القسم الثالث

في قضايا النقد العربي القديم

– دراسة نظرية–

المبحث الأول

عمود الشعر

الحركة النقدية تواصل واستمرار، وبناءٌ على ما سبق، ومحاولة للوصول إلى الكمال، وقد أدّت المقدمات التي كوّنها النقد الشفوي في عصوره الثلاثة الجاهلي والإسلامي والأموي، إلى ظهور القضايا النقدية الكبرى في النقد المدوّن (المنهجي) الذي بدأ عملياً في بدايات القرن الثالث الهجري.

لقد كانت عمليات التفضيل والموازنة، والمآخذ على المعاني، وتوصيف شعر بعض الشعراء... وكذلك الظرف الحضاري، عاملاً أساسياً في ظهور القضايا النقدية في النقد العربي القديم، ولاسيما قضية القديم والمحدث التي جرى من خلالها النظر في الأصالة والمعاصرة، والتقليد والتجديد، والطبع والصنعة... وأهم ما ميّز هذا النظر المنهجية، والتعليل العلمي الموضوعي، وإجراء النقد على العلمية، والتخفف من الانطباعية التي ميّزت قسماً غير قليل من النقد الشفوي.

في هذا الظرف وجدت الحركة الشعرية والنقدية نفسها أمام نمطين من الشعر (قديم – محدث)، وأمام نمطين من النقد (محافظ – حداثي)، وأمام نمطين من القراء والذوق (قديم – حديث).. لذلك كان القديم والمحدث، والموازنة القضيتين الأكثر إلحاحاً في المبحث النقدي، إذ كان القديم والمحدث مثار حركة نقدية واسعة في العصر العباسي، وانقسم النقاد فيها بين مؤيد ومعارض. يقول القاضي الجرجاني مصوّراً موقف أنصار القديم:

«وما أكثر مَنْ ترى وتسمع من حفّاظ اللغة ومن جِلّة الرواة، من يلهج بعيب المتأخرين، فإن أحدهم يُنْشَدُ البيتَ فيستحسنه ويستجيده، ويَعْجَب منه ويختاره، فإذا

نُسب إلى بعض أهل عصره وشعراء زمانه كذّب نفسه، ونقضَ قوله، ورأى تلك الغضاضة أهون مَحْملاً وأقلّ مَرْزأة من تسليم فضيلة لمحدث، والإقرار بالإحسان لمولّد»[1].

ابن قتيبة من جهته حاول إنصاف القديم والمحدث معاً، بتجاوزه معيار الزمن، والتركيز على معيار الجودة الشعرية. يقول:

«ولم أسْلُك فيما ذكرتُه من شعر كل شاعر مختاراً له، سبيلَ من قلّد أو اسْتَحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدّم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل على الفريقين، وأعطيت كلاً حظّه، ووفّرتُ عليه حقه، فإني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدّم قائله، ويضعهُ في مُتَخيّره، ويُرذِلُ الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه، أو أنه رأى قائله، ولم يَقصُرِ الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره»[2].

فما الشعر المحدث، ومن هم الشعراء المحدثون الذين أثاروا هذه الحركة النقدية الواسعة؟.

المحدثون: «هم الشعراء الذين حدثوا بعد المولَّدين، أي الذين ولدوا بعدهم، وقد يراد بالمحدثين الشعراء الأمويين كجرير والفرزدق والأخطل، واسم المحدثين أُطلق على الشعراء العباسيين كبشار بن برد الذي كان سيد المحدثين، وكان المحدثون يقرنون القدماء في كتب ابن قتيبة وابن المعتز والصولي وقدامة بن جعفر، وكان لهم أثر في تطور الشعر والنقد في العصر العباسي، ومن أجلهم قام الصراع بين القديم والجديد، بل هم الذين أثاروا ذلك الصراع»[3].

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: 50.

(2) الشعر والشعراء، ابن قتيبة: 1/62-63.

(3) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 358-359.

أما اسم المولّدين فكان يطلق «على شعراء الدولة العباسية، وسمّي الشاعر مولّداً لأنه عربي غير محض، فكان شعرهم غير شعر العرب العاربة، ولا يُستشهد بأشعارهم في اللغة، وخالطوا العجم فصاروا مولدين بهذا الاعتبار مثل بشار بن برد وأبي نواس، ومسلم بن الوليد صريع الغواني، وسُلْم الخاسر... وهم الذين حدثوا عن المولدين كأبي تمام والبحتري، ومروان بن أبي حفصة وعلي بن الجهم، وعلي بن العباس الرومي، وما يجري مجراهم... وكان يُستشهد بهم في المعاني....»[1].

وقد أثار شعر أبي تمام بوصفه شعراً محدثاً، حركة نقدية واسعة وصراعاً نقدياً بين مؤيدي هذا الشعر ورافضيه، مثل أحمد بن عبيد الله بن عمار (ت319هـ) الذي وضع رسالة في أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني، والصولي (ت335هـ) الذي ردّ في «أخبار أبي تمام» على من حاول أن يغمط أبي تمام صفاته، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب أقرب إلى الأخبار منه إلى النقد، يبقى محاولة قيّمة في فكرة الموازنة التي لم تتضح معالمها منهجياً إلا عند الآمدي (ت370هـ).

والواقع أن أطراف الخصومة انقسموا أربع فئات: فئة مولعة بالقديم (المبرّد – الزجاج – المحافظين عموماً) تميل إلى شعر البحتري، وفئة تجمع بين القديم والمحدث، وهي من الكتاب والشعراء، وكانت تميل إلى شعر أبي تمام، ولا تدفع عن البحتري (ممثلاً للشعر القديم) فضله وأسلوبه الجميل، ومنها: ابن المعتز، وابن الرومي، والبحتري نفسه...، وفئة لها حظ من القدرات الجدلية والمحاكمات العقلية، استوعبت تراث القدماء، وجاءت بآليات منطقية في البحث، وتصدرت البحث في الخصومة، ومنها: بشر بن أبي يحيى الذي وضع كتاباً في أخذ البحتري من أبي تمام، والصولي في كتابيه «أخبار أبي تمام» و«أخبار البحتري»، وابن المعتز، والقاضي الجرجاني... ومواقف هؤلاء مختلفة، وفئة رابعة من النقاد

(1) المرجع نفسه: 417.

والبلاغيين، وهم جمّاعون أكثر منهم نقاداً في هذه المسألة، مثل أبي هلال العسكري والثعالبي، والمرزوقي، والتبريزي... .

وجهتا نظر طرفي الخصومة:

- أبو تمام (ت233/231هـ): جدّد في الشعر، وخرج عن المعاني المألوفة، وتصنع وأغرب في الاستعارة، ولجأ إلى النظم المستكره، والتجنيس الغريب، والوزن المضطرب، فخرج عن طريقة العرب.
- البحتري: (ت284هـ): التزم طريقة العرب في قول الشعر، وسار على نهجهم، وأرضى أذواق المحافظين.

ومن المفيد الإشارة إلى أن ثمة أخباراً تبين أن هذا الموقف كان مسبقاً، ولا علاقة له بشعر الشاعر، إذ إن الآمدي صاحب الموازنة تتلمذ على يد أبي موسى الحامض الذي كان على عداء مع الصولي، وجاءت الموازنة انتقاماً للحامض من الصولي.

كما أنه من المهم التنبيه على أن القضية لم تكن حادّة إلى درجة القطيعة بين أنصار الشعرين/ المذهبين، فأصحاب الشعر القديم (البحتري) لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني ودقيقها والإبداع فيها، وأصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري عن حلاوة اللفظ وحسن الديباجة، ويبقى مدار الخصومة حول أيهما أشعر، وغالباً ما ارتبطت حدّة التفضيل بحدّة التعصب، إذ «لولا إفراط أصحاب أبي تمام المتعصبين له وتقديمهم إياه على المتقدمين والمتأخرين لما بلغ الأمر بأصحاب البحتري أن يفرطوا في النيل من أبي تمّام، وأن يبخسوا حقّه».

إذن، جاء الشعر المحدث خروجاً نسبياً عن التقاليد والأعراف والقيم التي تجسّدت على امتداد مسيرة الشعر العربي، وكوّنت «طريقة العرب» في قول الشعر، مما دفع النقاد إلى تقعيد هذه الطريقة وتمييز عناصرها، وقياس شعرية الشعر ببحثهم فيما يُسمى «عمود الشعر» الذي جاء خلاصة لتطور حركة النقد المرافق لحركة الشعر العربي، وصولاً إلى

الشعر المحدث، فميّز النقاد استناداً إليه مرحلة شعرية من مرحلة أخرى، ومذاهب الشعراء، وخصائص الشعرية العربية التي كانت في الواقع شعريات عدّة.

عمود الشعر[1]:

– **لغوياً**: العمود: عمود البيت، وجمع القلة أعْمِدة، وجمع الكثرة عَمَدٌ وعُمُد، وعَمَدْت الشيء فانعمد، أي أقمته بعِمَاد يَعْتمد عليه[2].

والعمود هو الخشبة القائمة وسط الخباء، وعمود الأمر: قوامه الذي لا يستقيم إلا به، والعميد السيد المعتمد عليه في الأمور[3].

تشير المعاني اللغوية للمصطلح إلى أن إسقاط معاني العمود على الشعر دقيق وذو تكثيف دالّ، فالشعر – وفق المعنى اللغوي – لا يقوم إلا على أساس (عمود)، ولا يستقيم إلا بقواعد ومعايير، والمعتمد عليه في الشعر هو عموده الذي يُعرف به، وطريقة بنائه.

– **اصطلاحياً**:

عمود الشعر «هو طريقة العرب في نظم الشعر، لا ما أحدثه المولّدون والمتأخرون»[4]، أي هو التقاليد الفنية التي التزمها الشعراء في الألفاظ والمعاني والأساليب وغيرها... .

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:
- عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب، توفيق الزيدي، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1993.
- عمود الشعر، مواقعه ووظائفه وأبوابه، عبد الكريم حسين، دار النمير، دمشق، 2003.
- مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، 2010.
- الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر، وحيد كبابة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

(2) تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري: مادة (عمد).

(3) لسان العرب، ابن منظور: (مادة عمد).

(4) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 297.

فمن سار على هذه الطريقة، وراعى تلك التقاليد قيل عنه إنه التزم عمود الشعر، واتّبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه إنه قد خرج عن عمود الشعر، وخالف طريقة العرب.

أصول عمود الشعر:

الأصمعي (ت216هـ):

تعدّ محاولة الأصمعي في طرحه مفهوم الفحولة في الشعر أول تأسيس نقدي للشعرية العربية، ويحدّد معيار الفحولة في قوله: «أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس، له الحُظْوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، واتبعوا مذهبه»[1]. وامتياز امرىء القيس قائم على المنزلة، والسبق الفني والتاريخي، واتباع مذهبه.

كما يعتمد الأصمعي معيار الطبع المتصل بغلبة الشعر على الشاعر، بعيداً عن الليونة الناشئة عن الأخلاق والخير والصلاح، ومن هذا المنطلق عروة بن الورد شاعر كريم وليس بفحل[2]، وأبو دؤاد رجل صالح ليس بفحل[3]، وحاتم الطائي رجل كريم وليس بفحل[4]، وعنترة بن شداد فارس وليس بفحل[5]، أما معيار الكم فنتيجة طبيعية لغلبة الشعر على شخصية الشاعر، وإن لم يحدد الكم بعدد معين من القصائد، فمعقّر البارقي «لو أتم خمساً أو ستاً لكان فحلاً»[6]، وأوس بن غُلْقاء الهُجيمي «لو كان قال عشرين قصيدة لحق بالفحول»[7].

---

(1) فحولة الشعراء، الأصمعي: 9.

(2) المصدر نفسه، ص: 12.

(3) المصدر نفسه: 12.

(4) المصدر نفسه: 14.

(5) المصدر نفسه: 18.

(6) المصدر نفسه: 14.

(7) المصدر نفسه: 15.

إذن، يقوم مصطلح الفحولة عند الأصمعي على قوة الطبع، وغلبة صفة الشعر على الشاعر (الاحتراف) والكم المناسب من القصائد، وكلّها يؤدي ضرورةً إلى الجودة الشعرية، والمحصلة تضمّن مصطلح الفحولة أمرين:

1- المعايير النقدية الواجب توافرها في الشاعر ليكون فحلاً[1]:

1- جودة الكثرة والقلة.

2- الاختصاص بالشعر (الاحتراف).

3- طبقية الشاعر (زيارة الملوك – النابغة).

4- التقاليد الشعرية.

5- تعدّد الأغراض (تفضيل ليلى الأخيلية على الخنساء).

6- البداوة (سكن البادية – الفصاحة).

7- الذوق الشخصي.

8- التفرد.

9- الطبع.

10- الدين (ضعف الشعر – الأخلاق).

11- الأخلاق (العرف الاجتماعي).

12- معيار الزمن.

13- الحجة اللغوية.

2- أقسام الشعراء في الفحولة:

1- الفحول

(1) لمزيد من التفصيل، انظر: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان: 56.

2- الفرسان
3- الكرام
4- الصالحون
5- العداؤون
6- الفصحاء

ابن سلاّم الجمحي (ت232هـ):

يعدّ ابن سلام الجمحي أول ناقد حاول على نحو منهجي صياغة فهم خاص في الشعر، ولاسيما مصطلح الفحولة، مفيداً بالطبع من سلفه الأصمعي الذي أخذ عنه المصطلح وأسس عليه مفهوم الطبقة، إلا أنه تميز من الأصمعي بأنه وضع الشعراء في طبقات جاهلية وإسلامية... في حين قسّم الأصمعي الشعراء إلى فحول وغير فحول.

اعتمد أيضاً معيار الكثرة، إذ قال في شعراء الطبقة السابعة: «أربعة رَهْطٍ مُحْكِمون مقلون، وفي أشعارهم قلّة، فذاك الذي أخّرهم»[1].

أسس ابن سلام عمله على معايير موضوعية، تتجاوز شيئاً من المعيارية الذوقية التي وسمت عمل الأصمعي، وتتمثل فيما يأتي:

- معيار الكثرة، كما في تأخيره طرفة بن العبد، وعبيد بن الأبرص إلى الطبقة الرابعة، لقلّة ما في أيدي الرواة من شعرهم، كذلك تأخير أصحاب الواحدة إلى الطبقة السادسة.
- معيار الجودة، فالشاعر المكثر المجيد مقدّم على الشاعر المقلّ المجيد، وثمة مقاييس استند إليها وهو يصدر الحكم بالجودة، منها آراء أهل العلم والخبرة، والسبق والإبداع كما في تقديمه امرأ القيس على فحول الشعراء الجاهليين، لأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، واستحسنتها العرب، واتّبعه فيها الشعراء: استيقاف

(1) طبقات فحول الشعراء: 155/1.

صحبه، والتبكاء في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبّه النساء بالظباء والبَيْض، وشبّه الخيل بالعقبان والعصيّ، وقيّد الأوابد، وأجاد في التشبيه، وفَصَل بين النسيب وبين المعنى»[1]، وتسويغه وضع الراعي النميري في طبقة فحول الإسلاميين الأولى: «كان يُقال له في شعره: كأنه يعتسف الفلاة بغير دليل، أي أنه لا يحتذي شعر شاعر ولا يعارضه»[2].

ومن مقاييس الجودة، المقاييس الفنية العامة، وهي كثيرة تتصل بلفظ الشعر ولغته، أو بمعانيه وصوره... كما في براعة التشبيه عند امرىء القيس: «كان أحسن أهل طبقته تشبيهاً، وأحسن الإسلاميين تشبيهاً ذو الرُّمّة»[3]، واستقصاء الغرض الشعري كما هي الحال عند كثيّر الذي «كان يستقصي المديح»[4].

- معيار الغرض الشعري، إذ خصّ أصحاب المراثي بطبقة.
- معيار الدين والقومية، إذ أفرد شعراء اليهود بطبقة واحدة.
- معيار البيئة والبداوة، إذ أفرد أهل القرى بطبقة، مشيراً إلى أثر الحضارة في لين الشعر كما في شعر عدي ابن زيد.
- معيار الأخلاق، إذ أشار إلى الشعراء الذين يتألهون والذين يتعهرون على المستوى الموضوعي أو الأخلاقي.
- معيار الأسلوب، إذ جمع الشعراء المتقاربين في أسلوبهم الشعري، كما في طبقة الرجّاز.
- معيار الزمان والمكان، إذ قسّم الشعراء زمنياً إلى جاهليين وإسلاميين، ومكانياً: أفرد لشعراء القرى طبقة خاصة.

---

(1) المصدر نفسه: 55/1.

(2) المصدر نفسه: 502/2.

(3) طبقات فحول الشعراء: 55/1.

(4) المصدر نفسه: 540/2.

- معيار العلماء، إذ اعتمد آراء العلماء من اللغويين والنحاة عند التقديم، ولاسيما في شعراء الطبقة الواحدة.

ابن قتيبة (ت276هـ):

استند ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» إلى مبدأ فني في موقفه من الشعر، متجاوزاً المعيار الزمني والنزعة البدوية اللذين اتسم بهما نقد الأصمعي وابن سلام.

أخذ في معاييره النقدية بمعيار الاحتراف، مستنداً إلى «ما أخذته العلماء عليهم من الغلط والخطاء في ألفاظهم أو معانيهم»[1]. ويعتمد في بعض معاييره ما قدّمه الأصمعي وابن سلاّم، مثل معيار الرواية والحفظ، ومعيار الاحتراف/ غلبة الشعر على شخصية الشاعر، ويميز موقفه النقدي برفضه معيار الزمن: «فكل من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثنينا به عليه، ولم يَضَعْهُ عندنا تأخر قائله أو فاعله، ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه»[2].

كما اعتمد معيار السرقة سعياً لتأصيل المعاني والسبق في الجودة، وإن لم يفصّل فيها على نحو ما جاء عند النقاد اللاحقين. من ذلك تعليقه على المعنى المتداول عند الأعشى في قوله:

وكـــأسٍ شـــربتُ علـــى لَـــذةٍ وأخـرى تـداويتُ مِنْهـا بِهَـا

وأبي نواس في قوله:

دَعْ عنـكَ لَـوْمِي فـإنّ اللـومَ إغـراءُ وداوِني بـالتي كانـتْ هِـيَ الـدّاءُ

(1) الشعر والشعراء: 59/1.

(2) المصدر نفسه: 63/1.

«فسلخه وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبق إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»[1]، أما المقوّمات النصيّة فتتعلق بالمعاني واللغة والإمتاع وبناء القصيدة.

نظر ابن قتيبة إلى الشعر في سياق ثنائية اللفظ والمعنى، وقسم الشعر في أربعة أقسام[2]:

- ضرب حسن لفظه وجاد معناه، كقول أوس بن حَجَر:

أيّتُهـــا الـــنفسُ أَجْمِلـــي جَزَعـــاً إنّ الـذي تحـذرينَ مِنْـهُ قـد وَقَعـا

- وضرب حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، كقول جرير:

يـا أختَ ناجيـةَ السـلامُ علـيكمُ قبـلَ الرحيـلِ وقبـلَ لـومِ العُـذَّلِ
لـو كنـتُ أعلـمُ أن آخـرَ عهـدكُمُ يـومُ الرحيـلِ فعلتُ مـا لم أفعلِ

- وضرب جاد معناه وقصرَت ألفاظه عنه، كقول الفرزدق:

والشـيبُ يـنهضُ في الشـبابِ كأنّـهُ ليـلٌ يصـيحُ بجانبيـهِ نهـارُ

- وضرب تأخّر معناه وتأخر لفظه، كقول الأعشى في امرأة:

وفُوْهـــــا كَأَقَـاحـــــيّ غَـــذَاه دائـــمُ الهطـــلِ
كمـــا شِـــيبَ بـــراحٍ بـــا ردٍ مـــن عَسَـــلِ النحـــلِ

(1) المصدر نفسه: 73/1.
(2) المصدر نفسه: 64/1-70.

ومؤدّى موقفه من اللفظ والمعنى أنه لم يغلّب عنصراً على آخر، كما أنه لم يضع للفظ شروطاً، وكان مستنده في ذلك الأعراف التي ترى وجوب أن يكون اللفظ بعيداً عن الوحشي، قريباً من متناول الفهم، وتوخّي القوافي حسنة الروي.

من حيث الإيقاع أشار إلى حسن الروي، وكونه سبباً في حفظ الشعر وروايته، وتحدّث عن مصطلحات عروضية عدة مثل: الإقواء والإكفاء والسَناد والإيطاء والإجازة.

ومما يتعلق باللغة إشارته إلى ظاهرة الإبدال الصوتي، كإبدال الجيم من الياء، واضطرار الشاعر إلى تسكين ما ينبغي تحريكه[1].

وقد حاول فيما يخصّ بناء القصيدة تعليل ذلك البناء من حيث الفن والتلقي، كما في إشارته إلى أن الشاعر يستهل القصيدة بالبكاء على الأطلال، ثم يصل ذلك بالنسيب «ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب»[2].

ومن معاييره أيضاً المطبوع والمصنوع، وقد ميّز بينهما بالنظر في الطبع على أنه المقدرة الفنية على الإبداع في فنون الشعر، ف «الشعراء أيضاً في الطبع مختلفون. منهم من يسهل عليه المديح، ويَعْسُر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي، ويتعذّر عليه الغزل»[3]، أما المتكلف من الشعر فيظهر فيه ما نزل بصاحبه من طول التفكّر وشدّة العناء، وكثرة الضرورات، وحذف ما بالمعاني حاجة إليه، وزيادة ما بالمعاني غنى عنه[4].

ومعيار الإصابة في التشبيه جارٍ في نظره على العرف الذي لا يرى التشبيه إلا في إطار التناسب والوضوح.

---

(1) الشعر والشعراء: 98/1، 101/1.

(2) المصدر السابق: 75/1.

(3) الشعر والشعراء: 93/1-94.

(4) المصدر السابق: 88/1.

ومعيار غرابة المعنى[1] تفرّده وندرته، وهو باعث على الاختيار والحفظ، كقول أحدهم:

لـيسَ الفـتى بفـتىً لا يُستضـاءُ بـه ولا يكـــونُ لـــه في الأرضِ آثـــارُ

ابن المعتز (296هـ):

يقوم كتابه «البديع» على مقومات نصيّة، وهو في قسمين: الأول (البديع)، ودرس فيه الاستعارة والتجنيس، والمطابقة، وردّ أعجاز الكلام على ما تقدمها، والمذهب الكلامي، أما الثاني فسمّاه (محاسن الكلام)، ودرس فيه: الالتفات، والاعتراض، والرجوع، وحسن الخروج، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف والهزل الذي يُراد به الجد، والتضمين، والتعريض، والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه. وفي هذه الأقسام نظر في مقومات الكلام البيانية والدلالية والإيقاعية، وأكثرَ من التمثيل، وترك الباب مفتوحاً لمن أراد أن يضيف إلى هذه المقومات.

ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

تعدّ جهود ابن طباطبا امتداداً لما كان بدأه ابن قتيبة، إذ طوّر مقولاته، وجعل للشعر حداً: كلام منظوم بائن عن المنثور[2]، ولا بد لإتقان الشعر من الإلمام بأدواته، وهي:

«التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم، ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، والتصرّف في معانيه، في كل فن قالته العرب فيه، وسلوك مناهجها في صفاتها ومخاطباتها وحكاياتها وأمثالها، والسنن المستعملة منها، وتعريضها وتصريحها، وإطنابها وتقصيرها، وإطالتها وإيجازها، ولطفها وخلابتها، وعذوبة ألفاظها، وجزالة معانيها وحسن مبانيها، وحلاوة مقاطعها، وإيفاء كل معنى حظه من العبارة، وإلباسه ما يشاكله من

(1) المصدر السابق: 86/1.

(2) عيار الشعر: 5.

الألفاظ، حتى يبرز في أحسن زيّ وأبهى صورة، واجتناب ما يشينه من سفساف الكلام وسخيف اللفظ، والمعاني المستبردة، والتشبيهات الكاذبة، والإشارات المجهولة، والأوصاف البعيدة، والعبارات الغثّة، حتى لا يكون ملفقاً مرقوعاً، بل يكون كالسبيكة المفرغة، والوشي المنمنم، والعقد المنظّم، واللباس الرائق، فتسابق معانيه ألفاظه، فيلتذّ الفهم بحسن معانيه كالتذاذ السمع بمونق لفظه، وتكون قوافيه كالقوالب لمعانيه، وتكون قواعد للبناء يتركّب عليها ويعلو فوقها، فيكون ما قبلها مسوقاً إليها، ولا تكون مسوقة إليه، فتقلق في مواضعها، ولا توافق ما يتصل بها، وتكون الألفاظ منقادة لما تُراد له، غير مستكرهة، ولا متعبة، لطيفة الموالج، سهلة المخارج»[1].

والجدير بالتقدير في جهد ابن طباطبا تحديده الدقيق لعملية بناء الشعر والمراحل التي تمرّ بها:

«فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكرة نثراً، وأعدّ ما يلبسهُ إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلسَ له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه أثبته، وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر، وترتيب لفنون القول فيه، بل يعلّق كل بيت يتفق له نظمه، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كمُلت له المعاني، وكثرت الأبيات وفّق بينها بأبيات تكون نظاماً لها وسلكاً جامعاً لما تشتت منها، ثم يتأمل ما قد أدّاه إليه طبعه ونتجته فكرته، فيستقصي انتقاده، ويروم ما وهى منه، ويُبْدِل بكل لفظة مستكرهة لفظة سهلة نقيّة، وإن اتفقت له قافية قد شغلها في معنى من المعاني، واتفق له معنى آخر مضادّ للمعنى الأول، وكانت تلك القافية أوقع في المعنى الثاني منها في المعنى الأول، نقلها إلى المعنى المختار الذي هو أحسن، وأبطل ذلك البيت، أو نقض بعضه،

(1) عيار الشعر: 5-6.

وطلب لمعناه قافية تشاكله، ويكون كالنسّاج الحاذق الذي يُفوِّف وَشْيه بأحسن التفويف، ويسدّيه ويُنِيْرُه، ولا يهلهل شيئاً منه فيشينه»[1].

أي إن العملية الإبداعية تتكوّن من أربع مراحل:

1- مرحلة التفكير والإعداد.

2- مرحلة البدء بالنظم.

3- مرحلة تأليف أنساق الكلام.

4- مرحلة المراجعة والتنقيح.

لذا يعدّ أول ناقد في القرن الرابع الهجري أشار إلى مقومات عمود الشعر، وإن لم يذكر المصطلح بلفظه، يقول:

«فواجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعة متقنة لطيفة مقبولة مستحسنة مجتلبة لمحبة السامع والناظر بعقله إليه، مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسِنُهُ جسماً، ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً، ويبدعه معنى، ويجتنب إخراجه على ضدّ هذه الصفة، فيكسوها قبحاً، ويبرزه مسخاً، بل يسوّي أعضاءه وزناً، ويعدّل أجزاءه تأليفاً، ويحسّن صورته إصابة، ويكثر رونقه اختصاراً، ويكرّم عنصره صدقاً، ويفيده القبول رقةً، ويحصنه جزالة، ويدنيه سلاسة، وينأى به إعجازاً»[2].

العناصر التي يشير إليها ابن طباطبا في هذا النص، والتعبيرات النقدية مثل: الجسم والروح (اللفظ والمعنى)، والوزن، والتأليف، والإصابة، والرونق، وتكريم العنصر، والجزالة، والسلاسة... ستكون حاضرة في مقاربات الآمدي والجرجاني والمرزوقي في عمود الشعر كما سيأتي، مثل: شرف المعنى، والإصابة في الوصف، وجزالة اللفظ واستقامته...، ويمكن القول إن ثمة تقاطعاً كبيراً بين ابن طباطبا والمرزوقي في كثير من العناصر، وإن ابن طباطبا

---

(1) المصدر نفسه: 8/7. يفوّف: يزين. يسديه: يمد ما بين خيوطه. ينيره: يقيده.

(2) عيار الشعر: 203.

يكاد يكون صاحب التأثير المباشر في مقاربة المرزوقي، وللدلالة على ذلك الإشارات الآتية:

- عيار شرف المعنى وصحته عند المرزوقي العقل الصحيح والفهم الثاقب، وعيار الشعر عند ابن طباطبا أن يورد على الفهم الثاقب، فما قبله واصطفاه فهو وافٍ، وما مجّه ونفاه فهو ناقص.
- عيار جزالة اللفظ واستقامته عند المرزوقي الطبع والرواية والاستعمال، وابن طباطبا أكد ضرورة توسّع الشاعر في علم اللغة والإعراب والرواية، وسلوك سبل العرب في جزالة الألفاظ وعذوبة المعاني.
- عيار الإصابة في الوصف عند المرزوقي الذكاء وحسن التمييز، وابن طباطبا طالب الشاعر بتحسين صورته إصابةً.
- عيار المقاربة في التشبيه عند المرزوقي الفطنة وحسن التقدير، ذاكراً أن أصدق التشبيه ما لا ينتقض عند العكس، وابن طباطبا ذكر أن أحسن التشبيهات ما إذا عُكس لم ينتقض.
- عيار التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن الطبع واللسان، وابن طباطبا ذكر أن على الشاعر تنسيق أبياته، والوقوف على حسن تجاورها والملاءمة بينها.
- عيار مناسبة المستعار منه للمستعار عند المرزوقي الذهن والفطنة، أي وضوح المعنى والبعد عن الغموض، وابن طباطبا أشار إلى ضرورة تنسيق الكلام صدقاً لا كذب فيه.
- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية طول الدربة ودوام المدارسة، وأكد ابن طباطبا أن يكون للمعاني ألفاظ تشاكلها[1].

(1) لمزيد من التفصيل انظر: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، رحمان غركان: 78-80.

قدامة بن جعفر (ت337هـ):

حدّ الشعر عند قدامة أنه «قول موزون مقفى يدلّ على معنى»[1].

واستناداً إلى هذا الحد فإن الشعر يتألف من أربعة عناصر:

1- اللفظ: وشرطه أن يكون سمحاً وسهل مخارج الحروف من مواضعها، عليه رونق الفصاحة، مع الخلو من البشاعة[2].

2- الوزن: وشرطه أن يكون سهل العروض من أشعار يوجد فيها[3].

3- القافية: وشرطها أن تكون عذبة الحرف، سلسلة المخرج[4].

4- المعنى: وشرطه أن يكون مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب[5].

كما يذكر مقومات الشكل الشعري في حديثه عن: صحة التقسيم، وصحّة المقابلة... .

خلاصة الأمر أن تصوّر قدامة لعمود الشعر يتمثل في:

- فصاحة الألفاظ وجزالتها وسهولة مخارج حروفها.
- سهولة العروض والقافية، وعذوبة الحروف وسلاسة المخرج.
- مطابقة المعنى للغرض المقصود.
- الاشتراك في الصفات في التشبيه.
- الإصابة في الوصف.

---

(1) نقد الشعر، قدامة بن جعفر: 64.

(2) المصدر نفسه: ص74.

(3) المصدر نفسه: ص78.

(4) المصدر نفسه: ص86.

(5) المصدر نفسه: ص91.

- انسجام النص (التقسيم، والمقابلات، وائتلاف اللفظ والمعنى، وائتلاف المعنى والوزن...).

كوّنت هذه المقاربات أرضية خصبة لظهور قضية عمود الشعر في صورتها المنجزة، والتي تمثلت في ثلاث محاولات لصياغة هذا المصطلح نقدياً عند **الآمدي والجرجاني والمرزوقي**.

الآمدي (ت370هـ):

استفاد الآمدي من المصطلحات التي وردت عند من سبقه مثل: مذهب الشعر، وطريقة العرب، ومذاهب العرب... وورد مصطلح العمود عنده في معرض حديثه عن مذهب البحتري:

- ما فارق عمود الشعر المعروف[1].

واستخدامات المصطلح عند الآمدي تشير إلى أنه يعني به بدايةً قوام الشعر وملاكه الذي لا يعدّ الشعر شعراً إلا به، والمرجع في ذلك أشعار القدماء التي يتمثلها البحتري خير تمثّل في «حلاوة اللفظ، وحسن التخلّص، ووضع الكلام في مواضعه، وصحة العبارة، وقرب المأتى، وانكشاف المعاني»[2].

أي إن لعمود الشعر تأسيساً من حيث اللفظ أولاً لا من حيث المعنى، مما يتناسب ومذهب البحتري لا مذهب أبي تمام الذي تميّز شعره بـ: «غموض المعاني ودقتها، وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج»[3]. من هنا كان عمود الشعر عند الآمدي قانوناً يفصل بين شعريتين: شعرية لفظية تفضل سهولة الكلام وصحة السبك وحسن العبارة وحلاوة اللفظ (البحتري)، وشعرية معنوية تميل إلى المعاني الغامضة التي

(1) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري: 4/1.

(2) المصدر نفسه: 4/1.

(3) المصدر نفسه: 4/1.

تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تَلْوي على ما سوى ذلك (أبو تمام)، والهدف من هذا الفصل تأكيد شعرية البحتري بالتزامه بعمود الشعر وطريقة العرب، وإخراج أبي تمام من الشعرية بخروجه عن هذه الطريقة بثلاث سمات أسلوبية عامة هي:

- الإسراف في البديع
- غموض المعاني
- إبعاد الاستعارة

وأجرى لأجل ذلك بحثاً واسعاً نظرياً وتطبيقياً، ذا منهجية محدّدة تتسم بالعلمية والتحليل النصيّ وتتوسّل بالموازنات الدقيقة والإحصاءات سبيلاً لتأكيد وجهة نظرها.

نص عمود الشعر عند الآمدي:

«وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حُسْن التأتّي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام، ووضع الألفاظ في مواضعها، وأن يُورد المعنى باللفظ المعتاد فيه، المستعمل في مثله، وأن تكون الاستعارات والتمثيلات لائقة بما استعيرت له، وغير منافرة لمعناه، فإن الكلام لا يكتسي البهاء والرونق إلا إذا كان بهذا الوصف، وتلك طريقة البحتري»[1].

ويشير بعد هذا النص إلى نقيض هذه الطريقة/ طريقة العرب وعدم صلتها بالشعرية: «وإذا كانت طريقة الشاعر غير هذه الطريقة، وكانت عبارته مقصّرة عنها، ولسانه غير مدرك لها، حتى يعتمدَ دقيق المعاني من فلسفة يونان أو حكمة الهند أو أدب الفرس، ويكون أكثر ما يورده منها بألفاظ متعسفة ونسج مضطرب، وإن اتفق في تضاعيف ذلك شيء من صحيح الوصف وسليم النظر، قلنا له: قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة، فإن شئت دعوناك حكيماً، أو سميناك فيلسوفاً، ولكن لا نسميك شاعراً، ولا ندعوك بليغاً، لأن طريقتك ليست على طريقة العرب»[2].

---

(1) الموازنة: 423/1.

(2) المصدر نفسه: 424/1-425.

شرح مصطلحات النصّين:

- حسن التأتي: حسن التعبير ووضوح المعنى.
- قرب المأخذ: أن يأخذ الشاعر عفو الخاطر، ويتناول صفو الهاجس، ولا يكدّ فكره، ولا يتعب نفسه، وهذه صفة المطبوع في الشعر.
- صحة العبارة وانكشاف المعنى، نقيضهما التعقيد في العبارة، والغموض في المعنى، وهما ما ينفر منه الذوق والطبع.
- الرونق: اللفظ السمح، وهو الذي سَهُلت مخارج حروفه وخلا من البشاعة، وينتج من ائتلاف الحروف وائتلاف النظم.
- وضع الألفاظ في مواضعها: سلامة التركيب أو النسج.
- اللياقة في الاستعارات والتمثيلات: المناسبة بين المشبه والمشبه به.

- تعليق على النصّين:

يريد الآمدي بعمود الشعر النسج المعروف والسنن المألوف، وهو من أنصار اللفظ (مسوّغ ضمني للإعلاء من شعر البحتري، والانتقاص من شعر أبي تمام)، وقد بيّن صراحة التزام البحتري بطريقة العرب، وخروج أبي تمام عنها، وقد وضع عمود الشعر أساساً لموازنته بين طريقتين في الشعر العربي، وفصّله كما يُقال على مقاس البحتري، مستخدماً قدراته المنطقية والحجاجية والجدلية للإقناع بمقاربته: «وقد أجمعنا نحن وأنتم على أنّ أبا تمام يعلو علواً حسناً، وينحطّ انحطاطاً قبيحاً، وأن البحتري يعلو ويتوسّط ولا يسقط، ومن لا يسقط، ولا يُسَفْسِفُ أفضل ممن يسقط ويسفسف»[1] متجاهلاً الموهبة والذوق اللذين لا غنى لعمليتي إنتاج الشعر وتلقيه عنهما.

(1) الموازنة: 11/1.

مقومات عمود الشعر:

1- صحة المعنى:

عدّه المقوّم الأول في صناعة الشعر «فصحّة التأليف في الشعر، وفي كل صناعة هي أقوى دعائمه بعد صحّة المعنى»[1]، وتستند صحة المعنى إلى الصحّة المنطقية الدالة على انطباق القول على الواقع المشاهد، على نحو ما تداوله الشعراء السابقون، وما تواضع عليه العرف، وما أيده العقل والمنطق.

لذلك توسّع في الحديث عن أخطاء الشاعرين، كما في قول أبي تمام في وصف الربع:

قد كنتَ معهوداً بأحسنِ ساكنٍ ثـاوٍ وأحسـنِ دمنـةٍ ورسـومِ

والربع لا يكون رسماً إلا إذا فارقه ساكنوه، لأن الرسم هو الأثر الباقي بعد ساكنه. وقول البحتري:

ذَنَبٌ كما سُحِبَ الرداءُ يذبُّ عن عُرْفٍ وعرفٌ كالقناعِ

وهذا خطأ في الوصف، لأن ذنب الفرس إذا مسّ الأرض كان عيباً، فكيف إذا سحبه، وإنما الممدوح من الأذناب ما قَرُب من الأرض ولم يمسَّها.

2- استقامة اللفظ:

تتحصل استقامة اللفظ من مطابقته للقواعد في اللغة والنحو والإعراب، فضلاً عن الوضوح عند الاستعمال، والبعد عن الوحشي، لذلك أخذ الآمدي على أبي تمام قوله:

أهْلَـسُ ألْـيَسُ لجّـاءٌ إلى همـمٍ تُغَـرِّقُ العـيسَ في آذيِّهـا اللِّيسـا

أهلس: يريد خفيف اللحم، والأليس: الشجاع البطل الغاية في الشجاعة، فهاتان لفظتان مستكرهتان إذا اجتمعتا، ثم لم يقنع بأهلس أليس حتى قال في آخر البيت: الليسا، يريد جمع أليس.

(1) الموازنة: 1/428-429.

ومن ذلك خطأ البحتري في قوله:

شَرْطيَ الإنصافُ إن قيلَ اشتَرِطْ وصديقي مَنْ إذا صافى قَسَطْ

وكان يجب أن يقول: أقسط أي عَدَل، وقسط بغير ألف إنما معناه جارَ، قال تعالى: {ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ}[الجن: 15]، وقال: {ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ}[المائدة: 42].

3- الإصابة في الوصف:

المقصود بها إصابة الغرض، فصناعة الشعر تجود وتستحكم بأربعة أشياء هي: «جودة الآلة وإصابة الغرض المقصود، وصحّة التأليف، والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»[1].

يقول أبو تمام في المعتصم:

أَتَتْهُ مُعِداً قد أتاها كأنها ولا شكَّ كانتْ قبلَ ذاكَ تراسِلُهْ

وهذا بيت في رأي الآمدي في غاية السخف والرداءة، لأنه جعل الخلافة قد أتته وجعله قد أتاها، وكان ينبغي أن يقتصر على إتيانه إياها، أو إتيانها إياه، وهو أجود.

والجيد النادر – في رأي الآمدي أيضاً – قول البحتري في المهدي بالله:

طلبته فقراً إليهِ وما كا نَ به ساعةً إليها افتقارُ[2]

4- المقاربة في التشبيه:

قاعدة المقاربةِ المناسبةُ، وجاءت إشارات الآمدي إليها في سياق موضوعات وأغراض معينة، مثل ابتداءات الشاعرين في تشبيه النساء بالظباء والبقر، وتشبيه النساء بالبدور والشموس، وخروجهما إلى المديح بوصف الرياح وتشبيه أخلاق الممدوح بها... .

(1) الموازنة: 426/1.

(2) المصدر نفسه: 332/1-333

يقول أبو تمام:

لآلىءٌ كالنجومِ الزُّهْرِ قد لبستْ أبشارُها صَدَف الإحصانِ لا الصَّدَفا

إذ قوله (لا الصدفا) ليس له وجه، لأن اللؤلؤ قد فارق الصدف وليس هو لابسه في الحال، والجيد الصحيح المعنى قول البحتري:

إذا نَضَوْنَ شُفُوفَ الرَّيْطِ آونةً قشَرْنَ عن لؤلؤِ البحرينِ أصدافا

فشبه أجسامهن في وقت تجردهن من الثياب باللؤلؤ في الوقت الذي يقشر عنه الصدف[1].

5- التئام أجزاء النظم:

النظم هو صحة التأليف التي يقابلها رداءة التأليف، فـ «سوء التأليف ورداءة اللفظ يذهب بطلاوة المعنى الدقيق، ويفسده، ويعميّه، حتى يحوج مستمعه إلى طول تأمل، وهذا مذهب أبي تمام في عُظْم شعره»[2].

وناقش الآمدي هذا المقوّم في ثلاثة مستويات:

أ- مستوى صحّة تأليف الكلام انسجاماً مع القواعد اللغوية، كقول أبي تمام:

يومٌ أفاضَ جوىً أغاضَ تعزياً خاضَ الهوى بَحْرَيْ حِجَاهُ المزبدِ

فجعل اليوم أفاض جوى، والجوى أغاض تعزياً والتعزّي موصولاً به خاض الهوى، وهذا غاية ما يكون من التعقيد والاستكراه...، واضطر إلى أن قال (بحري) فوحّد المزبد وخفضه، وكان وجهه أن يقول: المزبدين صفة للبحرين، فجعله صفة للحجى.

---

(1) الموازنة: 2/86-87.

(2) المصدر نفسه: 1/425.

ب- مستوى عناصر بناء القصيدة: بدءاً بالمقدمة، ثم حسن التخلص، كما في أبواب خروج الشاعرين من النسيب إلى المديح، وخروجهما إلى المديح بمخاطبة النساء، والأشهر في التخلص عند المديح الخروج بذكر الإبل والمهامه كونه معنى عاماً، كما في قول أبي تمام:

يصبّرني إنْ ضِقتُ ذَرْعاً بحبِّهِ ويجزَعُ أن ضاقتْ عليهِ خلاخِلُهْ

ثم خرج إلى مدح المعتصم فقال:

إليكَ أميرَ المؤمنين وقد أتى عليها المِلا أدماثُهُ وجراوِلُهْ

ج- مستوى الوزن، وفيه يكون الاحتكام إلى القياسات العروضية، ويعدّ انسجام البيت في حسن تأليفه، نتيجة لمجيء القافية طبيعية متوقعة عند إكمال صدر البيت، ويُفرد للزحافات واضطراب الوزن عند كلّ من الشاعرين باباً خاصاً، وهو في هذا لا يخرج عن الشائع بين الشعراء، وما قال به علماء العروض[1].

6- مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الشائع في نظرة النقاد إلى الاستعارة أن تكون قريبة، وغير مرتبطة بإحالات بعيدة تسهم في غموضها، وقد ركز الآمدي جلّ اهتمامه في استعارات أبي تمام، وأخرجها في النهاية من طريقة العرب التي مدارها المقاربة والمناسبة بين المستعار منه والمستعار له، كقول أبي تمام:

يا دهرُ قوّمْ من أخدعيكَ فقدْ أضججْتَ هذا الأنامَ من خُرُقِكْ

وقوله:

كأنني حينَ جرّدتُ الرجاء لهُ صَبَبْتُ به ماءً على الزمنِ

وقوله:

لم تُسقَ بعدَ الهوى ماءً أقلَّ قذىً من ماءِ قافيةٍ يسقيكَهُ فَهِمُ

(1) الموازنة: 1/306-309، 1/408-410.

فهذه استعارات، كما يقول الآمدي – «في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب»[1] لأن العرب استعارت المعنى «لما ليس هو له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله، أو كان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذٍ لائقة بالشيء الذي استعيرت له، وملائمة لمعناه»[2].

7– مشاكلة اللفظ للمعنى:

المشاكلة مقوّم متصلٌ بالدلالة (اجتماع اللفظ والمعنى)، وقد جاءت ملاحظات الآمدي على أبي تمام في مظاهر عدّة، منها التكرار (سوء التجنيس)، كقوله:

فاسلمْ سلمتَ من الآفاتِ ما سَلِمَتْ سِلامُ سلمى ومهما أورقَ السَّلَمُ

ومنها زيادة المبنى على المعنى (سوء النسج وتعقيد النظم)، كقول أبي تمام:

يا يومَ شرّدَ يومَ لهوي لهوُهُ بصبابتي وأذلّ عِزَّ تجلّدي

وغيرها.

خلاصة القول مما سبق: أسس الآمدي مصطلح عمود الشعر على طريقة العرب، وأخرج أبا تمام بموجبه من حقل الشعرية العربية، وسلك في ذلك مسلكاً عقلياً، واحتكم إلى مفاهيم منطقية في قراءة الشعر ونقده.

الجرجاني (ت370هـ):

جاء الآمدي بعمود الشعر وبالموازنة لإظهار الجودة في الشعر من خلال شاعرين يمثل أحدهما طريقة العرب، والآخر طريقة المحدثين، وذلك في ظل الصراع النقدي حول

(1) المصدر نفسه: 265/1.

(2) المصدر نفسه: 266/1.

قضية القديم والمحدث، وبمجيء المتنبي لم تعد الخصومة بين قدماء ومحدثين، بل حول شخص المتنبي، وحول شعريته، وأمام صعوبة تصنيف شعر المتنبي في أيَّ من الثنائيات التقليدية (القديم والمحدث، اللفظ والمعنى، الطبع والصنعة) وجد النقد نفسه في إزاء منهجيات جديدة مطلوبة بالقوة. يقول القاضي الجرجاني مقارباً هذا الإشكال: «فإنك لا تدّعي لأبي الطيب طريقة بشار وأبي نواس، ولا منهاج أشجع والخُرَيمي، ولو ادّعيته فإنما كنت تخادع نفسك، أو تُباهت عقلك، وإنما أنت أحد رجلين: إما أن تدّعي له الصنعة المحضة فتلحقه بأبي تمام وتجعله من حزبه، أو تدّعي فيه له شركاً وفي الطبع حظاً، فإن مِلْتَ به نحو الصنعة فَضْلَ ميل صيّرته في جَنَبةِ مسلم، وإن وفَّرت قسطه من الطبع عدلت به قليلاً نحو البحتري، وأنا أرى لك إن كنت متوخياً للعدل، مؤثراً للإنصاف أن تقسّم شعره، فتجعله في الصدر الأول تابعاً لأبي تمام، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم»[1].

الموجه الرئيس للنقد الدائر حول المتنبي آنذاك هو ذيوع صيت المتنبي وإهماله الشعراء، وتكوّن فئتين من المتلقين: فئة معجبة، وفئة حاسدة جهدت في بيان مساوىء المتنبي وعيوبه وسرقاته.

عموماً، منذ منتصف القرن الرابع الهجري هدأ الصراع النقدي بين القدماء والمحدثين، وبدأ الذوق العام يميل إلى الشعر المُحدث، وكان المتنبي مصدر حيرة للذوق والنقد معاً، لما في شعره من جزالة القدماء وقوة بيانهم، ومظاهر التجديد والحداثة التي تجاوزت صنعة أبي تمام، والظواهر الأسلوبية غير المسبوقة في مخاطبة الممدوحين ورثاء النساء وتطويع اللغة...

في هذا السياق جاءت وساطة الجرجاني لإنصاف المتنبي، وإعادته إلى عمود الشعر، بعد أن حاول الكثير من ناقديه إخراجه من طريقة العرب والشعرية معاً، فكان لا بد من

(1) الوساطة: 49-50.

مقاربة جديدة لعمود الشعر تتناسب والظرف الحضاري، وشعرية المتنبي، وتغيّر الأذواق، واستيعاب المظاهر الحداثية الجديدة في الشعر، وعلى رأسها ما جاء به المتنبي، ومن منهجية جديدة تقيس شعر المتنبي بالمحاسن والمساوىء السابقة في الشعر العربي كلّه. منهج المقايسة هذا، يسعى لتطبيق معايير نقدية تحتكم إلى القياس العلمي والذوق النقدي المرهف، فجاء عمود الشعر عند الجرجاني تمثيلاً ذكياً لما جاء به الآمدي، من غير أن يذكره مرة واحدة في كتابه، وقد توزعت مقومات هذا العمود في عدد من العناصر، تختصّ بالشعر عامة، وبتقديم المتنبي خاصة.

نص عمود الشعر عند الجرجاني:

«وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّم السَّبْق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبَدَهَ فأغزر، ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفِل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1].

