحِي بِكَفَى زِنَادًا شَحَاحًا  
كَمُهْرِيْقٍ مَاءٍ بِالْفَلَاةِ وَغَرَّهُ      سَرَابٌ أَذَاعَتْهُ رِيَّاحُ السَّمَائِمِ

ويقال :

وَإِنَّكَ إِذْ تَهْجُو تَمِيمًا وَتَرْتَشِي  
سَرَابِيلَ قَيْسٍ أَوْ سَحُوقَ الْعَمَائِمِ  
كَتَارِكَةٍ بَيْضَهَا بِالْعَرَاءِ  
وَمَلْبَسَةٍ بَيْضَ أُخْرَى جَنَاحًا

حتى يصح التشبيه للشاعرين جميعا ، وإلا كان تشبيهها

(١)

بعيدا غير واقع موقعه الذي أريد له .

وتأمل تأليف الشعر ، وتنسيق أبياته مبدأ جمالى لا يقل

فى أهميته عن عمق الرؤية وجدتها ، إلا أن التأليف فى الشعر

قد يستعصى إدراكه على النظر المتعجل ؛ لأنه جاء مخالفا

لما كان يتوقع ، ولذا لا يكفى لإدراكه الوقوف على الظاهر ،

فهذا مما يحجب القيم المتوارية التى يؤسس عليها الشاعر

بناء لغته .

فالنظر المتعجل يفترض أن ترك ندى الأكرمين ، وقدح

الزناد الشحاح مما يتناسب مع إهراق الماء بالفلاة ، عند

رؤية السراب الخادع . وأن هجاء تميم وارتشاء سرابيل قيس

مثل القطاة التى تترك ببيضها بالعرء وتلبس ببيض الأخرى

جناحها .

(١) عيار الشعر ص ٢١١ ، الموشح ص ٣٧١ ، الصناعتين ص ١٥١  
سر الفماحة ص ٢٥٥ ، ٢٥٦ .

فهذا النظر لايسوغ أن يكون ترك الآخر، كترك الذات والتخلي عنها ، وإنما يسوغ أن يكون بمنزلة إراقة الماء بالفلاة .

ولكنه يسوغ أن يكون حال من يهجو تميما ويرتشى سراويل قيس أو سحوق العمائم كحال التى تترك بيضها بالعراء وتلبس جناحها بيض أخرى ، وينكر فى الوقت ذاته أن يكون هجاء تميم كإهراق الماء بالفلاة .

لكن الشعر له آفاق أخرى حين تتكسر الحواجز فى رؤية الشاعر الإنسان فيصبح ترك ندى الآخرين بمنزلة التخلي عن الذات أو ما هو حفاظ على الذات ، وتصبح الذات بمعزل عن الآخر لقيمة لها وكلاهما ترك فالتخلي عن الخصال الكريمة تخل عن الذات وإنكار لوجودها .

وهجاء تميم ... لايناسبه ترك البيض بالعراء فالقضية ليست قضية اهتبال فرص ، إنها قضية وجود لايعرفها حق معرفتها إلا من أنعم النظر فى مرامى الكلام ، وأدرك قيمة الكلمة وإيحائها ، فالهجاء انتزاع للمكارم ، وقتل لقيم النفس الإنسانية الشريفة ، وهذا الجرم لايفى بإبرازه التارك الذى ربما أعقبته عودة ، وإنما يناسبه من يهرق ماءه بالفلاة فكلاهما هلاك .

أضف إلى هذا مايمكن أن يصنعه تناسب العلوى من تشويه للغة الشعر عند الشعاعيين ، فكل شاعر له معجمه الخاص ، ومنهجه فى النظر إلى الأشياء .

وهذا منهج خطير فى نقد الشعر يمرقنا عن تأمل النصوص ويفرنا بالاعتداد بما لانحسن ، ورحم الله العلوى الذى قال "وربما خفى عليك مذهبهم فى سنن يستعملونها بينهم فى حالات

يمفونها فى أشعارهم فلا يمكنك استنباط ماتحت حكاياتهم ،  
ولا يفهم مثلها إلا سماعا ، فإذا وقفت على ما أرادوه لطف موقع  
ماتسمعه من ذلك عند فهمك" (١) .