تعليق على النص:

يشير الجرجاني في هذا النص إلى وجود معايير نقدية سابقة في المفاضلات بين الشعراء، وإلى مقاربته الخاصة، بفهمٍ مركّب يجمع بين القديم والمحدث، بمعيار الذوق، ويشمل هذا الفهم عناصر العملية الشعرية كلّها (اللفظ، والمعنى، والوصف، والتشبيه، والبديهة، والذوق...). يحدّد الجرجاني عمود الشعر في ستة مقومات هي:

1- شرف المعنى وصحته.

2- جزالة اللفظ واستقامته.

(1) الوساطة: 1/33-34.

3- الإصابة في الوصف.

4- المقاربة في التشبيه.

5- غزارة البديهة.

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

مؤكداً أن العرب « لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة، إذا حصل عمود الشعر ونظام القريض»، لأن الشعر يأتي – في رأيه – بالتجنيس والمطابقة والاستعارة عن طبع وفطرة، وليس عن صناعة وقصد، وإعمال فكر، وطول تأمل.

وثمة تأسيس آخر يتعلق بالشعر ذاته، ومن دون هذا التأسيس لا يمكن الدخول بدقة في مقومات عمود الشعر، يقول: «إن الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المُحسن المبرّز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان»[1]. الحديث عن هذه العناصر الأربعة التي تمثّل ضمنياً شخصية المتنبي لا يخلو من دلالة، لأن مقاربة الآمدي السابقة خلت عملياً من الحديث عن موهبة الشاعر وثقافته وخبرته، مثلما تجاهلت أثر الذوق/ التلقي في العملية الشعرية.

لا يقصد الجرجاني بالطبع أيّ طبع «بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وشحذته الرواية، وجَلَته الفطنة، وأُلهِمَ الفصل بين الرديء والجيد، وتصوّر أمثلة الحسن والقبح»[2]، وشعر البحتري – في نظره – معيار معرفة الفرق بين المطبوع والمصنوع، وأداة لقياس الأثر في المتلقي[3].

(1) الوساطة: 15.

(2) المصدر نفسه: 25.

(3) المصدر نفسه: 27.

مقومات عمود الشعر:

1- شرف المعنى وصحته: المقصود به مناسبة المعنى لمقتضى الحال، وورده ضمن الصحّة المنطقية، والأعراف المتداولة، وقلّما نجد شاعراً يخلو من الأغاليط في هذا المقوّم، كقول زهير:

كأحمرِ عادٍ ثم تُرْضِعْ فتفْطِم

وإنما هي أحمر ثمود[1].

وفي سياق المعنى، أباحت موضوعيته المعاني للشعراء، ولم يجعل الأخلاق عائقاً أمام إنتاجها، فـ «الدين بمعزلٍ عن الشعر»[2].

وفي موضوع السرقات الشعرية، قسّم السرقات قسمين: ما تقع فيه السرقة، وما هو متداول لا سرقة فيه، ويتفاضل متنازعو هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصنعة الشعر[3].

أما الغموض في معاني الشعر فسمة حسنة تميز الشعر الجيد، إذ «ليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث، إلا ومعناه غامض مستتر، ولولا ذلك لم تكن إلا كغيرها من الشعر»[4].

وأما الاستعارة فعمود من أعمدة الكلام، وعليها المعوّل في التوسّع والتصرّف، وكانت الشعراء تجري على نهج منها قريب من الاقتصاد حتى استرسل فيه أبو تمام، ومال إلى الرخصة، فأخرجه إلى التعدّي[5] والقصد فيها التوسط بما قَرُب وعُرف، والاقتصار على ما ظهر ووضح.

---

(1) المصدر نفسه: 13.

(2) الوساطة: 64.

(3) المصدر نفسه: 186.

(4) المصدر نفسه: 417.

(5) المصدر نفسه: 428-429، 433.

2- جزالة اللفظ واستقامته:

الأسلوب الجزل عند الجرجاني هو «ما ارتفع عن الساقط السوقيّ، وانحطّ عن البدوي الوحشي»[1].

ومقوم شرف المعنى وصحته يقابل جزالة اللفظ واستقامته، أي عنصرا المعنى يقابلان عنصري المبنى، وفي التطبيق يُنظر إلى اللفظ من جهة إفراده، ومن جهة تركيبه، ومن جهة التزامه القواعد النحوية مفرداً كما في قول المتنبي:

لَوِ الفلكَ الدوّارَ أبغَضَتْ سعيَهُ لَعَوّقَهُ شيءٌ عن الدورانِ

«وهذا البيت من قلائده، إلا أنك تعلم ما في قوله «شيء» من الضعف الذي يجتنبه الفحول، ولا يرضاه النقاد»[2].

ومركباً كما في قوله:

وفاؤُكما كالربعِ أشجاهُ طاسِمُهْ بأن تُسْعِدَا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

إذ التعقيد ظاهر فيه، ولا معنى عميقاً فيه سوى أنه يريد القول: وفاؤكما يا عاذليَّ بأن تسعداني إذا درس شجاي، وكلما ازداد تدارساً ازددت له شجواً، كما أن الربع أشجاه دارسه.

ومن جهة التزامه القواعد النحوية قول المتنبي:

وإنّي لَمِنْ قومٍ كأنّ نفوسَنا بها أَنَفٌ أن تسكنَ اللحمَ والعظْمَا

إذ «قطع الكلام الأول قبل استيفاء الكلام وإتمام الخبر، وإنما كان يجب أن يقول: كأن نفوسهم ليرجعَ الضمير إلى القوم، فيتمّ به الكلام، وهذا من شنيع ما وُجدَ في شعره»[3].

---

(1) المصدر نفسه: 24.

(2) الوساطة: 181.

(3) المصدر نفسه: 446.

3- الإصابة في الوصف:

يرى الجرجاني الإصابة في الوصف من خلال تقريب الموصوف للعيان، وتمثيل الأشياء فنياً، وإعادة صياغتها ذهنياً، فالبحتري في أبياته التي يستشهد بها الجرجاني ومطلعها:

غـداةَ لقيـتَ الليـثَ والليـثُ مُخْـدِرٌ يُحـــدّدُ نابـــاً للّقـــاءِ ومِخْلَبـــا

استوفى المعنى وأجاد في الصفة، أما المتنبي في قوله:

يـــرى في النـــومِ رُمْحَـــكَ في كُـــلاَه ويخْشَـــى أن يـــراهُ في السُّـــهادِ

فقصّر في ذكر السهاد، لأنه أراد أن يقابل بها النوم، وبذلك يتم المعنى، وليس كل يقظة سهاداً، إنما السهاد امتناع الكرى في الليل.

4- المقاربة في التشبيه:

كانت العرب تفضّل التشبيه الذي يقع بين شيئين يشتركان في أكثر صفاتهما، ويميل إلى الحسية، ولما جاء الشعر المحدث مالَ الذوق إلى التشبيهات العقلية، وموقف الجرجاني هو التفريق بين التشبيه والاستعارة، كما في قول أبي نواس:

والحـــبُّ ظهـــرٌ أنـــتَ راكبُـــهُ فـــإذا صـــرفت عِنانـــهُ انصـــرفَا[1]

إذ لا يرى هذا وأشباهه استعارة، وإنما معنى البيت أن الحب مثل ظهر تديره كيف شئت إذا ملكت عنانه، كذلك الربط بين التشبيه والسرقات، إذ لا تقع السرقة في بعض التشبيهات، طالما أنها مرتبطة بخصوصيّة التجربة الشعرية، كما في قول المتنبي:

تجـاذبُ فرسـانَ الصـباحِ أعنـةً كـأنَّ على الأعنـاقِ منهـا أَفَاعِيـا

(1) الوساطة: 41.

(2) المصدر نفسه: 359.

وقول ذي الرمّة:

رجيعةُ أسفارٍ كأنّ زِمامَها شُجاعٌ لدى يُسْرَى الذراعين مُطْرِقُ

ففي قول المتنبي غرض ومقصد لم يتعرّض له ذو الرمّة.

5- غزارة البديهة:

المقصود بغزارة البديهة قوة طبع الشاعر تجاه المؤثرات، وتعدد أغراضه وغزارتها كماً ونوعاً، وهي صفة فحول الشعراء.

6- كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة:

تؤدي المقومات الثلاثة: إصابة الوصف، والمقاربة في التشبيهِ وغزارة البديهة حكماً إلى كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، وللمتنبي نصيب وافر من هذه الأبيات، ومنها قوله:

أغالبُ فيك الشوقَ والشوقُ أغلبُ

وقوله:

أعلى الممالكِ ما يُبنى على الأسلِ

وقوله:

اليوم عهدكُمُ فأين الموعدُ هيهاتَ ليس ليومِ عهدِكُمُ غدُ

وهو مقدّم على غيره من الشعراء فيها، لذلك طلب الجرجاني إلى منتقد شعره أن يأخذ بكل سيئة عشر حسنات، وبكل نقيصة عشر فضائل، ولو فعل ذلك لبقي من حسناته وفضائله الكثير.

موازنة بين مقاربتي الآمدي والجرجاني لعمود الشعر:

طوّر الجرجاني مقولات الآمدي، ولم يحصر مقومات العمود في الشعر القديم، بل شملت عنده القديم والمحدث، فأطلق القضية إلى فضاء رحب قادر على معاينة شعر

الشعراء كلهم، لذلك تُعدّ مقاربته أكثر قرباً من مفهوم شعرية الشعر، أما مقاربة الآمدي فكانت أقرب إلى شعرية المذهب الشعري (القديم).

أيضاً أولى الجرجاني الذوق العام اهتماماً بذكره مقومي غزارة البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، وبتحديد أكثر تتمثل الفروق بين الناقدين فيما يأتي:

- اعتمد الجرجاني المقايسة، وهو منهج أكثر تطوراً من الموازنة، وأكثر استيعاباً للشعر العربي قديمه ومحدثه.
- يتجاوز منظور الجرجاني الثنائيات التقليدية (القديم – المحدث، الطبع – الصنعة، اللفظ – المعنى) إلى مفهوم الشعرية التي لا تحدّ بشاعر ولا بزمان ولا بمكان ولا بمذهب.
- يلتقي الناقدان في تفضيل الشعر المطبوع، وتأكيد سمة الطبع في الشاعر مهما كان مذهبه.
- اهتمّ الجرجاني بالمعاني المولّدة، على عكس الآمدي الذي رفضها، وعدّها من باب الصنعة (معاني أبي تمام مثلاً).
- يلتقي الناقدان في عدم تقبل دخول الفلسفة في الشعر، ممّا يعقّد الشعر، ويبعده عن النفس.
- الآمدي أعلن صراحة التزام البحتري بعمود الشعر، وخروج أبي تمام عنه، في حين لم يقف الجرجاني هذا الموقف الحادّ، فلم يتهم أبي تمام بالخروج، ولم يعلن التزام البحتري، كما لم يتحدث صراحةً عن صلة المتنبي بعمود الشعر.

المرزوقي (ت421هـ):

تعرّض المرزوقي لعمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه «ديوان الحماسة» لأبي تمام، فقدّم لشرحه بمقدمة نقدية مهمة وقيمة، عالج فيها عدداً من القضايا النقدية، ومنها عمود الشعر.

ويعدّ ما كتبه المرزوقي حول عمود الشعر صورة متكاملة لعمود الشعر بمقوماته ومعاييره، تمثل خلاصة استيعاب المرزوقي النقد السابق في الشعرية، تبعاً لما انتهت إليه من عناصر ناضجة ومستقرة، إذ حدّد عمود الشعر، وبيّن عناصره، وعيار كل عنصر.

والواقع أن نظرية عمود الشعر ارتبطت بالمرزوقي، إذ لم يستطع أحد من النقاد بعده أن يضيف شيئاً جديداً إلى عمله، كما أن قيمة هذه النظرية عنده تأتي من كونه كان متحرراً في أثناء صياغتها من أسر الشاعر (أبو تمام – البحتري – المتنبي)، ومن تقديم العناصر المكونة للعملية الشعرية متكاملةً، لفظاً ومعنى واستعارة وتشبيهاً وقافية... ومن وضوح الدافع إلى هذا البحث، «فالواجب أن يُتبيّن ما هو عمود الشعر المعروف عند العرب، ليتميز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتُعرَف مواطىء أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيِّفين على ما زيّفوه، ويُعلم أيضاً فرق ما بين المصنوع والمطبوع ، وفضيلة الأتيّ السَّمْح على الأبيّ الصعب»[1].

نص عمود الشعر عند المرزوقي:

«إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكلّ باب منها معيار»[2].

(1) شرح ديوان الحماسة: 1/8-9.

(2) شرح ديوان الحماسة: 1/9.

1– **عيار المعنى**: «أن يُعرض على العقل الصحيح والفهم الثاقب، فإذا انعطف عليه جنبتا القبول والاصطفاء مستأنساً بقرائنه، خرج وافياً، وإلا انتقَصَ بمقدار شوبه ووحشته».

المقصود: سمو المعنى في مناسبته لمقتضى الحال، مما يرتضيه العقل السليم، ويتطلبه الفهم، وصحة المعنى تستند إلى المنطق والعرف، وللمتلقي أثر في هذا التوجيه لجهة خضوع المعنى لاشتراطاته، وشرف المعنى أن يكون من أحاسن المعاني، وبمقدار زيادة ابتكاره يكون شرفه.

إذن: مدار شرف المعنى وصحته في ثلاثة أشياء: الصواب، وإحراز المنفعة، وموافقة الحال.

2– **عيار اللفظ**: «الطبع والرواية والاستعمال، فما سَلِمَ ممّا يُهجِّنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم، وهذا في مفرداته وجملته مُراعى، لأن اللفظة تُستكرمُ بانفرادها، فإذا ضامَّها ما لا يوافقها عادت الجملة هجيناً».

المقصود: يقابل هذا العنصر سابقه، فجزالة اللفظ تخصّ الأسلوب أو النسيج، واستقامة اللفظ تتعلق بوظيفته في هذا النسج، ومن هنا عنصرا المعنى يقابلان عنصري المبنى، أي جزالة الأسلوب تقابل شرف المعنى، واستقامة اللفظ تقابل صحة المعنى.

تعني الجزالة القوة والمتانة، واللفظ الجزل بخلاف الركيك، وشروطه ألا يكون سوقياً متبذلاً، ولا غريباً.

أما الاستقامة فتعني اتفاقه مع قواعد اللغة وأصولها، وبعده عن اللحن والخطأ، وأن يكون خالياً من تنافر الحروف، متجانساً مع الألفاظ الأخرى في السياق التركيبي، ومدار الجزالة والاستقامة: الطبع والرواية والاستعمال.

3– **عيار الإصابة في الوصف**: «الذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في العلوق، ممازجاً في اللصوق، يتعسّر الخروج عنه، والتبرؤ منه، فذاك سيماء الإصابة فيه».

المقصود: إحسان الشاعر في التعبير عن الغرض الذي يتناوله، ودقته في أن يضفي على الموصوف أعلى الصفات، والعيار الذي تتحقق به إصابة الوصف: ذكاء الشاعر وفطنته وحسن تقديره لإنزال كل نعت على منعوته الذي يستحقه.

ومن اجتماع هذه العناصر الثلاثة تتكون سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، ومعنى ذلك أن المثل السائر والبيت الشارد ليسا عنصرين مستقلين عند المرزوقي كما هي الحال عند الجرجاني.

4- **عيار المقاربة في التشبيه:** «الفطنة وحسن التقدير، فأصدقه ما لا ينتقِص عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لِيبين وجه الشبه بلا كلفة، إلا أن يكون المطلوب من التشبيه أشهرَ صفات المشبه به، وأملكها له، لأنه حينئذٍ يدل على نفسه، ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل: أقسام الشعر ثلاثة مثلٌ سائر، وتشبيه نادر، واستعارة قريبة».

المقصود: تكشف المقاربة في التشبيه المنحى التقريبي في أسلوب التشبيه، أي أن يكون وجه الشبه واضحاً، لكيلا تقع الصورة في الغموض الذي لا يُتبين معه الصفات المشتركة، وهذا كله يستند إلى ملكة تقدير التقارب عند الشاعر، انسجاماً مع الأعراف اللغوية والاجتماعية.

5- **عيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخيّر من لذيذ الوزن:** «الطبع واللسان، فما لم يتعثّر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبّس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستسهلاه بلا كلال، فذلك يوشك أن يكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة»، وتخير لذيذ الوزن «لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه».

المقصود: هذا العيار مقوم متصل ببنية القصيدة، ووحدة البيت، وحسن التخلص، والغرض الرئيس... وعياره طبع الشاعر وفطرته اللغوية العالية... وفي هذا العيار إشارة

واضحة إلى مفهوم وحدة القصيدة (التماسك)، والتحام الوزن والتركيب في الفن الشعري، في مقابل التحام العاطفة والعقل عند المتلقي.

6- عيار الاستعارة: «الذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يُكتفى بالاسم المستعار، لأنه المنقول عمّا كان له في الوضع إلى المستعار له».

المقصود: المهم في هذا العيار فصل التشبيه عن الاستعارة، وإجراؤها على مبدأ التناسب، ومستندها العرف اللغوي والاجتماعي، ومدارها الذهن، والوضوح، ومراعاة وجوه المجازات في اللغة، وفي السياق التداولي.

7- عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية: «طول الدربة ودوام المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض، لا جفاء في خلالها ولا نُبُوّ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني: قد جعل الأخصّ للأخصّ، والأخسّ للأخسّ، فهو البريء من العيب، وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوّفها المعنى بحقّه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرّها، مجتلبة لمستغنٍ عنها».

المقصود: المساواة، أي أن تكون الألفاظ على أقدار المعاني، وتأتي القافية دليلاً على هذه المساواة، ولا تتأتى هذه المساواة للشاعر إلا بطول التجربة، وكثرة النظر في أشعار الآخرين.

ومثال ذلك بيت الحطيئة الذي أورده أبو هلال العسكري مثالاً على تمكّن القافية:

هُـــمُ القـــومُ الـــذينَ إذا ألمـــتْ مِنَ الأيامِ مظلمةٌ أَضاءوا[1]

(1) كتاب الصناعتين: 449.

موازنة بين مقاربة المرزوقي، ومقاربتي الآمدي والجرجاني:

- عاد المرزوقي إلى العناصر الستة التي ذكرها الجرجاني، فاعتمد أربعة منها هي: شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، واستغنى عن العنصرين الباقيين: سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، وغزارة البديهة، فجعل الأول منهما حاصلاً من اجتماع العناصر الثلاثة الأولى، واستغنى نهائياً عن الثاني، ولم يعدّه من عناصر العمود، وأضاف ثلاثة عناصر جديدة هي: التحام أجزاء النظم على تخيّر من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينها.
- لم يلزم المرزوقي أحداً باتباع عناصر عمود الشعر، على عكس الآمدي.
- يتّفق مع الجرجاجي في عدّ عناصر عمود الشعر سمة للشعر الجيد عامةً، على عكس الآمدي الذي جعل عناصر العمود سمة للشعر القديم لا المحدث.
- ركّز على صفة الاعتدال، إذ رأى أن عناصر العمود تحدّد نصيب القدماء والمحدثين من الجودة (الشعرية)، وهو في ذلك يتبنّى موقف الجرجاني في الحرص على الاعتدال، والبعد عن الإفراط في الصنعة وتجاوز المألوف.

خلاصة القول:

اعتمد المرزوقي في الحديث عن عمود الشعر وبيان عناصره معجماً اصطلاحياً دقيقاً، ساعياً في ذلك إلى بيان مقومات الشعرية العربية كما وصلت إليه، وبيان جودة الشعر، بعيداً عن إخراج شاعر أو إدخاله في هذا العمود.

ولجأ في ذلك إلى تقسيم أسلوبي يشمل ثلاثة مستويات:

- المستوى اللغوي
- المستوى الصوتي
- المستوى التصويري

ويرى بعض الدارسين أن امتياز المرزوقي في هذه القضية يكمن في نظرته الشاملة التي قاربت الشعر في جميع عناصره وسياقاته، فجاءت عناصر عمود الشعر في ثلاثة أقسام كبرى، وكل قسم يتفرّع إلى عناصر أقل تحديداً، وهي[1]:

1- العناصر التكوينية: وتشمل شرف المعنى، وصحة المعنى، وجزالة اللفظ، واستقامة اللفظ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن.

2- العناصر الجمالية: الإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار منه للمستعار له.

3- العناصر الإنتاجية: غزارة البديهة، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة.

ولبيان تطبيقات عمود الشعر، وأثرها في اختلاف مناهج النقاد العرب القدماء، سنقف على أنموذجين نقديين يمثلان الحركة النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام، وشعر المتنبي، ويكشفان بوضوح كيفية توظيف عمود الشعر في دراسة القضايا النقدية الأخرى.

(1) نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا، محيي الدين صبحي: 42/2.

المبحث الثاني

الحركة النقدية حول شعر أبي تمّام
«موازنة الآمدي أنموذجاً»

شغل أبو تمام الأدباء والنقاد في حياته، وبعد وفاته نشأت بينهم خصومة كبيرة حول مذهبه الشعري الجديد (المحدث)، وانقسم هؤلاء بين أنصار وخصوم، ولكل فريق حججه التي استدل بها إما على فساد مذهبه، أو على تفرّد هذا المذهب وإمامة أبي تمام له، فكان من أهم من دافع عنه الصولي (ت335هـ) في (أخبار أبي تمام) الذي حاول فيه ردّ حجج الخصوم وتفنيدها، إلا أنه لم يمتلك الأدوات النقدية الفاعلة، فكان كتابه أقرب إلى رواية الأخبار المؤيدة منه إلى النقد الأدبي المنهجي، وهكذا كان شأن معظم من كتب دفاعاً عن أبي تمام، أمّا الخصوم فكُثُر، ويتقاطعون في قضيتين اثنتين اجتمعوا بهما، وهما: كفره ورقة دينه، وشدة اختلاف شعره جودةً ورداءة.

الآمدي والموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري:

الآمدي: الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي، أبو القاسم، أصله من آمِد أو آمُد، ولد بالبصرة، وترعرع فيها، وتتلمذ على يد عدد من العلماء والنحويين، كثير الرواية، حسن التذوق، بليغ التصنيف، جيد التأليف، غزير المحتوى، عميق الفكرة، من مؤلفاته: المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء، ونثر المنظوم، وفي تفضيل امرىء القيس على الجاهليين، والموازنة.

سبب تأليف الكتاب:

تتلمذ الآمدي على يد أبي موسى الحامض خصم الصولي (مناصر أبي تمام)، ومن أسباب تأليف الموازنة الرد على الصولي والانتصار للحامض بعد وفاته، وانتصرت كفة الآمدي موازنةً بين العملين بحكم قدراته الجدلية، والقصور المنهجي الذي ميّز دفاع

المناصرين لأبي تمام، إضافة إلى ذلك محاولة الآمدي – ناقداً – إيضاح موقفه النقدي من شعر المحدثين وشعر الصنعة ممثلاً في أبي تمام، في مقابل شعر الطبع ممثلاً في البحتري[1].

وصف الكتاب:

الموازنة كتاب نقدي منهجي يستند إلى مقدمات نظرية، وهو أول كتاب في النقد العربي القديم يعالج على نحو موضوعي تفصيلي معلل شعر شاعر، مُوازَناً بشاعر آخر بالمنهجية ذاتها، وصولاً إلى بيان مواطن المحاسن والمساوىء في الشعرين (الطبع – الصنعة) باستخدام معايير عمود الشعر التي سبق له أن حدّدها بالاستناد إلى طريقة العرب في قول الشعر، كما أن الكتاب حكومة بين متخاصمين، أدار الآمدي الحوار بينهما بحيادية تامّة ظاهرياً، ومنحازة ضمنياً لطريقة/ مذهب البحتري، باعتماد تقنيات ذكية في الحوار تنسحب لمصلحة أصحاب البحتري، لذلك اتهم بالتعصب للبحتري من شعراء ونقادٍ ومؤرخين عدّة، منهم ابن النديم والشريف الرضي، وياقوت الحموي الذي يقول: «جدّ واجتهد في طمس محاسن أبي تمام، وتزيين مرذول البحتري، ولو أنصف وقال في كل واحد بقدر فضائله لكان في محاسن البحتري كفاية عن التعصب بالوضع عن أبي تمام».

منهج الموازنة:

حاول الآمدي قبل شرح منهجه أن يزيل اللبس أو سوء الفهم الذي يمكن أن ينشأ في أثناء الحديث عن الغاية من تأليف الكتاب. يقول: «ولست أحب أن أطلق القول بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذاهبهم في الشعر، ولا أرى أن

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

- الحركة النقدية حول مذهب أبي تمام، محمود الربداوي، دار الفكر، بيروت، د.ت.
- أبو تمام وقضية التجديد في الشعر، عبده بدوي، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت.
- عبقرية أبي تمام، عبد العزيز سيد الأهل، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.
- أبو تمام بين ناقديه قديماً وحديثاً، عبد الله المحارب، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1992.

يُفْعل ذلك، فيستهدف لذمّ أحد الفريقين»[1]، ويترك الحكم للقارىء: «فإن كنت — أدام الله سلامتك — ممن يفضّل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة، والمعاني الغامضة التي تُستخرج بالغوص والفكرة، ولا تَلْوِي على ما سوى ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة»[2]. لكن طريقة بناء الكتاب، والمنهجية التي اعتمدها، والنصوص التي استشهد بها... وغير ذلك من تقنيات حجاجية تقول ضمنياً إن البحتري أشعر من أبي تمام، من غير أن يصرّح الآمدي بهذا الحكم في الكتاب كله.

ثم يشرح الآمدي منهجه في قوله: «أوزانُ بين قصيدة وقصيدة من شعرهما إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، وبين معنى ومعنى، ثم أقول: أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم احْكُمْ أنت حينئذٍ إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما إذا أحطت علماً بالجيد والرديء»[3].

يقوم هذا المنهج على الموازنة التفصيلية الدقيقة، ويغطي جميع عناصر اللغة الشعرية، ويعتمد التحليل والاستنتاج، ومداره النصّ الشعري ولا شيء سواه، أي استبعاد شخصية الشاعر وما أثير حولها عند خصوم آخرين، لذلك العمل أقرب إلى التحليل البنيوي للنصوص، وأقرب إلى الموضوعية لأنه لا يطلق الحكم بالشعرية على أي من الشاعرين، ويتركه للقارىء، وفي مسعى لتأكيد صفتي الموضوعية والتحليلية يقول في فاتحة تطبيقات المنهج على شعر الشاعرين:

«وأنا أبتدأ بذكر مساوىء هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما وأذكر طرفاً من سرقات أبي تمام، وإحالاته، وغلطه، وساقط شعره، ومساوىء البحتري في أخذ ما أخذه من معاني أبي تمام، وغير ذلك من غلطه في بعض معانيه، ثم أوزان من شعريهما بين

---

(1) الموازنة: 5/1.

(2) المصدر نفسه: 5/1.

(3) الموازنة: 6/1.

قصيدة وقصيدة إذا اتفقتا في الوزن والقافية وإعراب القافية، ثم بين معنى ومعنى، فإن محاسنهما تظهر في تضاعيف ذلك وتنكشف، ثم أذكر ما انفرد به كل واحد منهما فجوّده من معنى سلكه ولم يسلكه صاحبه، وأفرد باباً في شعريهما من التشبيه، وباباً للأمثال، أختم به الرسالة»[1].

(1) المصدر نفسه: 57/1.

القضايا النقدية في الموازنة

1- سوق حجج الخصمين:

بدأ الآمدي كتابه بعرض وافٍ لاحتجاج الخصمين، وردود الأنصار والخصوم، انطلاقاً من المنهجية التي اعتمدها، على الرغم من أنّ بعض الباحثين مثل شوقي ضيف يرى أن حجج الخصوم التي أوردها الآمدي هي حججه في الواقع وأجراها على لسانهم، والحق أن ما يدعم هذا الرأي كثير، ولاسيما طريقة تنظيم هذه الحجج، إذ يبدأ بعرض حجج أصحاب أبي تمام، وغالباً ما تأتي قصيرة، ثم يعرض ردود أصحاب البحتري وغالباً ما تأتي مفصّلة وطويلة وحجاجية، ولها مساحة كبيرة من الحرية، هذه التقنية الحجاجية في الرأي وتفنيده تشير بما لا يدع مجالاً للشك إلى تعمّد الآمدي هذا التنظيم، سعياً لإفراغ حجج أصحاب أبي تمام من مضامينها وأسسها، وتفنيدها حجة حجة من أصحاب البحتري الذين ينهون دائماً النقاش فيها.

يعرض الآمدي إحدى عشرة حجة لأصحاب أبي تمام، وأحد عشر رداً من أصحاب البحتري بما يشبه المناظرات المدوّنة التي لا تقوم على الحوار، بقدر ما تقوم على الإلغاء. من ذلك ما يأتي:

1- «قال صاحب أبي تمام: فأبو تمام انفرد بمذهب اخترعه، وصار فيه أولاً وإماماً متبوعاً، وشُهِر به حتى قيل: مذهب أبي تمام وطريقة أبي تمام، وسلك الناس نهجه، واقتفوا أثره، وهذه فضيلة عَرِيَ عن مثلها البحتري»[1].

يأتي الردّ على هذه الحجة في صفحات عدّة، لا يترك دليلاً نصياً أو عقلياً إلا ويستخدمه، ومن أبرز الردود:

(1) الموازنة: 13/1.

- ليس أبو تمام بأولٍ في هذا المذهب، ولا سابق إليه، بل سلك في ذلك سبيل مسلم واحتذى حذوه وأفرط وأسرف فيه.
- مسلم هو الآخر غير مبتدع لهذا المذهب، ولكنه رأى أنواع البديع في شعر المتقدمين متفرقة، فقصدها وأكثر منها في شعره.
- هذه الأنواع موجودة في كتاب الله عز وجل: {ﭨ ﭩ ﭪ} [مريم: 4]، {ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ} [الإسراء: 24]، {ﯥ ﯦ ﯧ ﯨ ﯩ ﯪ } [يس: 37] وهي مجاز في القرآن وموجودة في الشعر الجاهلي، ويَستشهد بأمثلة شعرية كثيرة، كما أنها موجودة في الحديث الشريف: «إنَّكم لتكثرون عند الفَزَعِ، وتَقِلُّون عند الطمع».
- الاستعانة بأخبار نقدية عدة تؤكد إفساد أبي تمام ومسلم شعريهما بأنواع البديع هذه.
- إفراط أبي تمام في هذا المذهب من أعظم ذنوبه، وحصل للبحتري أنه استخدم الاستعارة والتجنيس والمطابقة، وانفرد بحسن العبارة وحلاوة الألفاظ وصحّة المعاني، فوقع الإجماع على استحسان شعره، فمن نَفَقَ على الناس جميعاً أولى بالفضل وأحق بالتقدمة.

2- «قال صاحب أبي تمام: فقد علمتم وسمعتم الرواة وكثيراً من العلماء بالشعر يقولون: جيد أبي تمام لا يتعلق به جيد أمثاله، وإذا كان كلّ جيد دون جيده لم يضره ما يُؤْثَر من رديئه»[1].

يأتي الرد هنا منطقياً وفيه شيء من النظر الفلسفي:

- صار جيد أبي تمام موصوفاً لأنه يأتي في تضاعيف الرديء الساقط، فيجيء رائعاً لشدة مباينته ما يليه فيظهر فضله.

(1) الموازنة: 54/1.

- الاستشهاد برأي لأبي هِفَّان فيه الكثير من الحدّة: إذا طرحت دُرّة في بحرٍ خُرْءٍ، فمن الذي يغوص عليها ويخرجها.
- المطبوع الذي هو مستوي الشعر قليل السقط لا يبين جيده من سائر شعره بينونةً شديدة، ومن أجل ذلك صار جيد أبي تمام معلوماً وعدده محصوراً.

ويتدخل الآمدي في هذه المسألة، مخالفاً المنهجية التي وضّحها من قبل، في قوله: «وهذا عندي أنا هو الصحيح».

2- سرقات أبي تمام:

يذكر الآمدي أن أبا تمام كان مولعاً بالشعر، مشغولاً مدة عمره بدراسته، وأنّ له فيه اختيارات مشهورة معروفة، منها الاختيار القبائلي الأكبر، والاختيار الذي تلقط فيه محاسن شعراء الجاهلية والإسلام، وآخر لأشعار المقلّين والمغمورين، والحماسة، واختيار المقطعات... وغيرها، ليؤكد وجود السرقات عند أبي تمام، وأن ما عدّه له من سرقات قليل، والذي خفي من سرقاته أكثر مما ظهر منها.

وضع الآمدي مقياساً عاماً لهذه القضية، وقصر السرقات على «البديع المخترع» الذي يختص به شاعر، أمّا المعاني المشتركة بين الناس التي هي جارية على عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ،فلا سرقة فيها .

يعدّ الآمدي /120/ سرقة لأبي تمام من الشعراء، ويؤيد /31/ سرقة من السرقات التي ذكرها له ابن أبي طاهر، ويخرج من بين السرقات التي ذكرها ابن أبي طاهر /15/ سرقة، لأنها مما يشترك فيه الشعراء من المعاني، ويجري على ألسنتهم.

واستند في ذلك إلى أسس عدة أهمها:

- اشتراك شاعرين في عصر واحد قد يؤدي بهما إلى الاشتراك في بعض المعاني، كما في قول مسلم في وصف الخمر:

قُتِلتْ وعاجلَها المديرُ فلم تُقَدْ فإذا بِهِ قد صيّرتْهُ قتيلا

الذي أخذه أبو تمام «فأحسن الأخذ»، فقال:

إذا اليـــدُ نالتهـــا بـــوترٍ تـــوقّرتْ على ضِغْنِها ثم استقادتْ من الرِّجْلِ

فإذا كان أخذه – كما يقول الآمدي – من ديك الجن فلا إحسان فيه، لأنه أتى بالمعنى بعينه، قال ديك الجن:

تظـــلُّ بأيـــدينا تَتَعْتَـــعُ روحُهـــا وتأخـــذُ مـــن أقـــدامِنا الـــراحُ ثارهَـــا

«وليس علينا أن نقطع على أيهما أخذ من صاحبهِ لأنهما كانا في عصر واحد»[1].

– السرقة إنّما تكون في المعاني لا في الألفاظ، والتدقيق النقدي عند الآمدي لم يخرج غالباً عن هذا الحيّز:

قال أبو تمام:

نقِّلْ فـؤادك حيـثُ شئتَ مـن الهـوى مـــا الحـــبُّ إلا للحبيـــبِ الأولِ

أخذه من قول كُثير:

إذا وصـــلَتْنا خُلـــةٌ كـــي تُزيلَهـــا أَبَيْنـــا وقلنـــا: الحاجبيـــةُ أوّلُ

وذكر محمد بن داود الجرّاح في كتابه أنه أخذ المعنى من قول ابن الطّثريّة إذ يقول:

أتـاني هَواهـا قبـل أن أعـرفَ الهـوى فصـــادفَ قلبـــاً فارغـــاً فتمكّنـــا

«وهو أجود ما قيل في هذا المعنى لأنه ذكر العلّة»[2].

– المصطلح النقدي الذي يعبّر به الآمدي عن السرقة هو «أخذه» إلا أنه غالباً ما يربط الأخذ بالتحسين أو الإساءة، وعموماً تشير أمثلة الآمدي كلّها إما إلى الأخذ مطلقاً

(1) الموازنة: 61/1.

(2) الموازنة: 69/1.

(السرقة) أو الأخذ مع التحسين (السرقة الممدوحة) أو الأخذ مع التقبيح والإساءة (السرقة المذمومة) من أمثلة الأخذ:

قال قيس بن ذَرِيح:

بليغٌ إذا يشكو إلى غيرِها الهوى وإن هو لاقاها فغيرُ بليغِ

أخذه الطائي فقال:

لِمَ تنكرين مع الفِراقِ تَبَلُّدي وبراعةُ المشتاقِ أنْ يَتَبَلّدا

ومن أمثلة الأخذ مع التحسين (الزيادة – الإحسان في اللفظ – العدول به إلى غرض آخر، كشف المعنى – عكس المعنى...):

قال دِعْبل:

وإنّ امرأً أسدى إليّ بشافعٍ لَدَيَّ يُرَجّي الشُكرَ منّي لأَحَمَقُ

شفيعَكَ فاشكرْ في الحوائجِ إنَّهُ يصونُك عن مكروهِها وهو يخلقُ

فأخذه أبو تمام «فقال وألطف المعنى وأحسنَ اللفظ»[1]:

فلقيتُ بين يديكَ حلوَ عطائِهِ ولقيتَ بين يديّ مُرَّ سؤالِهِ

وإذا امرؤٌ أسدى إليكَ صنيعةً من جاهِهِ فكأنّها من مالِهِ

ومثال الأخذ مع الإساءة (قصّر في العبارة – تعسّف اللفظ – قصّر عنه – قبّح فيه صدر البيت...):

قال أبو نواس:

فالخمرُ ياقوتةٌ والكأسُ لؤلؤةٌ من كفِّ لؤلؤةٍ ممشوقةِ القدِّ

(1) الموازنة: 70/1.

أخذه أبو تمام فقال وأساء:

أو درّةٌ بيضـــاءُ بِكْـــرٌ أُطْبِقَـــتْ حَـــبَلاً علـــى ياقوتـــةٍ حمـــراءِ

«لأن قوله: أطبقت حبلاً كلام مستكره قبيح جداً»[1].

ومن الأمثلة التي نفى فيها الآمدي السرقة – عملاً بالمنهجية التي حدّدها في كتابه – قول أبي تمام:

نَظَـرَتْ فالتفـتُّ منهـا إلى أحْـ ـــلَى ســـوادٍ رأيتُـــه في بيـــاضِ

المأخوذ – كما يقول ابن أبي طاهر – من قول كُثير:

وعـــن نجـــلاءَ تـــدمعُ في بيـــاضٍ إذا دَمَعَـــتْ وتنظـــرُ في ســـوادِ

إذ ليس بين المعنيين اتفاق إلا بذكر السواد والبياض، والألفاظ غير محظورة، وأبو تمام يعني بالسواد الحدقة، وبالبياض شَحْمة عينها، أما كثير فيريد بالبياض خدّها، وبالسواد حدقتها، وهذا المعنى غير ذلك[2].

والملحوظ في قضية السرقات عند أبي تمام أن الآمدي أخّر الحديث عن مقاييس مهمة إلى الفصل الذي تحدّث فيه عن سرقات البحتري، وحاول بها الدفاع عن البحتري أمام «ادعاءات» أبي الضياء بشر بن يحيى الكاتب، ولهذا التأخير دلالته التي لا تخفى.

3– أخطاء أبي تمام في الألفاظ والمعاني:

مقياس الآمدي في هذه القضية هو عمود الشعر (صحّة المعنى – استقامة اللفظ – مشاكلة اللفظ للمعنى)، واستناداً إلى هذين العنصرين عدّ لأبي تمام /45/ خطأ في الألفاظ والمعاني وتندرج في المآخذ الآتية:

---

(1) المصدر نفسه: 68/1.

(2) المصدر نفسه: 127/1.

– مخالفة الاستعمال اللغوي:

قَسَـمَ الزمـانُ ربوعَهـا بـين الصّـبا وقبولِهـــا ودَبُورهـــا أثلاثـــا

و«الصبا هي القبول، وليس بين أهل اللغة وغيرهم خلاف ذلك»[1].

– مخالفة طبائع الأشياء والحقائق:

واكتســتْ ضُــمَّرُ الجيــاد المِـذَاكي من لباس الهَيْجَا دماً وحَميما

في مَكَــرٍّ تلوكُهــا الحــربُ فيــه وهـي مُقْـوَرّةٌ تلـوك الشَّـكيما

«وهذا معنى قبيح جداً أن جعل الحرب تلوك الخيل... أيضاً ههنا خطأ لأن الخيل لا تلوك الشكيم في المكرّ وحومة الحرب، وإنما تفعل ذلك واقفة»[2].

– مخالفة تقاليد الشعراء في الأغراض الشعرية:

سَــأَحْمَدُ نصــراً مــا حييــتُ وإنــني لأَعلمُ أنْ قد جلَّ نصرٌ عن الحمدِ

«وللعرب في ذكر الحمد ما هو كثير في كلامها وأشعارها، ما فيهم من رفع أحداً عن أن يُحْمد ولا من استقلَّ الحمدَ للمدوح»[3].

– فساد التركيب، وعدم مطابقة اللفظ للمعنى:

يَـدِي لمـن شـاءَ رهـنٌ لم يَـذُق جُرَعـاً من راحتيكَ درى ما الصابُ والعسلُ

والفساد «لكثرة ما فيه من الحذف، لأنه أراد بقوله: يدي لمن شاء رهن، أي أصافحه وأبايعه معاقدة أو مراهنة إن كان لم يذق جرعاً من راحتيك درى ما الصاب والعسل،

(1) الموازنة: 158/1.

(2) المصدر نفسه: 243/1.

(3) الموازنة: 207/1.

ومثل هذا لا يسوّغ، لأنه حذف إن التي تدخل على الشرط، ولا يجوز حذفها، لأنها إذا حذفت سقط معنى الشرط، وحذف مَنْ وهي الاسم الذي صلته لم يذق فاختلّ البيت، وأشكل معناه»[1].

4- قبيح الاستعارات:

يذكر الآمدي /25/ استعارة قبيحة لأبي تمام، بعد أن قدّم لهذه الاستعارات بأنه جاء بها جلباً للإغراب والإبداع، وأن لكل شيء حدّاً إذا تجاوزه المتجاوز سُمّي مفرطاً، وما وقع الإفراط في شيء إلا شانه وأحال إلى الفساد صحته، وإلى القبحِ حسنَه وبهاءه. منها:

- لدى مَلِكٍ مِنْ أيكةِ الجودِ لم على كبدِ المعروفِ مِنْ فِعْلِهِ بَرْدُ
- تروح علينا كلَّ يومٍ وتغتدي خطوبٌ كأن الدهرَ منهنَّ يُصرعُ

وقد علّق عليها الآمدي – كما سبق – في قوله: «هذه استعارات في غاية القباحة والهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب»[2]. وأخضعها لدراسة فنية، ومنطقية، مرجعه في ذلك طريقة العرب ومقاييسها في الاستعارة، كما في استعارة أبي تمام:

جارى إليه البينُ وصلَ خريدةٍ ماشَتْ إليه المطلَ مشيَ الأكبَدِ

ومؤدى مأخذه على هذه الاستعارة:

- الهاء في إليه راجعة إلى المحب، يريد أن البين ووصل الخريدة تجاريا إليه، فكأنه أراد القول: إن البين حال بينه وبين وصلها واقتطعها عن أن تصله.
- أتى في المصراع الثاني بمثل هذا التخليط، فالهاء راجعة إلى الوصل: أي لما عزمتْ على أن تصله عزمت عزم متثاقل مماطل فجعل عزمها مشياً، وجعل المطل مماشياً لها.

---

(1) المصدر نفسه: 190/1.

(2) المصدر نفسه: 265/1.

- النتيجة: «فيا معشر الشعراء والبلغاء ويا أهل اللغة العربية: خبّرونا كيف يُجاري البين وصلَها، وكيف تماشي هي مطلها، ألا تسمعون؟ ألا تضحكون؟»[1].

5- قبيح التجنيس:

التجنيس موجود في أشعار الأوائل، ويأتي منه – كما يرى الآمدي – في القصيدة البيت الواحد أو البيتان، أما أبو تمام فاعتمده وجعله غرضه، وبنى أكثر شعره عليه، منه ما هو مستحسن، كقوله:

- **يا رَبْعُ لو رَبَعُوا على ابنِ هُمُومِ**
- **يا بُعْدَ غايةِ دمعِ العينِ إن بَعُدُوا**
- **أرامةُ كنْتِ مألفَ كلِّ ريمِ**

ومنه ما هو قبيح، كقوله:

- ذهبتْ بمذهبِهِ السماحةُ فالتوتْ فيه الظنونُ أَمَذْهَبٌ أم مُذْهِبُ

والنتيجة التي يتوصل إليها الآمدي أن أبا تمام «استفرغ وُسْعهُ في هذا الباب، وجدّ في طلبه، واستكثر منه، وجعله غرضه، فكانت إساءته فيه أكثر من إحسانه، وصوابه أقلّ من خطئه»[2].

6- قبيح الطباق:

على شاكلة التجنيس يناقش الآمدي المطابقة في شعر أبي تمام، ويمهّد لها بذكر أمثلة عن الطباقات المستحسنة في طريقة العرب، والتي تجاوز أبو تمام مقياسها القائم على حلاوة اللفظ وصحة المعنى.

وفي الطباق أيضاً حسنٌ كقوله:

قد يُنْعِمُ الله بالبلوى وإن عَظُمتْ ويبتلي اللهُ بعضَ القوم بالنِّعمِ

---

(1) الموازنة: 280/1.

(2) المصدر نفسه: 287/1.

وقبيح كقوله:

لَعَمـري لقـد حُـرِّزْتَ يـومَ لقِيْتَـهُ لـو أنَّ القضـاءَ وحـدَه لم يُبَـرَّدِ

7- سوء النسج وتعقيد النظم ووحشيّ الألفاظ:

يذكر الآمدي مصطلحين من المصطلحات المتعلقة بهذه القضية قبل الدخول في دراستها في شعر أبي تمام، هما: المعاظلة التي تعني: «مداخلة الكلام بعضه في بعض وركوب بعضه لبعض»[1]، وحوشي الكلام الذي يعني «اللفظ الغريب الذي لا يتكرر في كلام العرب كثيراً، فإذا وردَ وردَ مستهجناً»[2].

والأمثلة على ذلك في شعر أبي تمام –كما يقول الآمدي– كثيرة، من ذلك قوله:

خـانَ الصـفاءَ أخٌ خـانَ الزمـانُ أخـاً عنهُ فلم يتخوّنْ جسمَهُ الكَمَدُ[3]

فأكثر ألفاظ البيت وهي سبع كلمات (خان... عنه) يتشبث بعضها ببعض، والقبح في إدخال ألفاظ في البيت من أجل ما يشبهها وهي قوله «خان» و«خان» و«يتخوّن» وقوله: «أخ» و«أخاً»، وإذا تأملنا المعنى مع ما أفسده من اللفظ لم نجد له حلاوة، ولا فيه كبير فائدة، لأنه يريد: خانَ الصفاءَ أخٌ خان الزمان أخاً من أجله إذ لم يتخوّن جسمه الكمد.

8- حوشي الكلام وما يستكره من الألفاظ:

يرى الآمدي أن أبا تمام كان يتتبع حوشي الكلام ويتطلبه، ويتعمّل لإدخاله في شعره، من ذلك قوله:

قَدْكَ اتَّئِبْ أربيتَ في الغُلْواءِ

وما زاد هذه الألفاظ هجنة (قدك – اتئب) أنها ابتداء قصيدة.

---

(1) الموازنة: 293/1.

(2) المصدر نفسه: 293/1.

(3) المصدر نفسه: 294/1.

9– كثرة الزِّحاف واضطراب الوزن:

يورد الآمدي في هذه القضية /7/ أبيات لأبي تمام، ومثلها في شعره كثير – كما يؤكد الآمدي – ولا نكاد نرى في أشعار الفصحاء والمطبوعين على الشعر من هذا الجنس شيئاً، ومردّ ذلك أن شعر أبي تمام بالخطب وبالكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم، كما يرى دِعْبِل الخزاعي الذي تبنّى الآمدي رأيه هذا.

ومثال ذلك قوله:

وأنـــتَ بِمِصْـــرٍ غـــايتي وقـــرابتي بهـا وبنـو أبيـكَ فيهـا بَنُـو أبي

وهذا من أبيات النوع الثاني من الطويل ووزنه «فعولن مفاعيلن» وعروضه وضربه «مفاعِلُنْ» فحذف نون «فعولُن» من الأجزاء الثلاثة الأُول وحذف الياء من «مفاعيلن» التي في المصراع الثاني، وذلك كله يُسمى المقبوض لأنه حذف خامسه.

10– سرقات البحتري:

يدافع الآمدي بداية عن البحتري، بالاعتراض على ابن أبي طاهر الذي أخرج للبحتري ستمائة بيت مسروق، ومنها ما أخذه من أبي تمام خاصة مائة بيت، وذلك بالإعلان عن مقاييس وآراء جديدة كان قد أخّرها في أثناء دراسته سرقات أبي تمام، وأهمها:

- أهل العلم لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء.
- السرقات باب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر.
- أصحاب أبي تمام ادعوا أنه أول وسابق، وأنه أصل في الابتداع والاختراع، فوجب إخراج ما استعاره من معاني الناس.
- لم يستقصِ الآمدي باب البحتري ولم يتتبعه، لأن أصحاب البحتري لم يدّعوا ما ادّعاه أصحاب أبي تمام، بل استقصى ما أخذه من أبي تمام خاصة.

- يعدّ الآمدي /28/ سرقة للبحتري من أشعار الشعراء، ولتأكيد موضوعيته يبيّن أنه لو استقصاها كلّها لكانت نحو ما خرّجه من سرقات أبي تمام أو تزيد عليها، ومنها قوله:

سَـــقَمٌ دون أعـــينٍ ذات سُـــقْمٍ وعَـذَابٌ دون الثايـا العِـذَابِ

الذي أخذه من قول بشار:

ذات الثايـــــــا العِـــــــذابِ مـــن دونهـــنَّ عَـــذَابُ[1]

وقوله:

هـــلِ الـــدهرُ إلا غمـــرةٌ وانجلاؤهـــا وشـــيكاً وإلا ضـــيقةٌ وانفراجُهـــا

الذي أخذه من قول محمد بن وهيب:

هـــلِ الـــدهرُ إلا غمـــرةٌ ثم تنجلـــي وشـــيكاً وإلا ضـــيقةٌ تتفـــرَّجُ[2]

كما يعدّ له /64/ سرقة من أبي تمام، وهي مما نقله من صحيح ما خرّجه أبو الضياء بشر بن يحيى الكاتب، لأنه استقصى ذلك استقصاء بالغ فيه حتى تجاوزه إلى ما ليس بمسروق، من ذلك:

قول البحتري:

ولـن تستبينَ الـدهرَ موضـعَ نعمـةٍ إذا أنـت لم تُـذْلِلْ عليهـا بحاسـدِ

وقول أبي تمام:

وإذا أرادُ اللهُ نشـــرَ فضـــيلةٍ طُويتْ أتاحَ لها لسانَ حسودِ[1]

(1) الموازنة: 1/317-318.

(2) المصدر نفسه: 1/316.

وقول البحتري:

اطلُبــــا ثالثــــاً ســــوايَ فــــإنّي رابـعُ العـيسِ والـدّجى والبيـدِ

وقول أبي تمام:

البيدُ والعيسُ والليلُ التّمامُ معاً ثلاثــةٌ أبــداً يُقْــرَنَّ في قَــرَنِ

أما السرقات التي استبعدها الآمدي – وكان أبو الضياء قد أثبتها – فقد جاء استبعادها استناداً إلى معايير عدة:

1- لأنها من المعاني المستعملة الجارية مجرى الأمثال، ويذكر في ذلك /20/ مثالاً، منها قول أبي تمام:

وفي شــرفِ الحــديثِ دليــلُ صــدقٍ لِمُخْتَــبِرٍ علــى شــرفِ القــدمِ

وقول البحتري:

علـــــى أنّـــــا نُوكّـــــلُ بـــــالأداني وتُخبرُنا الفروعُ عن الأصولِ[2]

«وهذا معنى شائع في الكلام، مشهور كثير على الأفواه أن يقولوا: إن العروق عليها ينبت الشجر، ومن أشبه أباه فما ظلم... ومثل هذا لا يكون مأخوذاً مستعاراً».

2- لأن المعنيين مختلفان ليس بينهما اتفاق ولا تناسب، ويذكر في ذلك /7/ أمثلة منها قول أبي تمام:

وربَّ يــــومٍ كأيــــامٍ تَرَكــــتَ بــــه متنَ القناةِ ومتنَ القِرْنِ مُنْقَصِفا

---

(1) المصدر نفسه: 1/324-325.

(2) الموازنة: 1/354.

وقول البحتري:

في مَعْـرِكٍ ضَـنْكٍ تخـالُ بـه القَنَـا بـين الضـلوعِ إذا انثنـينَ ضُـلوعا[1]

وليس بين المعنيين اتفاق إلا في أن الشاعرين وصفا حال الطعن بالقنا كيف يقع، فـذكر ذلـك أن ممدوحـه يقصـف مـتن القِـرن ومـتن القنـاة، وشـبه هـذا انطـواء الرمـاح واعوجاجهـا – إذا وقعـت بضـلوع القـوم – باعوجـاج ضـلوعهم، وهـذا مـن التشـبيهات الظريفة العجيبة.

3- لأن الاتفاق في الألفاظ، والألفاظ ليست بمحظورة على أحدٍ، ويذكر في ذلك /14/ مثالاً، منها:

قول أبي تمام:

لـــولا مُراقبـــةٌ فـــيكمْ لَغَـــادرَكُمْ فريســـةَ المـِـرْهفَيْنِ الســـيفِ والقلـــمِ

وقول البحتري:

زِنْـــتَ الخلافـــةَ إشْـــرافاً وحيطـــةً وذُدْتَ عن حقِّها بالسيفِ والقلمِ[2]

والتساؤل الذي يطرحه الآمدي: ألم يكن للبحتري أن يهتدي إلى الجمع بين السيف والقلم لو لم يجمعهما له أبو تمام؟!.

11- أخطاء البحتري في المعاني:

الأمثلة التي يوردها الآمدي في هذه القضية قليلة (8 أخطاء)، كقوله:

قِـفِ العيسَ قد أدنى خُطاها كلالُها وسَلْ دارَ سُعْدى إن شفاكَ سؤالُها[3]

وهذا لفظ حسن، ومعنى ليس بالجيد، لأنه قال: «قد أدنى خطاها كلالها» أي قارب من خطوها الكلال، وهذا كأنه لم يقف لسؤال الدار التي تعرّض لأن يشفيه

(1) المصدر نفسه: 362/1.

(2) الموازنة: 366/1.

(3) المصدر نفسه: 378/1.

سؤالها، وإنما وقف لإعياء المطي، والجيد قول عنترة، الذي احتاط بأن شبّه ناقته بالقَصْر، فقال:

فوقفـــتُ فيهـــا نـــاقتي وكأنهـــا فَـــدَنٌ لأقضـــيَ حاجـــةَ المتلـــوّمِ

في المقابل أخرج الآمدي ما عِيبَ به البحتري وليس بعيب، وأورد في ذلك /17/ مثالاً، في المعاني، والألفاظ، والتعقيد، والتجنيس... ويستخدم في ذلك أدلّة منطقية ولغوية وشعرية ليسوّغ دفاعه، من ذلك قول البحتري:

وفواقـــعٌ مثـــلَ الـــدموعِ تَـــرَدَّدتْ في صـحنِ خـدِّ الكاعـبِ الحسـناءِ[1]

ويتمثل دفاع الآمدي فيما يأتي:

- قالوا: الدموع لا تتردد في الخد كما يتردد الحَباب في الكأس، وإنما الدمع يجري ويتتابع، والمعنى صحيح ولا عيب فيه، لأن التردد قد يكون الجَوَلان وقد يكون التتابع والتواتر.
- الدمع يحسن أن يقال: قد تتابعت دموعه على خده وترددت، وإن كانت كل دمعة غير الأخرى، والحباب وإن جال في القدح دائراً فيه، فإنه ربما جرى فيه على جهة واحدة، كما يجري الدمع على جهة واحدة.
- هذا من أحسن التشبيه وأليقه، لأن الخمر قد يكون منها ما هو أحمر إلى التوريد الخفيف كحمرة الخد، وخاصة إذا أُرِّقت بالماء، كما قال الشاعر:

كُميـــتٌ إذا فُضَّـــت أوفى الكـــأس وردةٌ لهـــا في عظـــامِ الشـــاربينَ دبيـــبُ

فمن أليق التشبيهات الجمع بين الحباب والمدمع، لأن الدمع قد يقف في الخدّ كوقوف الحباب في صحن الكأس.

([1]) المصدر نفسه: 401/1.

12- اضطراب الأوزان:

اضطراب الأوزان ظاهرة مشتركة بين أبي تمام والبحتري، إلا أنه في شعر أبي تمام كثير، وفي شعر البحتري قليل، والقلة والكثرة معيار ضمني في التمييز بين المطبوع والمصنوع، من ذلك قول البحتري:

حلأَّتْنا عن حاجةٍ مَمْنوعٍ مُبْتَغاها وحاجةٍ مَمْطُولَهْ[1]

إذ إن هذا من العروض هو البيت الأول من الخفيف، وكان يجب أن تكون عروض البيت – وهي مفعولن الأولى – فاعلاتن، ولا يجوز فيها «مفعولن» بل لو كان البيت مُصرَّعاً لجاز في عروضه «مفعولن» كما جاز في ضربه – وهي القافية – وذلك قوله «ممطولة». وأمّا جعله «مفاعلن» في موضع «مستفعلن» الثانية في البيت، فذلك جائز من الزحاف، وقد غيّر قوم هذه اللفظة في البيت – وهي ممنوع – فقالوا: «بممنوعٍ مبتغاها»، أي حلأتنا عن حاجة منع مبتغاها من عائق أو والٍ عليها، ويكون «مبتغاها» في موضع نصب بممنوع، وهو وجه محتمل.

13- فضل أبي تمام:

لا شك في أن في شعر أبي تمام محاسن لا تخفى، يوجزها الآمدي فيما يأتي:

- أهل النَّصَفة من أصحاب البحتري لا يدفعون أبا تمام عن لطيف المعاني، ودقيقها والإغراب والإبداع فيها، والاستنباط لها، ويقولون إنه وإن اختلَّ في بعض ما يورده منها، فإن الذي يوجد فيها من النادر المستحسن أكثر مما يوجد من السخيف المسترذل.
- اهتمام أبي تمام بمعانيه أكثر من اهتمامه بتقويم ألفاظه، على شدة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة.

(1) الموازنة: 409/1.

- سلّموا له بالشيء الذي هو ضالة الشعراء وطَلِبَتهم، وهو لطيف المعاني.

14- فضل البحتري:

أكثر أصحاب أبي تمام لا يدفعون البحتري – كما يرى الآمدي – عن حلو اللفظ وجودة الرّصف، وحسن الديباجة، وكثرة الماء، وأنه أقرب مأخذاً، وأسلم طريقاً من أبي تمام. أما عند الآمدي ففيما تقدم كفاية في فضل البحتري الذي يسلك طريقة العرب في إدراك الغرض بألفاظ سهلة عذبة مستعملة سليمة من التكلّف، لا تبلغ الهذر الزائد على قدر الحاجة، ولا تنقص نقصاناً يقف دون الغاية.

المبحث الثالث

الحركة النقدية حول شعر المتنبي

«الوساطة بين المتنبي وخصومه أنموذجاً»

أثار شعر المتنبي (ت354هـ) حركة نقدية واسعة في النقد العربي القديم[1]، ونشأت خصومه حول شخصه أكثر منها حول شعره، وهي خصومة ليست بين أنصار قدماء وأنصار محدثين، لأن شعر المتنبي لم يندرج تماماً تحت واحد من هذين المذهبين، لذلك لم يلحقه معاصروه بالقدماء كما لم يلحقوه بالمحدثين، وليس من المبالغة القول: إن شعر المتنبي يمثل نمطاً أسلوبياً، ومذهباً متفرداً، من الصعب تصنيفه فيما شاع في الشعر العربي من مذاهب وأساليب. يصوّر القاضي الجرجاني طرفي الخصومة، وهما فئتان: «من مطنب في تقريظه، منقطع إليه بجملته، منحطٍّ في هواء بلسانه وقلبه، يلتقي مناقبَهُ إذا ذُكِرت بالتعظيم، ويشيع محاسنه إذا حُكيت بالتفخيم، ويُعجَب ويعيد ويكرر، ويميل على من عابه بالرزاية والتقصير، ويتناول من يَنْقصُهُ بالاستحقار والتجهيل، فإن عثر على بيت مختلّ النظام، أو نبه على لفظ ناقص عن التمام التزم من نصرة خطئه، وتحسين زلله ما يزيله عن موقف المعتذر، ويتجاوز به مقام المنتصر، وعائب يروم إزالته عن رتبته، فلم يسلّم له فضله، ويحاول حطّه عن منزلةٍ بوّأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضائله، وإظهار معايبه، وتتبّع سقطاته، وإذاعة غفلاته، وكلا الفريقين إما ظالم له أو للأدب فيه»[2].

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

- المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث، محمد عبد الرحمن شعيب، دار المعارف، القاهرة، 1964.
- المتنبي، رسالة في الطريق إلى ثقافتنا، محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1987.
- المتنبي، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، 1976.
- المتنبي، زكي المحاسني، دار المعارف، القاهرة، 1961.
- البديع في شعر المتنبي، منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1996.

(2) الوساطة: 3.

ولعلّ الموجّه الرئيس للخصومة كان ذيوع صيت المتنبي، وإهماله الشعراء، واتصاله بسيف الدولة، وتكوّن فئتين من المتلقين: فئة حاسدة جهدت في بيان مساوىء شعر المتنبي، والوقوف على عيوبه، في مقابل فئة معجبة اكتفت في الغالب بالاطمئنان إلى شعريته، كما هي حال أنصار أبي تمام، ولم تدخل في مواجهة نقدية للردّ على الخصوم، باستثناء ابن جني شارح ديوان المتنبي، الذي تضمّن شرحه دفاعاً عن المتنبي، ومحاولة لتصحيح ما أثير عن إساءة للدين في شعره، وردّاً لتهمة السرقة، وفهماً مختلفاً لخلفية مدائحه لكافور... فكان بذلك عامل إثارة إضافياً للخصوم.

عموماً، منذ منتصف القرن الرابع الهجري هدأت الخصومة بين أنصار القديم وأنصار المحدث، وبدأ الذوق العام يميل إلى الشعر المحدث، وكان المتنبي في هذا الظرف الحضاري مصدر حيرة للذوق والنقد معاً، فهو يجمع بين القديم والمحدث، وفي شعره جزالة وقوة بيان على غير ما هو معهود عند القدماء، وتجديد فيه الكثير مما عند أبي تمام، إضافة إلى ذلك صدم الذوق مرتين: مرة بشخصه وجرأته في مخاطبة الممدوحين والتعالي على المحظورات ورثاء النساء، ومرة أخرى بأسلوبه الشعري ومذهبه الذي يجمع بين أصالة البداوة، وحداثة الحضارة، بالتوازي مع قصور الأدوات النقدية، آنذاك، عن التعامل بموضوعية نقدية مع هذه الظاهرة، فلم يتجاوز النقد، قبل وساطة الجرجاني، حدود الحديث عن سرقاته، ومساوئه، وتفسير معاني شعره...

أهم المؤلفات النقدية القديمة في شعر المتنبي:

1- الكشف عن مساوىء شعر المتنبي للصاحب بن عباد (ت385هـ):

وضع الصاحب كتابه رداً على إهانة المتنبي له، وترفعه عن مدحه حين راسله بذلك، وترفعه كذلك عن مدح الوزير المهلبي صديق الصاحب، والكتاب أشبه بالخواطر، ولا يقوم على منهجية نقدية محددة، ويبدأ بمقدمة يؤكد فيها «موضوعيته»، وينتقل مباشرة إلى الحديث عن سرقات المتنبي، وللصاحب موقف طريف من هذه القضية، ملخصه أن

السرقة ليست عيباً، ولكن العيب هو في نكران السرقة والمسروق (كما يفعل المتنبي في رأيه)، وآية ذلك الخبر الذي يستشهد به الصاحب، وفحواه أن المتنبي سُئِل عن البحتري وغيره من المحدثين، فقال لا أعرفهم ولم أسمع بهم[1].

أهم المساوىء في كتاب الصاحب:

أ- المطالع القبيحة:

أراع كـــذا كـــلَّ الأنـــامِ همـــامُ وسـحَّ لـه رسـلَ الملـوكِ غمـامُ

«من افتتاحاته التي تفتح طريق الكرب، وتغلق أبواب الروح عن القلب».

ب- الصورة:

في الخـدِّ أن عـزم الخلـيطُ رحـيلا مطـرٌ تزيـدُ بـه الخـدودَ مُحُـولا

«من استرسالاته إلى الاستعارة التي لا يرضاها عاقل، ولا يلتفت إليها فاضل... فالمحول في الخدود من البديع المردود».

ج- الألفاظ الغريبة:

أيفطمـــهُ التـــورابُ قبـــلَ فطامِـــهِ ويأكلُـهُ قبـل البلـوغِ إلى الأكـل

«وما أدري كيف عشق التوراب، حتى جعله عوذة شعره، وليس ذلك سائغاً لمثله، وهو وليد قرية، ومعلّم صبية»، يقصد بالتوراب التراب، والبيت في رثاء ابن لسيف الدولة مات صغيراً.

د- مخالفة الذوق العام:

إني علـــى شَـــغَفِي بمـــا في خُمْرِهـــا لأعِـــفُّ عمّـــا في ســـراويلاتِها

([1]) الكشف عن مساوىء شعر المتنبي: 42.

«وكثير من العهر أحسن من عفاف هذا الشاعر».

هـ- تفاوت الطبع:

بليـتُ بِلـى الأطـلالِ إن لم أقـفْ بهـا وقوفَ شحيحٍ ضاعَ في الترب خاتمُهْ

«جمع الإحسان والإساءة في بيت واحد» يقصد الإحسان في الشطر الأول والإساءة في الشطر الثاني، وهذا «من أرذل ما يقع لصبيان الشعراء، وولدان المكتب الأدباء».

إذن، الكتاب يسيطر عليه النقد الجزئي (نقد البيت)، ويحصي أبياتاً محددة في شعر المتنبي لا يجادل أحد في المآخذ التي أُخذت عليها، لكن ما يؤخذ على الكتاب لغته الساخرة التي تطال شخص المتنبي قبل شعره.

2- الرسالة الموضّحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره، الحاتمي (ت388هـ):

تعدّ الرسالة المرجع الرئيس لمعظم الدراسات النقدية في شعر المتنبي، وجاءت كذلك ردّاً على ترفّع المتنبي عن مدح الوزير المهلبي، فكان أن أغرى الأخير النقاد والشعراء والأدباء بانتقاده.

في الرسالة نزعة انتقاد وتحامل يصرّح بها الحاتمي: «متتبعاً عواره، ومقلماً أظفاره، ومذيعاً أسراره، وناشراً مطاويه»[1]، وقد أضفى الحاتمي شيئاً من المصداقية على عمله عندما صرّح أنه التقى المتنبي أربع مرات وناقشه وحاوره في شعره.

الكتاب يعالج قضية أساسية هي سرقات المتنبي، واستند بحثه فيها إلى قاعدتين:

1- عدم انفراد المتنبي بأي معنى مخترع.

2- ما يُظنُّ أنه جديد لديه إنما هو مسروق من غيره.

([1]) الرسالة الموضحة: المقدمة.

وفي الكتاب مناقشات منطقية، وردود على حجج متقدمة، منها حجة المتنبي: «ما نعيته عليَّ من السرق فما يدريك أني اعتمدته، وكلام العرب أخذٌ بعضه برقاب بعض، وآخذٌ بعضه من بعض، والمعاني تعتلج في الصدور، وتخطر للمتقدم تارة، وللمتأخر تارة أخرى، والألفاظ مشتركة مباحة».

هذه المناقشات منطلقٌ للحاتمي في تأصيل مفهوم التأثر والاحتذاء نظرياً، فيحدد للمحتذي مبادىء أساسية:

«ومن سبيل المحتذي أن يأخذ المعنى دون اللفظ، ثم أن يطويه إن كان مكشوفاً، ويكشفه إن كان مستوراً، ويحسن العبارة عنه، ويختار الوزن العذب له حتى يكون بالأسماع عبقاً، وبالقلوب علقاً».

مثال ذلك قول الأعشى:

وذَرْنَـا وقَوْمـاً إن هُـمُ عمـدوا لنـا أبـا ثابـتٍ واجلسْ فإنَّـكَ نـاعمُ

الذي أخذه الحطيئة، فأحسن العبارة عنه، واستوفى المعنى فيه، فصار أحقّ به من المخترع له، فقال:

دعِ المكـــارمَ لا ترحـــلْ لِبُغيتهـــا واقعدْ فإنّكَ أنت الطاعمُ الكاسي

أما قول طرفة:

فـإنْ كنـتُ مـأكولاً فكـنْ أنـتَ آكلِـي فبعضُ منايا القومِ أشرفُ من بعضِ

وقد أخذه عبد الله بن الحجاج الثعلبي فقال:

فـإن كنـتُ مـأكولاً فكـن أنـتَ آكلـي وإن كنتُ مذبوحاً فكنْ أنتَ تذبحُ

و«أساء كل الإساءة، وأبدلنا من ذلك المثل السائر، واللفظ الصحيح بما برهن على كَلال حَدِّه، وشُحِّ زَنْده».

بعد هذا التأسيس ينتقل إلى سرقات المتنبي الذي هو في نظره دائم السرق، ويورد حالات كثيرة لسرقاته، مثل سرقة اللفظ والمعنى مع تغيير الوزن:

فـــإنَّ الجـــرحَ ينفِـــر بعـــد حـــينٍ إذا كـــان البنـــاءُ علـــى فســـادِ

سرقه من البحتري:

إذا مـــا الجـــرحُ رُمَّ علـــى فســـادٍ تبـــيّن فيـــه تفـــريطُ الطبيـــبِ

ناقش أيضاً تشبيهات المتنبي القبيحة، واستعاراته البعيدة، وأخطائه في القافية... كما أشار إلى عدم تناسب أبيات القصيدة الواحدة... وأطلق على شعر المتنبي الكثير من الأحكام الذوقية الانفعالية (أسوأ عبارة – كلام هجين – غثاث نظم متهافت – ركاكة لفظ...) على الرغم من اعترافه ببعض الفضل للمتنبي، ولاسيما في المعاني الفلسفية ذات الإيجاز والبلاغة.

3– المنصف للسارق والمسروق منه، لابن وكيع التنّيسي (ت393هـ):

يشبه الكتاب في جميع وجوهه رسالة الصاحب، وهو كتاب ذاتي دافعه كما يقول صاحبه الإفراط في مدح المتنبي وتقديمه، والإسراف في ذلك: «إن القوم لم يصفوا من أبي الطيب إلا فاضلاً، ولم يشهروا بالتقريظ منه خاملاً، بل فضّلوا شاعراً مجيداً، وبليغاً سديداً، ليس شعره بالصعب المتكلّف، ولا الليّن المستضعف، بل هو بين الرقّة والجزالة، وفوق التقصير ودون الإطالة، كثير الفصول، قليل الفضول، لكنه بعد هذا لا يستحقّ التقديم على من هو أقدم منه عصراً، وأحسن شعراً كأبي تمام والبحتري وأشباههما»[1]، ويرجع ميل الناس إليه لحداثته، وحبهم لما هو جديد، ويناقش سرقات المتنبي بعد تمهيد طويل في السرقات عند القدماء والمحدثين، ويخرج أحياناً من السرقات إلى عدد من القضايا الفنية: التشبيه، والاستعارة، واللفظ... .

توسّع التنّيسي في أخذ المتنبي من الطائيين، وأنكر عليه إغرابه وتعقيد مجازه، كما أن له رأياً في مسألة الشعر والدين، إذ يميل إلى ضرورة احترام الدين في الشعر، لكنه يأخذ

(1) المنصف: 99/1.

على المتنبي عدم شربه الخمر، لأنها – كما يرى – دافع إلى الشعرية بما تحدثه من سرور وسماحة وشجاعة وأريحية.

4– الإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي (ت433هـ):

عمل شبيه بعمل الحاتمي، وفيه تحامل وتجنٍّ واضحان على المتنبي، وأحكام نقدية انفعالية مثل: «يغير وينهب ويغرِفُ ولا يتعب»، و«هذان البيتان يناديان في البوادي ويستغيثان»، ويرى أن إعجاب الناس بالمتنبي مردّه إلى الهوى وليس إلى النظر في محاسنه، وللعميدي رأي في شعر المتنبي عامة، وموقعه بين الشعراء: «ولا أرى أن أجعله وأبا تمام الذي كان ربّ المعاني ومسلم بن الوليد وأشباههما في طبقة، ولا ألحقه في عذوبة الألفاظ وسهولتها، ورشاقة المعرض، ومجانبة التصنع والتكلّف بالبحتري، ولا أقيسه بامتداد النَّفَس وعلم اللغة، والاقتدار على ضروب الكلام، وتصوّر المعاني العجيبة، والتشبيهات الغريبة والحكم البارعة، والآداب الواسعة بابن الرومي»[1].

5– يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، للثعالبي (ت429هـ):

خصص الثعالبي فصلاً للمتنبي في اليتيمة اعتمد فيه ما جاء عند الصاحب والقاضي الجرجاني وغلب على عمله العرض والتصنيف.

يتبنّى الثعالبي في كتابه مقولة «أيُّ الرجالِ الكاملُ»، فالكامل عنده «من عُدَّت سقطاته، والسعيد من حُسبت هفواته، وما زالت الأملاك تُهجى وتُمدح»[2]، وميزان بحثه في شعر المتنبي هو ذكر «محاسنه ومقابحه، وما يُرتضى وما يُستهجن من مذاهبه في الشعر وطرائقه، وتفصيل الكلام في نقد شعره، والتنبيه على عيونه، وعيوبه، والإشارة إلى غرره وعرره، وترتيب المختار من قلائده وبدائعه»[3]، وتأسيساً على هذا المبدأ حدّد الثعالبي أهم الظواهر الأسلوبية التي ميزت شعر المتنبي، ومنها:

---

(1) الإبانة: 24.

(2) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي: 140/1.

(3) المصدر نفسه: 140/1.

- تفضيل البعض على الكل.
- أخذه الكثير من ابن المعتز.
- تكرار معانيه في شعره.
- حسن المطالع.
- حسن التخلص والخروج.
- التفاوت في شعره (يجمع بين الدرّة والآجرّة).
- تعقيد المعاني.
- استعمال ألفاظ الغزل والحبّ في أوصاف المجد والحرب.
- المبالغة.
- مدح المملوك بألفاظ الحبّ، مثل:

أغـارُ علـى الزجاجـةِ وهـيَ تجـري على شـفةِ الأمـيرِ أبي الحُسـينِ

- خروجه إلى طريق الفلسفة.
- افتضاض أبكار المعاني في المراثي والتعازي.
- الخروج بالاستعارة عن حدّها.
- إساءة الأدب بالأدب، كقوله:

خفِ اللهَ واسترْ ذا الجمال ببُرقعِ فـإن لُحْـتَ حاضـتْ في الخـدورِ العواتـقُ

«فلما أُنكِرت عليه «حاضت» غيّره فجعله «ذابت»، وذكر البول والحيض مما لا يحسن وقوعه في مخاطبة الملوك والرؤساء».

- مخاطبة الممدوح من الملوك مخاطبة الصديق، «وهو مذهب تفرّد به، واستكثر من سلوكه اقتداراً منه، وتبحّراً في الألفاظ والمعاني، ورفعاً لنفسه عن درجة الشعراء، وتدريجاً لها إلى مماثلة الملوك».
- ضعف العقيدة ورقّة الدين. (يلتقي الثعالبي مع الجرجاني في فصل العقيدة عن الشعر، لكن للإسلام حقّه من الإجلال الذي لا يسوّغ الإخلال به قولاً وفعلاً، ونظماً ونثراً).

– الوساطة بين المتنبي وخصومه –

صاحب الكتاب الجرجاني: علي بن عبد العزيز بن الحسن الجرجاني، فقيه وأديب وشاعر، ولد بجرجان، وولي القضاء في الري للصاحب بن عباد، توفي بنيسابور سنة 366هـ، له الوساطة، وكتب مفقودة مثل: تفسير القرآن، وتهذيب التاريخ، وديوان شعر، ومجموع رسائل.

ألّف الكتاب – كما يقول الثعالبي – رداً على كتاب الصاحب بن عباد، بهدف التوسط بين أصحاب المتنبي وخصومه.

منهج الوساطة:

اعتمد الجرجاني «المقايسة» منهجاً في دراسة شعر المتنبي، وتعني «النظر إلى شعر شاعر من خلال شاعر آخر، أو شعر آخرين»[1].

وتعني أيضاً قياس الأشباه والنظائر، أو تقدير الشيء على مثاله. وبإسقاط ذلك على شعر المتنبي تكون المقايسة طرح قضية ما في شعر المتنبي، والبحث عن نظير لها في الشعر العربي السابق كلّه، ويُصار إلى تثبيت هذه القضية أو نفيها استناداً إلى إثبات القضية أو نفيها في الشعر السابق على المتنبي، وقد بنى الجرجاني الوساطة كلها على هذا المنهج سوى ما ورد في باب «ما عاب العلماء على أبي الطيب».

ومنهج المقايسة مطوّر عن منهج الموازنة، لأنه لا يجعل مادة بحثه شعر شاعرين، وإنما شعر شاعر واحد، مقيساً بمجموعة شعراء قدماء ومحدثين ومطبوعين وأصحاب صنعة... وهو منهج يبحث في شعرية المتنبي، لا في تفضيله على شاعر آخر، ويحلّل ويبحث استناداً إلى مقدمات نظرية دقيقة، وليس تطبيقاً صرفاً كما فعل الآمدي.

([1]) معجم مصطلحات النقد العربي القديم، أحمد مطلوب: 397.

يقول الجرجاني في شرح هذه المقايسة:

«ولسنا نذهب بما نذكره في هذا الباب مذهب الاحتجاج والتحسين، ولا نقصد به قصد العذر والتسويغ، وإنما نقول: إنه عيب مشترك، وذنب مُقتسم، فإن احتُمِل فللكل، وإن رُدّ فعلى الجميع، وإنما حظّ أبي الطيب فيه حظّ واحد من عرض الشعراء، وموقعه منه موقع رجلٍ من المحدثين»[1].

إنَّ مقاربة الجرجاني لعمود الشعر، وعلميّة الشعر التي سبق أن تحدث عنها، ومنهج المقايسة، تشكل مجتمعة المقاييس العامة للنظر في شعر المتنبي بهدف إنصافه، ووضعه في مكانه الحقيقي في الشعرية العربية.

وصف الكتاب:

يشمل الكتاب قضايا نقدية عامة لا تتعلق بشعر المتنبي ظاهرياً، وإن كانت نتائجها هي المقدمات التي وضعها الجرجاني للدخول في دراسة شعر المتنبي بعد استيفاء هذه القضايا في الشعر العربي السابق، فيناقش على سبيل المثال: أغاليط الشعراء، وتعريف الشعر، والقدماء والمحدثين، واختلاف الشعر باختلاف الطبائع، ومظاهر البديع في الشعر، وفساد العقيدة في الشعر... .

والقسم الآخر من الكتاب يبحث في شعر المتنبي خاصة، والظواهر الأسلوبية في شعره، من حيث المحاسن والمساوىء، مثل: كثرة استخدامه لاسم الإشارة، والمستكره من تخلصه، وحسن ابتداءاته، والتعقيد في شعره، وفلسفته في شعره... ويتوسع كثيراً في مبحث السرقات عنده، أي إن الكتاب مصدر جامع لمحاسن المتنبي وعيوبه، وحشد لأهم الآراء المكتملة في شعره، وفيه دفاع هادىء عن شعر المتنبي، ومناقشة علمية لما عِيب به، تتعاطف ضمنياً مع الشعر المحدث، وفي الوقت ذاته تحتضن القديم ممثلاً في البحتري وجرير

([1]) الوساطة: 428.

وغيرهما... ويتوسّل في ذلك كله بثلاثة مناهج بحثية هي التاريخي والنفسي والفني، وفي إطارها تُقدّم قضايا كتاب الوساطة النقدية.

القضايا النقدية في الوساطة:

1- الأخطاء في الشعر:

يرى الجرجاني أن الخطأ في الشعر عام لا يختص به شعراء عصر معين، حتى شعراء العصر الجاهلي: «دونك هذه الدواوين الجاهلية والإسلامية فانظر هل تجد فيها قصيدة تسلم من بيت أو أكثر لا يمكن لعائب القدح فيه، إما في لفظه ونظمه، أو ترتيبه وتقسيمه، أو معناه، أو إعرابه؟ ولولا أنَّ أهل الجاهلية جُدُّوا بالتقدّم، واعتقد الناس فيهم أنهم القدوة، والأعلام والحجّة، لوجدت كثيراً من أشعارهم معيبة مسترذلة، ومردودة منفية»[1].

هذا الواقع لا ينفيه – في رأي الجرجاني – تكلّف النحويين في الاحتجاج لهم، لشدة تعظيمهم للمتقدم، فراموا في ذلك المرامي البعيدة، ومن أمثلة ذلك:

- قول امرىء القيس:

وأركـــــبُ في الـــــرّوعِ خيفانـــــةً كَسَـــا وجهَهَـــا شَـــعَرٌ مُنتشِـــرْ

وهذا عيب في الخيل، لأن الناصية إذا غطّت الوجه لم يكن الفرس كريماً.

- وقول زهير:

يخـرُجنَ مـن شَـرَباتٍ ماؤهـا طَحِـلٌ علـى الجـذوع يخفـن الغـمَّ والغرقـا

والضفادع لا تخاف شيئاً من ذلك.

- وقول أبي ذؤيب في الدرّة:

فجـــاءَ بهـــا مـــا شـــئتَ مـــن لَطَمِيّـــةٍ يـدورُ الفـراتُ حولَهـا ويمـوجُ

والفرات هو العذب، والدرّ لا يوجد إلا في الملح.

([1]) الوساطة: 4.

مؤدى موقف الجرجاني في هذه القضية أنَّ هذا الحكم في الشعراء عام، والعودة إلى القدماء في الأخطاء ليس معناه الغضّ منهم، ومدح المحدث لا يعني التقليل من قيمة المتقدم، والخطأ في الشعر «المتقدم يضرب فيه بسهم المتأخر، والجاهلي يأخذ منه ما يأخذ الإسلامي»[1].

2- القديم والمحدث:

لم يفرّق القاضي الجرجاني بين القديم والمحدث ذلك التفريق الحادّ، وآثر معالجة الشعر من باب الشعرية، فالشعر علم كما قال، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المُحسن المبرِّز. يقول: «ولستُ أفضّل في هذه القضية بين القديم والمحدث، والجاهلي والمخضرم، والأعرابي والمولَّد، إلا أنني أرى حاجة المحدث إلى الرواية أمسّ، وأجده إلى كثرة الحفظ أفقر»[2]، ويأخذ على حفّاظ اللغة موقفهم غير المسوّغ من الشعر المحدث، وتتبعهم عيوبه، على الرغم مما فيه من محاسن لا تخفى، «فإن أحدهم يُنْشَدُ البيت فيستحسنه ويستجيده، ويَعْجَبُ منه ويختاره، فإذا نُسب إلى بعض أهل عصره، وشعراء زمانه كذّب نفسه ونقض قوله»[3].

وفي إطار هذه القضية نبّه الجرجاني على اختلاف الشعر باختلاف الطبائع، كما نبّه على أثر التحضّر في الشعر، فمع الانتقال من البداوة إلى الحضارة رقّ شعر الشعراء «وكسوا معانيهم ألطف ما سنح من الألفاظ، فصارت إذا قيست بذلك الكلام الأول يتبين فيها اللين، فيُظَنُّ ضعفاً، فإذا أُفْرِد عاد ذلك اللين صفاء ورونقاً، وصار ما تخيلته ضعفاً رشاقةً ولطفاً»[4]، فإذا ما أراد الشاعر المحدث الخروج من هذا الوضع الحضاري

---

(1) الوساطة: 15.
(2) المصدر نفسه: 16.
(3) المصدر نفسه: 50.
(4) المصدر نفسه: 19.

والاقتداء بالقدماء «لم يتمكن من بعض ما يرومه إلا بأشد تكلّف وأتم تصنّع... وربما كان ذلك سبباً لطمس المحاسن كالذي نجدهُ في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبُح في غير موضع من شعره»[1]، والشاعر المحدث في علاقته بالقديم مطالب بالتوسّط بين الطبع والصنعة، وبإجراء الأسلوب على النمط الأوسط، أي «ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحطَّ عن البدوي الوحشي»[2].

ومعيار التفريق بين المطبوع والمصنوع – في رأي الجرجاني – شعر البحتري الذي يمكّن قارئه من معرفة فضل ما بين السَمْح المنقاد والعصيّ المستكره، كقوله:

أُلامُ على هواكِ وليس عدلاً ... إذا أحببتُ مثلَكِ أن أُلاما
أعيدي فيَّ نظرةَ مستثيبٍ ... توخَّى الأجرَ أو كَرِهِ الأثاما
تَرَيْ كبداً محرَّقةً وعيناً ... مؤرّقةً وقلباً مستهاما
تناءت دارُ علوةَ بعد قربٍ ... فهل رَكْبٌ يبلّغُها السَّلاما
وجدَّدَ طيفُها عتباً علينا ... فما يعتادُنا إلا لِماما
ورُبَّت ليلةٍ قد بتُّ أُسقى ... بعينيها وكفّيها المِداما
قطعنا الليلَ لثماً واعتناقاً ... وأفنيناهُ ضمّاً والتزاما

والحَكَم في ذلك المتلقي: «هل تجدُ معنى متبذلاً، ولفظاً مشتهراً مستعملاً، وهل ترى صنعة وإبداعاً، أو تدقيقاً أو إغراباً، ثم تأمل كيف تجد نفسك عند إنشاده، وتفقّد ما

(1) المصدر نفسه: 19.
(2) الوساطة: 24.

يتداخلك من الارتياح، ويستخفّكَ من الطرب إذا سمعته، وتذكّر صبوة إن كانت لك تراها ممثَّلة لضميرك، ومصوّرة تلقاء ناظرك»[1].

فإن قال قائل هذا نسيب، والنفس تطرب له، والقلب يعلق به، يستشهد الجرجاني بأبيات من غرض آخر هو المديح، وهي قوله:

بلونـــا ضـــرائبَ مَـــنْ قـــد نـــرى ... فمـــا إنْ وجـــدنا لفـــتحٍ ضَـــرِيبا

هـــو المـــرءُ أبـــدتْ لـــه الحادثـــا ... تُ عزمـــاً وشـــيكاً ورأيـــاً صـــليبا

تنقّـــــلَ في خُلُقَـــــيْ ســـــؤددٍ ... سماحـــاً مُرَجّـــى وبأســـاً مَهِيبـــا

فكالســـيفِ إن جئتـــهُ صـــارخاً ... وكـــالبحرِ إن جئتَـــه مســـتثيبا

والإحالة إلى البحتري لأنه «أقرب بنا عهداً ونحن به أشدُّ أُنْساً، وكلامه أليق بطباعنا وأشبه بعاداتنا، وإنما تألفُ النفس ما جانسها، وتقبل الأقرب فالأقرب إليها»[2].

على هذا النحو قارب الجرجاني البديع في الشعر، وميّز بين بديع القدماء وبديع المحدثين: «فلما أفضى الشعر إلى المحدثين ورأوا مواقع تلك الأبيات من الغرابة والحُسْن، وتميزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلّفوا الاحتذاء عليها فسمّوه البديع، فمن محسن ومسيء، ومحمود ومذموم، ومقتصد ومفرط»[3]، كما في بعض استعارات أبي تمام، ومنها:

باشـــرتُ أســـبابَ الغـــنى بمـــدائحٍ ... ضَـــرَبَتْ بـــأبواقِ الملـــوكِ طُبُـــولا

إذ إن هذه الاستعارة «ممَّا يُصدىء القلب ويُعْمِيه، ويطمس البصيرة، ويكدّ القريحة»[4].

---

(1) المصدر نفسه: 27.

(2) المصدر نفسه: 29.

(3) الوساطة: 34.

(4) المصدر نفسه: 41.

3- الشعر والدين:

فصل الجرجاني بين الشعر والدين، وغلّب الخصائص الفنية في الشعر على المضامين الأخلاقية، ويظهر هذا الموقف في تعليقاته على أبيات المتنبي التي فُسِّرت إساءةً للدين أو ضعفاً في الدين، وكانت سبباً للغضّ من شعره كله، ومنها قوله:

1- يترشَّفْنَ من فمي رَشَفاتٍ هنَّ فيه أحلى من التوحيدِ

وقوله:

2- وأبهرُ آياتِ التِّهامي أنه أبوكم وإحدى ما لَكُمْ من مناقبِ

وقوله:

3- وليس بعدَ المماتِ منقلبٌ وإنّما الموتُ بيضةُ العَقْرِ

يقول الجرجاني: «فلو كانت الديانة عاراً على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سبباً لتأخر الشاعر، لوجب أن يُمحى اسم أبي نواس من الدواوين، ويحذف ذكره إذا عُدَّت الطبقات، ولكان أولاهم بذلك أهل الجاهلية، ومن تشهد الأمة عليه بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزِّبعرى وأضرابهما ممن تناول رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بُكماً خُرْساً وبكاء مفحمين، ولكن الأمرين متباينان، والدين بمعزل عن الشعر»[1].

ولعلّ في إمكانات اللغة التفسيرية والتأويلية وجوهاً في المعاني تخفف من حدّة التفسيرات المباشرة في هذه الأبيات وغيرها: «باب التأويل يتسع، ومذاهب الاحتيال في النحو لا تضيق»[2]، على الرغم من أن بعض الأبيات لا تحتمل التأويل كما يقول ابن جنّي، معلقاً على البيت الثاني: «هو في الجملة شنيع الظاهر، قد كان يُتعسّف في

---

(1) المصدر نفسه: 64.

(2) المصدر نفسه: 62.

الاحتجاج له والاعتذار منه، بما لست أراه مقنعاً، ومع هذا فليست الآراء والاعتقادات في الدين مما يقدح في جودة الشعر ورداءته».

وموقف الجرجاني هذا ينسجم وآراء نقدية عدّة، كما عند الصولي وقدامة بن جعفر والآمدي، والعميدي الذي لم يتعرّض لهذه القضية في شعر المتنبي ولم يعدها مأخذاً عليه.

4- السرقات الشعرية:

تشغل قضية السرقات الحيّز الأكبر في الوساطة نظراً إلى أن أكثر ما ألفه النقاد السابقون كان في سرقات المتنبي، وإلى أن هذه القضية إشكالية، وتتطلب من الناقد المنهجي تدقيقاً نقدياً مؤسساً على الحيادية والموضوعية.

ويتميز عمل الجرجاني في هذه القضية بشموليته إذ تضمن جانباً نظرياً، وآخر تطبيقياً من جهة، ومقدمات كثيرة تخصّ الناقد المؤهل للبحث في هذه القضية الإشكالية من جهة أخرى.

يرى الجرجاني بداية أن السرقات بابٌ «لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرِّز»[1] وبتفصيل أكبر: «لست تعدّ من جهابذة الكلام، ونقّاد الشعر، حتى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علماً برتبه ومنازله، فتفصل بين السَّرق والغصب، وبين الإغارة والاختلاس، وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتَفْرِق بين المشترك الذي لا يجوز ادّعاء السَّرَق فيه، والمبتذل الذي ليس أحدٌ أولى به، وبين المختص الذي حازه المبتدىء فملكه، وأحياه السابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلساً سارقاً، والمشارك له محتذياً تابعاً، وتعرف اللفظ الذي يجوز أن يقال فيه: أخذ ونقل، والكلمة التي يصحّ أن يُقال فيها: هي لفلان دون فلان»[2].

([1]) الوساطة: 183.

([2]) المصدر نفسه: 183.

غير أن تنظيراً من هذا القبيل لا يكفي إن لم يبين الناقد مفهومه للمعاني التي تشكل مادة السرقة الكبرى، لذا انتقل الجرجاني في مستوى ثانٍ من البحث إلى التفصيل في المعاني وأنواعها، ويرى أن هناك معاني عامة أو مشتركة أو متداولة كتشبيه الحسن بالشمس والبدر، والجواد بالغيث والبحر، والشجاع الماضي بالسيف والنار... وهذه معانٍ متقررة في النفوس، متصوّرة للعقول، يشترك فيها جميع الناس، بما فيهم الشعراء، والسرقة فيها منتفية والأخذ بالاتباع مستحيل ممتنع، وهناك معانٍ يصحّ فيها الاختراع والابتداع، منها مستفيض متداول ومتناقل لا يعدّ مسروقاً، وإن كان الأصل فيه لمن انفرد به، وأوله للذي سبق إليه، كتشبيه الطلل المُحيل بالخطّ الدارس، والظُّعُن المتحمّلة بالنخل، ومنها ما سبق المتقدم إليه ففاز به، كما في تمثيل الفتاة بالغزال في جيدها وعينيها، والطلل بالكتاب والبُرْد.

ويتفاضل الشعراء الذين يتنازعون هذه المعاني بحسب مراتبهم من العلم بصفة الشعر، فإما أن يشتركوا في المعنى المتداول، وإمّا أن ينفرد أحدهم بلفظة تُستعذب، أو ترتيب يُستحسن، أو تأكيد يُوضع موضعه، أو زيادة اهتدى لها دون غيره، فيُظْهِر المعنى المشترك المبتذل في صورة المخترع، كقول لبيد:

وجَلاَ السيولُ عن الطلولِ كأنّها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا أقلامُهَا

وقول امرىء القيس:

لِمَنْ طللٌ أبصرتُه فشجاني كخطِّ زبورٍ في عسيبِ يماني

ففي بيت لبيد من الفضل والزيادة ما ينفي عنه السرقة من امرىء القيس.

فالسرقة إذن متى جاءت هذا المجيء لم تعد سرقة، بل على العكس يستحق صاحبها فضل الزيادة والإخراج الجديد.

كذلك لا يعدّ المعنى مسروقاً إذا كان كان من المبتذل العامي المشاهد في كل حال، كمن أخذ قول ساعدة بن جؤية:

للمَشْـــــرَفيّةِ وقـــــعٌ في قِلاَلهـــــم نَحْتَ القُيُونِ رِطاب الأثْلِ بالقُدُم

فقال:

للمشـــــرفية وقـــــعٌ في قِلالهـــــم وقـعَ القَـدُوم بكـفِّ القـينِ في الخشـبِ

فلم يزد على أن أبدل تلك الألفاظ والبيت نقلاً ونسخاً على هيئته.

والخلاصة التي يؤكدها الجرجاني غير مرة أنّ السرقات باب يحتاج إلى إنعام الفكر وشدة البحث وحسن النظر، والتحرّز من الإقدام قبل التبيّن، والحكم إلا بعد الثقة... وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة كما هي حال أحمد بن أبي طاهر وأحمد بن عمار فيما أخرجاه من سرقات أبي تمام، ومهلهل بن يموت فيما أخرجه من سرقات أبي نواس.

من هذا المنطلق يمكن القول إنّ قسماً كبيراً مما يعدّ سرقة يخرجه الجرجاني من باب السرقات إلى باب الإبداع بما يأتي:

- إخفاء المعنى بالقلب والنقل.
- تغيير المنهاج والترتيب.
- الزيادة على المعنى السابق.

مسوّغ ذلك أن المتقدمين استغرقوا المعاني وسبقوا إليها، وأتوا على معظمها، وبناء على هذا الفهم يختتم الجرجاني تنظيره في هذه المسألة في قوله: «ولهذا السبب أحظر على نفسي، ولا أرى لغيري بتّ الحكم على شاعر بالسرقة... إلا أني إذا وجدت في شعره معاني كثيرة أجدها لغيره حكمت بأن فيها مأخوذاً لا أثبته بعينه، ومسروقاً لا يتميّز لي من غيره، وإنما أقول: قال فلان كذا وقد سبقه إليه فلان فقال كذا، فأغتنم فضيلة الصدق، وأسلم من اقتحام التهوّر»[1].

([1]) الوساطة: 215.

أمثلة من الوساطة:

1- قال أبو تمام:

هانتْ على كلِّ شيء فهو يسفُكُها حـتى المنـازلُ والأحـداجُ والإبـلُ

قال أبو الطيب:

فمـــا أَمُـــرُّ بربـــعٍ لا أســـائله ولا بـذاتِ خمـارٍ لا تريـقُ دمـي

جعل أبو تمام كل شيء يسفك دمه، وجعل أبو الطيب ذات خمار تريق دمه فاقتصر على بعض تلك الجملة.

2- أبو تمام:

ويضحكُ الدهرُ منهُمْ عن غطارِفِهِ كـأنَّ أيـامهم مـن أُنْسِـها جُمَـعُ

أبو الطيب:

لقـد حَسُـنَتْ بِـكَ الأوقـاتُ حـتّى كأنّـك في فـمِ الـدهرِ ابتسـامُ

فزاد وأحسن.

3- الحُصَين بن الحِمام:

فلســتُ بمبتــاعِ الحيــاة بذلّــةٍ ولا مُرْتَـقٍ مـن خشـيةِ المـوتِ سُـلّما

تأبّط شراً:

همــا خُطَّتــا إمــا إســارٌ وذِلّــةٌ وإمّــا دمٌ والقتــلُ بــالحُرِّ أجمــلُ

بشار:

ولَلْمـوتُ خيرٌ مـن حيـاة علـى أذى يضـيمُكَ فيهـا صـاحبٌ وتراقبُـهْ

وقد أكثر الناس وتصرّفوا في أمثلته.