ومن جماليات الشكل فى القصيدة العربية أن يستقل  
البيت بمعناه ، وألا يكون بحاجة إلى بيت آخر يكمل معناه  
وما جاء بخلاف هذا فهو "المبتور" ، وهو : "أن يطول المعنى  
عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد فيقطعه بالقافية ،  
ويتمه فى البيت الثانى" (٢) .

كقول امرئ القيس :

أَبْعَدَ الْحَارِثِ الْمَلِكِ بْنِ عَمْرٍو  
وَبَعْدَ الْخَيْرِ حُجْرٍ ذِي الْقِيَابِ

نقص المعنى فأتته بقوله :

أَرْجَى مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ لَيْنًا  
وَلَمْ تَغْفُلْ عَنِ الصَّمِّ الصَّلَابِ (٣)

وقد سماه أبو هلال التضمين . وإنما يعاب التضمين إذا

كانت قافية البيت الأول شديدة التعلق بالبيت الثانى .

أما إذا كان علوق القافية بما بعدها ضعيفا ، بأن كان  
فى الأول اقتضاء للثانى ، وفى الثانى افتقار إلى الأول فهذا  
لا يعد عيبا ، وإن كان فيه تضمين كقول امرئ القيس أيضا :

وَتَعْرِفُ فِيهِ مِنْ أَبِيهِ شَمَائِلًا  
وَمِنْ خَالِهِ وَمِنْ يَزِيدَ وَمِنْ حُجْرٍ

(١) عيار الشعر ص ١٦ .

(٢) نقد الشعر ص ٢٢٢ .

(٣) الديوان ص ٩٩ وفيه عن الصم الهضاب . ولم تغفل : يعنى  
الصروف .

(٤) المناعتين ص ٤٢ .

سَمَاحَةٌ ذَا ، وَبَرِّذَا ، وَوَفَاءَ ذَا  
 وَنَائِلَ ذَا ، إِذَا صَحَا ، وَإِذَا سَكِرَ  
 (٢) وهذا هو الاقتضاء .

وخير الشعر ما لم يحتج بيت منه إلى بيت آخر يكمل معناه ، وجعل بعضهم استقلال البيت بمعناه دليلا على براعة الشاعر ، "واعلم أن الشاعر إذا أتى بالمعنى الذى يريده ، أو المعنيين فى بيت واحد كان فى ذلك أشعر منه إذا أتى بذلك فى بيتين ، وكذلك إذا أتى شاعران بذلك ، فالذى يجمع المعنيين فى بيت أشعر من الذى يجمعهما فى بيتين" .

الا أن استقلال البيت بمعناه لا يعنى ألا يكون بين أبيات القصيدة رابط يجمعها ، فتراسل المعانى واطرادها شرط جمالى فى القصيدة وإن استقل البيت بمعناه .

فعمر بن لُجأ يؤكد تفوقه الفنى على ابن عمه بأن شعره يقوم على المشاكلة والاثتلاف "أنا أشعر منك ، قال له : وكيف ؟ قال : إنى أقول البيت وأخاه ، وتقول البيت وابن عمه" .

وكل شعر يخلو من هذا الشرط فهو كبعر الكباش الذى يقع غير مؤتلف ولا متجاوز ، وهو الشعر المتكلف عند ابن قتيبة : "وتتبين التكلف فى الشعر أيضا بأن ترى البيت فيه مقرونا بغير جاره ، ومضموما إلى غير لفقه" .

- 
- (١) الديوان ص ١١٣ .  
 (٢) الموشح ص ٤٩ .  
 (٣) البرهان فى وجوه البيان ص ١٨٤ .  
 (٤) الموشح ص ٥٥٢ .  
 (٥) قال أبو البدياء الريحاني :  
 وَشِعْرٌ كَبَعْرِ الْكَبْشِ فَرَّقَ بَيْنَهُ  
 لِسَانٌ دَعَىٰ فِي الْقَرِيفِ دَخِيلَ  
 (٦) الشعر والشعراء ٩٠/١ .