أبو الطيب:

ذَلَّ مـــن يَغْـــبِطُ الـــذليلَ بعَـــيْشٍ رُبَّ عـيشٍ أخـفُّ منـهُ الحِمـامُ

4- قال بعضهم:

وتزيـــدين أطيـــبَ الطيـــبِ طيبـــاً أن تَمَسِّـــيهِ أيـــن مثلُـــكِ أَيْنَـــا

أبو الطيب وتعسّف اللفظ:

الطيـــبُ أنـــتَ إذا أصـــابكَ طيبُـــهُ والمـــاءُ أنـــتَ إذا اغتســـلتَ الغاســـلُ

5- ابن الروميّ:

هي الأعينُ النُّجْلُ التي كنتَ تشتكي مواقعَهـا في القلـبِ والـرأسُ أسـودُ

فمـــا لـــكَ تَأْسَـــى الآن لمـــا رأيتهـــا وقـد جَعَلَـتْ ترمـي سـواكَ وتَعْمِـدُ

فاحتذى عليه أبو الطيب وقلب معناه فقال:

مُـنَىً كُـنَّ لي أن البيـاض خضـابُ فيخفـــى بتبيـــيضِ القـــرونِ شـــبابُ

فكيـفَ أذمُّ اليـومَ مـا كنـتُ أشتهي وأدعـــو بمـــا أشـــكوهُ حـــينَ أُجـــابُ

مصطلحات الجرجاني في السرقات:

استخدم الجرجاني زهاء عشرة مصطلحات في بحثه قضية السرقات نظرياً وتطبيقياً، لم يعرّفها، وآثر تطبيقاتها، وهي:

- الاختلاس: العدول عن النوع والوزن والروي والقافية، كأن ينقل الشاعر المعنى من المديح إلى النسيب.
- توارد الخواطر/ المواردة: اتفاق الشاعرين المتعاصرين في المعاني وكل الألفاظ أو أكثرها، من غير قصد، ومن غير أن يلقى أحدهما الآخر أو يسمع به، ويسميه كذلك اتفاق الهواجس، أمّا المتنبي فيرى أن الشعر جادّة، وربما وقع الحافر على الحافر.
- السّرق: اتفاق المعنى والوزن والقافية، وهو من أقبح السرقات.
- الغصب: أخذ اللفظ والمعنى كما هما، جهاراً وقسراً من شاعر آخر.
- الإغارة: أخذ شاعر فحل متقدم أبياتاً لغيره لأنها أليق بمذهبه.

- الإلمام: أخذ المعنى وبعض اللفظ في شيء من الخفاء.
- الاحتذاء: الأخذ بمذهب تفكير سابق.
- الملاحظة: بمعنى الاحتذاء، تقليد السابق ومحاكاته.
- التناسب: المعنى واحد والمعارض مختلفة.
- القلب: قلب المعنى، أو النقض، وهو من لطيف السرقات.

والظاهر أن معظم ما استخدمه الجرجاني من مصطلحات هو من باب السرقات المحمودة، لذلك كان بحثه في هذه القضية محاولة نقدية جادّة لنفي السرقة عن المتنبي، وتصوراً عميقاً لعمليات الأخذ والتحويل والتوظيف التي يقوم بها اللاحق على السابق، وإقراراً بإحسان الآخذ وحسن تصرفه في المعاني، وصولاً إلى الوقوف على كيفية صياغة الشاعر للمعنى، كما في المعنى المتداول الذي ورد عند الطرماح في قوله:

يفـرِّق منّـا مـن نحـبُّ اجتماعَـهُ ويجمعُ منّا بين أهلِ الضغائنِ

وعند كثيرين غيره، حتى جاء المتنبي، فنقله وأحسن وأطاب:

أَمَـا تَغْلَـطُ الأيـامُ فيَّ بـأنْ أرى بغيضـاً تُنَـائي أو حبيبـاً تُقَـرِّبُ

المبحث الرابع

نظرية النظم

بين الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني

أثارت مسألة إعجاز القرآن اهتمام العلماء والنقاد، وقدموا جهوداً متميزة في بيان الصور التي يُردّ إليها هذا الإعجاز[1]، فألّف أبو الحسن علي بن عيسى الرماني (386هـ) رسالة «النُّكت في إعجاز القرآن» ورأى فيها أن القرآن معجز ببلاغته، وهو أعلى طبقات الكلام: «فأما البلاغة فهي على ثلاث طبقات: منها ما هو في أعلى طبقة، ومنها ما هو أدنى طبقة، ومنها ما هو في الوسائط بين أعلى طبقة، وأدنى طبقة، فما كان في أعلاها طبقة فهو معجز، وهو بلاغة القرآن»[2].

وبيّن أن وجوه الإعجاز تظهر من سبع جهات:

- ترك المعارضة مع توافر الدواعي وشدة الحاجة.
- التحدّي للكافة.
- الصَّرْفة.
- البلاغة.
- الأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلة.

---

(1) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

- نظرية عبد القاهر في النظم، درويش الجندي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1960.
- نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني، وليد مراد، دار الفكر، دمشق، ط1، 1983.
- أثر القرآن في تطور النقد العربي، محمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة، 1968.
- عبد القاهر الجرجاني، بلاغته ونقده، أحمد مطلوب، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1973.
- نظرية النظم، تاريخ وتطور، حاتم الضامن، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، 1979.

(2) النكت في إعجاز القرآن، الرماني: 69 (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن).

- نقض العادة.
- قياسه بكل معجزة

ووضع أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطّابي (ت388هـ) رسالة «بيان إعجاز القرآن»، ورأى فيها أن بلاغة القرآن ترجع إلى جمال ألفاظه وحسن نظمه، وسمو معانيه، وتأثيره في النفوس: «إنما يقوم الكلام بهذه الأشياء الثلاثة: لفظ حامل، ومعنى قائم به، ورباط لهما ناظم، وإذا تأملت القرآن وجدت هذه الأمور منه في غاية الشرف والفضيلة، حتى لا ترى شيئاً من الألفاظ أفصح ولا أجزل ولا أعذب من ألفاظه، ولا ترى نظماً أحسن تأليفاً وأشدّ تلازماً وتشاكلاً من نظمه، وأمّا المعاني فلا خفاء على ذي عقل أنها هي التي تشهد لها العقول بالتقدّم في أبوابها، والترقّي إلى أعلى درجات الفضل من نعوتها وصفاتها»[1].

ويلفت الخطابي النظر إلى وجه نفسي غفل عنه المؤلفون، هو تأثيره في النفوس والقلوب: «فإنك لا تسمع كلاماً غير القرآن منظوماً ولا منثوراً، إذا قرع السمع خلص له إلى القلب من اللذة والحلاوة في حال، ومن الروعة والمهابة في أخرى، ما يخلص منه إليه، تستبشر به النفوس، وتنشرح له الصدور، حتى إذا أخذت حظّها منه عادت مرتاعة وقد عراها من الوجيب والقلق، وتغشاها الخوف والفرق، تقشعر منه الجلود، وتنزعج له القلوب، يحول بين النفس وبين مضمراتها وعقائدها الراسخة فيها»[2].

ويلمح الخطابي إلى أن هذا الأثر ناتج من ائتلاف العناصر الثلاثة: المعنى واللفظ والرباط الناظم، وليس بسبب التشبيه أو الاستعارة أو ما شابههما من فنون بلاغية.

هذان العملان سبقهما ما يمكن تسميته بالجهود التأسيسية، فقد سبقهما الجاحظ إلى عدّ النظم سرّ إعجاز القرآن في مؤلفه المفقود «نظم القرآن»، كما أن عمود الشعر عند الآمدي خدم كثيراً البحث في الإعجاز، إذ إنه حين احتكم إلى طريقة العرب في نظم

---

(1) بيان إعجاز القرآن، الخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن): 24.

(2) بيان إعجاز القرآن: 64.

الشعر كان يشير صراحةً إلى حسن التأليف، وكان للنحاة – من جهتهم – الفضل الكبير في دراسة الكلام وتحليله وبيان الأوجه التي يصير بها الكلام بليغاً، فوقفوا عند الحذف والذكر، والتقديم والتأخير، والفصل والوصل... من غير أن يسموها نظماً، ويكثّف أبو سعيد السيرافي هذه النقطة في قوله الذي يتحدث فيه عن معاني النحو: «معاني النحو منقسمة بين حركات اللفظ وسكناته، وبين وضع الحروف في مواضعها المقتضية لها، وبين تأليف الكلام بالتقديم والتأخير، وتوخّى الصواب في ذلك، وتجنّب الخطأ في ذلك، وإن زاغ شيء عن النعت، فإنه لا يخلو أن يكون سائغاً بالاستعمال النادر والتأويل البعيد، أو مردوداً لخروجه عن عادة القوم الجارية على فطرتهم»[1].

وتكشف المتابعة النقدية أن فكرة الإعجاز لدى النقاد أُرجعت إلى سببين: الأول هو البديع و الصور البيانية، والآخر هو النظم والتأليف.

النظم لغةً[2]:

- النظم: التأليف.
- نَظَمَ اللؤلؤ جمعه في سلك.
- وكل شيء قرنته بآخر أو ضممت بعضه إلى بعض فقد نَظَمته.
- والنِظام: ما نظمتَ فيه الشيء من خيطٍ وغيره.
- ليس لأمره نظامٌ. أي لا تستقيمُ طريقتُهُ.
- والانتظام: الاتّساق، وتناظمت الصخور: تلاصقت.
- ومن المجاز: نَظَم الكلام، وهذا نظمٌ حسنٌ.

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، أبو حيان التوحيدي: 107/1.

(2) انظر:

- لسان العرب، ابن منظور: مادة (نظم)
- أساس البلاغة، الزمخشري: مادة (نظم)
- تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي: مادة (نظم).

- وجاء نظامٌ من جراد، أي: صفّ.

تشير هذه الدلالات المعجمية إلى الترادف بين النظم والتأليف والاتساق والضمّ، والجمع، وتطورت الدلالة إلى المجاز حتى قيل نظم الكلام، وهذا نظمٌ حسن... لتشمل الشعر والنثر، ثم تطور لاحقاً ليُبنى عليه اصطلاحياً تفسير إعجاز القرآن عند من قال بهذا الوجه، كما سيأتي.

النظم عند الباقلاني

الباقلّاني: أبو بكر، محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم المعروف بالباقلاّني، ولد في البصرة وتوفي فيها سنة 403هـ، متكلم مشهور على مذهب أبي الحسن الأشعري، له أكثر من خمسين كتاباً، أشهرها «إعجاز القرآن» الذي كرّس فيه جلّ جهده للدفاع عن القرآن، ولم يكن يرى أن هذا الدفاع مجدٍ إلا إذا أثبت أن القرآن الكريم هو معجزة النبي محمد صلى الله عليه وسلم، وأن أسلوبه وبلاغته متفوقان على أساليب العرب وبلاغتها.

ويتجلّى هذا الإعجاز مبدئياً في ترتيب ألفاظه بطريقة مخصوصة، وترتبط قضية الإعجاز مبدئياً كذلك بأمرين:

1- إنكار مذهب الصّرفة وعدّه ضرباً من العبث، فكيف يتحدّى الله عز وجل العرب الفصحاء، ويطلب منهم أن يأتوا بمثل القرآن، ثم يصرفهم ويسلبهم القدرة على الإتيان بمثله؟ فالعكس هو الصحيح، أي إنما أثار القرآن فيهم تلك الدواعي، وهيّج نفوسهم، ليبذلوا أقصى ما عندهم في الإتيان بمثلهِ وما استطاعوا.

2- التحدّي المفهوم من قوله تعالى: {ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ ﭡ ﭢ ﭣ ﭤ ﭥ ﭦ ﭧ ﭨ ﭩ ﭪ ﭫ ﭬ ﭭ ﭮ ﭯ} [الإسراء: 88]، وإذا ثبت عجز العرب في عهد النبي صلى الله عليه وسلم عن معارضة القرآن، فغيرهم أعجز لقصورهم عن مرتبة العرب آنذاك.

وبيّن الباقلاني أن ما يشتمل عليه بديع نظم القرآن المتضمن للإعجاز وجوه[1]:

1- نظم القرآن على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلام العرب، ومباين للمألوف في ترتيب خطابهم.

([1]) إعجاز القرآن: 51-72.

2- ليس للعرب كلام مشتمل على هذه الفصاحة والغرابة، والتصرف البديع، والمعاني اللطيفة، والفوائد الغزيرة، والحكم الكثيرة، والتناسب في البلاغة، والتشابه في البراعة، على هذا الطول، وعلى هذا القدر، وإنما تنتسب إلى حكيمهم كلمات معدودة وألفاظ قليلة، وإلى شاعرهم قصائد محصورة.

3- عجيب نظمه وبديع تأليفه لا يتفاوت ولا يتباين، على ما يتصرّف إليه من الوجوه التي يتصرّف فيها...، ومن الشعراء – مثلاً – من يجود في المدح دون الهجو، ومنهم من يبرز في الهجو دون المدح، ومنهم من يغرب في وصف الإبل، أو وصف الحرب، أو وصف الخمر... .

4- كلام الفصحاء يتفاوت تفاوتاً بيّناً في الفصل والوصل، والعلوّ والنزول، والتقريب والتبعيد... حتى إن أهل الصنعة اتفقوا على تقصير البحتري – مع جودة نظمه وحسن وصفه – في الخروج من النسيب إلى المديح، وأطبقوا على أنه لا يحسنه.

5- نظم القرآن وقع موقعاً في البلاغة يخرج عن عادة كلام الجن كما يخرج عن عادة كلام الإنس.

6- ما ينقسم عليه الخطاب من الوجوه البلاغية التي توجد في كلام العرب، موجود في القرآن، وكل ذلك مما يتجاوز حدود كلامهم المعتاد بينهم في الفصاحة والإبداع والبلاغة.

7- تخيّر الألفاظ في المعاني المتداولة المألوفة الدائرة بين الناس أسهل وأقرب من تخيّر الألفاظ لمعان مبتكرة، أما معاني الشريعة والأحكام، والاحتجاجات في الدين... على تلك الألفاظ البديعة، وموافقة بعضها بعضاً في اللطف والبراعة، فمما يتعذّر على البشر.

8- الكلام يتبين فضله ورجحان فصاحته بأن تذكر منه الكلمة في تضاعيف كلام، فتأخذها الأسماع وتتشوف إليها النفوس، ويُرى وجه رونقها كالياقوتة

في واسطة العقد، أما الكلمة في القرآن فيُتمثل بها في تضاعيف كلام كثير، وهي غرّة جميعه، وواسطة عقده.

9- الحروف التي تُبْتَدأ بها السور – استناداً إلى التصنيفات التي وضعتها العرب لحروفها – تدلّ على أن وقوعها الموقع الذي جاءت فيه لا يكون إلا من الله عز وجلَّ، لأن ذلك يجري مجرى علم الغيوب.

10- وهو أنّه «سهَّل سبيله، فهو خارج عن الوحشي المستكره، والغريب المستنكر، وعن الصنعة المتكلفة، وجعله قريباً إلى الأفهام، يبادرُ معناه لفظه إلى القلب، ويسابق المغزى منه عبارته إلى النفس، وهو مع ذلك ممتنع المطلب، عسير المتناول، غير مُطْمِع مع قربه في نفسه، ولا مُوهِم مع دنوّه في موقعه أن يُقْدَر عليه، أو يُظْفَر به»[1]، أما كلام فصحاء العرب فلا ينفكّ من تصرّف في غريب مستنكر، أو وحشي مستكره، ومعان مُستبعدة...

مفهوم النظم عند الباقلاّني:

أفاد الباقلاني من جهود النقاد السابقين، واستطاع أن يطوّر في مفهوم النظم الكثير من النواحي النقدية، ويريد الباقلاني بالنظم معنيين:

1- الأسلوب والطريقة الخاصة في التعبير المفارقين لأساليب العرب وطرقها: «نظم القرآن على تصرّف وجوهه، وتباين مذاهبه، خارج عن المعهود من نظام جميع كلامهم، ومباين للمألوف من ترتيب خطابهم، وله أسلوب يختصّ به، ويتميّز في تصرّفه عن أساليب الكلام المعتاد»[2].

2- التأليف وضمّ الكلام بعضه إلى بعض على طريقة مخصوصة: «ونظم القرآن جنس متميز، وأسلوب متخصص، وقبيل عن النظير مُتَخَلِّص»[3].

([1]) إعجاز القرآن: 69.

([2]) المصدر نفسه: 52.

([3]) المصدر نفسه: 243 .

وللدلالة على هذه الطريقة المخصوصة الخارجة عن نظام كلام العرب، والمباينة لما هو مألوف في فصاحتهم، يذهب الباقلاني إلى نصوص من الشعر العربي عالي الفصاحة والجودة، ثم يقوم بتحليلها، ويبين فساد النظم فيها، كما في تحليله معلقة امرىء القيس، ومنه: بيان فساد النظم في هذا البيت:

ففاضَتْ دموعُ العينِ منّي صبابةً على النَّحرِ حتى بلَّ دمعي مِحْمَلي

فساد النظم:

- قوله: «ففاضت دموع العين»، ثم استعانته بقوله «منّي» استعانة ضعيفة عند المتأخرين في الصنعة، وهو حشو غير مليح ولا بديع.
- قوله: «على النحر» حشو آخر، لأن قوله «بلَّ دمعي محملي» يغني عنه ويدلّ عليه، وليس بحشو حسن.
- قوله: «حتّى بل دمعي محملي» إعادة ذكره الدمع حشو آخر، وكان يكفيه أن يقول: حتى بلّت محملي، فاحتاج لإقامة الوزن إلى هذا كله.
- تقديره أنه أفرط في إفاضة الدمع حتى بلّ محمله، تفريط منه وتقصير، ولو كان أبدع لكان يقول: حتى بلّ دمعي مغانيهم وعِرَاصهم، ويشبه أن يكون غرضه إقامة الوزن والقافية، لأن الدمع يَبْعُدُ أن يبلّ المحمل، وإنما يقطر من الواقف والقاعد على الأرض أو على الذيل، وإن بلّه فلقلته وأنه لا يقطر.

وهكذا يمضي في معظم أبيات القصيدة، ليستنتج أن هذه القصيدة ونظائرها «تتفاوت في أبياتها تفاوتاً بيّناً في الجودة والرداءة، والسلاسة والانعقاد، والسلامة والانحلال، والتمكّن والاستصعاب، والتسهيل والاسترسال، والتوحش والاستكراه»[1].

(1) إعجاز القرآن: 277.

ولم يكن هدف الباقلاني في ذلك عقد موازنة بين الشعر والقرآن، بل إفهام القارىء أن «طريقة الشعر شريعة مورودة، ومنزلة مشهورة، يأخذ منها أصحابها على مقادير أسبابهم، ويتناول منها ذووها على حسب أحوالهم»[1].

يذهب أيضاً إلى البحتري «لأن الكتّاب يفضلونه على أهل دهره، ويقدّمونه على أهل عصره، ومنهم من يدّعي له الإعجاز غلوّاً، ويزعم أنه يناغي النجم في قوله علوّاً»[2]، فيحلل قصيدة من أجود شعره وهي لاميته المشهورة «أهلاً بذلكُمُ الخيال المقبلِ» ومنها هذان البيتان:

أهـــلاً بـــذلكُمُ الخيـــالِ المقبِـــلِ فَعَـلَ الـذي نهـواهُ أو لم يَفْعَـلِ
برقٌ سرى في بطنِ وجرةَ فاهتَدَتْ بِسَـنَاهُ أعنـاقُ الرِّكـابِ الضُّـلَّلِ

فساد النظم:

- في البيت الأول قوله «ذلكم الخيال» ثقل روح، وتطويل، وحشو.
  - هذا الخطاب إنما يستقيم مهما خُوطِبَ به الخيال حال إقباله، أما ما جاء به البحتري، وهو البارع والحاذق في هذه الصنعة، ففيه عُهْدَة وفي تركيب الكلام عُقْدة.
  - «فعل الذي نهواه أو لم يفعل» ليست بكلمة رشيقة، ولا لفظة ظريفة، وإن كانت كسائر الكلام.
- بيته الثاني عظيم الموقع في البهجة، وبديع المأخذ، حسن الرُّواء، أنيق المنظر والمسمع، يملأ القلب والفهم، ويفرح الخاطر، وتسري بشاشته في العروق، وكان البحتري يُسمى هذه الأبيات عروق الذهب، ومع ذلك فيه خلل وفساد:

---

(1) المصدر نفسه: 279.

(2) المصدر نفسه: 373

- جعل الخيال كالبرق لإشراقه في مسراه، كما يقال: إنه يسري كنسيم الصَّبا فيطيب ما مرّ به، كذلك يضيء ما مرّ حوله، وينوّر ما مرّ به، وهذا غلوّ في الصنعة.
- ذكره «وجرة» حشو، وفي ذكره خلل، لأن النور القليل يؤثر في بطون الأرض وما اطمأنّ منها، بخلاف ما يؤثر في غيرها، فلم يكن من سبيله أن يربط ذلك ببطن وجرة.
- يُذكر الخيال بخفاء الأثر، ودقة المطلب، ولطف المسلك، وهذا الذي ذُكر يضادّ هذا الوجه، ويخالف ما وُضع عليه أصل الباب.

إن هذا الوصف المُجمل للنظم، وهذا التحليل الذي جعل هدفه بيان أوجه فساد النظم في الشعر لم يكونا كافيين في بيان معنى النظم بدقّة، وأثره في بلاغة النص، وإن كان الباقلاني في تفسيره النظم بالطريقة المخصوصة، والخروج عن المألوف يقترب من مفهوم عبد القاهر الجرجاني – كما سيأتي – إذ انضبطت دلالته عنده فيما يمكن تسميته بالعلاقات، وطرق ضم الكلام بعضه إلى بعض.

البلاغة ونظم القرآن:

اعترض الباقلاني على الرّماني في تفسيره إعجاز القرآن بما تضمنه من وجوه البلاغة، وصور البديع، وأشار إلى أنَّ الإعجاز في النظم، أي وحدة النص والتحام أجزائه، ورأى أن هذه الوجوه البلاغية لا اعتبار لها في الحكم على إعجاز القرآن أو عدمه[1]، لأنها توجد في بعض الآي دون بعض، ثم إننّا لو سلّمنا بأن إعجاز القرآن يظهر بهذه الوجوه، فإن ذلك يعني مساواة كلام ربّ العالمين بكلام البشر، لأنه يجوز «أن يتفق في شعر الشاعر قطعة عجيبة شاردة تباين جميع ديوانه في البلاغة... ولو أراد أن يأتي بمثل ذلك، و يجعل

(1) إعجاز القرآن: 170.

جميع كلامه من ذلك النمط لم يجد إلى ذلك سبيلاً»[1]، والقرآن ليس كذلك، فهو بجنسه وأسلوبه مباين لسائر كلام البلغاء، بما يتضمن من تجاوزه في البلاغة الحدّ الذي يقدر عليه البشر.

ثنائية اللفظ والمعنى:

تقوم فكرة النظم عند الباقلاني على تلازم عنصري اللفظ والمعنى، والنظم تبعاً لهذه الرؤية هو ترتيب المعاني في النفس، وترتيب الألفاظ في النطق تبعاً للترتيب السابق، فالكلام «موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس، وإذا كان كذلك وجب أن يتخيّر من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المطلوب»[2]. لذلك، القرآن معجز لأنه نظمه يقوم على مبدأ «العلاقات» التي تؤدي ضرورةً إلى الوقوع في النفس موقع القبول، وهو المبدأ نفسه الذي كان وراء ذهاب الباقلاني إلى تحليل العمل الأدبي كله (قصيدتي امرىء القيس والبحتري)، لأجل هذا رفض فكرة الإعجاز البلاغي التي تُعنى بالنظرة الجزئية إلى العبارة، والبحث عن أنواع البيان والبديع، ويظهر ذلك في تناوله بالتحليل آيات متصلة من السور[3]، ليخلص إلى استنتاج مفاده أن إعجاز القرآن بالنظم لا تختص به آية دون آية، وسورة دون سورة، وفصل دون فصل، وقصة دون قصة، ومعنى دون معنى.

ومما لا شك فيه أن النظر إلى الإعجاز من باب النظم بهذه الرؤية يكسب دراسة الباقلاني جدّة وعمقاً في التفكير، إذ يفسّر جمال النظم القرآني من جهة، وينقل النقد، من جهة أخرى، من النظرة الجزئية إلى النظرة الكلية للعمل الأدبي، بعد أن كان البيت الشعري الشاهد، أو الآية القرآنية، محور الاهتمام، مما أفقد النقد شموليته، وأفقد النص الأدبي أهم مقوماته (الوحدة – العلاقات – الانسجام...).

---

(1) إعجاز القرآن: 434.

(2) المصدر نفسه: 178.

(3) انظر مثلاً تحليله الآيات العشرين الأولى من سورة غافر: 299-304.

– ومن القضايا الجزئية ذات الصلة بـ «نظم القرآن»:

1- نفي الشعر عن القرآن الكريم:

ردّ الباقلاني زعم من ادّعى أن في القرآن شعراً كثيراً، أي بيتاً تاماً أو أبيات تامة، كقول القائل:

قـد قلـتُ لمـا حـاولوا سـلوتي (هيهـاتَ هيهـاتَ لمـا توعـدون)

وكقوله تعالى: {ي ي ٻ ٻ ٻ ٻ ڀ ڀ ڀ ڀ} [الذاريات: 1-3] الذي زعموا أنه من البسيط وضمّن ردّه ما يأتي:

- لو كان الفصحاء – حين أُورد عليهم القرآن – يعتقدونه شعراً، ولم يروه خارجاً عن أساليب كلامهم لعارضوه.
- إذا قيل: في القرآن كلام موزون كوزن الشعر، وإن كان غير مقفّى، بل هو مُزَاوَجٌ متساوي الضروب، وذلك أحد أقسام كلام العرب، قيل: من سبيل الموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً، والقرآن ليس من هذا القبيل، بل هذا القبيل غير ممدوح.
- أجمع العلماء على أن البيت الواحد وما كان على وزنه لا يكون شعراً، وأقل الشعر بيتان فصاعداً.
- أجمعوا كذلك على أن الرجز ليس بشعر أصلاً (رداً على من زعم أن بعض الأبيات من الرجز)، ولاسيما إذا كان مشطوراً أو منهوكاً، وكذلك ما كان يقاربه في قلة الأجزاء.
- لو صحّ أن يُسمى كل من اعترض في كلامه ألفاظ تتّزن بوزن الشعر، أو تنتظم انتظام بعض الأعاريض، كان الناس كلهم شعراء.

2- نفي السجع عن القرآن الكريم:

يبيّن الباقلاني أن ثمة فريقين في هذه المسألة، فريق ينفي السجع عن القرآن (هو وجماعته)، وفريق آخر يخالفه إلى إثبات السجع، وحجة الباقلاني ما يأتي:

- ما يُظنّ أنه سجع يعترض الخطاب، على نحو ما قيل في القليل من الشعر، كالبيت الواحد، والمصراع، والبيتين من الرجز... فلا يُقال إنه شعر، لأنه لا يقع مقصوداً إليه، وإنما يقع مغموراً في الخطاب، وكذلك حال السجع الذي يزعمونه في القرآن.
- لو كان الذي في القرآن سجعاً، لكان مذموماً مرذولاً، لأن السجع إذا تفاوتت أوزانه، واختلفت طرقه كان قبيحاً من الكلام، وللسجع منهج مرتب محفوظ، وطريق مضبوط، متى أخلّ به المتكلم وقع الخلل في كلامه، ونُسب إلى الخروج عن الفصاحة.
- متى وقع أحد مصراعي البيت مخالفاً للآخر، كان تخليطاً وخبطاً، وكذلك متى اضطرب أحد مصراعي الكلام المسجّع وتفاوت كان خبطاً، وقد قيل إن فصاحة القرآن غير مذمومة في الأصل، فلا يجوز أن يقع فيها نحو هذا الوجه من الاضطراب.
- لو كان الكلام في صورة السجع لما تحيّروا فيه، ولكانت الطباع تدعو إلى المعارضة، لأن السجع غير ممتنع عليهم، بل هو عادتهم، والقرآن مخالف لهذه الطريقة، مخالفته للشعر وسائر أصناف كلام العرب.
- الحروف التي وقعت في الفواصل متناسبةً موقع النظائر التي تقع في الأسجاع، لا يخرجها عن حدّها، ولا يدخلها في باب السجع.

3- ثمة فرق بين نظم القرآن، وكلام النبي صلى الله عليه وسلم، إذ بين الكلامين بون بعيد، فالخطب يُحتشد لها في المواقف العظام والمحافل الكبار، وكذلك الرسائل إلى الملوك، أي إن نظم القرآن من الأمر الإلهي، وكلام النبي من الأمر النبوي، ثم إن خطب النبي

وخطب الصحابة والبلغاء نسجها واحد، وسبكها سبك غير مختلف، الأمر الذي يعني أن للكلام الآدمي منهاجاً وطريقاً واضحين، ويمكن فيه التفاوت.

4- المعاني في الشعر متداولة، وفيها محسن ومسيء، ويمكن فيه (الشعر) فصل اللفظ عن المعنى: «وأنت تجد للمتقدم معنى قد طمسه المتأخر بما أبرّ عليه فيه، وتجد للمتأخر معنى قد أغفله المتقدم، وتجد معنى قد توافدا عليه، وتوافيا إليه، فهما فيه شريكا عنان، وكأنهما فيه رضيعا لَبَان»[1].

5- تضمين القرآن في الشعر يكشف تفاوت النسج:

سبب التفاوت أن الشاعر يأتي في البراعة في معنى، فإذا جاء إلى غيره قصّر عنه، ووقف دونه، وبان الاختلاف على شعره، أما نظم القرآن فلا تفاوت فيه، ولا انحطاط عن المنزلة العليا، ولا إسفاف فيه عن الرتبة الدنيا.

6- موقع الكلمة في القرآن:

مثال ذلك قوله تعالى: {ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ں ں ڻ ڻ ڻ ڻ ۀ ہ ہ ہ ھ ھ ھ ھ ے} [غافر: 5-6] وجه الوقوف على شرف الكلام هنا موقع قوله: { گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ } . وهل تقع في الحسن موقع قوله { ڳ ڳ } كلمة؟ وهل تقوم مقامه في الجزالة لفظة لو وُضِع موضع ذلك «ليقتلوه» أو «ليرجموه»، أو «لينفوه»، أو «ليطردوه»، أو «ليهلكوه» أو «ليذلّوه» ونحو هذا، ما كان ذلك بديعاً، ولا بارعاً، ولا عجيباً.

7- التأليف بين الجمل:

كقوله تعالى: {ٱ ٻ ٻ ٻ ٻ پ پ پ پ ڀ ڀ ڀ ڀ ٺ ٺ} [غافر: 17].

من يقدر – كما يقول الباقلاني – على تأليف هذه الكلمات الثلاث، على قربها، وعلى خفتها في النظم، وموقعها من القلب.

---

(1) إعجاز القرآن: 279.

8- التصرّف في الآيات المتشابهات:

- {ﭐ ﭑ ﭒ ﭓ ﭔ ﭕ ﭖ ﭗ ﭘ ﭙ ﭚ ﭛ ﭜ ﭝ ﭞ ﭟ ﭠ} [النمل: 7].
- {ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ} [طه: 10].
- {ﭾ ﭿ ﮀ ﮁ ﮂ ﮃ ﮄ ﮅ ﮆ ﮇ} [القصص: 29].

والشاهد أن القرآن قد تصرّف في وجوه، وأتى بذكر القصة على ضروب ليعلمهم عجزهم عن جميع طرق ذلك، ولهذا قال: {ﭾ ﭿ ﮀ} [الطور: 34]، وكل كلمة من هذه الكلمات، وإن أنبأت عن قصة، فهي بليغة بنفسها، تامة في معناها.

ثم قال:

- {ﮋ ﮌ ﮍ ﮎ ﮏ ﮐ ﮑ ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ ﮗ ﮘ ﮙ ﮚ ﮛ ﮜ ﮝ} [النمل: 8].

فـ «متى تهيّأ لبليغ أن يتصرف في قدر آية في أشياء مختلفة، فيجعلها مؤتلفة، من غير أن يَبِينَ على كلامه إعياء الخروج والتنقّل، أو يظهر على خطابه آثار التكلّف والتعمّل؟»[1].

نتائج بحث الباقلاني في مفهوم النظم:

1- بحث الباقلاني في هذه القضية يؤسس نظرياً وتطبيقياً لنظرية النظم كما جاءت في صورتها المكتملة عند عبد القاهر الجرجاني.

([1]) إعجاز القرآن: 290.

2- النظم عند الباقلاني هو التأليف على طريقة مخصوصة، وهو أصل الإعجاز، أما الوجوه البلاغية وحدها فليست أصلاً في الإعجاز.

3- التلازم بين (اللفظ والمعنى والعلاقة) هو ما يمنح نظم القرآن صفة المغايرة، موازنةً بأساليب العرب في شعرها ونثرها.

النظم عند عبد القاهر الجرجاني

عبد القاهر الجرجاني: أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، ولد في مطلع القرن الخامس الهجري في جرجان، وتوفي سنة 471هـ أو 474هـ، أديب ونحوي وفقيه ومتكلّم، ألّف في مختلف فروع الدراسات اللغوية: النحو والصرف والبلاغة والعروض وتفسير القرآن، له الكثير من المؤلفات، أشهرها دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

يعدّ كتابه دلائل الإعجاز من أهم المؤلفات التي أُلّفت في بابه، وفيه توصّل إلى نظريته الشهيرة التي عُرفت باسم نظرية التعليق أو نظرية النظم، وأراد بها الردّ على من يرجع إعجاز القرآن إلى الألفاظ أو إلى المعاني أو إلى الاستعارات والمجازات والفواصل...، وردّ الإعجاز إلى حسن النظم. وقد سبق في مباحث النظم وتأليف الكلام الكثير من الدراسات الحديثة والباحثين الغربيين في هذا المجال، كجون لوك الذي اشتغل في مجال الاتصال اللغوي، ودو سوسير في كثير من أصول التحليل اللغوي، وتشومسكي في كثير من أصول المدرسة التحويلية التوليدية.

وكان عمله بحثاً جادّاً في إعادة صياغة النحو العربي على نحو جديد يُخفّف من المعيارية، ويتخطّى النمطية، ويربط بين مقاصد النحو ووظائفه. يتطابق كذلك الكثير مما جاء به الجرجاني مع مقولات نظريات الشعرية الحديثة التي عُرِفت مع ياكبسون ورولان بارت وجان كوهن وغيرهم، وذلك باستناده في بحثه إلى جملة من المحدّدات العامة، وهي:

- لا يوجد لفظة فصيحة وأخرى غير فصيحة، إذ إن فصاحة اللفظة هي باعتبار موقعها من النظم، بمعنى آخر: لا توجد لفظة شعرية وأخرى غير شعرية، وإنما تصبح اللفظة شعرية باعتبار موقعها في السياق.
- الاستعارة والكناية والتشبيه والبيان وفنون البديع لا تصنع منفردة الشعرية، والاعتبار للكلام المؤلّف الذي يحتوي ضمناً هذه الفنون.
- اتحاد اللفظ والمعنى، وأي تغيّر في النظم يؤدي ضرورةً إلى تغير المعنى.

- التفريق بين المعنى ومعنى المعنى، فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، «ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[1]، كقول الشاعر: «فإنّي جبانُ الكلبِ مهزولُ الفصيل»، الذي هو دليل على أنه مضياف، أمّا المعاني الأولى فمفهومة من أنفس الألفاظ.
- الوزن ليس هو ما يجعل الكلام شعراً، فالشعر يعود «إلى اللفظ الجزل، والقول الفصل، والمنطق الحسن، والكلام البيّن، وإلى حسن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صنعة تَعْمِدُ إلى المعنى الخسيس فتشرِّفُهُ، وإلى الضئيل فتفخّمُهُ، وإلى النازل فترفعه، وإلى الخامل فتنوّه به، وإلى العاطل فتحلّيه، وإلى المُشكل فتجلّيه»[2]، أما الوزن «فليس يعنينا ولا هو مرادنا»[3].
- الغموض والغرابة (تصعيب الصورة) مكون أساسي في الشعرية.
- ضرورة توافر مفسّر (متلقٍ) يدرك معنى المعنى، ويتأمل مسائل المجاز واللغة، وقوام هذا الإدراك التفسيرُ والتحليل وحسن التعليل[4].

عبد القاهر الجرجاني والإعجاز:

الإعجاز في نظر عبد القاهر الجرجاني هو عجز العرب عن معارضة القرآن، ولكي يؤكد هذا الموقف ردّ كثيراً من الآراء في ذلك، منها أنه في عصره بليغ، ومنها قولهم أنه يجوز أن يقدر الواحد من الناس من بعد انقضاء زمن النبي صلى الله عليه وسلم، ومضي وقت التحدّي أن يأتي بما يشبه القرآن ويكون مثله، ومنها قولهم إن القرآن معجز بالصّرفة.

---

(1) دلائل الإعجاز: 263.
(2) المصدر نفسه: 24.
(3) المصدر نفسه: 24.
(4) المصدر نفسه: 550-551.

وذهب إلى أن الإعجاز ليس في تلاؤم الحروف، لأنه مما يستطيعه كل واحد، وليس الإعجاز ناشئاً من تخيّر المفردات، لأن ترتيب اللفظ ليس هو المطلوب، بل المطلوب أبداً ترتيب المعاني[1].

الاستعارة أيضاً ليست أصلاً في الإعجاز، لأن ذلك يؤدي إلى أن يكون الإعجاز في آيات معدودة، وفي مواضع من السور مخصوصة[2]، وكذلك سائر ضروب المجاز، والحقيقة أن هذه الضروب من مقتضيات النظم وعنها يحدث، «لأنه لا يُتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يُتَوَخَ فيما بينها حكم من أحكام النحو، فلا يُتصوّر أن يكون ههنا فعل أو اسم قد دخلته الاستعارة، من دون أن يكون قد أُلِّف مع غيره»[3].

وليس الإعجاز في الوزن وسهولة اللفظ، لأن الوزن لا علاقة له بالفصاحة، إذ لو كان له مدخل لوجب في كل قصيدتين اتفقتا في الوزن أن تتفقا في الفصاحة والبلاغة[4].

وليست المزية في معاني النحو وأحكامه والإعراب، وذلك أن الإعراب علم مشترك بين العرب كلهم، وليس هو مما يُستنبط بالفكر، ولا هم يحتاجون في الإعراب إلى حدّة الذهن وقوة الخاطر.

وليست المزية في الغريب، لأن الغريب في القرآن قليل، وكان غريباً من أجل الاستعارة التي فيه كقوله تعالى: {ر ز س ش ص} [البقرة: 93]، وقوله: {ث ت ذ} [الحجر: 94]، ثم إنه لو كان أكثر الألفاظ في القرآن غريباً، لكان محالاً أن يدخل ذلك في الإعجاز، ثم كيف يدخل في الفضيلة، والعرب كانت ترى الفضيلة في تجنبه؟.

وإذا لم يكن الإعجاز في هذه الأمور، فإنه في النظم كما يقول عبد القاهر.

---

(1) دلائل الإعجاز: 62.

(2) المصدر نفسه: 391.

(3) المصدر نفسه: 393.

(4) المصدر نفسه: 387.

وقبل الدخول في «نظرية النظم» وتفصيلاتها، من المفيد بيان موقف عبد القاهر الجرجاني من قضايا عدّة تشكل المدخل المنهجي لهذه النظرية.

اللفظ والمعنى:

يرى الجرجاني أن بعض النقاد أسرف في تقديمه اللفظ على المعنى، وأفرد اللفظ عن المعنى، وجعل له حسناً على حِدَة، ثم قسموا الشعر فقالوا: إن منه ما حسن لفظه دون معناه و«ظنّوا أن للفظ من حيث هو لفظ حسناً ومزية ونبلاً وشرفاً، وأن الأوصاف التي نحلوه إياها هي أوصافه على الصحّة»[1].

وخصّص جزءاً من بحثه للرد على اللفظيين وتفنيد آرائهم، وأرجع المزية إلى النظم أو توخي معاني النحو، وبيّن أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن «الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها»[2]، ودليل ذلك أن اللفظة تروق وتؤنس في موضع، وتثقل وتوحش في موضع آخر، كلفظ «الأخدع»، في قول الصمّة بن عبد الله القشيري:

تلفــتُّ نحــو الحــيِّ حــتى وجــدتُني وَجِعْتُ من الإصغاء لِيْتاً وأَخْدَعا

وقول البحتري:

وإنّي وإن بَلَّغْتَــــني شـــرفَ الغـــنى وأعتقْـتَ مـن رِقِّ المطـامعِ أخـدعي

فإن لها في هذين المكانين ما لا يخفى من الحسن، أما في قول أبي تمام:

يــا دهــرُ قــوّم مــن أخــدعيكَ فقــدْ أضــججْتَ هــذا الأنــامَ مــن خُرُقِــكْ

فلها من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير أضعاف ما يوجد في قول الشاعرين السابقين من الروح والخفّة والإيناس والبهجة[3].

---

(1) دلائل الإعجاز: 366.

(2) المصدر نفسه: 46.

(3) المصدر نفسه: 47.

لذلك ليس للألفاظ مزيّة وهي منفردة، واللفظ لا ينفصل عن المعنى، ويتّحد معه، والمعنى سابق على اللفظ الذي هو وعاء، وسمة له، ووضع قد وضع ليدل عليه، و«لو فرضنا أن تخلو الألفاظ من المعاني، لم يُتصوّر أن يجب فيها نظم وترتيب»[1]، لأن من سمات النظم «أنك ترتّب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[2]، والدليل على أن الفكر لا يتعلق بمعاني الكلم منفردة، ومجردة من معاني النحو، أننا لو ذهبنا إلى أي كلام وأزلنا أجزاءه عن مواضعها، ووضعناها وضعاً جديداً يمتنع في: «قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل»: «من نبكِ قفا حبيبٍ ذكرى منزل». على ذلك لا فصاحة للفظ من أجل مزية تقع في معناه أو جرسه، لكنه يوجبها له موصولاً بغيره، ومعلقاً بمعنى ما يليه من الألفاظ، ففي قوله تعالى: {ﯨ ﯩ ﯪ ﯫ ﯬ ﯭ ﯮ ﯯ ﯰ ﯱ} [المنافقون: 4] لا يمكن لأحد أن يضع يده على كلمة منها فيقول: إنها فصيحة، مع إكبار الناس شأن هذه الآية في الفصاحة، فما سبب الفصاحة فيها إذن؟. الجواب على ذلك في ثلاثة أمور[3]:

1- أن كانت «على» فيها متعلقة بمحذوف في موضع المفعول الثاني.

2- أن كانت الجملة التي هي «هم العدو» بعدها عارية من حرف عطف.

3- التعريف في «العدو»، وأن لم يقل: «هم عدوّ».

«ولو أنك علّقت «على» بظاهر، وأدخلت على الجملة التي هي «هم العدو» حرف عطف، وأسقطت الألف واللام من «العدو» فقلت: «يحسبون كل صيحة واقعة عليهم، وهي عدوّ» لرأيت الفصاحة قد ذهبت عنها بأسرها، ولو أنك أخطرت ببالك أن يكون

---

(1) المصدر نفسه: 454.

(2) المصدر نفسه: 454.

(3) دلائل الإعجاز: 403.

«عليهم» متعلقاً بنفس «الصيحة»، ويكون حاله معها كحاله إذا قلت: «صحت عليه»، لأخرجته على أن يكون، فضلاً عن أن يكون فصيحاً»[1].

وخلاصة الرأي الذي يؤسس عليه الجرجاني نظريته في هذا الجانب (اللفظ)، أن الفصاحة لا تكون في الألفاظ، وإنما في المعاني، ولذلك لا يُقال في الكلمة المفردة إنها فصيحة، ما لم تُضمَّ إلى غيرها مكونةً جملاً وعبارات لها دلالة واضحة.

البيان:

يريد الجرجاني بالبيان الفصاحة والبلاغة والبراعة، وتعدّ دراسته صور البيان من أرقى ما قُدِّم في النقد العربي القديم من حيث التحديد والتقسيم وبيان جماليات هذه الصور، ولذلك أولاها منزلة مقدّمة في بحثه، على الرغم من تشعبها وكثرة أقسامها، لأن دراسة هذه الصور كبيرة النفع ليس في الأدب وحده، وإنما في فهم كتاب الله عز وجل، والوقوف على أسراره، فالمفسر لا يستطيع تصوّر المعنى من غير معرفة دلالة الألفاظ، وما وراء الألفاظ، لذلك أخذ على بعض المفسرين جهلهم هذه المسألة: «ومن عادة قوم ممن يتعاطى التفسير بغير علم أن يُوهموا أبداً في الألفاظ الموضوعة على المجاز والتمثيل أنها على ظواهرها، فيفسدوا المعنى بذلك، ويبطلوا الغرض»[2]. وهذه الصور البيانية هي التشبيه والمجاز والكناية، وما يتصل بها من فنون تنقل اللفظ من معناه الأول إلى معناه الثاني.

والتجوّز ليس في اللفظ، وإنما في معناه، أي في النظم الذي ترجع إليه الصور البيانية، «لأن هذه المعاني التي هي الاستعارة والكناية والتمثيل، وسائر ضروب المجاز من بعدها، من مقتضيات النظم، وعنه يحدث، وبه يكون، لأنه لا يُتصوّر أن يدخل شيء منها في الكلم وهي أفراد لم يُتَوَخَّ فيما بينها حكم من أحكام النحو»[3].

([1]) المصدر نفسه: 404.

([2]) المصدر نفسه: 305.

([3]) دلائل الإعجاز: 393.

النحو:

النحو مكوّن رئيس من مكونات نظرية النظم، ويرى الجرجاني أنه: «المعيار الذي لا يتبيّن نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه، والمقياس الذي لا يُعرف صحيح من سقيم حتى يُرْجَع إليه»[1]، ولا يقوم النظم إلا على ما يقتضيه علم النحو وقوانينه وأصوله، فما من كلام صحيح النظم أو فاسد النظم إلا ترجع تلك الصحة وذلك الفساد إلى معاني النحو، كما أن الفكر لا يتعلّق بمعاني المفردة مجرّدة من معاني النحو، ففي قول بشار:

كـأنّ مُثَـارَ النقْـعِ فـوقَ رؤوسـنا وأسـيافَنا ليـلٌ تَهَـاوى كواكبُـهْ

لا يتصوّر أن يكون بشار قد أُخْطِر معاني هذه بباله أفراداً عارية من معاني النحو التي تراها فيها، وأن يكون قد وقع «كأنّ» في نفسه من غير أن يكون قصد إيقاع التشبيه منه على شيء، وأن يكون فكّر في «مثار النقع» من غير أن يكون أراد إضافة الأول إلى الثاني، وفكّر في «فوق رؤوسنا» من غير أن يكون قد أراد أن يضيف «فوق» إلى «الرؤوس»، وفي الأسياف من دون أن يكون أراد عطفها بالواو على «مثار»[2].

والحقّ أن عبد القاهر يقرأ النحو – من حيث علاقته بنظرية النظم – قراءة مختلفة عن قراءات النحويين التي تنحصر في الإعراب والبناء أو الصواب والخطأ، ويمكن لحظ ذلك في المباحث النحوية الدقيقة التي غطت معظم كتابه: كالتقديم والتأخير، والحذف، والاستفهام، والفروق في الخبر، والفصل والوصل...، يقول مثلاً في باب التقديم والتأخير: «هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترُّ لك عن بديعة، ويُفضي بك إلى لطيفة»[3].

وذلك نتيجة قيام الجرجاني بتحليل هذه الأساليب، والتمييز بين تعبير وآخر، وملاحظة الفروق الدقيقة بينها، مستشهداً على ذلك بالكثير من الأشعار والآيات

---

(1) المصدر نفسه: 28.

(2) المصدر نفسه: 411.

(3) المصدر نفسه: 106.

القرآنية، مزوّداً بذوق مرهف، وذهن وقّاد. يقول بعد إيراده أبياتاً عدة شاهداً على جمالية الحذف: «فتأمل الآن هذه الأبيات، واستقْرِها واحداً واحداً، وانظر إلى موقعها في نفسك، وإلى ما تجده من اللطف والظَّرف إذا أنت مررت بموضع الحذف منها، ثم فَلَيْتَ النفس عمّا تجد، وألطفت النظر فيما تُحِسّ به، ثم تكلّف أن تردّ ما حذف الشاعر، وأن تخرجه إلى لفظك، وتوقعه في سمعك، فإنك تعلم أنّ الذي قلتُ كما قلتُ، وأنَّ رُبَّ حذفٍ هو قلادة الجيد، وقاعدة التجويد»[1].

وتخطّي الجرجاني النحو – كما قدّمه النحويون – ظاهرة واضحة في عمله، فالنحويون مثلاً يرون أن أهم ما في العبارة ركن الجملة، والقيد أو الفضلة ليس لها أهمية كبيرة، أما عبد القاهر – استناداً إلى نظرية النظم – فله كلام آخر، كما في تحليله بيت الفرزدق:

وما حَمَلتْ أمُّ امرىءٍ في ضلوعها أعقَّ من الجاني عليها هِجَائيا

إذ إن «النكتة التي يجب أن تراعى في هذا، أنه لا يتبيّن لك صورة المعنى، الذي هو معنى الفرزدق، إلا عند آخر حرف من البيت، حتى إن قطعت عنه قوله «هجائيا»، بل «الياء» التي هي ضمير الفرزدق، لم يكن الذي تعقِلُهُ منه ممّا أراده الفرزدق بسبيل، لأن غرضه تهويل أمر هجائه، والتحذير منه، وأن من عرّض أمَّهُ له، كان قد عرّضها لأعظم ما يكون من الشر»[2].

بمثل هذا الفهم العميق يعيد عبد القاهر صياغة مفهوم النحو لغايات جمالية ووظيفية، ويؤسس لعلم جديد هو «علم المعاني» الذي يُعنى بتتبع خواص التركيب، وما يتصل بها من الحسن والجودة.

([1]) دلائل الإعجاز: 151.

([2]) المصدر نفسه: 535.

مفهوم النظم عند عبد القاهر الجرجاني:

كوّن ما تقدّم كله الإطار المنهجي لنظرية النظم عند الجرجاني، وثمة نصوص كثيرة في دلائل الإعجاز تشير إلى بيان المقصود بالنظم على وجه التحديد والدقة:

1- «ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض»[1].

2- «هو نظمٌ يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيراً للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك»[2].

3- «لا نظم في الكلم ولا ترتيب، حتى يُعلَّق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك»[3].

4- «ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهِجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسِمت لك، فلا تُخِلُّ بشيء منها»[4].

5- «والنظم والترتيب في الكلام، عملٌ يعمله مؤلف الكلام في معاني الكلم لا في ألفاظها»[5].

6- «أمر النظم في أنه ليس شيئاً غير توخّي معاني النحو فيما بين الكلم، وأنك ترتّب المعاني أولاً في نفسك، ثم تحذو على ترتيبها الألفاظ في نطقك»[6].

---

(1) المصدر نفسه: 4.

(2) المصدر نفسه: 49.

(3) المصدر نفسه: 55.

(4) دلائل الإعجاز: 81.

(5) المصدر نفسه: 359.

(6) المصدر نفسه: 454.

يقتضي ما تقدّم من نصوص في مفهوم النظم ناظماً ينظر في وجوه كل باب من أبواب النحو، وفروقه، فينظر مثلاً في الخبر إلى الوجوه الآتية:

- زيدٌ منطلقٌ
- زيد ينطلقُ
- ينطلقُ زيدٌ
- منطلقٌ زيدٌ
- المنطلقُ زيدٌ
- زيدٌ هو المنطلقُ
- زيدٌ هو منطلقٌ

فيعرف موضع كل وجه، ويجيء به حيث ينبغي له، والفرق بين هذه الأساليب ليس فرقاً في الحركات، وإنما في معاني العبارات التي يُحدثها ذلك الوضع والنظم الدقيق، وأي تقصير في معرفة الفروق، أو خروج عن أمر النظم – كما بيّنه الجرجاني – يوقع فيما سماه «فساد النظم»، ومن أمثلته:

قول الفرزدق:

وما مثلُهُ في الناسِ إلا مُملكاً أبو أمِّهِ حيٌّ أبوه يقاربُهْ

وقول المتنبي:

ولِذَا اسمُ أغطيةِ العيونِ جفونُها من أنّها عملُ السيوفِ عواملُ

وقوله:

الطيبُ أنتَ إذا أصابكَ طيبُهُ والماءُ أنتَ إذا اغتسلتَ الغاسلُ

وقوله:

وفاؤكما كالرَّبعِ أشجاهُ طاسِمُهْ بأن تُسعَدا والدمعُ أشفاهُ ساجِمُهْ

وقول أبي تمام:

ثانيــهِ في كبــدِ السّــماءِ ولم يكُــنْ كــاثنينِ ثــانٍ إذ همــا في الغــارِ

وقوله:

يديْ لمن شاءَ رهنٌ لم يَذُقْ جُرَعاً من راحتيكَ دَرَى ما الصَّابُ والعَسَلُ

وفساد النظم في الأبيات السابقة ونظائرها هو من جهة سوء التأليف، وتعاطي الشاعر ما تعاطاه على غير الصواب «وصنع في تقديم أو تأخير، أو حذف أو إضمار، أو غير ذلك مما ليس له أن يصنعه، وما لا يسوّغ ولا يصحّ على أصول هذا العلم»[1]. وما دام الأمر خاصاً بالتأليف والترتيب حتى يكون هناك قصد إلى صورة وصفة، تطلّب معرفة القصد، وكلما خفي الفساد زادت ضرورة ذوق الناقد/ المتلقي بوصفه الآلة التي يُعرف بها فاسد النظم الخفي من صحيحه، إذ «ليس في أصناف العلوم الخفيّة، والأمور الغامضة الدقيقة، أعجب طريقاً في الخفاء من هذا»[2].

لذلك قد ينظر المرء في البيت دهراً طويلاً ويفسّره، ثم يبدو فيه أمر خفي لم يكن قد علمه، مثل بيت المتنبي:

عَجَبــاً لــه حَفِــظَ العِنَــانَ بأنمــلٍ ما حِفْظُها الأشياءَ من عاداتِها[3]

إذ مضى زمن طويل يقرؤه الجرجاني، ولا يقع له أن فيه خطأ، وذلك في قوله «حفظها» إذ كان ينبغي أن يقول «حفظ» لأن المعنى على أنه ينفي الحفظ عن أنامله جملة، وإضافته الحفظ إلى الضمير (حفظها) يقتضي أن يكون قد أثبت لها حفظاً، ونظير ذلك أننا نقول: «ليس الخروج في هذا الوقت من عادتي» ولا نقول: «ليس خروجي في هذا الوقت من عادتي».

([1]) دلائل الإعجاز: 84.

([2]) المصدر السابق: 551.

([3]) المصدر السابق: 551-552.

ومما فيه خطأ وهو في غاية الخفاء قوله:

ولا تَشَـــكَّ إلى خَلْـــقٍ فتُشْـــمِتُهُ شـكوى الجـريحِ إلى الغِرْبـانِ والـرَّخَمِ[1]

وذلك أنك إذا قلت: «لا تضجر ضجرَ زيد» كنت قد جعلت زيداً يضجر ضرباً من الضجر، ثم إن لم تعتبر خصوص وصف، فلا أقل من أن تجعل الضجر على الجملة من عادته، وأن تجعله قد كان فيه، وإذا كان كذلك، اقتضى قوله: «شكوى الجريح إلى الغربان والرخم» أن يكون ههنا «جريح» قد عُرِف من حال أنه يكون له شكوى إلى الغربان والرخم، وذلك محال، والعبارة الصحيحة في هذا أن يقال: لا تَشَكَّ إلى خلق، فإنك إن فعلت كان مَثَل ذلك مثل أن تصوّر في وهمك أنّ بعيراً دَبِراً كشف عن جرحه، ثم شكاه إلى الغربان والرَّخم.

أما ما يوصف بالحسن، فلأجل حسن النظم الذي فيه خصوصاً، دون غيره من معنى لطيف أو حكمة أو أدب أو استعارة أو تجنيس أو غير ذلك، يضاف إلى ذلك تقدير المتلقي ذي الذوق المرهف والعلم بأصول النحو وقوانينه، كما في قول البحتري:

بلونـا ضـرائبَ مـن قـد نَـرَى فمـا إن رأينـا لفـتحٍ ضَـرِيبا
هَـوَ المـرءُ أبـدَتْ لـهُ الحادثـا تُ عزمـاً وشـيكاً ورأيـاً صـليبا
تَنَقّـــلَ في خُلُقـــيْ سُـــؤْدُدٍ سماحـاً مُرجّـىً وبأسـاً مَهِيبـا
فكالسـيفِ إن جئْتَـهُ صـارخاً وكـالبحرِ إن جئتَـهُ مُسـتثيبا

الذي يروق المتلقي ويجد لها اهتزازاً في نفسه، لأنه «قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرّر، وتوخّى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو، فأصاب في ذلك كله»[2]، وتفصيل ذلك:

- نكّر «سؤدد» وأضاف الخلقين إليه.

([1]) دلائل الإعجاز: 552-553. دَبِرَ البعير: تقرّح ظهره من الحمل.

([2]) المصدر نفسه: 85.

- في قوله «فكالسيف» عطف بالفاء مع حذف المبتدأ.
- تكريره الكاف في قوله «وكالبحر».
- قَرَن إلى كل واحد من التشبيهين شرطاً جوابه فيه.
- أخرج من كل واحد من الشرطين حالاً على مثال ما أخرج من الآخر، في قوله «صارخاً» و«مستثيبا».

كذلك الأمر في قول إبراهيم بن العباس:

فلو إذا نَبَا دهرٌ وأُنْكِرَ صاحبٌ وسلّطَ أعداءٌ وغابَ نصيرُ
تكونُ عن الأهوازِ داري بنجوةٍ ولكنْ مقاديرٌ جَرَتْ وأمورُ
وإنّي لأرجو بعد هذا محمداً لأفضلِ ما يُرجى أخٌ ووزيرُ[1]

ففي هذه الأبيات رونق وطلاوة، وحسن وحلاوة، وذلك لأنه:

- قدّم الظرف «إذ نبا» على عامله «تكونُ» ولم يقل: فلو تكون عن الأهواز داري بنجوة إذ نبا دهر.
- قال «تكون» ولم يقل «كان».
- نكّر الدهر، ولم يقل «فلو إذا نبا الدهر».
- ساق هذا التنكير في جميع ما أتى به من بعد.
- قال: «وأُنكر صاحب»، ولم يقل: وأنكرتُ صاحباً.

النظم الحسن ينتمي إلى ما يسميه الجرجاني «النمط العالي الشريف» الذي لا نجده إلا في شعر الفحول، والمطبوعين الذين يُلهمون العقول إلهاماً، كقول الشاعر:

تَمَنّانا لِيلقانا بقومٍ تخالُ بياضَ لَأْمِهمُ السّرابا
فقد لاقيتَنا فرأيتَ حرباً عَوَاناً تمنعُ الشيخَ الشَّرابا[1]

([1]) دلائل الإعجاز: 86.

والحسن في موضع الفاء في قوله «فقد لاقيتنا فرأيت حرباً».

وقول العباس بن الأحنف:

قالوا خراسانُ أقصى ما يُراد بنا ثم القفولُ فقد جِئنا خراسانا

وموضع الحسن في «الفاء» و«ثم» قبلها.

وقول ابن البوّاب:

وإنْ قتلَ الهوى رجلاً فإني ذلكَ الرجلُ

والحسن في الإشارة والتعريف في قوله: «فإني ذلك الرجل».

وبعد أن يسوق أمثلة كثيرة من هذا «النمط العالي الشريف» يلخّص هذا الباب في قوله: «ليس من بصيرٍ عارفٍ بجوهر الكلام، حسّاسٍ متفهّم لسرِّ هذا الشأن، يُنْشَدُ أو يقرأ هذه الأبيات، إلا لم يلبث أن يضع يده في كل بيت منها على الموضع الذي أشرت إليه، يُعْجَبُ ويُعَجِّبُ، ويُكْبِر شأن المزية فيه والفضل»[2].

ولتأكيد تلازم الجانبين النظري والتطبيقي في نظرية النظم عند الجرجاني، يُخصص فصلاً تطبيقياً مهماً في دلائل الإعجاز يسميه: «في النظم يتّحدُ في الوضع، ويَدِقُّ فيه الصنع»[3]، ويقصد بذلك: أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثانٍ منها بأول، وأن تحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعاً واحداً، ومن أمثلة ذلك:

- المزاوجة بين معنيين في الشرط والجزاء، كقول البحتري:

إذا احتربتْ يوماً ففاضتْ دماؤها تذكّرتِ القُربى ففاضتْ دموعها

([1]) المصدر نفسه: 89.

([2]) المصدر نفسه: 92.

([3]) دلائل الإعجاز: 93-105.

- التقسيم، وخصوصاً إذا قسّمت وجمعت، كقول حسان:

قــومٌ إذا حــاربوا ضَــرُّوا عــدوَّهُمُ أو حاولوا النفعَ في أشياعِهِمْ نَفَعُوا

ســجيّةٌ تلــك مــنهمْ غــيرُ مُحْدَثَــةٍ إنّ الخلائــقَ فــاعلمْ شــرّها البِــدَعُ

- تشبيه شيئين بشيئين، وهذا مما ندر ولَطُف، ودقّ نظر واضعه، كقول الفرزدق:

والشيبُ ينهضُ في الشبابِ كأنّهُ ليــلٌ يصــيحُ بجانبيــهِ نهــارُ

- الاستعارة والنظم، إذ يتم الحسن للاستعارة – على لطفها وغرابتها – بما يُتوخّى في وضع الكلام، وليس لمجرد الاستعارة، كقوله تعالى: {ﭐ ﭑ ﭒ} [مريم: 4]. فالمزية هنا لأنْ سُلِك بالكلام طريق ما يسند الفعل فيه إلى الشيء، وهو لما هو من سببه، فيرفع به ما يُسْنَد إليه، ويُؤْتى بالذي الفعل له في المعنى منصوباً بعده، مبيناً أن ذلك الإسناد، وتلك النسبة إلى ذلك الأول، إنما كانا من أجل هذا الثاني، ولما بينه وبينه من الاتصال والملابسة، وذلك أنّا نعلم أن «اشتعل» للشيب في المعنى، وإن كان هو للرأس في اللفظ.

وقول المتنبي:

غصــبَ الــدهرَ والملــوكَ عليهــا فبناها في وَجْنةِ الدهرِ خالا

الحسن ليس في أنه جعل للدهر وجنة، وجعل البَنِيّة خالاً في الوجنة، وإنما في أنه أخرج الكلام مخرجاً أتى به بالخال منصوباً على الحال من قوله «فبناها»، ولو قلنا: «وهي خال في وجنة الدهر» لوجدنا الصورة لا تحسن ذلك الحسن الذي جاء به المتنبي في البيت.

يتّضح مما تقدم أن عبد القاهر ينفي كل مزية للكلام ما لم يكن له تعلّق بالنظم، ومعاني النحو هي المنطلق في أي تحليل للبحث عن المزيّة، والشواهد القرآنية الكثيرة في دلائل الإعجاز محلّلة استناداً إلى نظرية النظم، ومؤسِّساتِها.

- كقوله تعالى:

{ئا ئا ئە ئە ئو ئو ئۇ ئۇ ئۆ ئۆ ئۈ ئۈ ئې ئې ئى ئى ئى ئى } [هود: 44] الإعجاز في الآية، والمزية الظاهرة فيها لا يرجعان إلا إلى ارتباط هذه الكلم بعضها ببعض ولم يعرض لها الحسن والشرف إلا من حيث لاقت الأولى بالثانية، والثالثة بالرابعة وهكذا، وبيان ذلك ما يأتي[1]:

- مبدأ العظمة أن نوديت الأرض ثم أُمِرت.
- كان النداء بيا دون أيّ، نحو «يا أيتها الأرض».
- إضافة الماء إلى الكاف دون أن يقال: ابلعي الماء.
- أُتْبع نداء الأرض وأمرها بما هو من شأنها.
- نداء السماء كذلك وأمرها بما يخصّها.
- قيل: وغيض الماء، فجاء الفعل على صيغة فُعِل الدالة على أنه لم يغِض إلا بأمر آمر وقدرة قادر.
- تأكيد ذلك وتقريره في قوله تعالى: وقضي الأمر.
- ذكر ما هو فائدة هذه الأمور، وهو: استوت على الجودي.
- إضمار السفينة قبل الذكر، كما هو شرط الفخامة والدلالة على عظم الشأن.
- مقابلة قيل في الخاتمة بقيل في الفاتحة.
- وكقوله تعالى: {ڤ ڤ ڤ ڤ ج} [البقرة: 96] ففي تنكير «حياة» حسن وروعة ولطف موقع، لا نجدها في التعريف، والسبب في ذلك أن المعنى على الازدياد من الحياة، لا الحياة من أصلها، وذلك أنه لا يحرص عليه إلا الحيّ، فأما العادم للحياة فلا يصحّ منه الحرص على الحياة ولا على غيرها، وإذا كان كذلك صار كأنه قيل: «ولتجدنهم أحرص الناس، ولو عاشوا ما عاشوا على أن يزدادوا

([1]) دلائل الإعجاز: 45-46.

إلى حياتهم في ماضي الوقت وراهنه حياةً في الذي يُستقبل»، كما أننا لا نقول هنا: أن يزدادوا إلى حياتهم «الحياة» بالتعريف، وإنما نقول: «حياة»، إذ كان التعريف يصلح حيث تُزاد الحياة على الإطلاق، كقولنا: «كل أحد يحب الحياة ويكره الموت»، كذلك الحكم في الآية[1].

- وقوله تعالى:

{ﮒ ﮓ ﮔ ﮕ ﮖ } [الكهف: 18].

لا أحد يشك في امتناع الفعل هنا، وقولنا: «كلبهم يَبْسُط ذراعيه» لا يؤدي الغرض، لأن الفعل يقتضي مزاولة وتجدّد الصفة في الوقت، ويقتضي الاسم ثبوت الصفة وحصولها من غير أن يكون هناك مزاولة، وتزجية فعل ومعنى يحدث شيئاً فشيئاً، فالغرض إذن تأدية هيئة الكلب[2].

أخيراً، يوصل عبد القاهر نظريته في النظم إلى نهايتها في تأكيده أنّ البلاغة والفصاحة للمعاني، وأن التفاضل في البلاغة والفصاحة هو في النظم، ويضرب مثالاً على ذلك «التشبيه» فقولنا: «زيد كالأسد» أو «مثل الأسد» أو «شبيه الأسد» تشبيه غُفْل ساذج، أما قولنا: «كأن زيداً الأسد» فتشبيه أيضاً، إلا أنّ بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأن له صورة خاصة، وفيه تفخيم للمعنى وزيادة فيه، بأن أفدنا أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلبٌ لا يخامره الذعر ولا يدخله الروع، بحيث يُتَوهّمُ أنه الأسد بعينه.

وقولنا: «لَئِنْ لقيتَهُ لَيَلْقَيَنَّكَ منه الأسد»، يفيد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن وصفة أخصّ، وذلك أننا نجعله في «كأن» يُتوهم أنه الأسد، وهنا يُرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حدّ التوهّم إلى حد اليقين.

---

(1) المصدر نفسه: 288.

(2) دلائل الإعجاز: 175.

ثم إذا نظرنا في قول الشاعر:

أإن أُرْعِشَتْ كفّا أبيكَ وأصبحتْ يداكَ يَدَيْ ليثٍ فإنَّكَ غالِبُهْ

نجد أنه يبدو في صورة أحسن وآنق، ثم إذا نظرنا في قول أرطَأة بن سُهَيَّة:

إنْ تَلْقَني لا ترى غيري بِناظرةٍ تَنْسَ السلاحَ وتَعْرِفُ جبهةَ الأسدِ

وجدناه قد فضل الجميع، وأخرج المعنى في غير تلك الصور كلّها.

إذن: ربط عبد القاهر الجرجاني إعجاز القرآن بنظمه، وبنى على ذلك تصوّره في البلاغة والفصاحة، وحلّل الأدب، ولاسيما الشعر من هذا المنظور، ورأى شعرية الشعر مجموعةَ علاقات، منتقلاً بهذه الرؤية من اللفظ والمعنى إلى معنى المعنى، ومن النحو إلى علم معاني أساليب النحو، فكان بحق صاحب «نظرية النظم»، والباحث المدقق الذي قدّم مقاربات جديدة وجادّة في النحو والمعاني والفصاحة والبلاغة والأسلوب... .

المبحث الخامس

الأثر الفلسفي في النقد العربي القديم
المحاكاة عند حازم القرطاجني أنموذجاً

تأثرت الثقافة العربية بالثقافات الأخرى، وظهر هذا التأثر[1] لدى كثير من العلماء والأدباء والمتكلمين والفلاسفة والنقاد.. وغيرهم، وكانت حركة الترجمة في القرنين الثاني والثالث الهجريين قد كوّنت أحد الروافد العلمية والفكرية الجديدة في عدد من العلوم عند العرب، ولاسيما النقد، وكان في هذه الترجمات قضايا تتصل بالخطابة والشعر اتصالاً وثيقاً، ككتاب الخطابة وكتاب الشعر لأرسطوطاليس، وقد اجتهد الفلاسفة المسلمون في شرحهم الفلسفة اليونانية، ووظفوا بعضاً مما فيها في فلسفتهم الخاصة، في إطار عربي إسلامي، فظهر في دراساتهم هذا الأثر على صعيد آلية التفكير ومناهج البحث، وجدّة القضايا التي تبحث فيما استتر في قضايا النقد العربي القديم كاللفظ والمعنى، والطبع والصنعة، وغيرها... ومن هؤلاء قدامة بن جعفر، والفارابي، وأبو حيان التوحيدي، وابن سينا، وابن رشد، وفيما يأتي أمثلة عن ذلك التأثر:

([1]) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

- الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، عباس أرحيلة، المغرب، جامعة محمد الخامس، 1999.
- التأثير اليوناني في النقد الأدبي العربي القديم، داود سلوم، مجلة كلية الآداب العراقية، العدد الرابع عشر، 1970-1971.
- أصول النقد العربي القديم، عصام قصبجي، منشورات جامعة حلب، 1991.
- أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، الظاهر بومزبر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر – بيروت، 2007.
- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط4، 2006.

قدامة بن جعفر (ت327هـ):

ثمة مؤثرات أرسطية واضحة في مؤلفات قدامة، الذي ألّف كما يذكر المؤرخون: تفسير بعض المقالة الأولى من السماع الطبيعي لأرسطو، وله كتاب في صناعة الجدل، ويعدّ كتابه «نقد الشعر» أنموذجاً جيداً لرصد تأثير منطق أرسطو فيه.

وضع قدامة حداً للشعر ميّز به الشعر مما ليس بشعر في قوله: «إنه قول موزون مقفى يدل على معنى»[1]، فكلمة قول: بمنزلة الجنس، وموزون: فصلٌ له عما ليس بموزون، ومقفّى: فصلٌ عمّا هو موزون ولا قوافي له، ودالٌ على معنى: فصل له عمّا يكون موزوناً مقفى ولا يدلّ على معنى، وفي هذا منطق وفلسفة، واتّجه بسببهما لاحقاً إلى الحديث عن الشعر من حيث عناصره البسيطة (اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية) ثم اتّجه إلى المركّبات (اللفظ والمعنى، واللفظ والوزن، والمعنى والوزن، والمعنى والقافية) أي تحدّث عن ثماني وحدات بقسمة منطقية، ثم راح يتحدث عن نعوت العناصر الأربعة الأولى، ونعوت المركبات الأربعة الثانية، ثم عيوب العناصر الأربعة الأولى، وعيوب المركبات الأربعة الثانية، أما ما يتعلق بالمعنى، فكان همّ قدامة حصر المعاني، ثم حصر الصفات الموجبة والسالبة التي قد تلحقها، لذلك حدّد المعاني في ستة أنواع: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه والوصف والنسيب، كل منها ذو حدّين: جيد ورديء، ولها سبع صفات، كل صفة موجبة ونقيضها، وهي:

- صحّة التقسيم – صحّة المقابلات – صحّة التفسير – التتميم – المبالغة – التكافؤ – الالتفات.
- فساد التقسيم – فساد المقابلات – فساد التفسير، الاستحالة والتناقض – إيقاع الممتنع – مخالفة العرف – نسبة الشيء إلى ما ليس له.

---

(1) نقد الشعر: 64.

هذه حال المعاني في وصفها البسيط، فإذا تركّبت مع اللفظ كان ائتلافها يقتضي توافر: المساواة والإشارة والإرداف والتمثيل والمطابقة والمجانسة، ويقابل هذه المحاسن عيبان هما: الإخلال (النقص الذي يفسد المعنى)، والزيادة التي تفسد المعنى، أما إذا ائتلفت المعاني مع الوزن فهناك: التمام والاستيفاء والصحّة، وإذا اختلّ الائتلاف فهناك القلب والبتر.

يشير هيكل الكتاب إلى وجود خطّة تأليفية دقيقة، وذهنية علمية صارمة، وتحوّلٍ واضحٍ – قياساً إلى النقد السابق على الأقل – من الاهتمام بشروط إنتاج الشعر، إلى تحليل الشعر تحليلاً منطقياً يعتمد التنظيم والتصنيف والتفريع، على نحو يشبه عمل أرسطو وتقسيماته في كتابه «فن الشعر».

وإذا ما حاولنا تجاوز هذه الصورة الخارجية للكتاب، ودخلنا في الفروع فسيتضح ما ذهبنا إليه أكثر، وعلى سبيل المثال، يرى قدامة أن أغراض الشعر إما أن يكون موضوعها الإنسان (الممدوح – المهجو – المرثي – المتغزل به – الموصوف) وإما أن يكون موضوعها الشيء (الموصوف)، وقد يأتي غرض يجمع بين هذين بالرابطة التصويرية (التشبيه)، وفي رأي قدامة – باستثناء الوصف وهو موضوع مشترك بين الإنسان والشيء – أنّ الأربعة الأولى ليست إلا منحاً للصفات أو سلباً لها، فالمدح مثلاً يتطلب صفات إيجابية تسلب في الهجاء، وتحوّل إلى المتوقّ في حال الرثاء، وتحوّر عن قاعدتها الأصلية في الحديث عن النساء. وعند حديثه عن الصفات الإيجابية يلجأ إلى ثقافته الفلسفية، وإلى أفلاطون الذي جعل الفضائل الكبرى أربعاً: العقل والشجاعة والعدل والعفّة، ففي المديح: من يمدح بهذه الصفات فهو مصيب، ومن يمدح بغيرها يكون مخطئاً، وهذه الفضائل أصولٌ تتفرع عنها فروع، فمن أقسام العفّة مثلاً: القناعة وقلة الشّره وطهارة الأزرار... وفضيلة العقل تتفرع إلى: الحياء والبيان والكياسة والكفاية... هذه الفضائل – تبعاً لمنهجية قدّامة – مركّبة كذلك، فمن العقل والشجاعة يتولد الصبر على الملمات والنوازل، والوفاء بالإيعاد.

ويحيلنا التتبع الدقيق إلى الاستنتاج ذاته:

استناداً إلى ما استطاعت أن تؤديه الترجمة العربية لكتاب أرسطو (فن الشعر) تقابل التراجيديا والكوميديا المديح والهجاء، فالتراجيديا (المديح) كما يقول أرسطو هي محاكاة فعل نبيل تام، والتشبيه والمحاكاة هي مدائح الأشياء التي هي غاية في الفضيلة[1]، والفضيلة التي يتحدث عنها أرسطو وسط بين طرفين، فهل يجوز للشاعر أن يصف قوماً بالإفراط في هذه الفضائل؟.

يقارب قدامة المسألة بالإيجاب لأنها من باب «الغلوّ» الذي لا يراد منه إلا المبالغة والتمثيل لا حقيقة الشيء.

يكرر قدامة – في سياق حديثه عن المديح – أنّ «كل واحدة من الفضائل الأربع المتقدم ذكرها وسط بين طرفين مذمومين»[2].

ويضيف محاولاً الإجابة عن تساؤل أرسطو: «وقد وصف شعراء مصيبون متقدمون قوماً بالإفراط في هذه الفضائل، حتى زال الوصف إلى الطرف المذموم»[3]، ويقرر أن المسألة في النهاية ليست إلا مبالغةً وتمثيلاً، لا حقيقة الشيء، وذلك مما يندرج في باب «الغلوّ في الشعر»، ويوضّح قدامة موقفه من هذه المسألة في قوله: «رأيت الناس مختلفين في مذهبين من مذاهب الشعر وهما: الغلوّ في المعنى إذا شرع فيه، والاقتصار على الحدّ الأوسط في ما يقال منه... إن الغلوّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً، وقد بلغني عن بعضهم أنه قال: أحسن الشعر أكذبه، وكذا نرى فلاسفة اليونانيين في الشعر على مذهب لغتهم»[4].

([1]) فن الشعر، أرسطو طاليس: 117.

([2]) نقد الشعر: 99.

([3]) المصدر نفسه: 99.

([4]) المصدر نفسه: 94.

إنّ انحياز قدامة إلى الغلو كما يرى فلاسفة اليونانيين، جعله مناقضاً لمبدأ الصدق الذي دافع عنه نقاد سابقون مثل الآمدي وابن طباطبا.

ولم يكتف بذلك، وإنما بالغ في تأييده هذا المذهب، وإن أفرط فيه الشاعر وجاء «بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم»[1]، إلا أنه مع ذلك – انسجاماً ومنهجيته التصنيفية الدقيقة – تنبّه إلى أن للغلو حدّاً إذا تجاوزه لا يكون مقبولاً، وتحدّث عن عيب من عيوب المعاني سمّاه: «إيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه ويمكن كونه»[2]، والفرق بين الممتنع والمتناقض أن الممتنع لا يكون ولكن يمكن تصوره في الوهم، والمتناقض لا يكون ولا يمكن تصوّره في الوهم، فمن الممتنع قول أبي نواس:

يـــا أمـــينَ اللهِ عِـــشْ أبـــداً دُمْ علـــى الأيـــامِ والـــزمنِ

فليس يخلو هذا الشاعر من أن يكون تفاءل لهذا الممدوح أمراً أو دعاءً، وكلا الأمرين مما لا يجوز ومستقبح، ولكي لا يقع في مناقضة ما جوّزه سابقاً من الغلو، يوضّح أن قول أبي نواس ليس غلواً ولا إفراطاً، بل خروجاً عن حدّ الممتنع الذي لا يجوز أن يقع، لأن الغلوّ إنما هو تجاوز في نعت ما للشيء أن يكون عليه، وليس خارجاً عن طباعه إلى ما لا يجوز أن يقع له.

وقدامة في هذا الموقف يعيد صياغة موقف أرسطو من مسألة الصدق الشعري، فما يسميه «الممتنع» يطلق عليه أرسطو «المستحيل المحتمل»[3]، والمستحيل المحتمل عنده مفضّل على غير المحتمل.

هذه الأمثلة وغيرها، في نقد قدامة، تشير إلى أن كتاب «فن الشعر» كان دافعاً قوياً في تأليف كتابه «نقد الشعر» ومؤثراً واضحاً في كثير من القضايا النقدية التي غلب عليها نمط التفكير الفلسفي عموماً، وأفكار أرسطو خاصة.

---

(1) المصدر نفسه: 94.

(2) نقد الشعر: 201.

(3) فن الشعر: 117.

الفارابي (ت339هـ):

يعدّ عمل الفارابي «رسالة في قوانين صناعة الشعراء» تلخيصاً لجزئيات في كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وبناءً عليها، يقول: «قصدنا في هذا القول إثبات أقاويل وذكر معانٍ تفضي بمن عرفها إلى الوقوف على ما أثبته الحكيم في صناعة الشعر، من غير أن نقصد إلى استيفاء جميع ما يحتاج إليه في هذه الصناعة وترتيبها، إذ الحكيم لم يكمل القول في صناعة المغالطة، فضلاً عن القول في صناعة الشعر»[1]، المهم في هذا القول أن الفارابي كان مطلعاً على «فن الشعر» لأرسطو، ويتقاطع معه في غير موضع، ويحتفظ باسمي الملهاة والمأساة عند اليونانيين (طراغوذيا وقوموذيا) ولا يسميهما كما ورد في بعض ترجمات «فن الشعر» القديمة (المدح والهجاء).

يخصص الفارابي جزءاً من رسالته للحديث عن «الأقاويل الشعرية» من حيث طبيعتها وغايتها على النحو الذي حدّده أرسطو في «فن الشعر»، مثلما سبق لقدامة بن جعفر أن فعل في حديثه عن حدّ الشعر، وعناصره البسيطة والمركبة، والأقاويل الشعرية نوع من أنواع كثيرة من الأقاويل، منها البرهانية والجدلية والخطابية... بعضها جازم مطلقاً كالأقاويل البرهانية، وبعضها غير جازم، وتتفاوت حظوظها من الصدق والكذب، فالأقاويل البرهانية صادقة بالكل لا محالة، والجدلية صادقة بالبعض على الأكثر، أما الأقاويل الشعرية فإنها كاذبة بالكل لا محالة، لأنها قائمة على التخييل[2]، ولهذا كان للتمثيل في الشعر قيمة العلم في البرهان، والظنّ في الجهل، والإقناع في الخطابة، وسيتم التفصيل في المحاكاة عنده في مكانها من هذا المبحث، لأهمية عرضها في سياقها.

وفي الجملة، أتمّ الفارابي القول في الصناعة الشعرية مما كان قد توقف عنده أرسطو، مستفيداً من الموازنة بين أدبين (اليوناني والعربي) وهو ما لم يتوافر لأرسطو نفسه الذي كان يقيم تصوراته بناء على الأدب اليوناني وحده.

([1]) مقالة في قوانين صناعة الشعراء (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس)، ص149.

([2]) المصدر نفسه: 150.

أبو حيان التوحيدي (ت414هـ):

تتلمذ التوحيدي، قراءة وتواصلاً شخصياً، على يد عدد من الشيوخ، منهم أبو زيد البلخي (ت322هـ) الذي كان يذهب في رأي الفلسفة، وأبو سليمان المنطقي (ت391هـ) الذي يمثل التراث الفارابي في المنطق، ويعدّ مدرسة في حد ذاته، تقوم على المنطق والفلسفة والحكمة، وتقيم التوازن بين الشريعة والفلسفة اليونانية، وأبو الحسن العامري (ت380هـ) الذي عُني بكتب أرسطو، ووضع عليها شروحاً وتعليقات، ويحي بن عدي (ت364هـ) الذي عمل على ترجمة كتب أرسطو من السريانية إلى العربية، وتلخيص كتب الفارابي وشرح فلسفته.

وله جهود كبيرة في النقد النظري المؤسس على المنطق والفلسفة، ويشكل نقده صدى لمنهجيات الفلاسفة وقضاياهم، وسنتوقف عند قضيتين اثنتين للدلالة بالتفصيل على ذلك، وهما قضية الشعر والنثر، حدّهما وبلاغتهما والمفاضلة بينهما، وقضية الصدق والكذب في الأدب.

1- الشعر والنثر، حدّهما وبلاغتهما والمفاضلة بينهما:

الواقع أن هذه القضية كانت الموضوع الرئيس في الليلة الخامسة والعشرين من الإمتاع والمؤانسة، وفيها يقول الوزير ابن سعدان: «أحب أن أسمع كلاماً في مراتب النظم والنثر، وإلى أي حدّ ينتهيان وعلى أي شكل يتفقان، وأيهما أجمع للفائدة، وأرجعُ بالعائدة، وأدخل في الصناعة، وأولى بالبراعة»[1]، وفي الإجابة يستدعي التوحيدي أقوالاً كثيرة لعلماء وفلاسفة، تعتمد المنطق والقياس، والجدل أحياناً، منها:

- النثر من قِبَل العقل، والنظم من قبل الحسّ.
- الكلام ينبعث في أول مبادئه إما من عفو البديهة، وإما من كدّ الرويّة، وإما أن يكون مركباً منهما، وفيه قُواهُما بالأكثر والأقل، والتفاضل الواقع بين البلغاء في

(1) الإمتاع والمؤانسة: 130/2.

النظم والنثر، إنما هو في المركّب الذي يُسمى تأليفاً ورصفاً، وقد يجوز أن تكون صورة العقل في البديهة أوضح، وأن تكون صورة الحسّ في الرويّة ألوح.

- النثر أصل الكلام، والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل.
- من شرف النثر أن الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والكلف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب.
- المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه.
- صورة المنظوم محفوظة، وصورة النثر ضائعة.
- للنثر فضيلته التي لا تُنكر، وللنظم شرفه الذي لا يُجحد ولا يُستر، لأن مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر.

من الواضح في هذه الآراء طابعها الفلسفي، الذي يتعدّى ذلك أحياناً إلى المناظرات الجدلية أو المحاورات المنطقية التي يستعين فيها كل طرف بثقافته الفلسفية في تفضيل الشعر على النثر، أو النثر على الشعر، أو بيان حدّ الشعر، أو حدّ النثر.

وعلى نحوٍ يشاكل تفكير أرسطو وقدامة والفارابي وغيرهم، يحوّل التوحيدي السؤال عن أفضلية أحدهما على الآخر، إلى أيّهما أشدّ تأثيراً في النفس، ويتوجّه بذلك إلى أستاذه أبي سليمان المنطقي، ويأتي جواب المنطقي دقيقاً، بلغة فلسفية شديدة التحديد والتدقيق في المصطلحات الفلسفية، النقدية، ومنه[1]:

- النظم أدلّ على الطبيعة لأن النظم من حيّز التركيب، والنثر أدلّ على العقل، لأن النثر من حيّز البساطة.
- تقبلنا المنظوم بأكثر مما تقبلنا المنثور، لأنا للطبيعة أكثر منّا بالعقل.
- الوزن معشوق للطبيعة والحسّ، ولذلك يفتقر له عندما يعرض استكراه في اللفظ.

([1]) المقابسات: 245-246.

- العقل يطلب المعنى فلذلك لا حظّ للفظ عنده، وإن كان متشوقاً معشوقاً.
- المعنى متى صُوّر بالسانح والخاطر، وتوقّى الحكم، لم يُبل بما يقويه من اللفظ الذي هو كاللباس والمعرض والإناء والظرف.
- العقل مع هذا يتخيّر لفظاً بعد لفظ، ويعشق صورة دون صورة، ويأنس بوزن دون وزن، ولهذا شقق الكلام بين ضروب النثر وأصناف النظم.
- ليس هذا للطبيعة، بل الذي يُستند إليها ما كان حلواً في السمع، خفيفاً على القلب، بينه وبين الحق صلة، وبين الصواب وبينه آصرة، وحكمها مخلوط بإملاء النفس، كما أن قبول النفس راجع إلى تصويب العقل.

في هذه الإجابة ينتقل أبو سليمان من التمييز بين الجنسين إلى مدخل كلٍ منهما في النفس، والمحصلة أن العقل ليس خلواً من الإحساس بالجمال، وأحكام العقل تختلط بأحكام الطبيعة، وفاعلية الجنسين تتجلى في التداخل القائم بينها:

«ففي النثر ظلّ النظم، ولولا ذلك ما خفّ ولا حلا، ولا طاب ولا تحلاّ، وفي النظم ظل من النثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه»[1].

لهذا لجأ التوحيدي إلى تأسيس في مستوى ثانٍ يميز بين ضروب البلاغة: بلاغة الشعر، وبلاغة الخطابة، وبلاغة النثر، وبلاغة المَثَل، وبلاغة العقل، وبلاغة التأويل، وبلاغة البديهة، وما يهمنا في هذا السياق بلاغة الشعر وبلاغة الخطابة، فأما بلاغة الشعر: «فأن يكون نحوه مقبولاً، والمعنى من كل ناحية مكشوفاً، واللفظ من الغريب بريئاً، والكناية لطيفة، والتصريح احتجاجاً، والمؤاخاة موجودة، والمواءمة ظاهرة»[2]، وأما بلاغة النثر: «فأن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً،

([1]) المصدر نفسه: 246.

([2]) الإمتاع والمؤانسة: 141/2.

والمُراد سليماً، والرونق عالياً، والحواشي رقيقة، والصّفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متصلة، والأعجاز مفصّلة»[1].

إن البحث في هذه القضية ذو منشأ فلسفي، لذلك يميز التوحيدي بلاغة النظم والنثر في مستوى البنية، بتخصيص كل طرف من طرفي الثنائية ببلاغة خاصة، وكلّ منهما يعمل بآلية تخصّ التلقي الجمالي: إقناعية النثر، وتخيلية الشعر، من غير أن يقيما حدوداً فاصلة بينهما، فتكون الجودة في كلا الجنسين بمقدار ما يقترب أحدهما من الآخر، ويتصل به في نوعٍ من وحدة الفنون والأجناس الأدبية:

«وفي الجملة أحسن الكلام، ما رقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم، يُطْمِع مشهوده بالسَّمْع، ويمتنع مقصوده على الطبع، حتى إذا رامه مُريغ حلّق، وإذا حلّق أَسَفّ، أعني يبعُد عن المُحاوِل بعنف، ويَقْرُب من المتناول بلطف»[2].

2- الصدق والكذب:

يميل التوحيدي إلى أن مسألة الوفاء بمتطلبات الفن وقوانينه تتجاوز مطلب الصدق والمطابقة بين الأدب والواقع، أي إن الأدب لا يُنظر إليه مطابقاً أو مخالفاً للواقع، بل لأجل ما فيه من فن، والمعنى الأدبي حظّه من الحقيقة/ الصدق قليل، ولاسيما إذا ما قُورن بالمعنى الفلسفي، ومما يعزّز هذا الموقف أنَّ التوحيدي يعدّ الشعر والنثر، من حيث الصدق، والكذب، من باب واحد، فكلاهما كلام وإن اختلفت الصورة.

واستناداً إلى مرجعيته الفلسفية صنّف الصدق في زمرة النفس الناطقة، والكذب في زمرة النفس الغضبية[3]، الناطقة من حيث هي جوهر إلهي، والغضبية من حيث هي روح تدبرها النفس الأولى، وتمدّها وتأمرها وتنهاها، ليكونا حقيقة ووهماً، غير أن هذا الفصل

---

(1) المصدر نفسه: 141/2.

(2) المصدر نفسه: 145/2.

(3) المصدر نفسه: 113/2.

الحادّ يضعف في الفن والأدب، فإذا كانت البلاغة «هي الجدّ، وهي الجامعة لثمرات العقل، لأنها تحقّ الحقّ وتبطل الباطل على ما يجب أن يكون الأمر عليه»[1]، فإن ثمة حالات يتم فيها «تحقيق الباطل، وإبطال الحق، لأغراض تختلف، وأغراض تأتلف، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها، من خير وشر، وإباء وإذعان، وطاعة وعصيان، وعدل وعدول، وكفر وإيمان، والحاجة تدعو صانع البلاغة وواضع الحكمة وصاحب البيان والخطابة»[2]، وبمقاربة أوضح: «الصدق ممدوح، والكذب مذموم، هذا في النظر الأول، وقد يَعْرِض ما يوجب المصير إلى الكذب ليُنْجى به، فهما إذن بعد الحقيقة الأولى وقفٌ على الإضافة، وقد وجدنا مَنْ كذب لِينتفِع، ولم نجد من صدق ليكتسب الضرر»[3]، أي إن الكذب لا يُحمد إلا إذا أفاد الإنسان كمالاً، ولا يُقبل إلا بضرورة داعية، لكيلا يصبح عادةً وطبعاً، هنا يتّضح فهم التوحيدي للكذب الفني الذي يعادل زينة لفظية توافق صدق المعنى بصورة جميلة تؤثر في نفس المتلقي.

مثل هذا النقاش يمهّد لقضية المحاكاة التي قال بها غير واحد من الفلاسفة، وفي «المقابسات» القضية أظهر بحكم النسق الفلسفي الذي يتحكّم في مسائله كلها. يقول: «الصناعة تحكي الطبيعة، وتروم اللحاق بها، والقرب منها»[4]، فالفن صناعة والعلاقة بين الطبيعة والفن علاقة محاكاة، وفي هذا تمثيل للفلسفة اليونانية، وإن لم يكن بذلك التوسع، والاصطلاح، ومع ذلك تبقى سمة تكييف المقولات الفلسفية اليونانية مع الثقافة والبلاغة العربيتين جهداً نقدياً ميّز النظر الفلسفي العربي وأخرجه عن نمطيته، عند النقاد (قدامة) والفلاسفة (الفارابي) والمفكرين (التوحيدي).

---

(1) المصدر نفسه: 101/1.

(2) الإمتاع والمؤانسة: 101/1.

(3) المصدر نفسه: 157/1.

(4) المقابسات: 164.

المحاكاة:

المحاكاة هي تصوير للعالم الخارجي، وتمثيل له، لأن محصول الأقاويل الشعرية هو تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسن أو قبح، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً، وكان أرسطو قد طرح هذا المصطلح في كتابه «فن الشعر»، وأخذه الفلاسفة المسلمون بعد ترجمة كتاب أرسطو، وأداروه في كتبهم، وتلقّف حازم القرطاجني المصطلح من أرسطو والفلاسفة المسلمين، وتحدّث عن المحاكاة وأقسامها، وفصّل في المصطلح على نحو غير مسبوق.

– المحاكاة عند الفلاسفة اليونانيين:

1– أفلاطون:

طرح أفلاطون المحاكاة ليفسّر بها حقائق الوجود ومظاهره، ورأى أن الحقيقة، وهي موضوع العلم، ليست في الظواهر العابرة، وإنما في المُثُل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود، وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسيّة التي هي ليست في الواقع سوى خيالات لعالم المُثُل.

وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس، وكل ما في عالم الحسّ محاكاة لتلك الصور. اللغة أيضاً محاكاة لما ندركه من الأشياء، فالكلمات محاكاة للأشياء، والحروف وسائل محاكاة.

إذن، تدل المحاكاة عند أفلاطون على العلاقة الثابتة بين الشيء الموجود ونموذجه، ويتحدّد نجاح الفنان في محاكاة الأشياء على حقيقتها، على أن محاكاة الحقيقة لا غنى فيها عن الحقيقة، فهي ليست سوى مقاربة للحقيقة، إذا كانت المحاكاة صحيحة.

وتعدّ صورة الكهف التي أوردها أفلاطون في جمهوريته، تعبيراً جيداً عن نظرية المثل وصلتها بنظرية المحاكاة، إذ يرى أن ما ندركه من الأشياء يشبه ما يدركه أناس ينظرون إلى ظلال نار على جدران كهف، وقد أداروا ظهورهم إلى فتحته التي تتأجج أمامها النار، فهؤلاء إنما يدركون الظلال المرتسمة على جدران الكهف فيخالونها حقيقة، فإذا ما تجرّدوا

من قيود الظاهر، وغادروا كهفهم، أبصروا حقائق الأشياء في النور بعيداً عن الظلال، فكأن عالم المثل هو الماهية الحقيقية المجرّدة التي تسبق الوجود، وما الوجود إلا محاكاة حسية لها، بمثابة الظلال من النار[1].

والمحاكاة في الفن أن يحاكي الفنان ظاهر العالم الحسيّ، والعالم الحسيّ ذاته إنما هو محاكاة لعالم المثل، فالفن من هذا المنظور مرآة تعكس ظاهر العالم الحسيّ، بعيداً عن العالم العقلي، ومحاكاة للمحاكاة، فما يصنعه الفنان ليس الحقيقة، وإنما صورة الحقيقة على سبيل «اللعب»، ويمثل لذلك بالسرير، فالإله خلق المثال الأول لسرير كامل الصفات، ثم يأتي النجار ويصنع سريراً من طريق تقليد أو محاكاة لسرير الإله المثالي، ثم يأتي المصوّر ويرسم السرير الذي صنعه النجّار، وبهذا يكون عمله بعيداً عن الحقيقة بثلاث درجات، والشاعر مثله مثل المصوّر، إلا أنه يفرّق في الشعر بين الشاعر المُلهم والشاعر المُحاكي، فيجعل للمُلهم مقاماً أسمى من المحاكي، لأن الأول يصوّر المُثُل ، والآخر يصوّر الظلال، كما يفرّق بين الفنان والحكيم، لأن الفن لعب لا يليق بالحكيم أن ينصرف إليه لئلا يبتعد عن إدراك الحق والخير والجمال في جوهر الأشياء، والشاعر في رأي أفلاطون لا يعدّ مبدعاً تماماً، لأنه لا ينشد الحقيقة، ولكن يُوهم بها، وقد كان أفلاطون ينشد طهارة الحياة، ويهاجم ما يسيء إلى هذه الطهارة، وفي هذا المبدأ الفضيلة أهم من الشعر الذي قد يخرج عن الأخلاق، ويشوّه الفضائل، ويحوّل الشقي إلى سعيد، والخيّر إلى شقي... إلا ما كان غنائياً يتغنّى بالفضائل، ولا يضرّ بالأخلاق والحقيقة.

صفوة القول: المحاكاة عند أفلاطون تصوير لظاهر الطبيعة، على نحو يشبه فيه الشاعر الرسام الذي يحاكي «الشيء»، ولا يحاكي «المعنى»، أو «المثل»، فيتأخر بذلك عن الصانع الذي يحاكي مثلاً عقلياً إلهياً ثابتاً[2].

([1]) جمهورية أفلاطون: 403.

([2]) أصول النقد العربي القديم، عصام قصبجي: 50.

2- أرسطو:

يحصر أرسطو المحاكاة في الفنون عامة، الجميلة والنفعية، الجميلة: كالشعر والموسيقا..، والنفعية: كالنحت والبناء والنجارة...، في حين يعممها أفلاطون –كما تقدّم – على كل نواحي الحياة والموجودات، ويفسّر بها أنواع المعارف المختلفة، ويجعل محاكاة الفنون الجميلة أقل شأناً من المثال، لأنها بعيدة عن جوهر الأشياء وإدراك الحقائق.

يبيّن أرسطو أن جوهر المحاكاة واحد، لكن وسائل المحاكاة في الفنون وموضوعاتها وأساليبها مختلفة، إذ إن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم، وبعضها يحاكي بالصوت، وبعضها الآخر بالكلام أو الأوزان[1].

بتحديد أكثر: وسائل المحاكاة هي الإيقاع والانسجام واللفظ والنغم، فإذا انفرد الإيقاع وحده كان الرقص، وإذا اجتمع الإيقاع والنغم كانت موسيقا الآلات، أما الرسم فيحاكي بالألوان، والشعر باللغة والوزن والإيقاع واللحن[2].

أما في الشعر، فخلاصة رأي أرسطو تتمثل في الأمرين الآتيين(3):

1- المحاكاة ليست للأشياء الحسية – كما هي عند أفلاطون – بل هي للانفعالات والأفعال.

2- الشعر يكون شعراً بالمحاكاة بما يحتويه من معانٍ ومضامين وصور، ويترتب على ذلك أن الشعر يحاكي بالشكل والمحتوى (المعنى)، فإذا انفرد الوزن (الشكل) لم يكن شعراً.