على أن فكرة استقلال البيت بمعناه لقيت من رفضها ،  
 فابن الأثير يرى أن تعلق البيت الأول بالثانى أمر لا يعيب  
 الشعر "وهو عندى غير معيب ، لأنه وإن كان سبب عيبه أن يعلق  
 البيت الأول على الثانى فليس ذلك بسبب يوجب عيبا ، إذ لا فرق  
 بين البيتين من الشعر فى تعلق أحدهما بالآخر وبين الفقرتين  
 من الكلام المنثور فى تعلق إحداهما بالآخرى" (١) .

والبناء الفنى للقصيدة العربية بناء منسجم محكم بخلاف  
 ما ذهب إليه هاملتون جب ومن سعى مسعاه أمثال أحمد أمين من  
 أن البناء الفنى عند العرب يقوم على بواعث منفصلة لا انسجام  
 بينها ، ولا رابط سوى رابط العقل ، والذى أملى على جب وأحمد  
 أمين هذه الرؤية قياس تجربة فنية على تجربة فنية أخرى  
 مغايرة ، إذ لا يلزم أن تكون القصيدة العربية مطابقة فى  
 بنائها لبناء القصيدة الغربية ؛ لأن لكل أمة أشكالها  
 الفنية التى تؤمن أنها قادرة على التعبير عن مشاعرها ،  
 وأن تلك الأشكال لا يمكن فهمها بمعزل عن حياة تلك الأمة  
 وطريقة تفكيرها .

كما أن استقلال البيت بمعناه قد أغرى هؤلاء بما قالوا ،  
 وهذا سوء فهم لجماليات البناء فى القصيدة العربية إذ  
 لا يعنى ذلك أن تكون أبياتا ملفقة لا رابط بينها إلا الوزن  
 والقافية . فاستقلال البيت بمعناه الجزئى لا يخرج من الاتفاق  
 العام للمعنى الكلى للقصيدة . فغصن الشجرة يستقل بنفسه ،  
 لكنه يظل مرتبطا بالأصل ، ويتأثر بكل العوامل المؤثرة فى  
 ذلك الأصل .

(١) المثل السائر ٢٠١/٣ .

(٢) بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ص ٣٣٢ .



فهناك نوع من التداعى يبتعد بالشاعر عن معناه الذى يتحدث فيه أو غرضه إلى غرض آخر بلا انقطاع ، وعلى هذا النسق يقوم معمار القصيدة . فأحسن الشعر "ماينتظم فيه القول انتظاما يتسق به أوله مع آخره على ماينسقه قائله ، فإن قدم بيت على بيت دخله الخل كما يدخل الرسائل والخطب إذا نقض تأليفها " (١) .

وهذا التناسب بين الأبيات ، وإن استقل كل بيت بمعناه يجعل من القصيدة وحدة متكاملة يفضى بعضها إلى بعض "فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان فى اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه فى صحة التركيب غادر بالجسم عاهة تتحيف محاسنه ، وتغفى معالم جلاله " (٢) .

وخروج القصيدة بهذه الصورة يهبها قبولا لدى متلقيها ؛ لأن النفس الإنسانية مفضولة على حب التكامل والانسجام فى كل شئ ، كما أنها مجبولة على النفور من التنافر الذى لا يحمل قيمة ولا يمثل رؤية .

وهذا هو الاحتفال بالمنعة والافتقار ، "فالاحتفال بالمنعة فى التصويرات التى تروق السامعين وتروهم ، والتخيلات التى تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل فعلا شبيها بما يقع فى نفس الناظر إلى التماوير التى يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب ، وتروق وتؤنق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويفشاها ضرب من الفتنة لا ينكر مكانه ولا يخفى شأنه " (٣) .

(١) عيار الشعر ص ٢١٣ .  
(٢) حلية المحاضرة ص ٢ .  
(٣) أسرار البلاغة ص ٣١٧ .