قوام الشعر إذن هو المحاكاة، وهي غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، وهي التي تميزه من سائر المخلوقات لأنه أكثر استعداداً لها، وبالمحاكاة يكتسب الإنسان معارفه الأولية، ويجد بها لذة، ودليل ذلك ما يجري في الواقع، «فالكائنات التي تقتحمها العين

([1]) فن الشعر، أرسطو: 86.

([2]) المصدر نفسه: 87.

([3]) المصدر نفسه: 88-96.

حين تراها في الطبيعة، تلذّ لها مشاهدتها مصوّرة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف»[1].

ويسلك الشاعر في محاكاته –كما يرى أرسطو – ثلاثة أساليب، هي:

1- إما أن يحاكي الأشياء كما هي في الواقع.

2- أو كما يصفها الناس وتبدو عليه.

3- أو كما يجب أن تكون.

وشأن الشاعر في ذلك شأن الرسّام، لكنه يختلف عنه في أنه يصوّر بالقول الذي يشمل الكلمات الغريبة والمجازات والتبديلات اللغوية.

والشعر شأنه شأن الموسيقا والرسم محاكاة للطبيعة، فالرسم والموسيقا يحاكيان المناظر والأصوات من حيث دلالتها على العواطف والأخلاق، والشعر يحاكي أفعال الناس، وعلى ذلك تختلف أجناس الشعر في أسلوبها، فمنها ما يحاكي عن طريق القصص (الملحمة)، ومنها ما يحاكي الأشخاص وهم يفعلون (المأساة والملهاة)، ولا شك في أن محاكاة الفعل تجعل من الشاعر كائناً مبدعاً، لأن الفعل يمثل حركة الوجود، ومحاكاته ضرب من معرفته، ولاسيما إذا كانت لِما يمكن أن يكون، وليس لما هو كائن، وكأن الشاعر في ذلك يعيد بخياله تركيب الأشياء على نحو مبدع.

ثمة أمران أخيران ينبغي توضيحهما أولهما علاقة الشعر والفن عموماً بالحقيقة، وفي ذلك يرى أرسطو أن الشاعر يمكن له أن يصوّر الحقيقة تبعاً لمقدرته الفنية، وتبعاً لتصوّره للممكن، والمحتمل، والمستحيل، ويطالبه بأن يبقى ضمن المألوف، فطالما أن المحاكاة تتعلق بالأفعال الإنسانية، فإن التصوير الصادق لهذه الأفعال من طريق حكاية نتائجها الضرورية أو المحتملة يجعل من الشعر تعبيراً موضوعياً بعيداً عن ذات الشاعر، وهذا ما أفضى إلى القول بالوحدة العضوية في العمل الشعري.

([1]) المصدر نفسه: 12.

والأمر الآخر هو أن الفرق الجوهري بين أفلاطون وأرسطو يتجلّى في «الفعل» الذي جعله أرسطو جوهر المحاكاة، فانتقل بها من مرحلة التقليد الأصمّ للطبيعة إلى مرتبة الإبداع الحيّ المتجدّد، فجعل الشعر أفضل تعبير عن النفس الإنسانية، وأفضل فنٍ محاكٍ يدفع المتلقي إلى اتخاذ موقف في الحياة.

المحاكاة عند الفلاسفة العرب:

عرض الفلاسفة المسلمون نظرية المحاكاة في شروحهم كتاب أرسطو «فن الشعر» وأبدوا كثيراً أو قليلاً من الدقة في استعمال مصطلح المحاكاة، وميّزوا بين أنواع منها حين تحدثوا عن التخييل والتمثيل والصور...

استهل **الفارابي** رسالته «في قوانين صناعة الشعراء» بالتمييز بين جملة من الأقاويل، ومنها الأقاويل الشعرية: «والأقاويل: منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة، والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية»[1]، ثم يضيف موازناً بين أنواع المحاكاة في الشعر: «ومن هذه المحاكية ما هو أتمّ محاكاةً، ومنها ما هو أنقص محاكاة»[2]، ثم يعرض للتمثيل الذي أكثر ما يُستعمل في صناعة الشعر، ويفرّق بين المغلِّط والمحاكي، فالمغلّط هو الذي يغلّط السامع إلى نقيض الشيء حتى يوهمه أن الموجود غير موجود، وأن غير الموجود موجود، فأما المحاكي للشيء فليس يوهم النقيض، لكن الشبيه، ويوجد نظير ذلك في الحسّ، وذلك أن الحال التي توجب إيهام الساكن أنه متحرك مثل ما يعرض لراكب السفينة عند نظره إلى الأشخاص التي هي على الشطوط، أو لمن على الأرض في وقت الربيع عند نظره إلى القمر والكواكب من وراء الغيوم السريعة السير، هي الحال المغلطة للحسّ، فأما الحال التي تعرض للناظر في المرايا والأجسام الصقيلة، فهي الحال الموهمة شبيه الشيء.

([1]) فن الشعر، أرسطو: 150.

([2]) فن الشعر، أرسطو: 15.

ويذكر الفارابي مراتب التشبيه، ودرجة المشابهة، وجودة التشبيه، والأسباب الكامنة وراء ذلك، ذاكراً الطبع، والمعرفة بالصناعة، والتقليد، والكيفيات النفسية.

فالفارابي إذن يقيم الشعر على المحاكاة، ويرى أن الأقاويل الشعرية كاذبة لا محالة، وينبّه إلى أن المحاكاة لا تقتصر على الأشياء، وإنما تتجاوزها إلى الأفكار، أما **ابن سينا** فقد وظّف المصطلح اليوناني كما وظفه الفارابي، فبنى الشعر بداية على التخييل، فقال: «إن الشعر هو كلام مُخَيِّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»[1]، والكلام المُخيِّل عنده هو الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، أي تنفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري، أمّا المحاكاة فهي «إيراد مثل الشيء، وليس هو هو»[2].

والشعر يخيّل ويحاكي بثلاثة أشياء:

1- اللحن، ولكل غرض لحن يليق به تبعاً لجزالته أو لينه أو توسطه، وبذلك التأثير تصير النفس محاكية في نفسها لحزن أو غضب أو غير ذلك.

2- الكلام نفسه، إذا كان مخيلاً محاكياً.

3- الوزن.

وتبعاً لاجتماع هذه الأشياء وانفرادها، تتكوّن الفنون:

- اللحن المركب من نغم متفقة ومن إيقاع قد يوجد في المعازف والمزاهر.
- اللحن المفرد الذي لا إيقاع فيه قد يوجد في المزامير المرسلة التي لا توقع عليها الأصابع إذا سُوِّيت مناسبة.
- الإيقاع الذي لا لحن فيه قد يوجد في الرقص.
- قد تكون أقاويل منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة.
- يوجد الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيّل والوزن.

---

(1) فن الشعر من كتاب الشفاء، ابن سينا، ضمن (فن الشعر لأرسطو): 161.

(2) فن الشعر، أرسطو: 168.

والمحاكاة قد يُقصد بها التحسين، وقد يُقصد بها التقبيح، كما يفعل المصوّرون: يصورون الملك بصورة حسنة، ويصوّرون الشيطان بصورة قبيحة، ويصورون الغضب بصورة قبيحة، ويصورون الرحمة بصورة حسنة.

وثمة محاكاة بين التحسين والتقبيح، إذ يُقصد أحياناً التشبيه الصرف للعجب فقط وهو ما يُسمى المطابقة التي يُمكن أن يُمال بها إلى قبح، ويُمال بها إلى حسن، مثل من يشبه شوق النفس بوثب الأسد.

وقد قسّم ابن سينا المحاكاة ثلاثة أقسام:

1- محاكاة تشبيه: محاكاة شيء بشيء بتقرير حرف من حروف التشبيه.
2- محاكاة استعارة: مثل التشبيه، لكن لا يكون فيها دلالة على المحاكاة بحرف المحاكاة كقولنا: وعين الطبع طامحة إليك.
3- محاكاة الذوائع: وهي التي تقوم لكثرة الاستعمال مقام ذات المحاكاة، وتكون ذائعة بين أرباب الصناعات، كقولهم: غزال للحبيب، وغصن للقد... .

والشاعر يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة:

1- إما بأمور موجودة في الحقيقة.
2- وإما بأمور يُقال إنها موجودة.
3- وإما بأمور يظنّ أنها ستوجد وتظهر.

وغلط الشاعر في خروجه عن هذه الأمور الثلاثة، كأن تكون محاكاته لما ليس بممكن، أو يكذب في المحاكاة، كمن يحاكي بأيّل أنثى، ويجعل لها قرناً عظيماً.

وعن أثر المحاكاة في نفس المتلقي يشير ابن سينا إلى أهمية المحاكاة، وإلى أن لا علاقة لها بالصدق، فمحاكاة الشيء بغيره تحرك النفس على الرغم من أنها كاذبة، والناس أطوع للتخييل منهم للتصديق، وكثير منهم إذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها، ومردّ ذلك كله إلى التعجيب، فللمحاكاة شيء من التعجيب ليس للصدق، والشعر قد يُقال للتعجيب وحده، ومن هنا يتميز من النثر (الخطابة) الذي يستعمل التصديق.

تأسيساً على ما تقدم: يعدّ ابن سينا من أكثر النقاد والفلاسفة فهماً لما جاء في كتاب أرسطو، إذ أدرك أن المحاكاة هي جوهر كتاب أرسطو، فجاء بصورة صحيحة لمفهوم الشعر، والصناعة الشعرية، وطوّر في كثير من مقولات أرسطو شرحاً، وتفسيراً، وبناءً عليها.

وأمّا **ابن رشد** فقام بتلخيص كتاب أرسطو في الشعر، وتجاوز الفارابي وابن سينا في توظيف مقولات أرسطو توظيفاً يخدم الشعر العربي، فسمّى الأشياء بداية بأسمائها العربية: «وكل قول شعري فهو إما هجاء، وإما مديح»[1]، وجعل التخييل عماد الشعر: «والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المُخيِّلة» وأصناف التخييل والتشبيه ثلاثة: اثنان بسيطان وثالث مركب منهما، فأما الاثنان البسيطان فأحدهما تشبيه شيء بشيء وتمثيله به بألفاظ خاصة (أدوات التشبيه)، والآخر أن يُبدَّل التشبيه مثل أن تقول: الشمس كأنها فلانة، والثالث هو المركب من هذين، ويدخل في القسم الأول الاستعارة والكناية.

ويصنّف الصناعة المُخيِّلة ، أو التي تفعل فعل التخييل في ثلاثة أنواع: صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة عمل الأقاويل المحاكية، مع التنبيه على أن كثيراً من الأقاويل التي تُسمى أشعاراً ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن.

ويبيّن ابن رشد سبب إرجاعه الشعر إلى المديح والهجاء، إذ إن كل فعل وكل خُلق إنما هو تابع للفضيلة أو للرذيلة، وإذا كان كل تشبيه وحكاية إنما تكون بالحسن والقبيح، فظاهر أن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين أو التقبيح، وعن هذين الصنفين وُجِد المديح والهجو، أي مدح الفضائل، وهجو الرذائل.

والأسباب المولّدة للشعر – في نظره – سببان: الأول وجود التشبيه والمحاكاة للإنسان بالطبع من أول ما ينشأ، والآخر التذاذ الإنسان بالوزن والألحان، وثمة فصول كثيرة في تلخيص ابن رشد في صناعة المديح وأجزائها وأقسام الكلام الشعري،

([1]) فن الشعر، أرسطو: 201.

والملاحظات التي توجّه إلى الشعراء، والأوزان والألحان... الجامع بينها الأرضية الفلسفية الأرسطية في النقاش، والأمثلة الشعرية العربية الكثيرة التي أسقط ابن رشد من خلالها مقولات أرسطو، وسواء أأصاب ابن رشد أم أخطأ، يعدّ حالة فريدة في الفلسفة والنقد العربيين، مزجت بين المنهجية اليونانية (أرسطو) والشعر العربي، مما سمح بوجود مقاربات جديدة في فهم الشعر، ومكوناته، وغاياته، تختلف عمّا شاع عند النقاد السابقين على اختلاف مناهجهم.

– المحاكاة عند النقاد العرب القدماء:

تداول النقاد العرب القدماء بعض مفاهيم المحاكاة، وما يعدّ محاكاة بسيطة، من غير أن يوظفوا شيئاً من محاكاة التحسين أو محاكاة التقبيح، أو أن يعرضوا في كتبهم لشيء من محاكاة الجوهر أو محاكاة المثل الأعلى، ولو عدنا إلى أشهر مؤلفات النقد العربي القديم، لا نعثر على هذه المفردة بمدلولها الاصطلاحي، حتى أولئك النقاد الذين لهم علاقة بالفلسفة مثل ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، لا نعثر لديهم على المصطلح فضلاً عن الخوض في تفاصيله، والدليل على ذلك أن معظم النقاد العرب في القرون من الأول إلى السادس لم يشيروا في تعريفاتهم للشعر إلى المحاكاة، ولا إلى أنها جوهر الشعر.

ومع ذلك، يمكن القول إن مباحث التشبيه والمجاز والاستعارة والصورة... – على أنها انحراف بفكرة المحاكاة إلى مدلولها البسيط – تعدّ ضرباً من المحاكاة التي عمل عليها النقاد منذ زمن الجاحظ، إلا أنها لم تُعرف بمفهومها الاصطلاحي الفلسفي إلا مع حازم القرطاجني في القرن السابع الهجري، في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء».

المحاكاة عند حازم القرطاجني

حازم القرطاجني هو أبو الحسن حازم بن محمد الأنصاري القرطاجنيّ، ولد سنة 608هـ في قرطاجنة، في الجنوب الشرقي من بلاد الأندلس، درس الفقه والحديث والنحو، وكان لديه ميل للعلوم العقلية، فدرس المنطق والخطابة والشعر، وطالع مصنفات ابن رشد وابن سينا والفارابي وأرسطو، وقد قارب عدد شيوخه الألف بحكم كثرة مطالعته لكتب الأقدمين، توفي سنة 684هـ، ترك آثاراً علمية جمّة أهمها على الإطلاق كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» الذي يفصح فيه عن معاناة صاحبه الفكرية في ظل انتكاسة الإبداع والدراسات الأدبية في عصره، والتي ترجع في رأيه إلى سيادة الجهل والعجمة، واختلال الطباع، واستهانة الناس بأمر الشعر، وفساد أذواقهم.

تدور مادة الكتاب حول «صناعة الشعر على العموم»، ويعدّ الكتاب مشروعاً إصلاحياً لتصحيح ما اختلّ من الطباع والذوق والإبداع والتلقي، ومن أجل ذلك سلك منهجاً فريداً ميّزه من غيره من أسلافه النقاد والبلاغيين، في تقسيم مادة الكتاب (المعاني – المباني – الأسلوب)، وعناوينه الفرعية، وفي المعالجة المنطقية لقضاياه. يقول: «وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب هذه الصناعة، لصعوبة مرامه، وتوعّر سبيل التوصّل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة... فإني رأيت الناس لم يتكلموا إلا في بعض ظواهر ما اشتملت عليه تلك الصناعة».

وتمتّ قضايا الكتاب بصلة كبيرة بمعظم القضايا النقدية الحديثة والمعاصرة، كالشعرية، والأسلوبية، والتلقي... وما منحه جدّته آنذاك سعيه لتأصيل «الشعرية» في الشعر، بعد أن عمّ الجهل بالقوانين الشعرية، ولم يوجد في شعراء زمانه من نحا نحو الفحول، ولا ذهب مذاهبهم في «تأصيل مبادىء الكلام، وإحكام وضعه، وانتقاء مواده التي يجب نحته منها، فخرجوا بذلك عن مهيع الشعر، ودخلوا في محض التكلّم»[1].

([1]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 10.

والبحث في هذه الأصول والأحكام لا يحسنها إلا ناقد يجمع بين الثقافتين العربية (الشعر) واليونانية (العقل)، على الرغم من إيمان حازم بأن «شعرية» اليونانيين ممثلة في أرسطو غير كافية وحدها، لاستغراق الشعر العربي بالحكم والتفسير، وأن النقد العربي القديم القائم على مناهج تقليدية لا بدّ له من إعادة نظر ومراجعة بعقلية جديدة.

والحقَّ أن حازماً استعان بالمنطق اليوناني في بحثه في الشعر، سواء أكان ذلك في التصنيف المنهجي لأبواب الكتاب وفصوله وفَقراته، أم في توظيف المقولات النقدية، إذ فاعل حازم بين الفن، والعلم، والجمال والمنطق، والإبداع الشعري والحكمة، بفعل تأثره بأرسطو وابن سينا، ويظهر ذلك جلياً في باب المعاني، إذ أخذ مقولات أرسطو في الشعر عن كتاب ابن سينا «فن الشعر»، وهو – كما تقدم – ترجمة لعمل أرسطو. يقول: «وقد ذكرت في هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو علي ابن سينا»[1].

ويرى حازم أن عمل أرسطو كان قاصراً، لاقتصار قوانينه على أشعار اليونانيين التي وصفها بالخرافية «ولو وجد هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحّرهم في أصناف المعاني، وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستفراداتهم، وحسن مآخذهم ومنازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاؤوا، لزاد على ما وضع من القوانين الشعرية»[2]، وكأنه يلمح في هذا القول إلى أن طريقة أرسطو منهج علمي في فن الشعر، لكنه يحتاج إلى إضافة، وزيادة من القوانين الشعرية لتلائم وتستوعب خصوصية الشعر العربي، وإلى أنه هو من سيقوم بهذا العمل بمنهج جديد يعتمد القوانين الكليّة للخطاب الشعري.

([1]) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: 70.

([2]) المصدر نفسه: 69.

أولاً– حدّ الشعر وماهيته:

لم ينف حازم أن الشعر كلام يميزه الإيقاع والوزن والقافية، وأنه يباين المنثور، كما قرر النقاد العرب القدماء، لكنه بحكم اطلاعه على «فن الشعر» لأرسطو يضيف إضافة مهمة، في قوله: «من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس، إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها»[1].

يحيط هذا التعريف بماهية الشعر، وغايته، وعناصر العملية الإبداعية الشعرية، ويتضمن مصطلحات جديدة مثل الإغراب، والاستغراب، والتعجب، ومثل الخيال والتخييل والمحاكاة التي تبدو متقاربة، إلا أن حازماً بتوظيفها في أماكن أخرى يميّز بينها، ويستعمل كلاً منها في دلالة مخصوصة، فهو مثلاً يستعمل «التخييل» إذا كان الحديث عن الشعر من جهة ارتباطه بالمتلقي، وذلك لأن مهمة الشعر تخييل الأمور المحكية للسامع حتى ينهض نحوها أو يهرب منها. يقول: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصوّر شيء آخر بها انفعالاً من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[2]، بعد أن عرّف الشعر تعريفاً من هذه الجهة، فقال: «الشعر كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هي شعر – غير التخييل»[3] وجعل التخييل في الشعر يقع من أربعة أنحاء: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن، فإذا انتقل للكلام عن ملكات الشاعر وقدراته في

---

(1) منهاج البلغاء: 71.

(2) المصدر نفسه: 89.

(3) المصدر نفسه: 89.

التصوّر والإبداع استخدم لفظ «الخيال»، كاستخدامه إياه في الحديث عن العمل الشعري، لارتباط ذلك الخيال بالمتخيَّل من جهة، وعلاقته بالمتخيِّل من جهة أخرى، ففي الأقاويل الشعرية «ربما كان التحرّك لما يتخيّل من محاكاتها أشد من التحريك لمشاهدة الشيء الذي حوكي، وابتهاج النفس بما تتخيله من ذلك فوق ابتهاجها بمشاهدة المخيّل»[1]، ومثال ذلك أنّ الدمية والشخص الذي صُوّرت على صورته يختلف اعتبارهما في تحريك النفوس، فالدمية تحركها بالتعجيب من حسن محاكاتها، وإبداع الصنعة في تقديرها على ما حُكي بها.

وحين يتعلق الأمر بالشاعر وعلاقته بالمدركات في العالمين الذاتي والموضوعي، لا من حيث تخيّل ذلك، أو تخييله للمتلقي، بل من حيث محاكاته، يستخدم حازم «المحاكاة»، وفي ذلك يقول: «المحاكاة تنقسم قسمين: محاكاة الشيء نفسه، ومحاكاة الشيء في غيره»[2].

يربط حازم بين الشعر الجيد والمحاكاة والإغراب، «فأفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته، وقويت شهرته أو صدقه، أو خفي كذبه، وقامت غرابته»[3]، وفي مقابل ذلك: «أردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خليّاً من الغرابة، وما أجدر ما كان بهذه الصفة ألاّ يُسمى شعراً، وإن كان موزوناً مقفى، إذ المقصود بالشعر معدوم منه»[4].

والإغراب الذي يريده حازم ليس إلا انحرافاً عن المُحاكى، وتوجّهاً إلى صورة جديدة، بقصد تحبيبه إلى النفس أو ترذيله لها، فهو إذن ما يضمن شعرية الشعر، وعدم الوقوع في المحاكاة المطابقة (نقل الصورة بحرفيتها).

---

(1) المصدر نفسه: 126-127.

(2) منهاج البلغاء: 98.

(3) المصدر نفسه: 71.

(4) المصدر نفسه: 72.

أما التعجيب – وهو متعلق بالمتلقي بالطبع – فهو ما يحسّن موقع التخييل من النفس، ويكون «باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلّ التهدّي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك»[1]، أي إن الإنسان يتأثر بالموضوع الذي في الطبيعة، ويتأثر كذلك تأثراً ثانياً من محاكاة ذلك الموضوع، والأمر الأكثر في التأثر الثاني. إذن: التعجيب في القول المخيّل يكون من جهتين:

1- جهة إبداع محاكاة الشيء وتخييله.

2- جهة كون الشيء المُحاكى من الأشياء المستطرفة والنادرة.

وإذا وقع التعجيب من الجهتين، فتلك الغاية القصوى من التعجيب.

ومن أفضل الأمثلة على ذلك تصوّر أشعة الكواكب والشمع والمصابيح المسرجة في صفحات المياه الصافية الساكنة التموّج من الخلجان والأودية والأنهار، ومن الشعر قول أبي تمام:

دِمَـنٌ طالمـا التقـتْ أدمـعُ الـ مُـزْنِ عليهـا وأَدْمُـعُ العُشّـاقِ

والتعجيب في أنه قرن أدمع العشاق وهي حقيقة بأدمع المزن وهي غير حقيقية.

ومما تضمنه تعريف حازم للشعر: قوة الصدق وقوة الشهرة، ولبيان هذه المسألة يقسم حازم المقاصد في الكلام الشعري إلى تحسين حسن، وتقبيح قبيح، ويرى أن أكثر أقوال الشعراء في هذين القسمين صادقة، إذا لم يقصدوا المبالغة فيما يحاكونه ويصفونه[2]، ويذكر جميع الاحتمالات الممكنة في القول من حيث قربه أو بعده من الصدق والكذب، ومبدأ حازم في ذلك رفض مقولة أن الأقاويل الشعرية لا تكون إلا كاذبة، لأن الاعتبار في الشعر إنما هو للتخييل في أي مادة اتفق، ولا يُشترط في ذلك صدق ولا كذب: «الشعر لا تعتبر فيه المادة، بل ما يقع في المادة من التخييل»[3].

---

(1) المصدر نفسه: 90.

(2) منهاج البلغاء: 74.

(3) المصدر نفسه: 83.

ثانياً– مفهوم المحاكاة وأنواعها:

يُفهم مما تقدم أن المحاكاة في العموم هي التقليد بالفعل أو القول لموضوع ما مُدرك، وهي عملية تمثل جهد الفنان/الشاعر في عملية إبداعه، أي تخيّله لما يريد تشبيهه ونقله وتصويره، ثم تخييله للمتلقي بقصد التأثير فيه.

إن الشاعر/الفنان يتأثر بالعوالم المرئية والمحسوسة (الخارجية والذاتية)، لأنها سابقة عليه بالوجود، فيحاول محاكاتها لما في ذلك من لذّة، ولأن الإنسان بطبيعته يميل إلى محاكاة ما يراه ويحسّه. يقول حازم مفسّراً سبب حسن موقع المحاكاة من النفس: «لما كانت النفوس قد جُبلت على التنبّه لأنحاء المحاكاة واستعمالها، والالتذاذ بها منذ الصبا، وكانت هذه الجبلة في الإنسان أقوى منها في سائر الحيوان – فإن بعض الحيوان لا محاكاة فيه أصلاً، وبعضها فيه محاكاة يسيرة: إما بالنغم كالببغاء، وإما بالشمائل كالقرد – اشتد ولوع النفس بالتخيّل، وصارت شديدة الانفعال له، حتى أنها ربما تركت التصديق للتخيّل، فأطاعت تخيّلها وألغت تصديقها، وجملة الأمر أنها تنفعل للمحاكاة انفعالاً من غير روية، سواء أكان الأمر الذي وقعت المحاكاة فيه على ما خيَّلتْهُ لها المحاكاة حقيقة، أم كان ذلك لا حقيقة له، فيبسطها التخييل للأمر أو يقبضها عنه، فلا تقصّر في طلبه أو الهرب منه عن درجة المبصر لذلك»[1]، والدليل على التذاذ النفوس بالمتخيّل أن الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صورها المنقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، يكون موقعها من النفوس مستلذاً، لا لأنها حسنة في أنفسها، بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به، ويتضح من ذلك تجاوز مفهوم حازم للمحاكاة نظرية محاكاة «المثل الأعلى» وأخذه هو وابن سينا بفكرة أرسطو في الجمال التي لا تنظر إلى الموضوعات (سارة أو مفجعة، حسنة أو قبيحة) وإنما إلى القيمة الجمالية التي فيها.

([1]) المصدر نفسه: 116.

فالمحاكاة إذن هي نقل المدركات وتقليدها بعد تخيّلها وتصوّرها بكيفية من الكيفيات، وتكون بالأصباغ والأشكال كما في الرسم والنقش، كما تكون باستعمال اللغة بمفرداتها وتراكيبها وأساليبها... .

تأسيساً على ما تقدّم، ليست المحاكاة مجرد عملية نقل وتقليد للمدركات، وإنما هي علاقة يقيمها الشاعر بينه وبين أشياء العالم المدرك وموضوعاته من جهة، وبينه وبين المتلقي من جهة أخرى، وهنا قد تتقلص المحاكاة (العلاقة) لتكون مجرد نقل حرفي للمدركات، وقد تتسع وتكبر بإضافات الفنان/الشاعر ورؤيته، لذلك يؤكد حازم أن جوهر المحاكاة هو في انقسامها إلى ثلاثة أقسام: محاكاة تحسين، ومحاكاة تقبيح، ومحاكاة مطابقة[1]، والثالثة أقل قيمة لأنها تصف الشيء وتخيّله على ما هو عليه، إلا إذا قُصد بها ضرب من التعجيب.

والواقع أن أقسام المحاكاة كما فصّلها حازم كثيرة ومتنوعة، ولكل تقسيم اعتبار:

- لا يخلو المحاكي من أن يحاكي موجوداً بموجود أو بمفروض الوجود مقدّره، ومحاكاة الموجود بالموجود لا تخلو من أن تكون محاكاة شيء بما ليس من جنسه، ومحاكاة غير الجنس لا تخلو من أن تكون محاكاة محسوس بمحسوس، أو غير محسوس بمحسوس، أو مدرك بغير الحس بمثله في الإدراك، وكل ذلك لا يخلو من أن يكون محاكاة معتاد بمعتاد، أو مستغرب بمستغرب، أو معتاد بمستغرب، أو مستغرب بمعتاد، وكلما قرب الشيء مما يحاكى به أوضح شبهاً، وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع.
- المحاكاة إما أن تكون محاكاة وجود أو محاكاة فرض، وكلتاهما لا تخلو من أن تكون محاكاة مطلقة، أو محاكاة شرط، أو محاكاة إضافة، أو محاكاة تقدير وفرض، ومحاكاة الموجود بالموجود إما أن تكون محاكاة كلّي بكلّي، أو جزئي

([1]) منهاج البلغاء: 92.

بجزئي، أو كلّي بجزئي، أو جزئي بكلّي، وكل قسم من هذه، إما أن يُحاكى فيه محسوس بمحسوس، أو محسوس بغير محسوس، أو غير محسوس بمحسوس أو غير محسوس بغير محسوس، ولا يخلو أن يُحاكى الشيء بما هو من نوعه الأقرب، أو جنسه الأقرب أو الأبعد، أو بغير جنسه.

- تنقسم المحاكاة من جهة ما تخيّل الشيء بواسطة، أو بغير واسطة قسمين: قسم يخيّل لك فيه الشيء نفسه بأوصافه التي تحاكيه، وقسم يخيّل لك الشيء في غيره، فالمحاكي باليد قد يمثل صورة الشيء نحتاً أو خطاً فنعرف المصوّر بالصورة، وقد يتخذ مرآة يُبدي بها تمثال تلك الصورة، فنعرف المصوّر أيضاً بتمثال الصورة المتكوّن في المرآة، وكذلك الشاعر، تارة يخيّل صورة الشيء بصفاته نفسه، وتارة يخيلها بصفات شيء آخر مماثلة لصفات ذلك الشيء.

وكل واحدة من هاتين المحاكاتين فيها: محاكاة الشيء نفسه على حسب ما أُلف فيه، ومحاكاة الشيء بغيره على حسب ما أُلف فيهما، ومحاكاته فيه على غير ما أُلف، ومن محاكاة الشيء بغيره على غير ما أُلف فيه قول ابن درّاج:

وسلافةُ الأعناب يَشعَلُ نارُها تُهدي إليّ بيانعِ العُنّابِ

فالمألوف أن يذوي النبات الناعم بمجاورة النار لا أن ينوع، فأغرب في هذه المحاكاة.

- للمحاكاة انقسام إلى المألوف والمستغرب، وهي ستة أنواع:
  1- محاكاة حالة معتادة.
  2- محاكاة حالة مستغربة.
  3- محاكاة معتاد بمعتاد.
  4- محاكاة مستغرب بمستغرب.
  5- محاكاة معتاد بمستغرب.

6- محاكاة مستغرب بمعتاد

- تنقسم المحاكاة من جهة ما تكون مترددة على ألسن الشعراء، ومن جهة ما تكون طارئة مبتدعة، قسمين: الأول هو التشبيه المتداول بين الناس، والثاني هو التشبيه الذي يُقال فيه إنه مخترع، وهذا أشد تحريكاً للنفوس، لأن النفس إذا أنست بالمعتاد قلّ تأثرها له.

- تنقسم المحاكاة بالنظر إلى محاكاة جزء من معنى بجزء من معنى، أو محاكاة معنى بمعنى، أو محاكاة قصة تتضمن معاني بقصة تتضمن معاني، ثلاثة أقسام، الثالث منها تاريخ.

وفي هذا الصدد يشير حازم إلى الآلية التي تعمل بها المحاكاة، فإذا حوكي الشيء جملة وتفصيلاً، فالواجب أن تؤخذ أوصافه المتناهية في الشهرة والحسن إذا قُصد التحسين، وفي الشهرة والقبح إذا قُصد التقبيح، ويُبدأ في الحسن بما ظهور الحسن فيه أوضح، وما النفس بتقديمه أعنى، ويُنتقل من الشيء إلى ما يليه في المزيّة من ذلك، وكذلك في الذم إذا قُصد التقبيح، والشأن في ذلك شأن المصوّر الذي يصوّر أولاً ما جلّ من رسوم تخطيط الشيء، ثم ينتقل إلى الأدق فالأدق، وبهذا يحيلنا حازم إلى ضرب من المحاكاة مرتبط بالطريقة الشعرية، وكيفية الأداء، يسميه «المحاكاة التامّة»، وهي: «في الوصف استقصاء الأجزاء التي بموالاتها يكمل تخييل الشيء الموصوف، وفي الحكمة استقصاء أركان العبارة عن جملة أجزاء المعنى الذي جعل مثالاً لكيفيات مجاري الأمور والأحوال، وما تستمر عليه الأزمنة والدهور، وفي التاريخ استقصاء أجزاء الخبر المُحاكى وموالاتها على حد ما انتظمت عليه حال وقوعها»[1]، كقول الأعشى:

(1) منهاج البلغاء: 115.

كُـنْ كالسَّـموءَلِ إذ طـافَ الهمـامُ بـهِ في جحفـلٍ كسـوادِ الليـلِ جـرّارِ
إذ سـامَهُ خِطّـتي خَسْـفٍ فقـالَ لـه قُـلْ مـا تشـاء فـإنّي سـامعٌ حـارِ
فقـال غـدرٌ وثكـلٌ أنـت بينهمـا فـاخترْ ومـا فيهمـا حـظٌّ لِمُختـارِ
فشـكَّ غـيرَ طويـلٍ ثم قـال لـه اقتـلْ أسـيرَكَ إنّي مـانعٌ جـاري

إذ لو أخلّ ببعض أجزاء هذه الحكاية، لكانت ناقصة، ولو لم يورد ذكرها إلا إجمالاً لم تكن محاكاة، ولكن إحالة محضة.

خلاصة القول: يورد حازم أنواع المحاكاة بالتفصيل، ليقول إنها ليست نوعاً واحداً أو نوعين كما نصّ على ذلك الفلاسفة، أرسطو وشراح كتابه «فن الشعر» من الفلاسفة المسلمين، ويشبع هذه الأنواع شرحاً وتفصيلاً في حديثه عن كل نوع على حدة، وعن كيفيات أداء الشاعر لها.

ثالثاً: طرق تكوين المحاكاة:

1- المعاني:

مما يجب مراعاته في المحاكاة في أثناء تخييل الشيء على جميع هيئاته وأوصافه، تساوي أجزاء المُحاكى وتماثلها، أو تخالف أجزائه وتفاوتها، ومراعاة حركته وسكونه، ويؤكد حازم وجوب التناسق والتسلسل في أثناء المحاكاة، وأهمية التقسيم والتفصيل، ويتجلّى ذلك في مراعاة الشاعر للمحاكيات، ولاختلاف أجزائها وأقطارها وأشكالها وهيئاتها.

أما إذا وجد الشاعر تفاوتاً في الأوصاف التي يروم التخييل بها، فلا يحسن به أن يجمع ذلك كيفما اتفق، بل عليه أن يبحث في الكيفية التي تُقدَّم بها إلى المتلقي منسجمة متساوقة، «لأن النقلة من الأدنى إلى الأعلى المفاوِت طفرة، ومن الأعلى إلى الأدنى المفاوت سقوط وانحطاط»[1].

(1) منهاج البلغاء: 101.

ومما هو مثال على تناسب المحاكيات والأوصاف، قول أبي تمام:

إنّـــا غـــدونا واثقـــينَ بواثـــقٍ بـاللهِ شَمْـسِ ضُـحىً وبـدرِ تمـامِ

وقول المتنبي:

شمسٌ ضُحاها هلالُ ليلتِها

ولأن المحاكاة بالمسموعات تجري من السمع مجرى المحاكاة في التصوير، وجب أن يراعي الشاعر في محاكاته ترتيب أجزاء المُحاكى على ما هي عليه، فلا يجوز وضع النحر إلا تالياً للعنق، وكذلك سائر الأعضاء، لأن النفوس اعتادت تصوّر ذلك، فإن كان في المحاكاة فساد في الترتيب «فالواجب أن يُعتقد فيها أنها صور جزئية إذا كان كل جزء منها قد خُيّل على حدته على ما يجب فيه، لا صورة كلية، لأن المجموع ليس له نظام المجموع»[1]، والجملة الأخيرة في كلام حازم دالّة على وجوب ابتعاد المحاكاة عن مجرد المطابقة والتشبيه، إذ لا بد للشاعر من التحوير وإعادة الصياغة والتشكيل، أي إنّه يمكن محاكاة الكلّ مفرقاً، شرط ألا يصير المُحاكى المؤلف من أجزاء كما كان قبل محاكاته.

وترتبط طرق تشكيل المحاكاة عند حازم بوظيفتها، التي هي وظيفة الشعر من حيث قيامه على المحاكاة والتخييل. هذه الوظيفة كما حدّدها حازم تتمثل في التحسين والتقبيح، أي إنهاض النفوس إلى فعل شيء، أو طلبه أو اعتقاده، أو التخلّي عن فعله أو طلبه أو اعتقاده بما يخيّل لها فيه من حسن أو قبح. ومظاهر تعلّق النفس بالشيء أو فعله أو اعتقاده –كما يوضّح حازم – أربعة:

1- إما أن يُحسّن الشيء من جهة الدين، وما تؤثره النفس من الثواب على فعل شيء أو اعتقاده، وتخاف من العقوبة على تركه وإهماله، وإما أن يقبح من ضد ذلك.

([1]) المصدر نفسه: 104.

2- إما أن يحسّن من جهة العقل، وما يجب أن يؤثره الإنسان من جهة ما هو عاقل ذو أنفة من الجهل والسفاهة، وإما أن يقبّح من ضد ذلك.

3- إما أن يحسّن من جهة المروءات والكرم، وما تؤثره النفس من الذكر الجميل والثناء عليه، أو يقبّح من ضد ذلك.

4- إما أن يحسّن من جهة الحظّ العاجل، وما تحرص عليه النفس وتشتهيه مما ينفعها من جهة ما تؤثر من النعمة وصلاح الحال، أو يقبّح من ضد ذلك.

والتحسين والتقبيح يتعلقان بالفعل من جهة ما هو عليه في نفسه، ومن جهة ما تكون عليه الأحوال المطيفة به، وهي:

1- الزمان

2- المكان

3- ما منه الفعل

4- ما إليه الفعل

5- ما به الفعل

6- ما من أجله الفعل

7- ما عنده الفعل

فقد يكون الفعل حسناً أو قبيحاً في نفسه، وقد يكون الحسن والقبح من جهة بعض هذه «الأحوال المطيفة» ويبيّن حازم ذلك من خلال مثال «الشيخ العاشق»:

«الشيخ إذا عشق جارية جميلة وأردنا أن نصرفه عنها بالأقاويل الشعرية اعتمدنا ذمّ الفعل وعيب التصابي في حال المشيب وما ناسب هذا، فإن كانت قبيحة، أو ممن يجوز

تخييل القبح فيها أضفنا إلى ذم تصابي الشيخ ذمّ قبح الفتاة. فإن كان العاشق شاباً اعتمدنا ذمّ ما في المرأة من قبح خلق وخلائق نحو ما يوصف النساء به من الغدر والملالة وغير ذلك، ولم نقبّح عليه العشق في الشباب إلا من جهة عقل أو نحو ذلك»[1].

2- الخيال:

للمحاكاة جوانب أخرى يحسن بالشاعر معرفتها، يسميها حازم كيفيات مناقل الفكر في التخييلات، وأحوال المخيلين التي تقع لهم في تخييلهم ومحاكاتهم، ويجعل منها أربعاً تخصّ التخاييل الكلية، ويشير إلى أربع تخصّ التخاييل الجزئية.

أما الكلية فهي:

1- يتخيل فيها الشاعر مقاصد غرضه الكلية التي يريد إيرادها في نظمه، أو إيراد أكثرها.
2- أن يتخيّل لتلك المقاصد طريقة وأسلوباً، أو أساليب متجانسة أو متخالفة ينحو بالمعاني نحوها.
3- أن يتخيّل ترتيب المعاني في تلك الأساليب، ومن أهم هذه التخييلات موضع التخلّص والاستطراد.
4- أن يتخيّل تكوّن المعاني وقيامها في الخاطر، في عبارات تليق بها، ليعلم ما يوجد في تلك العبارات من الكلم التي تتوازن وتتماثل مقاطعها ما يصلح أن يبني الروي عليه.

وأما الجزئية فهي:

1- أن يشرع الشاعر في تخيّل المعاني معنى معنى بحسب غرض الشعر.
2- أن يتخيل ما يكون زينة للمعنى وتكميلاً له.

([1]) منهاج البلغاء: 108.

3- أن يتخيّل، لما يريد أن يضمّه في كل مقدار من الوزن الذي قصد، عبارة توافق نقل الحركات والسكنات فيها ما يجب في ذلك الوزن في العدد والترتيب، بعد أن يخيّل في تلك العبارات ما يكون محسّناً لموقعها من النفوس.

4- أن يتخيل في الموضع الذي تقصر فيه عبارة المعنى عن الاستيلاء على جملة المقدار المقفّى، معنى يليق أن يكون ملحقاً بذلك المعنى.

والجدير بالاهتمام في هذه الحالات، أن حازماً ينفي الارتجال والتلقائية والعفوية في عملية إنتاج الشعر، ويجعل كل عمل تخييلي وليد النظر والتنقيح، ومع ذلك «قد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء، حتى يحسب من سرعة الخاطر أنه لم يشغل فكرة بملاحظة هذه الخيالات»[1].

ويخصّ حازم المحاكاة التشبيهية بعنوان خاص[2]، ويرى أنه يجب على الشاعر أن يتجه إلى جنس الشيء الأقرب إليه إذا قصد الشبه في المحاكاة كتشبيه أيطل الفرس بأيطل الظبي، أما إذا مال إلى التوسع والقناعة من الشبه في المحاكاة بما تيسّر، ذهب إلى الجنس الأبعد، كأن يشبّه متن الفرس بالصفاة، أما المثال المحاكى فلا بدّ أن يكون معروفاً متداولاً معقولاً، لأن المثال المجهول يجعل المحاكاة أقرب إلى التخييل بغير المحسوس، وذلك محاكاة قبيحة، لأن حازماً سيقول فيما بعد بـ «المعاني الجمهورية». ومن الشروط أيضاً اعتماد الصفات الشهيرة المشتركة بين المثال والممثّل، ومحاكاة الأشياء من حيث مقاديرها وهيآتها، فلا يحسن محاكاة شيء مقداره كبير بشيء مقداره صغير، ولا العكس، ومما لا يجوز في تشكيل المحاكاة محاكاة الشاعر لشيء بشيء آخر يتفقان في الصوت والهيئة، إلا حيث يُقصد غلو في تحقير المحاكى أو تعظيمه.

([1]) المصدر نفسه: 111.

([2]) منهاج البلغاء: 111.

3– التأليف:

للمحاكاة تأثير كبير في النفوس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، ويفصّل حازم في ذلك في قوله: «فأما السبب في حسن موقع المحاكاة من النفس من جهة اقترانها بالمحاسن التأليفية، فهو أنه لما كان للنفس في اجتلاء المعاني في العبارات المستحسنة من حسن الموقع الذي يرتاح له ما لا يكون لها عند قيام المعنى بفكرها من غير طريق السمع، ولا عندما يوحي إليها المعنى بإشارة، ولا عندما تجتليه في عبارة مستقبحة، ولهذا نجد الإنسان قد يقوم المعنى بخاطره على جهة التذكر، وقد يُشار له إليه، وقد يُلقى إليه بعبارة مستقبحة، فلا يرتاح له في واحد من هذه الأحوال، فإذا تلقّاه في عبارة بديعة اهتزّ له وتحرّك لمقتضاه»[1].

ما يقصده حازم – في هذا النص – بالمحاسن التأليفية، اللغة الشعرية في عملية المحاكاة، والتركيب الذي يساعد الشاعر – في تخييله المعاني – في التأثير في المتلقي، ويرمي حازم عموماً إلى مراعاة جانب النظم في العملية الشعرية.

إن قضية المحاسن التأليفية ترتبط أساساً ببنية الألفاظ في ذاتها، وبعلاقة الألفاظ فيما بينها، وبالتراكيب والعبارات، وعلاقة ذلك كلّه بالمتلقي، لذلك يؤسس حازم لهذا المبحث في قوله: «العرب انتهت من إحكام الصنعة الجديرة بالتأثير في النفوس إلى ما لم تنته إليه أمة من الأمم، لاضطرارهم إلى التأنق في تأسيس مباني كلامهم وإحكام صنعته»[2]، فالتأنق الذي يتحدث عنه حازم مرتبط بهدف محدد هو التأثير في النفوس بالإنهاض إلى الشيء أو التنفير منه، وهذا ما يستهدفه نظم الشعر وصناعة المحاكاة.

أ– التأليف في الألفاظ والتراكيب:

التهدّي إلى العبارات الحسنة يكون بداية – كما يقول حازم – بأن تكون للشاعر قوة يستولي فكره بها على جميع الجهات التي يستكمل حسن الكلام بها، «وتلك الجهات

---

(1) المصدر نفسه: 118.

(2) المصدر نفسه: 122.

هي اختيار المواد اللفظية أولاً من جهة ما تحسن في ملافظ حروفها وانتظامها، وصيغها، ومقاديرها، واجتناب ما يقبح من ذلك... واختيارها بحسب ما يحسن منها باعتبار طريق من الطرق العرفية، وتجنب ما يقبح باعتبار ذلك»[1]، كما يجب على الشاعر مراعاة تأليفه للكلام، والنظر في الألفاظ من حيث العلاقات القائمة بينها، «ومنها أن تتناسب بعض صفاتها مثل أن تكون إحداهما مشتقة من الأخرى مع تغاير المعنيين من جهة أو جهات، أو تتماثل أوزان الكلم، أو تتوازن مقاطعها، ومنها أن تكون كل كلمة قوية الطلب لما يليها من الكلم أليق بها من كل ما يمكن أن يوضع موضعها»[2]، ولما كان الشعر تعبيراً عن انفعالات نفسية وعاطفية حركتها مقاصد المبدع، كان لزاماً على الشاعر التعبير من غير تكلّف، والتسهّل في العبارات، وهو «بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ والنقل من بعضها إلى بعض، وأن يكون اللفظ طبقاً للمعنى، تابعاً له، جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة»[3]، إلا إذا كان المقصد «إغماض المعاني».

كذلك يطالب حازمٌ الشاعرَ بإيثار حسن الموضع والمبنى، أي أن «يؤاخي في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها، فتحسن بذلك ديباجة الكلام»[4]، ومعلومٌ أن العرب تريد بالديباجة استواء نسج الشعر وحسنه، وينتج من هذا الرصف الموسيقي والصرفي والتركيبي أثر يترك في النفس وقعاً جميلاً، وهو الغاية من المحاكاة.

---

(1) منهاج البلغاء: 222.
(2) المصدر نفسه: 222.
(3) المصدر نفسه: 223.
(4) المصدر نفسه: 224.

ب– الأساليب:

يخصص حازم القسم الرابع من «منهاج البلغاء» للإبانة عن المنازع الشعرية/ الأساليب الخاصة بكل شاعر، وأنحائها وطرق المفاضلة بين الشعراء في ذلك وغيره، وما يعنينا هنا صلة المنازع/ الأساليب بالمحاكاة من حيث «المحاسن التأليفية».

يعرّف حازم المنازع بأنها «مآخذ الشعراء في أغراضهم، وأنحاء اعتماداتهم فيها، وما يميلون بالكلام نحوه أبداً، ويذهبون به إليه، حتى يحصل للكلام صورة تقبلها النفس، أو تمتنع من قبولها»[1].

وما يهم المحاكاة في هذا التعريف مسألتان: حصول صورة للكلام، وقبول النفس الصورة أو امتناعها من قبولها، ولهاتين المسألتين صلة قوية بما تقدم في وظيفة المحاكاة القائمة على التحسين والتقبيح، لذلك خصص حازم مبحثاً خاصاً بطرق المعرفة بما يُنحى بالأساليب نحوه من جهة ما يقصد حسن موقعها من النفوس[2]، وفيه أن الناس بحسب تصاريف أيامهم وتقلّب أحوالهم ثلاثة أصناف:

1-صنف عظمت لذّاته وقلّت آلامه، حتى كأنه لا يشعر بها.

2-وصنف عظمت آلامه، وقلّت لذاته، حتى كأنه لا يشعر بها.

3-وصنف تكافأت لذاتهم وآلامهم.

وأنّ أحوال الصنف الأول مفرحة، وأحوال الصنف الآخر مفجعة، وأحوال الصنف الوسط في كثير من الأمر شاجية، لذلك وجب أن تكون الأقاويل منقسمة بهذا الاعتبار، بحسب البساطة والتركيب إلى سبعة أقسام:

1-أقوال مفرحة

2-أقوال شاجية

3-أقوال مفجعة

([1]) المصدر نفسه: 365.

([2]) منهاج البلغاء: 356.

4-أقوال مؤتلفة من سارة وشاجية

5-أقوال مؤتلفة من سارة ومفجعة

6-أقوال مؤتلفة من شاجية ومفجعة

7-أقوال مؤتلفة من الثلاث

وأن تختلف النفوس فيما تميل إليه من هذه الأقسام، بحسب ما عليه حالها، وعلى ذلك يقرر حازم أن تكون نسبةُ الأسلوب إلى المعاني نسبةَ النظم إلى الألفاظ، «لأن الأسلوب يحصل عن كيفية الاستمرار في أوصاف جهة جهة، من جهات غرض القول، وكيفية الاضطراد في أوصاف جهة جهة، فكان بمنزلة النظم في الألفاظ الذي هو صورة كيفية الاستمرار في الألفاظ والعبارات، والهيئة الحاصلة عن كيفية النقلة من بعضها إلى بعض، وما يُعتمد فيها من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب»[1].

ج- الوزن وقيمة الإيقاع في كمال المحاكاة:

سبق القول إن حازماً عدّ جوهر الشعر المحاكاة والتخييل، لكنه لم يسقط الوزن والقافية، وإن عدّ الاقتصار عليهما في حدّ الشعر قصوراً في فهم ماهية الشعر، وأثرهما في بناء المحاكاة مهم، لكي تكون قادرة على تحقيق الغاية منها، وهي التقبيح والتحسين والتأثير في المتلقي: «كلما وردت أنواع الشيء وضروبه مترتبة على نظام متشاكل، وتأليف متناسب، كان ذلك أدعى لتعجيب النفس، وإيلاعها بالاستماع من الشيء، ووقع منها الموقع الذي ترتاح له»[2]، وبالطبع الوزن داخلٌ في هذا الترتيب والتشاكل والتناسب، فهو «أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية، لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»[3]، والواقع أن حازماً يدرس الأوزان دراسة مستفيضة وجديدة قائمة

([1]) المصدر نفسه: 363.

([2]) منهاج البلغاء: 245.

([3]) المصدر نفسه: 263.

على ثقافة موسيقية لم تُتح لسابقيه من النقاد، وسنقف من ذلك كلّه – على أهميته – على قضيتين تمتان بصلة إلى المحاكاة:

- علاقة الوزن بالمعنى من حيث تناسبهما، ومن حيث إن كل وزن يحمل خصائص مائزة له تجعله مشحوناً بطاقة تعبيرية إضافية، يمكن لها أن توطىء للمعاني المراد تخييلها، «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان، ووجد الافتنان في بعضها أعم من بعض»[1]، وحين يقول حازم بالمناسبة بين الوزن والغرض الشعري، ويؤكد محاكاة المقاصد الشعرية بما يناسبها من الأوزان، وبما يخيلها للنفوس، فبناء على ملاحظات دقيقة في الفروق بين الأوزان الحاصلة من تركيب كل وزن من متحركات وسواكن مختلفة في العدد، وفي نسبة عدد المتحركات إلى عدد السواكن...: «ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجدّ والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن تُحاكى تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس»[2].

- علاقة القافية بالتلقي:

تناول حازم القافية من جهاتها الأربع: التمكّن، وصحة الوضع، والتمام وعدمه، وملاءمتها للسمع ووقعها في النفس، يقول في الجهة الأخيرة: «فأما ما يجب في القافية من جهة عناية النفس بما يقع فيها، واشتهار ما تتضمنه مما يحسن أو يقبح، فإنه يجب ألاّ يوقع فيها إلا ما يكون له موقع من النفس بحسب الغرض، وأن يتباعد بها عن المعاني المشنوءة، والألفاظ الكريهة،

---

(1) المصدر نفسه: 268.

(2) المصدر نفسه: 266.

ولاسيما ما يقبح من جهة ما يُتفاءل به»[1]، وتلك قضية يلحّ عليها حازم، إيماناً منه بأن العملية الإبداعية كلٌّ مركّب من القضايا والعمليات الفنية، التي تتوجه في نهاية المطاف إلى متلقي العمل المحاكي.

خلاصة القول: استوعب حازم التراث النقدي السابق عليه، وأدرك قصور المحاولات النقدية في تناولها الشعر وماهيته، فكان جهده منصباً على إعادة صياغة لمفهوم الشعر، فقال بالمحاكاة التي تعدّ جوهر العملية الشعرية، وفصّل فيها تفصيلاً، تجاوز به ما ورد عند أرسطو والفلاسفة المسلمين، نظراً إلى إسقاطها على الشعر العربي، في حين قصرها أرسطو وشرّاح كتابه على الشعر اليوناني، فجاءت ملاءمة لخصوصية الشعر العربي وتنوّع الأسس التي يقوم عليها.

(1) المصدر نفسه: 276.

المبحث السادس

السرقات الشعرية

تعدّ قضية السرقات الشعرية من أهم القضايا في النقد العربي القديم، إذ كان من الأهداف النقدية الوقوف على مدى أصالة الأعمال الأدبية المنسوبة إلى أصحابها، ومقدار ما حوته من الجدّة أو التقليد، ومعرفة ما يتميز به الشاعر قياساً إلى شاعر آخر[1].

ويكوّن عدد من القضايا النقدية في النقد العربي القديم الأساس الذي وجّه اهتمام النقاد بالنظر إلى الشعر نظرة قائمة على السابق واللاحق في المعاني، وكشف العلاقات القائمة بين النصوص الشعرية، وعلى رأس هذه القضايا: القديم والمحدث، وفيها ثمة رأي شائع مفاده أن حداثة المحدثين لم تتعدَّ تحوّل الصياغة الشعرية، والاتكاء على معاني السابقين بالزيادة والتحسين والإضافة...، ومن جملة ما أثارته هذه القضية مسألتان أساسيتان هما الإبداع، واللفظ والمعنى، فالمحدث الذي بدأ يدخل الساحة الشعرية أثار أسئلة كثيرة تتعلق بمظاهر الحداثة، أهي في اللفظ أم في المعنى، أم في كليهما معاً؟ وبكيفية النظر في الإبداع الشعري وفق صيغة تستند إلى القديم، وتختلف عنه في الوقت نفسه. وفي ذلك يقول ابن رشيق:

([1]) أهم الكتب التي يمكن الرجوع إليها في هذه القضية:

- السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة، محمد مصطفى هدّارة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1958.
- أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.
- التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1991.

«وإذا تأملت هذا تبيّن لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلاميين من الزيادات على معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء، إلا في الندرة القليلة والفلتة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني ما مرّت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبداً تتردّد وتتوالد، والكلام يفتح بعضه بعضاً»[1].

والسرقة، كما يقول القاضي الجرجاني، «داء قديم وعيب عتيق، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر، ويستمد من قريحته، ويعتمد على لفظه ومعناه»[2]، وقد جاءت فكرة السرقات مع الشعر الجاهلي، إلا أنها كانت في ذلك العصر محدودة، نظراً إلى قلة الشعر الجاهلي، واعتماده الرواية المدققة، ومع تطور الشعر في العصور اللاحقة شاعت فكرة السرقات بين الشعراء، نتيجة اتساع دائرة الشعر، والمهاجاة فيما بينهم، والعصبيات القبلية، والانقسامات السياسية... وازدادت وضوحاً في أذهان النقاد، ومتذوقي الشعر، في العصر العباسي مع دخول الصنعة الفنية في الشعر، واتساع أذهان الشعراء وتشابه البيئات الشعرية وتعدد منابع الثقافة ومصادر الأخذ، إذ لم يعد الشعر المصدر الوحيد الذي يستمد منه الشعراء، بل اتجهوا إلى القرآن والحديث والفلسفة وأقوال الحكماء.

ويذهب معظم النقاد إلى أن دراسة السرقات دراسة نقدية منهجية، لم تظهر إلا مع الحركات النقدية والخصومات حول الشعراء المحدثين: أبي نواس وأبي تمام، والمتنبي، وكانت قضية السرقات محور هذه الحركات النقدية، وغالباً ما اتخذت وسيلة للتجريح بالشاعر، ونفي الإبداع عنه، بإرجاع ما جاء به من تجديد إلى النماذج القديمة السابقة.

هذا، مع الإقرار بأن هناك مؤلفات في السرقات سبقت الحركات النقدية حول الشعراء، منها «سرقات الكُميت من القرآن وغيره» لابن كناسة (ت207هـ)، و«سرقات الشعراء وما اتفقوا عليه» لابن السكيت (ت240هـ)، و«إغارة كثيّر على الشعراء» للزبير

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: 238/2.

(2) الوساطة: 214.

بن بكار القرشي (ت256هـ)، و«سرقات الشعراء» لأحمد بن أبي طاهر (ت280هـ)، وهي مفقودة. واستناداً إلى هذه المعطيات، فإن بحث السرقات في النقد العربي القديم كان مشحوناً بتلك القضايا والإشكالات والمواقف من الشعراء، فتعددت المواقف والمصطلحات، وأُفردت لهذه القضية أبواب وفصول في أمهات الكتب النقدية، وخُصصت مؤلفات للحديث عنها عند الشعراء، وفي الصفحات الآتية رصد وتحليل للقضية في هذه الكتب، يراعي تسلسلها التاريخي للوقوف على تطور القضية ومصطلحاتها، وموقف النقاد من قضية المعاني الشعرية، التي تشكل الأساس الذي انطلقوا منه للبحث في السرقات.

1- الأصمعي (ت216هـ):

أشار الأصمعي إلى السرقات في أربعة مواضع في كتابه، إشارات سريعة، وهي[1]:

- ويقال إن كثيراً من شعر امرىء القيس لصعاليك كانوا معه.
- شعر النابغة الجعدي قسمان: الأول جيد بالغ، والآخر كله مسروق.
- الفرزدق تسعة أعشار شعره سرقة.
- جرير لم يسرق شيئاً إلا نصف بيت.

هذه الملاحظات، على الرغم من أنها جاءت في معرض الحديث عن جودة الشعر، وبيان مراتب الشعراء، تشير إلى أن السرقة في بدايات طرحها كانت نقطة سلبية في شعر الشاعر تؤخّر مرتبته، وتقلل من جودة شعره، نظراً إلى أن وجودها ينفي أو يقلل من الإبداع، وأحقية الشاعر بالمعاني.

2- ابن سلام الجمحي (ت231هـ):

لم يخصص ابن سلام عنواناً للحديث عن السرقات في كتابه، وإنما عرض لها عند الكلام عن اتجاهات الشعراء في معانيهم:

([1]) فحولة الشعراء: 10، 19.

- أقرّ بوجود السرقات في الشعر الجاهلي، وإن اقتصرت على طريقة واحدة هي «الإغارة». يقول: «كان قُرَاد بن حَنَش من شعراء غطفان، وكان قليل الشعر جيده، وكانت شعراء غطفان تغير على شعرهِ فتأخذه، فتدّعيه»[1].
- فرّق – استناداً إلى بعض المرويات — بين السرقة والتضمين، إذ روى عن خلف أنه سمع بعض أهل البادية يروون بيت النابغة للزبرقان بن بدر، وهو:

تعدو الذئابُ على مَنْ لا كلابَ لَهُ وتتقي مَرْبِض المستثفرِ الحامِي

فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال: «هو للنابغة، أظن الزّبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه، لا مجتلباً له، وقد تفعل ذلك العرب، لا يريدون السرقة»[2].

- تنبّه إلى المعنى المشترك الذي تتداوله الشعراء، في مقابل المعنى المبتدع، فامرؤ القيس: «**سبق** العرب إلى أشياء **ابتدعها**، واستحسنتها العرب، **واتبعته** فيها الشعراء»[3].

هذا التأسيس مقدمة جيدة، وإن كان محكوماً بمراتب الشعراء وتقسيمهم في طبقات، وسيأتي النقد اللاحق ليطوّر في هذه الملاحظات على أساس من التفسير والتوضيح والاصطلاح.

3– الجاحظ (ت255هـ):

يتداخل موقف الجاحظ من قضية «اللفظ والمعنى» تداخلاً واضحاً مع قضية السرقات الشعرية، فمقولته الشهيرة: «المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس

---

(1) طبقات فحول الشعراء: 733/2.

(2) المصدر نفسه: 58/1.

(3) المصدر نفسه: 55/1.

من التصوير»[1] تفضي ضمناً إلى أنه لا سرقة في المعاني، وأن المزية في المعاني المتداولة ترجع إلى الصياغة، والصورة.

4- ابن قتيبة (ت276هـ):

قسم ابن قتيبة الشعر على أساس قضية اللفظ والمعنى، ولحظ مسألة «الأخذ» بين الشعراء في أثناء ترجمته لهم، كما في موازنته في المعنى بين بيت الأعشى:

وكــأسٍ شــربتُ علــى لَــذَّةٍ وأخـرى تـداويتُ منهـا بهـا

وبيت أبي نواس:

دع عنـكَ لـومي فـإن اللـومَ إغـراءُ وداوني بـالتي كانـتْ هِـيَ الـدَّاءُ

فقرر أن أبا نواس «سلخه، وزاد فيه معنى آخر، اجتمع له به الحسن في صدره وعجزه، فللأعشى فضل السبقِ إليه، ولأبي نواس فضل الزيادة فيه»[2]، وهو في هذا، وإن لم يوضح المقصود بالسلخ[3]، يقرر ضمنياً أن ثمة سرقات محمودة، عندما يطوّر اللاحق معنى السابق بالزيادة فيه، ويعي ضمنياً كذلك المصطلح الدقيق الذي استعمله.

وتبعاً لهذا الفهم فطن ابن قتيبة إلى ما يُسمى «السرقة الخفية» في معرض حديثه عن شعر امرىء القيس فالشعراء اتبعوه في وصفه:

لــه أيطَــلا ظــبيٍ وســاقا نعامــةٍ وإرخــاءُ ســرحانٍ وتقريــبُ تَتْفُــلِ

«وكان أشدهم إخفاءً لسرقةٍ القائل، وهو ابن المُعَذَّل:

---

(1) الحيوان: 3/131-132.

(2) الشعر والشعراء: 1/73.

(3) يُقصد بمصطلح السلخ: أخذ بعض المعنى، وشيء يسير من اللفظ، وهذا أدق السرقات مسلكاً، وأحسنها صورة، وأعجبها مساقاً.

لــه قُصْــرَيا رئــمٍ وشــدْقا حمامــةٍ وسالِفَتَا هَيْقٍ من الرُّبْدِ أَرْبَدا»[1]

ولم يقصر ابن قتيبة عمله في السرقات على الموازنات التي أقامها بين الأبيات الشعرية المتشابهة، فأشار إلى أن الاتباع والأخذ قد يكونان في الطريقة والمذهب كذلك، بغضّ النظر عن اللفظ والمعنى، يقول عن مسلم بن الوليد: «وهو أول من ألطف في المعاني، ورقّق في القول، وعليه يعوّل الطائي»[2].

5- ابن المعتز (ت296هـ):

في أثناء بحث ابن المعتز في فنون البديع، رأى أن السرقة قد تقع في لون من ألوان البديع، كما في قول أبي تمام:

جلا ظُلُماتِ الظّلمِ عن وجهِ أمةٍ أضاء لها من كوكبِ الحقِّ آفِلُهْ

الذي سرقه من قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «الظّلمُ ظُلُماتٌ»[3].

أما في كتابه «طبقات الشعراء»، فقد وقف على عدد من السرقات بين الشعراء، من غير أن يفصّل فيها، واللافت في ذلك تنبهه إلى ما يُسمى «احتذاء المثال»، فقد «كان جماعة مثل أبي نواس والخليع، وأبي هفّان وطبقتهم، إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبي الهندي، وبما استنبطوا من معاني شعره»[4].

6- ابن طباطبا العلوي (ت322هـ):

يعدّ كتاب عيار الشعر حجر الأساس في المؤلفات النقدية العربية القديمة التي بحثت في الشعر وقضاياه، ومنها قضية السرقات.

جاء حديث ابن طباطبا عن السرقات في إطار البحث في اللفظ والمعنى، وتناول الشعراء للمعاني التي سُبق إليها. بدايةً يطالب ابن طباطبا الشاعر أن يديم النظر في

---

(1) الشعر والشعراء: 134/1.

(2) المصدر نفسه: 832/2.

(3) البديع: 25-26.

(4) طبقات الشعراء: 142.

الأشعار، «لتلتصق معانيها بفهمه، وترسخ أصولها في قلبه، وتصير موادّ لطبعه، ويذوب لسانه بألفاظها، فإذا جاش فكره بالشعر أدّى إليه نتائج ما استفاده مما نظر من تلك الأشعار»[1]، أي أن يدخل في علاقة أخذ من الشعر السابق، ولبيان كيفية هذه العلاقة يدخل في القضية من باب المعاني، وتداولها بين القدماء والمحدثين، فيرى أن في أشعار المولّدين/المحدثين عجائب «استفادوها ممن تقدمهم، ولطُفُوا في تناول أصولها منهم، ولَبّسوها على مَنْ بعدهم، وتكثّروا بإبداعها فسلّمت لهم عند ادعائها، للطيف سحرهم فيها، وزخرفتهم لمعانيها»[2]، وقد تلمّس العذر للمحدثين لأنهم «سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابةٍ ساحرة»[3]، لذلك أباح لهم الأخذ شرط اقتداء الشاعر بالمحسن لا بالمسيء، وتصنّع المهارة في إخفاء المأخوذ، وعدم الإغارة على معاني غيره، «فيودعها شعره، ويخرجها في أوزان مخالفة لأوزان الأشعار التي يتناول منها ما يتناول»[4].

لذلك، كان للاتكاء على معاني السابقين، وتداولها ضوابط محددة، وإلا تحوّل الأمر إلى سرقة، وهي[5]:

1-إلطاف الحيلة.

2-تدقيق النظر في تناول المعاني واستعارتها وتلبيسها حتى تخفى على نقادها والبصراء بها.

3-الانفراد بشهرتها، كأنها غير مسبوقٍ إليها.

4-استعمال المعاني في غير الجنس الذي تناولها الشاعر منه.

---

(1) عيار الشعر: 14.

(2) المصدر نفسه: 12.

(3) المصدر نفسه: 13.

(4) المصدر نفسه: 14.

(5) المصدر نفسه: 126.

5-تناول المعنى اللطيف في المنثور وجعله شعراً.

إن وعي ابن طباطبا كثيراً من المنظورات الدقيقة المرتبطة بالسرقات، أدى إلى الإقرار بأنه لا مناص من «الأخذ»، فكان من الضروري، وضع ضوابط لذلك، ومتى التزم بها الشاعر خرج عن كونه سارقاً، إلى كونه مجدّداً، ومحسناً، ووجب له فضل إحسانه فيه، وهذا جوهر ما يُطلق عليه «السرقات المستحسنة»، كقول دِعْبل:

لا تعجبي يا سَلْمُ من رجلٍ ضحكَ المشيبُ برأسِهِ فبكى

الذي أخذه من قول الحسين بن مُطَير:

كلُّ يومٍ بأقحوانٍ جديدٍ تضحكُ الأرض من بكاءِ السماءِ

7- الصولي (ت335هـ):

جاءت مقاربة الصولي للسرقات في سياق قضايا كثيرة، في الدفاع عن شعر أبي تمام، وكان قسم منها غير مسبوق، على مستوى المصطلح، وآليات أخذ الشعراء معاني سابقيهم، وتشمل المقاربة الأفكار الآتية المتفرقة في الكتاب:

1-لو جاز أن يصرف عن أحد من الشعراء سرقة لوجب أن يُصرف عن أبي تمام؛ لكثرة بديعه واختراعه واتكائه على نفسه.

2-الشاعران إذا تعاورا معنى أو لفظاً أو جمعاهما، فالسبق لأقدمهما سناً وأولهما موتاً، ويُنسب الأخذ إلى المتأخر.

3-متى أخذ الشاعر معنى، وزاد عليه، ووشّحه ببديعه، كان أحق به.

4-المتأخرون يجرون بريح المتقدمين، ويصبّون على قوالبهم، وقلّما أخذ أحد منهم معنى من متقدم إلا أجاده، إما بالزيادة، أو الإجمال، أو الإشباع، أو جمع ما تفرّق.

5-دقة المصطلح النقدي المعتمد في الموازنة بين المعاني، كالاحتذاء، وبعض المصطلحات، ربما اعتمده الصولي أول مرّة، كالنسخ والإلمام[1].

ويبدو من مقاربة الصولي، تسويغ معاني المحدثين بالنظر إلى معاني السابقين، ومنهم أبو تمام، وهو تسويغ منطقي طالما أن المعاني تُتداول، وكما أن للسابق فضيلة الابتكار، للاحق فضيلة تحسين المعاني وتجويدها.

8- الحاتمي (ت388هـ):

جاء كتاب الحاتمي «حلية المحاضرة في صناعة الشعر» محاولة لإرساء القواعد والمصطلحات في الشعر بأمثلة تطبيقية، واحتوى مادة نقدية غزيرة، وخصّ السرقات وما يتصل بها بفصلٍ رتّب فيه أصول هذا الباب، وميّز مصطلحه على نحو غير مسبوق[2]، يقول: «هذا فصلٌ أودعته فقراً من أنواع الانتحال، والاختزال، والاقتضاب، والاستعارة، والإحسان في السرق، والإساءة، والنظر، والإشارة، والنقل والعكس، والتركيب والاهتدام، والسابق واللاحق، والمبتدع والمتَّبع... وفرقت بين أصناف ذلك فروقاً لم أسبق إليها، ولا علمت أن أحداً من علماء الشعر سبقني في جمعها».

والحقّ أن مقاربة الحاتمي تجاوزت مقاربات سابقيه من حيث كثرة الشواهد الشعرية، وجمع آراء العلماء السابقين في هذه المصطلحات في مكان واحد. وكان أبرز ما ميزها كثرة المصطلحات والتبويب، إذ عدّ الحاتمي في أنواع الأخذ عشرين نوعاً، كما يأتي:

1- الانتحال والاستلحاق: عندما يأخذ الشاعر أبياتاً من شعر غيره، فيدّعيها وينسبها إلى نفسه، مثال ذلك انتحال عنترة قول بشر بن شلوة التغلبي:

نُبئتُ عمراً غير شاكر نعمتي والكفرُ مخبثةٌ لنفس المنعمِ

([1]) أخبار أبي تمام: 17، 53، 76، 100، 141.

النسخ: أخذ اللفظ والمعنى برمته دون زيادة عليه، أو أخذ المعنى وأكثر اللفظ.

الإلمام: النظر والملاحظة، وهو من لطيف السرقات.

([2]) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: 28-97.

2-الإنحال: وهو أن ينسب الشاعر أو الراوية الشعر إلى غير قائله، كما كان يفعل حمّاد الراوية.

3-الإغارة: وهي أن يسمع الشاعر الفحل المتقدم الأبيات الرائعة، ندرت لشاعر في عصره، وباينت مذهبه، وتكون بمذهب الشاعر المغير أليق، فيغير عليها، ويستنزل شاعرها عنها قسراً، فيسلمها إليه، وكان الفرزدق أكثر الشعراء إغارة من شعر جميل وغيره.

4-تنازع الشاعرين في الشعر: وهو أن يدّعي كل واحد منهما نسبة الشعر إليه، دون أن يعرف قائله الحقيقي.

5-المعاني العُقم (الأبكار المبتدعة): وهي المعاني التي يسبق الشاعر غيره إليها، ثم يتعاورها الشعراء من بعده، كقول امرىء القيس:

إذا ما استحمّتْ كان فضلُ حِميمها على متنتيها كالجُمانِ على الحالي

فتعاوره الشعراء بعده، فقال الوليد بن يزيد:

كأن الحميمَ على متنِها إذا اغترفتْهُ بأطساسِها

جمانٌ يجولُ على فضةٍ جَلَتْها حدائدُ دوّاسها

6- الموارِدة: هي اتفاق الشاعرين في المعنى، وتواردهما على اللفظ، لم يلق واحد منهما صاحبه، ولا سمع شعره. كقول امرىء القيس من مخلّع البسيط:

عيناكِ دمعُهما سجالُ كأنَّ شأنيهما أوشالُ

أو جدولٍ في ظلالِ نخلٍ للماء من تحتهِ مَجَالُ

وقول عَبيد من مخلع البسيط أيضاً:

عيناكِ دمعُهما سروبُ كأنّ شأنيهما شعيبُ

أو جدولٌ في ظلالِ نخلٍ للماء من تحتهِ قسيبُ

7- المرافدة: وهي أن يتنازل الشاعر عن بعض أبيات له، يرفد بها شاعراً آخر ليغلب خصماً له في الهجاء.

8- الاجتلاب والاستلحاق: وهو أن يُدخل الشاعر بيتاً أو أكثر من شعر غيره في شعره، على سبيل التمثّل به، وبعض العلماء لا يراه عيباً، كما في قول الفرزدق:

وإجانةٍ ربّا الشّروبِ كأنها إذا غمسَتْ فيها الزجاجةُ كوكبُ

تمززتها والديكُ يدعو إذا ما بنو نعشٍ دنوا فتصوّبوا

الذي اجتلبه من قول النابغة:

وصهباءُ لا تخفي القذى وَهْيَ دونه تصفّق في راووقها حين تقطُبُ

تمززتُها والديكُ يدعو صباحَهُ إذا ما بنو نعشٍ دَنَوا فتصوّبوا

9- الاصطراف: وهو أن يصرف الشاعر بيتاً أو أبياتاً إلى إحدى قصائده من شاعر آخر، لحسن موقع ذلك البيت أو تلك الأبيات في سياق تلك القصيدة، وكان كثيّر كثيراً ما يصطرف شعر جميل إلى نفسه، ومثال ذلك قصيدة كثيّر التي يقول فيها:

إذا الغرّ من نَوْءِ الثريّا تجاوبَتْ حمينا بأجوازِ الفلاةِ قطارها

فمرّ في هذه القصيدة على أبي ذؤيب الهذلي في قصيدة له فاصطرف منها بيتين، وهما:

وعيّرها الواشون أنّي أحبُّها وتلك وشاةٌ طائرٌ عنك عارُها

وإنْ أعتذرْ منها فإنّي مُكَذَّبٌ وإن تعتذِرْ يُرْدَد عليكَ اعتذارُها

10- الاهتدام: وهو أن يأخذ شاعر بيتاً لآخر، فيغيّر فيه تغييراً جزئياً، كقول كثيّر:

أريدُ لأَنسى ذكرَها فكأنما تَمَثّلُ لي ليلى بكلِّ سبيلِ

الذي اهتدمه من قول جميل:

أريدُ لأَنسى ذكرَها فكأنّما تمثَّلُ لي ليلى على كلِّ مَرْقَبِ

11- المجدود: وهو المعنى الذي يؤخذ فيشتهر الآخذ به دون المأخوذ منه، كقول امرىء القيس:

وشمـائلي مـا قـد علمـتِ ومـا نَبَحَـــتْ كلابُـــكِ طارقـــاً مثلـــي

الذي أخذه عنترة، فأحسن فاشتهر بيته، فقال:

فإذا صحوتُ فما أقصّرُ عن ندى وكمـا علمـتِ شمـائلي وتكرّمي

12- الاشتراك في اللفظ: لا يعدّه الحاتمي سرقةً، فالألفاظ مشتركة محصورة، يُضطر إلى الموارِدة فيها، كقول عنترة:

وخيـلٍ قـد دلفـتُ لهـا بِخَيْـلٍ عليهـا الأُسْـدُ تهتصـرُ اهتصـارا

وقول عمرو بن معدي كرب:

وخيـلٍ قـد دلفـتُ لهـا بخيـلٍ تحيـةُ بيـنهِمْ ضـربٌ وجيـعٌ

وقول الخنساء:

وخيـلٍ قـد دلفـتُ لهـا بخيـلٍ فـدارتْ بـين كبشـيها رَحَاهـا

13- تكافؤ المتَّبِع والمُبتدِع في إحسانهما، ومثاله قول امرىء القيس:

فلـو أنّهـا نفـسٌ تمـوتُ احتسـبتها ولكنّهـا نفـسٌ تَسَـاقَطُ أنفُسـا

وهو أول من نطق بهذا المعنى، فقال عبدة بن الطبيب:

فما كان قيسٌ هلكهُ هلكُ واحدٍ ولكنّـه بنيـانُ قـومٍ تهـدّما

14- تقصير المتَّبِع عن المبتدِع، ومنه قول امرىء القيس:

كـأنّ قلـوبَ الطيرِ رطبـاً ويابسـاً لدى وكرِها العنّابُ والحشفُ البالي

أخذه أبو صخر الهذلي، فقصّر عنه حين قال:

كأن قلوبَ الطيرِ عند رمائها نوى القسـبِ بـاقٍ عند بعضِ المشـاربِ

15- نقل المعنى إلى غيره، وفيه يُنْقَل المعنى عن وجهه الذي وُجِّه له، واللفظ عن طريقه التي سلك فيها إلى غيره، وتلك صنعة صاغة المعاني، وحذّاق السرقة، ومثاله قول امرىء القيس:

طويـلٍ عـريضٍ مطمـئنٍ كأنّـهُ بأسـفلِ ذي سـيفينِ سَـرْحةُ مَرْقَـبِ

الذي نقلته الخنساء إلى المدح، وزادت فيه زيادة لطيفة فقالت:

وإنّ صـــخراً لتـــأتمُّ الهُـــداةُ بـــه كأنـــه علـــمٌ في رأسِـــهِ نـــارُ

16- تكافؤ السابق والسارق في الإساءة والتقصير، كقول الفرزدق:

فيـا ليتنـا كنّـا بعـيرينِ لا نجـدْ علـى منهـلٍ إلاّ نُشَـلُّ ونُقْـذَفُ

الذي استرقه كثيّر فقال:

أيا ليتنا يا عزُّ كنّا لـذي غِنى بعـيرينِ نرعـى في الفـلاة ونعـزُبُ

وكلا الشاعرين أساء الأمنية.

17- النظر والملاحظة، وهو ضرب دقيق، ولطيف في إخفاء السرقة، ومن لطيف النظر البعيد قول أوس بن حجر:

ألم تَكْسُـف الشـمسُ والبـدرُ والـ كواكـــبِ للقمـــرِ الواجـــبِ

فنظر إلى هذا المعنى، وأخفاه كلّ إخفاء النابغة الذبياني فقال:

يقولـونَ حِصْـنٌ ثم تـأبى نفوسُـهم وكيـف بحصـنٍ والجبـالُ جنـوحُ

18- كشف المعنى وإبرازه بزيادة تزيده نصاعة وبراعة، ومثاله قول امرىء القيس:

كَبِكْرِ المقاناةِ البياض بصفرةٍ غـذاها نمـيرُ المـاءِ غـير المحلَّـلِ

فأخذ هذا المعنى ذو الرمّة، فكشفه، وأبرزه، وزاد فيه زيادة لطيفة، فقال:

كحلاءُ في بَرَجٍ صفراءُ في نَعَجٍ كأنّهـا فضّـةٌ قـد مسَّـها ذهـبُ

19- الالتقاط والتلفيق، وهو ترقيع الشاعر الألفاظ وتلفيقها، واجتذاب الكلام من أبيات، حتى ينظم بيتاً، ومنه قول ابن هرمة:

كأنّك لم تَسِرْ بجنوبِ خلصٍ ولم تُلْمِمْ على الطّللِ المحيل

التقطه، ولفّقه من بيتين، أحدهما قول جرير:

كأنّك لم تسرْ ببلادِ نُعْمٍ ولم تنظرْ بناظرةِ الخيامِ

والآخر قول الكميت:

ألم تُلمِمْ على الطللِ المحيلِ بفيدَ وما بكاؤكَ بالطلولِ

20- نظم المنثور: هو أخذ المواعظ والخطب والعبارات النثرية البليغة، ونظمها شعراً، ويرى الحاتمي أن هناك طائفة من الشعراء المطبوعين تخفي السرقة بأخذها من منثور الكلام دون منظومه، مثال ذلك قول مؤبّن الإسكندر: «حرَّكَنَا بسكونِه»، فنظم هذا أبو العتاهية، فقال:

قَدْ لعمري حكيتَ غُصصَ الموتِ وحرَّكْتني لها وسَكَنْتَا

ليس من اليسير إجراء مثل هذا التصنيف، واعتماد هذه المصطلحات الكثيرة، واستحضار الشواهد الشعرية الدالّة، لذلك يُؤخذ على الحاتمي أنّ بعضاً من هذه الأنواع لا يدخل في باب السرقات، وبعضها الآخر يتشابه مع غيره... .

9- ابن وكيع التنّيسي (ت393هـ):

جاء ابن وكيع والجوّ مشبع بالحديث عن السرقات والبحث فيها، ولاسيما في شعر المتنبي الذي اتخذ خصومه السرقة سبيلاً للطعن به في شعره، مشيعين في الوسط النقدي أنّ جلّ شعره ساقط مرذول، وأن الجيّد منه مسروق مغتصب، وابن وكيع واحد من هؤلاء الخصوم، لكنه يختلف عنهم بأنه درس ظاهرة السرقات دراسة تطبيقية في شعر المتنبي، وحاول أن يجعل للسرقة قواعد ثابتة يُحتكم إليها، ويستخرج ما في شعر المتنبي من السرقات قياساً إلى هذه القواعد، وكان سبب تأليف كتاب يختصّ بسرقات المتنبي إفراط

طائفة من متأدبي العصر في مدح المتنبي وتقديمه وتناهيهم في تعظيمه وتفخيمه، وأنهم أفنوا في ذلك الأوصاف، وتجاوزوا الإسراف[1]، وقالوا ليس له معنى نادر ولا مثل سائر إلا وهو من نتائج فكره، وكان لجميع ذلك مبتدعاً ولم يكن متبعاً، ولا كان لشيء من معانيه سارقاً. ولذلك سيأتي عمله تدقيقاً في شعر المتنبي، وإثبات ما فيه من سرقات، بعد التأصيل لأنواع السرقة، محمودها ومذمومها، وأنواع المعاني، وما يجوز فيها الأخذ، وما لا يجوز، وسلك في الكتاب منهجاً يستند إلى جملة من المحددات، هي:

- مع مرور الأيام أُنْفِد الكلام، فلم يُبْقِ لمتقدم على متأخر فضلاً إلا سبق إليه واستولى عليه.
- السرقات قسمان: ممدوحة تغفر ذنب سارقها وتدل على فطنته، ومذمومة مستهجنة.
- لا يذكر المعاني التي أكثرت الشعراء استعمالها، كتشبيه الوجه بالبدر، والريق بالخمر.
- سيحكم عند كل سرقة إن كان المتنبي قصّر في الأخذ، أو ساوى فيها المأخوذ عنه، أو استحق المعنى المسروق دون قائله الأول.
- لن يقف عند الأبيات الفارغات، والمعاني المكررات المردودات.

وفي سبيل ذلك اتبع خطّة منظّمة تتناول ديوان المتنبي قصيدة قصيدة، وتبين سعة محفوظه من الشعر، وقدرته على الاهتداء إلى المعاني المتشابهة على نحو يفوق فيه الحاتمي، وكل من تمرّسوا بالسرقات حتى عصره.

([1]) المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي: 97/1.

أقسام السرقات:

قسم ابن وكيع السرقات عشرة أنواع محمودة، ثم جعل لهذه العشرة أضداداً تساويها، فكان تصنيفه شاملاً عشرين نوعاً[1].

السرقات المحمودة:

1- استيفاء اللفظ الطويل في الموجز القليل، كقول بشار:

مـن راقـبَ النـاسَ لم يظفـرْ بحاجتِـهِ وفـازَ بالطيّبـاتِ الفاتـكُ اللّهِـجُ

الذي أخذه سلم الخاسر فقال:

مـن راقـبَ النـاسَ مـاتَ غمّـاً وفـازَ باللّـذةِ الجسـورُ

2- نقل اللفظ الرذل إلى الرصين الجَزْل، ومنه قول العباس بن الأحنف:

زعمـوا لِي أنّهـا باتـتْ تَحُـمْ ابتلـى اللهُ بهـذا مـن زَعَـمْ

اشـتكتْ أكمـلَ مـا كانـت كمـا يُشـتكى البـدرُ إذا مـا قيـلَ تَمْ

أخذه ابن المعتز فقال:

طـوى عـارضُ الحمّـى سناهُ فَحَـالا وألبسَـهُ ثـوبَ السَّـقامِ هُـزَالا

كـذا البـدرُ محتـومٌ عليـه إذا انتهـى إلى غايـةٍ في الحُسْـنِ صـارَ هـلالا

3- نقل ما قبح مبناه دون معناه إلى ما حسن مبناه ومعناه، من ذلك قول أبي نواس:

بُـحَّ صـوتُ المـالِ ممّـا مِنْـكَ يـدعو ويصـيحُ

مـا لهـذا آخـذٌ فَـوْ قَ يديـهِ أو نصـيحُ

معناه صحيح ولفظه قبيح، أخذه مسلم فقال:

تَظَلَّـمَ المـالُ والأعـداءُ مـن يـدِهِ لا زالَ للمـالِ والأعـداءِ ظَلاَّمَـا

([1]) المنصف: 1/103-132

فجوّد الصنعة، وجمع بين تظليمين كريمين، ودعا للمدوح بدوام ظلمه للمال والأعداء، وكلّ ذلك مليح جزل نقل من ضعيف المبنى.

4- عكس ما يصير بالعكس ثناء بعد أن كان هجاء، منه قول البلاذري:

قــد يرفــعُ المــرءُ اللئــيمُ حجابَــهُ ضـعةً ودون العـرفِ منـه حجـابُ

وقول البحتري:

وإن يَحُــلْ بيننــا الحجــابُ فَلَــنْ تَحْجُــبَ عنّــا آلاءَهُ حُجُبُــهْ

5- استخراج معنى من معنى احتذى عليه، وإن فارق ما قصد به إليه، منه قول أبي نواس في الخمر:

لا ينــزِلُ الليــلُ حيــثُ حلّــتْ فــــدهرُ شُــــرَّابِها نهــــارُ

احتذى عليه البحتري، فجعله في محبوب فقال:

غــــابَ دُجاهــــا وأيُّ ليــــلٍ يَــدْجو علينــا وأنــتَ بــدرُ

6- توليد كلام من كلام لفظهما مُفترق، ومعناهما مُتّفق، وهذا من أدلّ الأقسام على فطنة الشاعر، من ذلك قول أبي نواس في محبوب أعرض عنه ببعض وجهه:

يــا قمــراً للنصْــفِ مــن شــهرِنا أبــدى ضــياءً لثمــانٍ بَقِــينَ

أخذه من قيس بن الخطيم في قوله:

تصدّتْ لنا كالشمسِ تحت غمامةٍ بدا حاجبٌ منها وضنّتْ بحاجبِ

7- توليد معانٍ مستحسنات في ألفاظٍ مختلفات، من ذلك قول الشاعر:

كأن كؤوسَ الشَّرْبِ والليلُ مظلمٌ وجوه عذارى في ملاحفَ سودِ

اشتق منه ابن المعتز فقال:

وأرى الثّريــا في الســماءِ كأنّهــا قَــدَمٌ تَبَــدَّتْ في ثيــابِ حــدادِ

8- مساواة الآخذ بالمأخوذ منه في الكلام، حتى لا يزيد نظام على نظام، وإن كان الأول أحقّ به لأنه ابتدع، والثاني اتّبع، ومنه قول الشاعر:

كـأنّ سـقوطَ الـدمعِ في وَجَناتِـهِ سَقِيطُ النّدى أوفى على ورقِ الوردِ

أخذه ابن الرومي فقال:

كـأنَّ تلـك الـدموعَ قَطْـرُ نـدىً يَقْطُـرُ مـن نـرجسٍ علـى وردِ

9- مماثلة السارق المسروق منه في كلامه بزيادته في المعنى ما هو من تمامه، كقول أبي حية النمري:

فألقتْ قناعاً دونَهُ الشمسُ واتّقت بأحسنِ موصولينِ كفٍّ ومِعْصَمِ

أخذه من النابغة في قوله:

سَقَطَ النّصيفُ ولم تُـرِدْ إسقاطَهُ فتناولتْـهُ واتّقتنـا باليـدِ

فزاد عليه «دونه الشمس» وخبّر عن المتقي بأحسنِ خبر فاستحقه.

10- رجحان السارق على المسروق منه بزيادة لفظة على لفظ من أخذ عنه، من ذلك قول حسان بن ثابت:

يُغْشَونَ حتى ما تَهِرُّ كلابُهُمْ لا يسألونَ عن السوادِ المقبلِ

ومثله لأبي نواس:

إلى بيتِ حانٍ لا تَهِرُّ كلابُهُ عليَّ ولا يُنْكِرْنَ طُولَ ثَوَائي

السرقات المذمومة:

1- نقل اللفظ القصير إلى الطويل الكثير، كقول سلم الخاسر:

أقبلنَ في رَأَدِ الضَّحاءِ بها فَسَتَرْنَ عينَ الشمسِ بالشمسِ

أخذه أحدهم فقال:

وإذا الغزالةُ في السّماءِ تعرّضتْ وبدا النهارُ لوقته يَتَرَحَّلُ

أبْـدَتْ لعـينِ الشـمسِ عينـاً مثلَهـا تَلْقَـى السـماءَ بمثـلِ مـا تسـتقبِلُ

المعنى صحيح، والكلام مليح، غير أنه تطويل، والبيتان جميعاً نصف بيت سلم.

2- نقل الرصين الجزل إلى المستضعف الرذل، ومثال ذلك قول الأحوص:

كـــأنَّ ليلـــى صـــبيرُ غاديـــةٍ أو دُمْيـــةٌ زُيّنـــتْ بهـــا البِيَـــعُ

أخذه أبو العتاهية فقال:

كـــأنَّ عتّابـــةَ مـــن حســـنِها دُمْيـــةُ قـــسٍ فَتَنَـــتْ قِسَّـــها

فقصر لفظه عن الفصاحة، ومعناه عن الرجاحة.

3- نقل ما حسن مبناه ومعناه إلى ما قبح معناه ومبناه، كقول الشاعر:

وريحُهـــا أطيـــبُ مـــن طيبِهـــا والطيـبُ فيـه المسـكُ والعنـبرُ

وقول بشار:

وإذا أدْنَيـــتَ منهـــا بصـــلاً غَلَـبَ المسـك علـى ريـحِ البصـلْ

فهذا عين اللفظ الوضيع، النابي عن سمع السميع.

4- عكس ما يصير بالعكس هجاء، بعد أن كان ثناء، كقول أبي نواس:

فهـــوَ بالمـــالِ جـــوادٌ وهـــو بـــالعِرْضِ شَـــحيحُ

عكسه ابن الرومي فقال:

مـــا شـــئتَ مـــن مـــالٍ جَمَـــعَ يـــأوي إلى عِـــرْضٍ مُبَـــاحِ

5- نقل ما حسنت أوزانه وقوافيه إلى ما قبح وثقل على لسان راويه، من ذلك قول أبي نواس:

دَعْ عنـكَ لـومي فـإنّ اللـومَ إغـراءُ وداوني بـالتي كانـتْ هـي الـداءُ

أخذه أبو تمام فقال:

قَـــدْكَ اتَّئـــبْ أربيـــتَ في الغُلْـــواءِ كـــم تَعْـــذِلونَ وأنـــتُمُ سُـــجَرائي

فأبو نواس زجر عذوله عن لومه بألطف كلام، وأبو تمام زجر عذوله بكلام يصعب على راويه، ويقبح صدره وقوافيه.

6- حذف الشاعر من كلامه ما هو من تمامه، من ذلك قول عنترة:

فـإذا سَـكِرْتُ فـإنني مسـتهلكٌ مـالي وعِرْضـي وافـرٌ لم يُكْلَـم

وإذا صحوتُ فما أُقصّرُ عن ندىً وكمـا علمـتِ شمـائلي وتكرّمـي

أخذه حسان فقال:

ونشـربُها فتتركُنـا ملوكـاً وأُسْدَاً مـا يُنَهنهُهـا اللقـاءُ

فوفّى عنترة السكر والصحو صفتيهما، وأفرد حسان الأخبار عن حال سكرهم دون صحوهم، فقبض ما هو من تمام المعنى، لأنه يمكن أن يَظُنّ ظانٌ بهم البخل والجبن إذا صحوا، لأن من شأن الخمر تسخية البخيل، وتشجيع الجبان.

7- رجحان كلام المأخوذ عنه على كلام الآخذ منه، من ذلك قول مسلم:

أمّـا الهجـاءُ فَـدَّقَ عِرْضُـكَ دونَـهُ والمـدحُ عنـك كمـا علمـتَ جليـلُ

فاذهـبْ فأنـتَ عتيـقُ عِرْضـكَ إنّـهُ عـرضٌ عَـزَزْتَ بِـهِ وأنـتَ ذليـلُ

أخذه أبو تمام فقال:

قـالَ ليَ الناصـحونَ وهـو مقـالٌ ذمٌّ مـن كـان جـاهلاً إطـراءُ

صـدقوا في الهجـاءِ رفعـةُ أقـوا مٍ طَغَـامٍ فلـيسَ عنـدي هجـاءُ

8- نقل العذب من القوافي إلى المستكره الجافي، من ذلك قول أبي نواس:

فَتَمَشَّـتْ في مَفَاصِـلِهِمْ كتمشّـي البُـرْءِ في السَّـقَمِ

فهذا الكلام أكثر ماء وأتم بهاء من قول مسلم إذ يقول:

تجـري محبتُهـا في قلـبِ عاشـقِها جريَ المعافـاةِ في أعضـاءِ مُنْتَكِسِ

9- نقل ما يصير على التفتيش والانتقاد إلى تقصير وفساد، من ذلك قول القائل:

ولقـــــد أروحُ إلى التّجـــــارِ مُـــــرَجَّلاً مَـــذِلاً بمـــالي لـــيّنَ الأجيـــادِ

وإنما له جيد واحد، وهذا يجوز عند بعض العرب، وعند آخرين غير حميد ولا سديد، وقال آخر:

لمّـــا تخايلـــتِ الخُمُـــولُ حَسِـــبْتَها دَوْمـاً بِأَيْلَـةَ ناعمـاً مَكْمُومـا

ذكر أن الدوم مكموم، وإنما يكمم النخل.

10- أخذ اللفظ المدعى هو ومعناه معاً، وهذا النوع من أقبح السرقات وأدناها وأشنعها، من ذلك قول مسلم:

يقـول صـحبي وقـد جَدُّوا على عَجِلٍ والخيـلُ تسـتنُّ بالركبـابِ في اللُّجُـمِ

أمطلـعَ الشـمسِ تنـوي أن تـؤمَّ بنـا فقلـتُ: كـلاّ ولكـن مطلـعَ الكَـرَمِ

أخذه أبو تمام فقال:

يقـولُ في قـومَسٍ صـحبي وقـد أخـذتْ مِنّـا السُّـرى وخطَـا المهريَّـةِ القُـوْدِ

أمطلـعَ الشـمسِ تبغـي أن تـؤمَّ بنـا فقلـت: كـلاّ ولكـن مطلـعَ الجـودِ

فهذه سرقة واضحة، ودعوى فاضحة، وقد زعم قوم أن هذا من اتفاق الخواطر، وهو سائغ.

مما تقدم نرى أن ابن وكيع اعتمد تقسيماً لم يرد عند النقاد السابقين، أما أنواع السرقات التي أوردها، فبعضها مما توصّل إليه نتيجة البحث، وبعضها الآخر ورد عند نقاد سابقين كالآمدي والجرجاني، وابن طباطبا العلوي، وثمة مأخذ على هذا التصنيف، وهو أن بعض هذه الأنواع لا يدخل في باب السرقات.

10- أبو هلال العسكري (ت395هـ):

جعل العسكري دراسة السرقات في فصلين: الأول حسن الأخذ، والثاني في قبحه[1]، ورأى أن المعاني نوعان: الأول يبتدعه صاحب الصناعة من غير أن يكون له إمام يقتدي به فيه، والآخر يحتذيه على مثال تقدّم، ويؤمن أن ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدمهم والصبّ على قوالبهم، كما لا ينفي «توارد الخواطر» بين الشعراء.

يرتبط الأخذ الحسن عند العسكري بما يقوم به اللاحق من زيادة حسنة في الألفاظ أو التأليف أو الحلية والمعرض.. فإذا فعل ذلك، فهو أحقّ بها ممن سبق إليها، وتفصيل ذلك:

1-أن يكسو المتأخر معنى المتقدم ألفاظاً من عنده.

2-أن يصوغه صياغة جديدة، ويورده في غير حليته الأولى.

3-أن يزيد في حسن تأليفه، وجودة تركيبه، وكمال حليته.

4-أن يأخذ معنى من النثر فينظمه.

5-أن ينقل المعنى من غرض إلى آخر.

6-أن يخفي الشاعر سرقته.

فممّن أخفى دبيبه إلى المعنى أبو نواس في قوله:

أعطتــــكَ ريحانَهــــا العُقَّــــارُ وحــانَ مــن ليلِــكَ انســفارُ

أخذه من قول الأعشى:

وســــبيئةٍ ممــــا تُعتِّــــقُ بابــــلٌ كدمِ الذبيحِ سلبتُها جِرْيَالها

وفيما سبق عند النقاد من أمثلة يغني عن ذكر أمثلة على الأنواع الأخرى من السرقات عند العسكري.

([1]) كتاب الصناعتين – الكتابة والشعر، أبو هلال العسكري: 196-238.

أما الأخذ القبيح فيحصره العسكري في الأنواع الآتية:

1- أخذ المعنى بلفظه كله.

2- أخذ المعنى بأكثر لفظه.

3- عرض المعنى الجميل في معرض مستهجن.

4- أخذ البيّن الواضح بإخفائه.

5- أخذ الموجز المختصر بإطالته من غير زيادة في معناه.

يمكن القول: إن مقاربة العسكري استندت إلى مقاربات النقاد السابقين، فلم تكن جديدة كلّ الجدة، وإن كان فيها بعض الإشارات النقدية الدالّة، كإشارته إلى أن المعنى المبتدع معنى انفعالي، يقع عليه الأديب «عند الخطوب الحادثة، ويتنبّه له عند الأمور الطارئة»، وربطه قضية السرقات بالبلاغة، وذلك في كلامه عن كمال الحلية والصياغة، والحذق في رصف الألفاظ...