ومن الاخلال بمبدأ التناسب الكلى للقصيدة اختلاف نسق الكلام ، وذلك بأن يجمع الشاعر بين الجيد والردى ، كالذى أخذه ابن عمار على بشار ، قال عنه انه : "يأتى من الخطأ والاحالة بما يفوت الاحماء مع براعته فى الشعر والخطب ، وقد قيل : انه ينظم الشذرة ، ثم يجعل الى جانبها بعة" (١) .

وقد كثر هذا المأخذ على شعر أبى تمام لأن شعره كان "مختلفا لايتشابه" ولذا فهو "يعلو علوا رفيعا ، ويسقط سقوطا قبيحا" (٢) .

ومما له مساس بهيكل القصيدة وشكلها الفنى "الطول والقصر" . وقد اختلفت نظرات القدماء فى الحكم على القصيدة من هذا الجانب ، فالجاحظ يرى أن قصيدة المديح مما تجب الاطالة فيه ، ولذا فالشعراء "أذا أنشدوا الشعر بين السماطين فى مديح الملوك أطالوا" (٤) . والاطالة فى مثل هذا الموقف بلاغة ، لأنها وقعت فى موقعها اللائق بها "وللاطالة موضع وليس ذلك بخطئ ، وللاقلال موضع وليس ذلك من عجز" (٥) .

أما ابن قتيبة فلايربط الجودة بالاغراض ، وإنما يحيلها الى فطنة الشاعر "فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب ، وعدل بين هذه الاقسام ، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين ، ولم يقطع وبالنفس ظمأ" (٦) الى المزيد " .

- 
- (١) الموشح ص ٣٩٠ .
  - (٢) الموازنة بين شعر أبى تمام والبحتري ٣/١ .
  - (٣) الامتاع والمؤانسة ، التوحيدى ، صححه وضبطه أحمد أمين وزملاؤه ، بيروت ، دار مكتبة الحياة ، بدون تاريخ ، ١٨٦/٣ .
  - (٤) الحيوان ٩٣/١ .
  - (٥) المصدر نفسه ٩٣/١ .
  - (٦) الشعر والشعراء ٧٦٠٧٥/١ .

ومن القدماء من قدم شاعرا على آخر لطول نفسه فى بناء  
القميدة ، فأصحاب الأعراس يقدمونه على غيره من شعراء  
الجاهلية ، لأنه " أكثرهم طويلا جيدة " ، والاسود بن يعفر  
يمدح بانه " له واحدة رائعة طويلة " .<sup>(١)</sup>  
<sup>(٢)</sup>

وهناك من ربط مسألة الطول والقصر فى القميدة بالغاية  
التي ترمى اليها فمن آثر الإيجاز فلأنه يريد لقميدته الحفظ  
ومن فضل الإطالة فلأنه يريد الإبلان ، وقد جمع أبو عمرو  
الغاييتين فى جوابه لمن سأل : " أكانت العرب تطيل ؟ فقال :  
نعم لتبلغ ، قيل : أكانت توجز ؟ قال : نعم ليحفظ عنها " .<sup>(٣)</sup>

أما ابن جنى فكان يرى أن العرب يطنبون ويوجزون إلا  
أنه رأى أن الإيجاز خميمة جمالية فى فن القول عند العرب  
فهم وإن أطالوا فانهم الى الإيجاز أميل .<sup>(٤)</sup>

وطول القميدة أو قصرها ، لا يمكن أن يكون جميلا أو  
قبيحا فى حد ذاته ، فمرد ذلك كله الى قدرة الشاعر على  
تحميل القميدة ما يجب أن تحمل من الدلالات الخفية ، وأن يظل  
محافظا على صدق العاطفة فلا تخبو فى آخر القميدة ، مما يجعل  
منها نظما لأرواح فيه .<sup>(٥)</sup>

- 
- (١) طبقات فحول الشعراء ٦٥/١ .  
(٢) المصدر نفسه ١٤٧/١ .  
(٣) الخمائص ٨٣/١ .  
(٤) المصدر نفسه ٨٣/١ .  
(٥) للاتساع فى هذه القضية انظر الجهد المميز للدكتور  
يوسف بكار فى بناء القميدة فى النقد العربى القديم  
ص ٢٧٤، ٢٤٠ .