11- العميدي (ت433هـ):

جاء كتاب العميدي «الإبانة عن سرقات المتنبي» في سياق الحركة النقدية التي دارت حول شعر المتنبي، وقد عرض في مقدمة كتابه رأيه في قضية السرقات والمسائل المرتبطة بها، وبيان ذلك ما يأتي[1]:

- صعوبة الحكم على معنى ما بأنه مسروق، إلا لمن أحاط بدواوين الشعراء الجاهليين والمخضرمين والمتقدمين والمحدثين.
- حسن الأخذ وجودة السرقة يتمثلان في: نقل الأغراض، وإخفاء الطريقة، وتغميض مواقع القلب، وتغيير الصنعة والترتيب، وإبدال البعيد بالقريب، وإتعاب الخاطر في التثقيف والتهذيب، ولحظ المعنى البديع وكسوته لفظاً جديداً.
- إنكار «الموارِدة» وعدّها نسخاً متعمداً.

([1]) الإبانة عن سرقات المتنبي: 19-25.

- الميل إلى الأخذ الحسن، وعدم الالتفات إلى الأخذ القبيح، إلا أن يكون تعمداً ونسخاً.
- تطبيقات العميدي في شعر المتنبي تبيّن تحامله على المتنبي، إذ يقف على كل معنى مطروق عنده على أنه سرقة، من دون إدراك لعمليات الزيادة والتحسين التي يقوم بها المتنبي.

12- ابن رشيق القيرواني (ت456هـ):

استوعب ابن رشيق في كتابه «العمدة» جميع الأفكار التي سبقته في قضية السرقات، فجمعها وأكدها بالأمثلة المختلفة[1]، وكان له في ذلك آراء دقيقة.

اتبع ابن رشيق خطوات العسكري في دراسة السرقات، فقسّم المعاني نوعين مخترع، ومولّد يستخرجه الشاعر من معنى شاعر تقدمه، أو يزيد عليه، وفرّق على نحو دقيق بين الاختراع والإبداع: «الاختراع خلق المعاني التي لم يُسبق إليها، والإتيان بما لم يكن منها قطّ، والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستظرف، والذي لم تجرِ العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع، وإن كثر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى، والإبداع للفظ»[2].

يبدأ ابن رشيق بحثه بالإشارة إلى أن السرقات باب متسع جداً، لا يقدر أحد من الشعراء أن يدّعي السلامة منه، وينتقد الحاتمي الذي جاء –كما يقول – بألقاب محدثة ليس لها محصول إذا حققت: كالاصطراف، والاجتلاب، والانتحال، والاهتدام، والإغارة، والمرافدة، والاستلحاق.. وكلها قريب من قريب، وقد استعمل بعضها في مكان بعض، ويتبنّى رأي الجرجاني الذي اشترط ناقداً مدققاً للبحث في هذه القضية، ورأي عبد الكريم بن إبراهيم النهشلي الذي يقوم على أن السرق في الشعر هو ما نُقل معناه دون لفظه وأُبعد في الأخذ.

([1]) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، باب السرقات وما يشاكلها: 2/280-294.

([2]) المصدر نفسه: 1/265.

ويقرر أن السرقة هي في البديع المخترع، لا في المعاني المشتركة.

أنواع السرقات ومصطلحاتها:

الاصطراف: أن يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه إلى نفسه، فإذا صرفه إليه على جهة المثل فهو **اجتلاب واستلحاق**، وإن ادّعاه جملة فهو **انتحال**، وإذا كان الشعر لشاعر أخذ منه غلبة، فتلك **الإغارة والغصب**، فإن أخذه هبة فتلك **المرافدة** ويقال **الاسترفاد**، فإذا كانت السرقة ما دون البيت فذلك هو **الاهتدام**، ويُسمى أيضاً النسخ، فإذا تساوى المعنيان دون اللفظ، وخفي الأخذ فذلك **النظر والملاحظة**، ومنهم من يجعل هذا هو **الإلمام**، فإن حُوّل المعنى من نسيب إلى مديح فذلك **الاختلاس**، ويُسمى أيضاً **نقل المعنى**، فإن أخذ بنية الكلام فقط فتلك **الموازنة**، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك **العكس**، فإن صحّ أن الشاعر لم يسمع بقول الآخر – وكانا في عصر واحد – فتلك **الموارِدة**، وإن أُلِّف البيت من أبيات قد رُكّب بعضها من بعض فذلك هو **الالتقاط والتلفيق**، وبعضهم يسميه **الاجتذاب والتركيب**، ومن هذا الباب: **كشف المعنى، والمجدود** من الشعر، **وسوء الاتباع، وتقصير** الآخذ عن المأخوذ منه.

هذه هي مصطلحات ابن رشيق، ومعظمها قد ورد عند النقاد السابقين، لكنها عند ابن رشيق تتميز بأمرين:

1- وردت مجتمعة عنده أول مرة.

2- لم يحدد أحد معانيها بدقة كما فعل ابن رشيق.

ويبدو أنها ثبتت – على يديه – بدلالتها الاصطلاحية التي أوردها، فاستخدمها النقاد والبلاغيون اللاحقون كما قررها من غير تعديل أو تغيير.

أمثلة على هذه الأنواع:

- الاصطراف، بمعنى الاجتلاب: ومثاله قول الفرزدق الذي اجتلبه من قول النابغة، كما ورد عند الحاتمي.

- الإغارة: إغارة الفرزدق على بيت جميل:

تـرى النـاسَ مـا سِـرْنا يسـيرون خلفَنـا وإن نحـنُ أومأنـا إلى النـاس وقّفـوا

- الغصب: كما فعل الفرزدق مع الشمردل اليربوعي وقد أنشد في محفل:

فمـا بـينَ مَـنْ لم يُعـطَ سمعـاً وطاعـةً وبـين تمـيمٍ غـيرُ حـزِّ الغلاصـمِ

فقال الفرزدق: والله لتدعنّه، أو لتَدعَنَّ عرضك، فقال: خذه لا بارك الله لك فيه.

- المرافدة، كما في إعانة جرير ذا الرمة في قصيدته:

نَبَـتْ عينـاكَ عـن طلـلٍ بِحُـزْوى مَحَتْـهُ الـريحُ وامتـنح القطـارا

ببيتين هما:

يَعُـدُّ الناسـبونَ إلى تمـيمٍ بيـوتَ المجـدِ أربعـةً كِبـارا

ويهلـك بينهـا المرئـيُّ لَغْـواً كمـا ألغيـتَ في الدِّيـةِ الحـوارا

- الاهتدام، كقول النجاشي:

وكنـتُ كـذي رجلـين رجـلٍ صـحيحةٍ ورجـلٍ رَمَـتْ بهـا يـدُ الحـدثانِ

فأخذ كثير القسم الأول، واهتدم باقي البيت فجاء بالمعنى في غير اللفظ فقال:

وكنـتُ كـذي رجلـين رجـلٍ صـحيحةٍ ورجـلٍ رمـى فيهـا الزمـانُ فَشُـلَّتِ

- النظر والملاحظة، مثل قول المهلهل:

أنبضـوا معجـسَ القسـيّ وأبرقنـا كمـا توعـدُ الفحـولُ الفحـولا

نظر إليه زهير في قوله:

يطعـنهم مـا ارتَمَـوا حـتى إذا اطّعنـوا ضـاربَ حـتى إذا مـا ضـاربوا اعتنقَـا

- الإلمام، كقول أبي الشّيص:

أجـدُ الملامـةَ في هـواكِ لذيـذةً حبّـاً لـذكرِكِ فَلْيلُمـني اللـوّمُ

وقول أبي الطيب في عكس هذا:

أأحبـــهُ وأحـــبُّ فيـــه ملامـــةً إنّ الملامـــةَ فيـــه مـــن أعدائِـــهِ

- الاختلاس، كقول أبي نواس:

ملـــكٌ تَصَـــوّرُ في القلـــوبِ مِثالَـــهُ فكأنّـــه لم يخـــلُ منـــهُ مكـــانُ

اختلسه من قول كثيّر:

أريـــدُ لأنســـى ذكرهـــا فكأنّمـــا تمثّـــلُ لي ليلـــي بكـــلِ ســـبيلِ

- الموازنة، مثل قول كثير:

تقـــولُ مرضْـــنَا فمـــا عُـــدتَنا وكيـفَ يعـودُ مـريضٌ مريضـا

وازن في القسم الآخر قول نابغة بني تغلب:

بَخِلْنَـــا لِبُخلـــكِ قـــد تعلمـــينَ وكيـف يعيـبُ بخيـلٌ بخـيلا

- العكس، ومثاله قول ابن أبي قيس، ويروى لأبي حفص البصري:

ذهـــبَ الزمـــانُ بِـــرَهْطِ حسَّـــانَ الأُلى كانـــتْ منـــاقبُهم حـــديثَ الغـــابرِ

وبقيـــتُ في خلـــفٍ يحـــلُّ ضـــيوفُهم مـــنهُمْ بمنزلـــةِ اللئـــيمِ الغـــادرِ

ســـودُ الوجـــوه لئيمـــةٌ أحســـابُهم فُطْسُ الأنوفِ من الطرازِ الآخرِ

- المواردة، كما في بيت امرىء القيس:

وقوفـــاً بهـــا صـــحبي علـــيَّ مطـــيَّهُمْ يقولـــونَ لا تهلِـــكْ أســـىً وتجمّـــلِ

وبيت طرفة:

وقوفـاً بهـا صـحبي علـيَّ مطـيَّهُمْ يقولـون لا تهلِـكْ أسـىً وتجلَّـدِ

ولا يظن ابن رشيق ذلك صحيحاً، لأن طرفة وامرأ القيس لم يكونا في عصر واحد.

- الالتقاط والتلفيق، مثل قول يزيد بن الطثرية:

إذا مـــا رآني مقـــبلاً غـــضَّ طرفَـــهُ كـأنّ شـعاعَ الشـمسِ دوني يقابِلُـهْ

أوله من قول جميل:

إذا مـــا رأَوْني طالعـــاً مـــن ثَنِيّـــةٍ يقولـــون مـــن هـــذا وقـــد عَرَفُـــوني

ووسطه من قول جرير:

فَغُـــضَّ الطـــرفَ إنـــك مـــن نمـــيرٍ فـــلا كعبـــاً بلغـــتَ ولا كِلابـــا

وعجزه من قول عنترة الطائي:

إذا أبصـــــرتَني أعرَضْـــــتَ عـــــنّي كـــأنَّ الشـــمسَ مـــن حـــولي تـــدور

- كشف المعنى، نحو قول امرىء القيس:

نمـــشُّ بـــأعرافِ الجيـــادِ أكفنـــا إذا نحـــنُ قمنـــا عـــن شـــواءٍ مضـــهّبِ

وقول عبدة بن الطبيب بعده:

ثمّـــة قُمْنـــا إلى جُـــرْدٍ مُســـوّمةٍ أعـــــرافهنَّ لأيـــــدينا مناديـــــلُ

- الشعر المجدود، كقول عنترة:

وكَمَا علمتِ شمائلي

رزق جداً واشتهاراً على قول امرىء القيس:

وشمـــائلي مـــا قـــد علمـــتِ ومـــا نَبَحَـــتْ كلابُـــكِ طارقـــاً مثلـــي

- سوء الاتباع: وهو أن يعمل الشاعر معنى رديئاً ولفظاً رديئاً مستهجناً، ثم يأتي من بعده فيتبعه فيه على رداءته، كقول أبي تمام:

باشـــرتُ أســـبابَ الغـــنى بمـــدائحٍ ضـــربَتْ بـــأبوابِ الملـــوكِ طُبُـــولا

فقال أبو الطيب:

إذا كـــان بعـــض النـــاسِ ســـيفاً لدولـــةٍ ففـــي النـــاسِ بوقـــاتٌ لهـــا وطبُـــولُ

ويذكر ابن رشيق ما يُعدّ سرقاً وليس بسرق، وهو اشتراك اللفظ المتعارف عليه، وقد سبق ذكره عند الحاتمي ومثل له بأبيات لعنترة، وعمرو بن معدي كرب، والخنساء.

أمّا مواضع الأخذ الحسن فهي: اختصار المعنى إن كان طويلاً، وبسطه إن كان كزّاً، وتبيينه إن كان غامضاً، واختيار حسن الكلام له إن كان سفسافاً، ورشيق الوزن إن كان جافياً، وصرفه عن وجهه إلى وجه آخر، وفي هذه المواضع المتَّبِع أولى بالمعنى من المُبتدِع، ومما أجاد فيه المتَّبع على المبتدع قول الشمّاخ:

إذا بلّغتـــني وحملـــتِ رَحْلـــي عرابـــةَ فاشْـــرَقِيْ بـــدمِ الـــوتينِ

فقال أبو نواس:

أقـــولُ لنـــاقتي إذْ بلّغتْـــني لقـــد أصـــبحت مـــنّي بـــاليمينِ

فلـــم أجعلـــكِ للغربـــانِ نحـــلاً ولا قلـــتُ «اشـــرقي بـــدمِ الـــوتينِ»

ومما قصّر فيه الآخذ عن المأخوذ قول أبي دهبل الجمحي في معنى بيت الشماخ:

يـــا نـــاقُ ســـيري واشـــرقي بـــدمٍ إذا جئـــتِ المغـــيرةْ

سَـــيُثيبني أُخـــرى سِـــوَا كِ وتلـــكَ لي منـــهُ يســـيرةْ

ويرى ابن رشيق – أخيراً – أن أجلّ السرقات: نظم النثر وحلّ الشعر، فما يجري هذا المجرى ليس على سارقه جناح عند الحذّاق.

13– عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ):

يرى عبد القاهر الجرجاني أن الحكم على شاعر بأنه أخذ من غيره، وسرق واقتدى بمن تقدّم وسبق «لا يخلو من أن يكون في المعنى صريحاً، أو في صيغة تتعلق بالعبارة»[1]، وقبل الدخول في الحديث عن السرقة، يفصّل في المعاني، ويقسمها قسمين:

– الأول عقلي: «يشهد له العقل بالصحّة... وتتفق العقلاء على الأخذ به، والحكم بموجبه»[2]، ويكون مجراه في الكتابة الأدبية مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء، والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك الأكثر من هذا الجنس منتزع من أحاديث النبي صلى الله

(1) أسرار البلاغة: 263.

(2) المصدر نفسه: 264.

عليه وسلم، وكلام الصحابة، وآثار السلف الذين شأنهم الصدق، وقصدهم الحق، فقول المتنبي مثلاً:

لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى حتى يُراقَ على جوانبِهِ الدمُ

معنى معقول، يقضي العقلاء بصحته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذ بسنّته، وبه جاءت أوامر الله سبحانه، وعليه جرت الأحكام الشرعية، والسنن النبوية... .

– والثاني تخييلي: و«هو الذي لا يمكن أن يُقال إنه صدق، وهو مفتنّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكاد يُحصر إلا تقريباً، ولا يُحاط به تقسيماً وتبويباً، ثم إنه يجيء طبقات، ويأتي على درجات، فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تُلُطِّف فيه، واستُعين عليه بالرِفقِ والحِذق، حتى أعطى شبهاً من الحقّ، وغشّى رونقاً من الصدق، باحتجاج تُمُحِّل، وقياس تُصُنِّع فيه، وتُعُمِّل، ومثاله قول أبي تمام:

لا تُنكري عَطَلَ الكريمِ من الغِنَى فالسَّيلُ حَرْبٌ للمكانِ العالي»[1]

فهذا قد خَيّل إلى السامع أن الكريم إذا كان موصوفاً بالعلو والرفعة في قدره، وكان الغِنَى كالغيث في حاجة الخلق إليه وعِظَم نفعه، وجب بالقياس أن يزلّ عن الكريم، زليل السيل عن الطود العظيم، ومعلوم أنه قياس تخييل وإيهام، لا تحصيل وإحكام.

والواقع أن الجرجاني حمّل تقسيمات النقاد السابقين للمعاني إلى عام مشترك وخاص، بعداً عقلياً، فسمّى المعنى العام المشترك (المعنى العقلي)، وسمّى المعنى الخاص (المعنى التخييلي)، وعلى ذلك لا تكون السرقة – إن وجدت أصلاً – إلا في المعنى التخييلي.

ويجعل الجرجاني الاتفاق بين شاعرين على وجهين[2]:

1- الاشتراك في الغرض على الجملة والعموم: أن يقصد كل واحد منهما وصف ممدوحه بالشجاعة والسخاء، أو حسن الوجه والبهاء، ... .

([1]) أسرار البلاغة: 267.

([2]) المصدر نفسه: 338-346.

2- أما وجه الدلالة على الغرض، فهو أن يذكر ما يستدل به على إثباته له الشجاعة والسخاء مثلاً، وذلك ينقسم أقساماً:

- منها التشبيه على الوجه البليغ والغاية البعيدة، كالتشبيه بالأسد، وبالبحر في البأس والجود... .

- ومنها ذكر هيئات تدل على الصفة، من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام، وسكون الجوارح، وقلّة الفكر، كقول الشاعر:

كـأن دنـانيراً علـى قَسِـماتهم وإن كان قد شفَّ الوجوهَ لقاءُ

والاتفاق في الغرض على العموم، لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة.

أما الاتفاق في وجه الدلالة على الغرض، فيجب أن يُنظر فيه، فإذا كان مما اشترك الناس في معرفته، وكان مستقراً في العقول والعادات، فإن حكم ذلك، وإن كان خصوصاً في المعنى حكم العموم، وإن كان ممّا ينتهي إليه المتكلم بنظر وتدبّر، وينالـه بطلب واجتهاد، وكان دراً في قعر بحرٍ لا بد له من تكلّف الغوص عليه، فهو الذي يجوز أن يُدّعى فيه السبق والتقدم والاختصاص والأولية، وأن يُجعل فيه سلف وخلف، وأن يُقضى بين القائلين فيه بالتفاضل والتباين، أي إن هناك معنيين: الأول مشترك عاميّ لا يدخله التفاضل، ولا يصحّ فيه التفاوت، والثاني ما دُخِل إليه من باب الكناية والتعريض، والرمز والتلويح، فصار بما غُيّر من طريقته، واستُجِدَّ له من المعرض داخلاً في الخاص الذي يُتملك بالفكرة، ويُتوصّل إليه بالتأمل، لذلك رفع الجرجاني من شأن الصورة الشعرية التي تعدّ الأساس الذي يستحق به الشاعر المعنى، حتى لو كان مكرراً مشتركاً، ويستدل الجرجاني على ذلك بقولٍ لابن المعتز في «ذم القمر» اجترأ فيه – بقدرة البيان – على تقبيحه، وهو الأصل والمثل، وعليه الاعتماد في تحسين كل حسن، وتزيين كل مزيَّن، وأول

ما يقع في النفوس إذا أريد المبالغة في الوصف بالجمال، وذلك لثقته بأن هذا القول إذا شاء سحر، وقلبَ الصور، وأنه لا يهاب أن يخرق الإجماع، ويسحر العقول، وهو:

يا سارقَ الأنوار من شمسِ الضُّحَى ... يـا مُثْكِلـي طيـبَ الكَـرَى ومُنَغِّصِـي

أمـا ضـياءُ الشـمسِ فيـكَ فنـاقصٌ ... وأرى حـــرارةَ نارِهـــا لم تَـــنْقُصِ

لم يظفــرِ التشــبيه منــكَ بطائــلٍ ... مُتَسَـــلِّخٌ بَهَقَـــاً كلـــونِ الأبـــرصِ

14- ابن الأثير (ت637هـ):

يقوم منهج ابن الأثير في دراسة السرقات على التقسيمات الكثيرة، والفروع المتعددة، ويجمع فيها ما سبق أن قرره النقاد، ويمكن القول إن ابن الأثير يمثل التصوّر الشامل لقضية السرقات حتى زمنه، مرتبةً ومبوّبة على نحو منهجي.

يقرر ابن الأثير في بداية دراسته[1] جملة من المحددات في القضية، وهي:

- لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول.
- باب الابتداع للمعاني مفتوح.
- الذي عنده في السرقات أنه متى أورد الآخر شيئاً من ألفاظ الأول، في معنى من المعاني، ولو لفظة واحدة، فإن ذلك من أدلّ الدليل على سرقته.
- الأصل المعتمد عليه في هذا الباب التورية والإخفاء.

ثم يقسّم السرقات ثلاثة أقسام كبيرة: النسخ والسلخ والمسخ، أما النسخ فهو أخذ اللفظ والمعنى برمته، من غير زيادة عليه.

وأما السلخ فهو: أخذ بعض المعنى.

وأما المسخ فهو: إحالة المعنى إلى ما دونه.

وهناك قسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا نسخ، أحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده.

([1]) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: 2/362-412.

وكل قسم من هذه الأقسام يتنوّع ويتفرّع، وتخرج به القسمة إلى مسالك دقيقة.
ويفرّع ابن الأثير هذه الأقسام إلى شعب مختلفة، فيجعل النسخ على ضربين:
الأول: يسمى وقوع الحافر على الحافر، كبيتي طرفة وامرىء القيس.

والثاني: وهو الذي يؤخذ فيه المعنى، وأكثر اللفظ، كقول بعض المتقدمين يمدح معبداً صاحب الغناء:

أجـــادَ طـــويسٌ والسُّـــريجيُّ بعـــدَهُ ومـــا قَصَـــباتُ السَّـــبْقِ إلاّ لِمَعْبَـــدِ

ثم قال أبو تمام:

محاســـنُ أصـــنافِ المغنـــين جمّـــةٌ ومـــا قصـــباتُ السَّـــبقِ إلا لمعبـــدِ

أما السلخ فيقسمه إلى اثني عشر ضرباً، كما يقول، وما أورده في الواقع أحد عشر ضرباً:

1- أن يؤخذ المعنى، ويُستخرج منه ما يشبهه، ولا يكون هو إياه، وهذا من أدقّ السرقات مذهباً وأحسنها صورة، كقول بعض شعراء الحماسة:

لقـــد زادني حبّـــاً لنفســـي أنـــني بغـيضٌ إلى كـلِّ امـرىءٍ غـيرِ طائـلِ

أخذه المتنبي فقال:

وإذا أتتـــكَ مـــذمّتي مـــن نـــاقصٍ فهـــيَ الشـــهادةُ لي بـــأنّي فاضـــلُ

2- أن يؤخذ المعنى مجرداً من اللفظ، وذلك مما يصعب جداً، وهو من أشكل سرقات المعاني، وأدقها وأغربها. كقول جرير:

ولا يمنعْـــكَ مـــن أَرَبٍ لِحـــاهُمْ ســـواءٌ ذو العمامـــةِ والخِمـــارُ

أخذه أبو الطيب فقال:

ومـــن في كفّـــهِ مـــنهُمْ قنـــاةٌ كَمَـــنْ في كفّـــهِ مـــنهم خضـــابُ

3- أخذ المعنى ويسير من اللفظ، وذلك من أقبح السرقات، من ذلك قول أبي تمام:

فلــم أمــدحْكَ تفخيمــاً بشــعرِي ولكــنّي مــدحتُ بــكَ المــدِيحا

أخذه من قول حسان في مدح النبي صلى الله عليه وسلم:

مــا إنْ مــدحتُ محمــداً بمقــالتي لكــنْ مــدحتُ مقــالتي بمحمــدِ

4- أن يؤخذ المعنى فيُعكس، وذلك حسن يكاد يخرجه حسنه عن حد السرقة، من ذلك قول أبي نواس:

قــالوا عشــقْتَ صــغيرةً فــأجبتُهمْ أشــهى المطــيَّ إليَّ مــا لم يُرْكَــبِ

كــم بــينَ حبــةِ لؤلــؤٍ مثقُوبــةٍ لُبِسَــتْ وحبّــةِ لؤلــؤٍ لم تُثْقَــبِ

فقال مسلم بن الوليد في عكس ذلك:

إنَّ المطيَّــــةَ لا يُلَــــذُّ ركوبُهــــا حــــتى تُــــذَلَّلَ بالزِّمــــامِ وتُركَبــــا

والحــــبُّ لــــيسَ بنــــافعٍ أربابَــــهُ حــتى يُفصّــلَ في النّظــامِ ويثْقَبــا

5- أن يؤخذ بعض المعنى، كقول ابن الرومي:

نــزلتمْ علــى هــامِ المعــالي إذا ارتقــى إليهــا أنــاسٌ غــيرُكم بالسَّــلا لِم

أخذه المتنبي فقال:

فــوقَ الســماءِ وفــوقَ مــا طلبــوا فــإذا أرادوا غايــةً نزلُــوا

6- أن يؤخذ المعنى، فيزادَ عليه معنى آخر، كقول البحتري:

ركبُــوا الفــراتَ إلى الفــراتِ وأمَّلُــوا جذلانَ يُبدعُ في السماحِ ويُغْرِبُ

أخذه من مسلم في قوله:

ركبــتُ إليــه البحــرَ في مُؤْخِراتِــهِ فَأَوْفَتْ بنا من بعدِ بحرٍ إلى بحرِ

7- أن يؤخذ المعنى فيُكسى عبارة أحسن من العبارة الأولى، كقول أبي نواس:

يَـدُلُّ علـى مـا في الضـميرِ مـن الفـتى تقلُّبُ عينيه إلى شخصِ مَنْ يَهوى

أخذه أبو الطيب فقال:

وإذا خـــامرَ الهـــوى قلـــبَ صـــبٍّ فعليـــــهِ لكـــــلِّ عـــــينٍ دليـــــلُ

8- أن يؤخذ المعنى ويُسبك سبكاً موجزاً، وذلك من أحسن السرقات، لما فيه من الدلالة على بسطة الناظم في القول، وسعة باعه في البلاغة، من ذلك قول أبي نواس:

وكَّلْـتُ بالـدهرِ عينـاً غـيرَ غافلـةٍ من جودِ كفِّكَ تَأْسُو كلَّ ما جَرَحا

أخذه ابن الرومي فقال:

الـدهرُ يُفْسِـدُ مـا اسـتطاعَ وأحمـدٌ يتتبَّـــعُ الإفســـادَ بالإصـــلاحِ

9- أن يكون المعنى عاماً فيُجعل خاصاً، أو خاصّاً فيجعل عاماً، وهو من السرقات التي يُسامح صاحبها، فمما جاء في جعل الخاص عاماً قول أبي الطيب:

ومـا يُـؤْلِمُ الحرمـانُ مـن كـفِّ حـارمٍ كمـا يـؤلمُ الحرمـانُ مـن كـفِّ رازق

أخذه من قول أبي تمام الخاص:

ولـو حـارَدَتْ شُـولٌ عَـذَرْتُ لِقاحَهـا ولكنْ مُنِعْتُ الدُّرَّ والضَّرْعُ حافلُ

10- زيادة البيان مع المساواة في المعنى، وذلك بأن يؤخذ المعنى، فيضرب له مثال يوضحه، فمما جاء منه قول أبي تمام:

هُوَ الصُّنْعُ إن يَعْجَلْ فَنَفْعٌ وإن يَرِثْ فَلَلرِّيْـثُ في بعـضِ المـواطنِ أنفـعُ

أخذه أبو الطيب، فأوضحه بمثال، فقال:

ومـــن الخـــيرِ بـــطءُ ســـيبِكَ عـــنّي أسـرعُ السُّـحْبِ في المسـيرِ الجَهَـامُ

11- اتحاد الطريق واختلاف المقصد. يوازن ابن الأثير هنا بين قصيدة لأبي تمام يرثي فيها ولدين صغيرين، وقصيدة لأبي الطيب في مرثية بولد صغير، فبيّن ما صنع هذان

الشاعران في هذا المقصد الواحد، وكيف هام كل واحد منهما في وادٍ منه، وتحدّث عما اتفقا فيه واختلفا، وذكر الفاضل والمفضول.

وأمّا المسخ فهو قلب الصورة الحسنة إلى صورة قبيحة، وضده: قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة، فالأول كقول أبي تمام:

فـتىً لا يـرى أنّ الفريصَـةَ مَقْتَـلٌ ولكـنْ يـرى أن العيـوبَ مقاتـلُ

وقول المتنبي:

يـرى أنَّ مـا بـانَ مِنْـكَ لِضـاربٍ بأقتـــلَ ممّـــا بـــانَ منـــكَ لِعَائـــبِ

فهو وإن لم يشوّه المعنى، فقد شوّه الصورة.

والثاني كقول المتنبي:

لـو كـانَ مـا تُعطـيهِمُ مـن قبـلِ أنْ تُعطـــيهِمُ لم يَعْرِفـــوا التـــأميلا

وقول ابن نباتة السعدي:

لم يُبْـقِ جُـوْدُكَ لي شـيئاً أُؤَمِلُـهُ تـركتني أصـحبُ الـدنيا بـلا أمـلِ

ويختتم ابن الأثير بحثه بالقول: «وهذه السرقات – وهي ستة عشر نوعاً – لا يكاد يخرج عنها شيء، وإذا أنصف الناظرُ في الذي أتيتُ به هنا، علم أني قد ذكرت ما لم يذكره غيري».

وهكذا، فإن منهج ابن الأثير يقوم على ابتكار في التقسيم والاصطلاح، وتكثير الأمثلة، والمجيء – بحكم سعة اطلاعه – بأمثلة لم يذكرها النقاد من قبل، وتحليل قصائد متشابهة للوقوف بدقة على حالات التشابه والاختلاف، والجودة والرداءة إذا كان المقصد واحداً.

15- حازم القرطاجنّي (ت684هـ):

تتصل قضية السرقات عند حازم بالمعاني، لذلك تعرّض لها في منهاجه ضمن «معلم دالّ على طرق العلم بأنحاء النظر في المعاني، من حيث تكون قديمة متداولة، أو جديدة مخترعة»[1].

يقسم حازم المعنى ثلاثة أقسام:

1- المعنى الذي يُقال فيه إنه كثر وشاع.

2- المعنى الذي يُقال فيه إنه قلّ، أو هو إلى حيّز القليل أقرب منه إلى حيّز الكثير.

3- المعنى الذي يُقال فيه إنه ندر، وعدم نظيره.

فأما القسم الأول فهو مثل ما يتداوله الناس من تشبيه الشجاع بالأسد، والكريم بالغمام... وهذا القسم لا سرقة فيه، ولا حجر في أخذ معانيه، ولا فضل فيه لأحد على أحد إلا في حسن تأليف اللفظ، فإذا تساوى تأليفا الشاعرين في ذلك فإنه يُسمى **الاشتراك**، وإذا فضلت فيه عبارة المتأخر عبارة المتقدم، فذلك الاستحقاق، وإن قصّر فيه عمّن تقدمه فذلك الانحطاط.

وأما القسم الثاني، وهي المعاني التي قلّت في أنفسها، أو بالإضافة إلى كثرة غيرها، فما كان بهذه الصفة، فلا تسامح في التعرض إلى شيء منه، إلا بشروط:

- أن يركّب الشاعر على المعنى معنى آخر.
- أن يزيد عليه زيادة حسنة.
- أن ينقله إلى موضع أحقّ به من الموضع الذي هو فيه.
- أن يقلبه، ويسلك به ضدّ ما سلك الأول.
- أن يركّب عليه عبارة أحسن من الأولى

([1]) منهاج البلغاء: 192-196.

وأما القسم الثالث، وهو كل ما ندر من المعاني، فلم يوجد له نظير، فهو مُتحامى من الشعراء لقلة الطمع في نيله، والمعاني التي بهذه الصفة تُسمى «المعاني العُقْم» لأنها لا تلقح، ولا يقتدح منها ما يجري مجراها من المعاني، ومن تعرّض لها مُفْتَضح، كقول عنترة:

وخـلا الـذبابُ بهـا يغـنّي وحـدَهُ هَزِجَـاً كفعْـلِ الشـاربِ المـترنِّمِ

غَـرِدَاً يَسِـنُّ ذراعَـهُ بذراعِـهِ قَـدْحَ المكِـبِّ علـى الزّنـادِ الأجـذمِ

وفي إزاء هذه الأقسام من المعاني، وضع حازم بعض الآليات في تداول المعاني، ومراتب الشعراء في ذلك، وهي:

- من نقل المعنى النادر من غير زيادة، فذلك من أقبح السرقات.
- من أبرز المعنى النادر في عبارة أشرف من الأولى، فقد قاسم الأولَ الفضلَ.
- إن زاد المتأخر على المتقدم زيادة في المعنى مع تحسين اللفظ، فقد استحقّ المعنى عليه.

وعلى ذلك، فمراتب الشعراء فيما يلمّون به من المعاني أربعة: اختراع، واستحقاق وشركة، وسرقة.

خلاصة القول: كشفت مقاربات النقاد العرب القدماء للسرقات الشعرية وعياً نقدياً بالنص والعلاقات التي يقيمها بنصوص سابقة في كلّ أنظمته اللغوية والمعنوية والصورية، إذ وازن هؤلاء النقاد بين النصوص موازنة تهتمّ بالتشابهات الخفية والظاهرة، وكان ثمة اتفاق بينهم على أن «السرقة» التي يقوم بها شاعر لا تنفي أنه ذو منزلة من الإجادة، لأن البحث فيها في وجه من وجوهها كان يهدف إلى إبراز مدى اطّلاع الناقد، أكثر مما يبرز إيمان الناقد بأن الأخذ قد تم على النحو الذي قرره.

ويتضح من تقسيمات النقاد، ومناهجهم في البحث في القضية اتصالها بقضية اللفظ والمعنى، مع التركيز على المعنى، لكونه المحور الذي دارت حوله معظم الأحكام القائلة بالسرقة، كما أظهرت هذه التقسيمات التي ترجع إلى بابين كبيرين (المحمود

والمذموم) تعدداً اصطلاحياً كبيراً، ودقيقاً معظم الأحيان، وإن كان من الممكن اختزاله، وبصرف النظر عن التوافق والاختلاف اللذين ميّزا جهود النقاد في هذه القضية، فإن مبحث السرقات في حد ذاته وفي سياقه النقدي والتاريخي القديم شكّل أداة نقدية مهمة جرى من خلالها رصدُ عمليات الإبداع والابتكار والتقليد، والتشويه في الشعر على حدّ سواء، والوقوفُ بدقة على أوجه تفاعل النصوص القديمة وتداخلها.

المصادر والمراجع

1. الإبانة من سرقات المتنبي ،العميدي ، تحقيق إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف، القاهرة، 1961م.
2. أبو تمّام بين ناقديه قديماً وحديثاً ،عبد الله المحارب ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، 1987م.
3. أبو تمّام وقضية التجديد في الشعر ،عبده بدوي ،مكتبة الشباب ،القاهرة ، د.ت.
4. الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري ، عباس أرحيلة ،جامعة محمد الخامس ،المغرب ،1999م.
5. أثر القرآن في تطوّر النقد العربي ،محمد زغلول سلّام ،دار المعارف ، القاهرة،1968م.
6. أخبار أبي تمام ،الصولي ، تحقيق خليل محمود عساكر، محمد عبده عزام، نظير الإسلام الهندي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.
7. الأدب والأدبية – إنشائية التوحيدي أنموذجاً ،حسن الأحمد ،وزارة الثقافة ، دمشق،2015م.
8. أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي ،حسن الأحمد ،دار التكوين ، دمشق ،2009م.
9. أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ،كاظم جهاد ، مكتبة مدبولي، القاهرة ،1993م.
10. أساس البلاغة، الزمخشري ،تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م.

11. الاستعارة : نشأتها – تطورها – أثرها في الأساليب العربية ،محمود السيد شيخون، مكتبة الكليات الأزهرية ،القاهرة ،1984م.
12. الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ،يوسف أبو العدوس ،الأهلية للنشر ،عمّان ، ط1، 1997م.
13. أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ،تحقيق محمود محمد شاكر ،دار المدني ، جدّة، 1991م.
14. أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، الطاهر بو مزبر ، منشورات الاختلاف ،الدار العربية للعلوم – ناشرون ،الجزائر ، بيروت ،2007م.
15. أصول النقد العربي القديم ،عصام قصبجي ،منشورات جامعة حلب ،1991م.
16. إعجاز القرآن ،الباقلّاني ،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف ،القاهرة ،ط1،1953 م.
17. أعلام الكلام ،محمد بن شرف القيرواني ،دار النهضة ،مصر ،ط1 ،1926م.
18. الأغاني ،أبو الفرج الأصفهاني ،دار إحياء التراث ، بيروت ،1994م.
19. الإمتاع والمؤانسة ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق أحمد أمين ،أحمد الزين ،المكتبة العصرية، صيدا ، د.ت .
20. البديع ،ابن المعتز ،اعتنى بنشره إغناطيوس كراتشقوفسكي ،دار المسيرة ،بيروت ، ط3، 1982م.
21. البديع في شعر المتنبي ،منير سلطان ،منشأة المعارف ،الإسكندرية ،1996م.
22. البصائر والذخائر ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق وداد رضا ،دار صادر ،بيروت ، ط1 ، 1988م.
23. بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح ،عبد المتعال الصعيدي ،مكتبة الآداب ،القاهرة ، 2005م.

24. بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،يوسف بكار ،دار الأندلس ،بيروت ، ط2،د.ت.

25. بنية الخطاب الشعري ،عبد الملك مرتاض ،دار الحداثة ،بيروت ،ط1 ،1986م.

26. البيان والتبيين ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، ط4، 1975م.

27. التأثير اليوناني في النقد الأدبي العربي القديم ،داود سلّوم ،مجلة كلية الآداب العراقية، العدد الرابع عشر ،1970-1971م.

28. تأويل مشكل القرآن ،ابن قتيبة الدينوري ،تحقيق إبراهيم شمس الدين ،دار الكتب العلمية، بيروت ،2007م.

29. تاج العروس من جواهر القاموس ،الزبيدي ،تحقيق إبراهيم الترزي ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ،2000م.

30. تاج اللغة وصحاح العربية ،الجوهري ،تحقيق أحمد عبد الغفور عطّار ،دار العلم للملايين، بيروت،ط4 ،1990م.

31. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،إحسان عباس ،دار الشروق ،عمّان ،ط4 ، 2006م.

32. تاريخ النقد الأدبي عند العرب ،طه أحمد إبراهيم ،المكتبة العربية ، بيروت،1981م.

33. تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري ،محمد زغلول سلام ،منشأة المعارف، الإسكندرية ،د.ت.

34. تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ،ابن رشد (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).

35. التناص الشعري – قراءة أخرى لقضية السرقات ،مصطفى السعدني ،منشأة المعارف، الإسكندرية ،1991م.
36. ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (للرمّاني والخطّابي وعبد القاهر الجرجاني) ،تحقيق محمد خلف الله ، محمد زغلول سلّام ،دار المعارف ،القاهرة ،د.ت .
37. جمهورية أفلاطون ، دراسة وترجمة فؤاد زكريا ،دار الوفاء ،الإسكندرية ،2004م.
38. الحركة النقدية حول مذهب أبي تمّام ،محمود الربداوي ،دار الفكر ،بيروت ،د.ت.
39. حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،الحاتمي ،تحقيق جعفر الكتّاني ،وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ، 1979م.
40. الحيوان ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام محمد هارون ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2004م.
41. الخصائص ،ابن جني ،تحقيق محمد علي النجار ،دار الهدى ،بيروت ،ط2 ، 1952م.
42. الخصومة بين الطائيين وعمود الشعر ،وحيد كبابة ،اتحاد الكتّاب العرب،دمشق 1997م.
43. خطاب الطبع والصنعة ،مصطفى دراوش ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 2005م.
44. دراسات في علم النفس الأدبي، حامد عبد الرحمن ،المكتبة العربية ، بيروت،1949 م.
45. دلائل الإعجاز ،عبد القاهر الجرجاني ،تحقيق محمود محمد شاكر ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،2000م.
46. رسائل ابن المعتز في النقد والأدب والاجتماع ،ابن المعتز ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،القاهرة ،ط1 ،1356هـ.

47. رسائل الانتقاد ،ابن شرف القيرواني ،تحقيق حسن عبد الوهاب ،دار الكتاب الجديد، بيروت،ط1 ،1983م.
48. رسائل الجاحظ ،الجاحظ ،تحقيق عبد السلام هارون ،مكتبة الخانجي ،القاهرة ، 1964م.
49. رسالة التربيع والتدوير ،الجاحظ ،تحقيق فوزي عطوي ،الشركة اللبنانية للكتاب ، بيروت، 1969م.
50. الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره ،الحاتمي ،تحقيق محمد يوسف نجم ،دار صادر بيروت ،1965م.
51. سر الفصاحة ،ابن سنان الخفاجي ،دار الكتب العلمية ،بيروت ، ط1 ، 1982م.
52. سرقات أبي نواس ،مهلهل بن يموت المزرع ،تحقيق محمد مصطفى هدارة ،دار الفكر العربي، القاهرة ،1957م.
53. السرقات الأدبية – دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها ،بدوي طبانة ،دار نهضة مصر، القاهرة ،د.ت.
54. شرح ديوان الحماسة ،المرزوقي ،تحقيق أحمد أمين ،عبد السلام هارون ،دار الجيل ، بيروت، ط1،1991م.
55. الشعر والشعراء ،ابن قتيبة ،تحقيق أحمد محمد شاكر ،دار المعارف ،القاهرة ، 1982م.
56. الصورة الأدبية ،مصطفى ناصف ،دار الأندلس ،بيروت ،ط3 ،1983م.
57. الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجاً وتطبيقاً ،أحمد دهمان ،وزارة الثقافة، دمشق، ط2 ،2000م.
58. الصورة بين البلاغة والنقد ،أحمد بسام ساعي ،دار المنارة ،دمشق ،1984م.

59. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ،الولي محمد ،المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1990م.
60. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ،جابر عصفور ،دار التنوير ، بيروت، 1983م.
61. الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ،نصرت عبد الرحمن ، مكتبة الأقصى، عمّان ،ط2 ،1982م.
62. طبقات الشعراء ،ابن المعتز ،تحقيق عبد الستار فراج ،دار المعارف ،القاهرة ،1976م.
63. طبقات فحول الشعراء ،ابن سلّام الجمحي ،تحقيق محمود محمد شاكر ،دار المدني، جدّة، 1974م.
64. عبد القاهر الجرجاني – بلاغته ونقده ،أحمد مطلوب ،وكالة المطبوعات ،الكويت، 1973م.
65. عبقرية أبي تمّام ،عبد العزيز سيد الأهل ،دار العلم للملايين ،بيروت ،1962م.
66. العصر العباسي الأول ،شوقي ضيف ،دار المعارف ،القاهرة ،ط8 ،1966م.
67. العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ،ابن رشيق القيرواني ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ،دار الجيل ،بيروت ،ط5 ،1981م.
68. عمود الشعر (مواقعه ووظائفه وأبوابه) ،عبد الكريم حسين ،دار النمير ،دمشق، 2003م.
69. عمود الشعر في قراءة السنة الشعرية عند العرب ،توفيق الزيدي ،الدار العربية للكتاب، بيروت، 1993م.
70. عيار الشعر ،ابن طباطبا العلوي ،تحقيق عبد العزيز ناصر المانع ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

71. فحولة الشعراء ،الأصمعي ،تحقيق ش . توري ،دار الكتاب الجديد ،بيروت ،ط2، 1980م.
72. فن التشبيه ،علي الجندي ،مكتبة نهضة مصر ،القاهرة ،1952م.
73. فن الشعر ،أرسطوطاليس ،تحقيق عبد الرحمن بدوي ،مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة، 1953م.
74. فن الشعر من كتاب الشفاء ،ابن سينا (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).
75. القاضي أبو بكر الباقلاني وآراؤه الكلامية والفلسفية ،عبد العزيز المحذوب ،دار ابن حزم، بيروت،2009م.
76. قراءة جديدة لتراثنا النقدي ،كمال أبو ديب ،النادي الثقافي ،جدّة ،1990م.
77. قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم ،وليد قصاب ،دار الفكر ،دمشق ، 2010م.
78. قواعد الشعر ،أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب ،تحقيق رمضان عبد التواب ،مكتبة الخانجي، القاهرة ،ط2 ،1995م.
79. الكامل في اللغة والأدب ،المبرّد ،مؤسسة المعارف ،بيروت ،2002م.
80. كتاب الصناعتين ،أبو هلال العسكري ،تحقيق علي محمد البجاوي ،محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ،القاهرة ،ط1 ،1952م.
81. الكشف عن مساوئ شعر المتنبي ،الصاحب بن عباد ،تحقيق محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف ،بغداد ،ط1 ،1965م.
82. لسان العرب ،ابن منظور ،دار صادر ،بيروت ،1992م.
83. اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب ،الأخضر جمعي ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق ،2001م.
84. المتنبي ،زكي المحاسني ،دار المعارف ،القاهرة ،1961م.
85. المتنبي ،طه حسين ،دار المعارف ،القاهرة ،1976م.

86. المتنبي ــ رسالة في الطريق إلى ثقافتنا ، محمود محمد شاكر ،مكتبة الخانجي ، القاهرة، 1987م.
87. المتنبي بين ناقديه في القديم والحديث ،محمد عبد الرحمن شعيب ،دار المعارف ، القاهرة ، 1964م.
88. المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر ،ابن الأثير ،تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ،القاهرة ،1939م.
89. المستشرقون والشعر الجاهلي بين الشك واليقين ،يحيى الجبوري ،دار الغرب الإسلامي، بيروت،ط1 ،1997م.
90. مشكلة السرقات في النقد العربي – دراسة تحليلية مقارنة ،محمد مصطفى هدّارة ، مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة ،1958م.
91. المصطلح النقدي في نقد الشعر ،إدريس الناقوري ،المنشأة العامة للنشر والتوزيع ، طرابلس– ليبيا، ط2 ،1984م.
92. معجم مصطلحات النقد العربي القديم ،أحمد مطلوب ،مكتبة لبنان – ناشرون ، ط1، 2001م.
93. المغني في أبواب التوحيد والعدل ،القاضي عبد الجبار ،تحقيق إبراهيم الإبياري ، مطبعة دار الكتب، القاهرة ،ط1 ،1380هـ.
94. مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري ،توفيق الزيدي ، السراس للنشر، تونس ،1985م.
95. المقابسات ،أبو حيان التوحيدي ،تحقيق حسن السندوبي ،دار سعاد الصباح ، الكويت، ط2، 1992م.
96. مقالة في قوانين صناعة الشعراء ،الفارابي (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطوطاليس).

97. مقدمة ابن خلدون ،ابن خلدون ،تحقيق عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1،2004م.
98. مقدمة لدراسة الصورة الفنية ،نعيم اليافي ،وزارة الثقافة ،دمشق ،1982م.
99. مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق ،رحمن غركان ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1997م.
100. المنصف للسارق والمسروق منه في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي ،ابن وكيع التنّيسي، تحقيق عمر خليفة بن إدريس ،جامعة قار يونس ،بنغازي ،ط1 ، 1994م.
101. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني ،تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ،بيروت ، ط2 ،1986م.
102. الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتري ،الآمدي ،تحقيق السيد أحمد صقر ،دار المعارف، القاهرة، ط4 ،1992م.
103. الموازنة في النقد العربي حتى القرن الخامس الهجري، د. حمود حسين يونس، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، 2008م.
104. الموشح ،المرزباني ،تحقيق علي محمد البجاوي ،دار نهضة مصر ،القاهرة ، 1965م.
105. النظرية الاستبدالية للاستعارة ،يوسف أبو العدوس ،حوليات كلية الآداب ، جامعة الكويت، 1990م.
106. نظرية عبد القاهر في النظم ،درويش الجندي ،مكتبة نهضة مصر ،القاهرة ، 1960م.
107. نظرية النظم – تاريخ وتطور ،حاتم الضامن ،وزارة الثقافة والإعلام ،بغداد ، 1979م.

108. نظرية النظم وقيمتها العلمية في الدراسات اللغوية عند عبد القاهر الجرجاني ، وليد مراد ،دار الفكر ،دمشق ،ط1 ،1983.
109. نظرية النقد العربي وتطورها إلى عصرنا ،محيي الدين صبحي ،الدار العربية للكتاب ،ليبيا – تونس ،ط1 ،1984م.
110. نقد الشعر ،قدامة بن جعفر ،تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
111. نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ،إحسان عباس دار الأمانة، بيروت،ط1، 1971م.
112. النقد عند ابن أبي الإصبع المصري، د. حمود حسين يونس، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.
113. النقد في رسائل النقد الشعري ،حسين الزعبي ،دار الفكر ،دمشق- دار الفكر المعاصر، بيروت،2001م.
114. النقد المنهجي عند العرب ،محمد مندور ،دار النهضة ،القاهرة ،1972م.
115. النقد والتجديد في الشعر العباسي بين التعصب والواقع ،حسين الزعبي ،مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية ،مجلد 27 ،العدد 3+4 ،2011م.
116. نور القبس المختصر من المقتبس ،المرزباني ،تحقيق رودلف زلهايم ،دار بيروت للنشر ،بيروت، 1964م.
117. الوساطة بين المتنبي وخصومه ،القاضي الجرجاني ،تحقيق وشرح محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي ،منشورات المكتبة العصرية ،صيدا – بيروت ، د.ت.
118. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر ،الثعالبي ،تحقيق مفيد محمد قميحة ،دار الكتب العلمية، بيروت ،ط1 ،1983م.