جامعة محمد الأول
كلية الآداب والعلوم الانسانية
وجدة

شعبة اللغة العربية وآدابها

بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا في الآداب

« الأدبية » في النقد العربي القديم

من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة

إعداد الطالب :
أحمد بيكيس

تحت إشراف الأستاذ :
الدكتور حسن الأمراني

رقم التسجيل : 12

السنة الجامعية : 1992 . 1993

مقدمـــــــة :

يسود الاعتقاد أن التراث النقدي العربي الاسلامي ، قد قتل بحثـــا ، وأن ما حصل من تراكم في الدراسات قد سد الأفق أمام أي ناظر يحـــاول أن يرى نجمة شاردة ، أو بصيص نور في ركن منسي . ويكثر القول بأن تضاريـس وجغرافية النقد القديم قد تم مسحها واستخراج أفانينها ، ولم يبق هناك مجـال " لاضاعة الوقت " والالتفات الى الوراء . يشيع هذا الاعتقاد عند فئة مـــن شباب الكليات وأساتذتها ، في وقت يزداد فيه تدفق المعرفة النقدية الأوربيـــة والأمريكية ، مصحوبة بهالة من التبجيل والتقديس والتبشير بالفتح العظيم !! . سـواء في الجامعات أو خارجها . . . مما ولد استيلابا ثقافيا لدى الطالب العربـــي . فلم يكتف باحتقار التراث ، وانما كفر بالحاضر أيضا ، مما يعني ضياع المستقبل .

واذا كان من الإنصاف الاعتراف لبعض الدراسات النقدية الحديثـــة بالتقدم والجدة والطرافة ، فانه من العدل أيضا نفض الغبار عن منجـــزات الأسلاف بدون مركبات نقص أو مصادرات وأحكام جاهزة سلفا . ومن نافلة القـــول التذكير بأن ما يعتبر حاليا فتحا في كثير من المناهج الدراسية ، يجد مرتكـزه في التراث الانساني .

إننا ـ أمة العرب ـ إذ نطمح إلى إعادة بناء الذات الحضاريـــة التي تكسرت بفعل أحداث تاريخية وسياسية معروفـة ، خليقون بأن نقيم بناءنـــا على أسس صحيحة وقوية تضمن له الاستمرارية . وهذا لا يكون بالارتماء في أحضان الثقافة الوافدة بشكل أعمى ، فنحن اذّاك لا نعدو أن ننتج فقّاعات تتفرقـــع

عند ملامستها أخفّ نسمة هواء . كما لا يمكن أن يكون أيضا بالانغلاق في شَرْنَقة الماضي ، لأنه سلوك يخالف سنة التطور .

اننا مطالبون أولا بفهم التراث النقدي ، وهذا لمّا يحصل بعد على الوجه الأكمل كما يظن بعض الدارسين ، وثانيا بالاستفادة من منجزات البحث العلمي ، في حدود ما تسمح به خصوصية الأدب العربي . وثالثا ببلورة تصوراتنا الخاصة النابعة من ثقافتنا والمعبرة عن وجداننا الفني . وهذا جهد لابد أن تساهم فيه أجيال ، وتشكل لتحقيقه خلايا للبحث . وانه لمما يثلج الصدر أن يرى المرء بشائرَ خير تظهر في شكل دراسات جادة ، في المغرب كما في المشرق ، مما يجعل التفاؤل بالمستقبل كبيرا .

ان المزاجي لهذه المعظلة الثقافية التي نواجهها ، والمتمثلة في التهافت وراء كل ما هو غربي ، ومحاولة إقصاء كل ما هو عربي ، هو الذي دفعني الى اختيار حقل النقد العربي القديم مجالا للبحث . وبقدر اطمئناني الى أنني لا أحرث أرضا بورا أو بكرا ، كان استغرابي لشبه الاتفاق الذى حصل بين الدارسين في طرق مواضيع بعينها ، باستثناء قلة منهم ، حيث نجد الحضور القوي لقضية القدماء والمحدثين ، وقضية اللفظ والمعنى ، وقضية الطبع والصنعة ، وقضية السرقات .... بدرجة توحي بأن النقاد القدامى لم يعالجوا شيئا غيرها !!.

من هنا اتجه تفكيري للبحث في قضايا لم تحظ بالاهتمام ، أو لم تلق منه الا أقله . فاذا كان أستاذي الفاضل الدكتور حسن الأمراني يدعو الى إعادة النظر فيما يسمى تاريخ الأدب العربي لكوننا ومنذ "أزيد من قرن من

الزمان ، وعيوننا نيام لا ترى الأدب القديم الا في تلك النصوص المحدودة المحدودة في أنماط من الشعر والخطابة وما جرى مجراهما " (1) فانني أضيف الى دعوته هاته ضرورة فتح العين على قضايا نقدية أخرى ظلت مهمشة ، حتى نتمكن من تكوين تصور شامل عن الممارسة النقدية العربية ، ونستفيد منها .

والواقع أنني لم أكن حين بدأت أهتم بهذا المجال من المعرفة أطمح الى تحقيق شيء من هذا . كما لا يمكنني أن أدعي تحقيق بعضه من خلال هذه الرسالة . فقد كان وكدي ، ولا يزال ، أن أعرف ما كنت أجهله ، وأن أتعلم من مشايخ النقد ... وقد اكتشفت أن حصول هذه المعرفة ، وهذا التعلم يحتاجان الى رحلات أخرى أرجو أن تتاح لي فرصة خوضها .

وبالنسبة لهذه الرحلة الأولى صحبة أعلام التراث النقدي ، فقد اختارت لنفسها أن تحط الرحال عند قضية " الأدبية " ، رغبة منها في معرفة كيف كان النقد العربي القديم يفهم الأدب ، وكيف كان يرى تحقق أدبيته ، وما الأشياء التي تتحقق بها هذه " الأدبية " حتى تعطي الأدب فرادته الفنية ، وتميزه عن بقية الخطابات .

ولأن "الأدبية" باعتبارها سمة لما هو أدبي ، ترتبط بعناصر متعددة ، وتتدخل في تحديدها اعتبارات عدة ، وتقتسمها عناصر هي الأديب والنص والمتلقي ، فانه — منهجيا — ارتأيت ، وبتوجيه من أستاذي المحترم ، أن أجعل هذا العمل يبنى على ستة مباحث ، سبقت بمدخل حددت فيه بعض المفاهيم ، وتوقفت

---

(1) مجلة المشكاة . المقال الافتتاحي للعدد 12 .

بخاصة عند مصطلح "الأدبية". وهذه المباحث هي :

المبحث الأول : " الأديب " بعد أن بينت فيه سبب الاهتمام بهذا الطرف، عرضت تصور النقاد لشخصيته ، وأثر هذا التصور على أحكامهم النقدية . وقد عالجت فيه نظرتهم الى جوانب عدة من هذه الشخصية منها الجانب الاجتماعي، ثم الجانب الخُلقي ، ثم الجانب الخِلقي ، ثم الجانب الثقافي ، والجانب الفني .

المبحث الثاني : " المتلقي " ، حيث أبرزت أهميته ، ثم عرضت تصورات النقاد القدامى حوله ، وتمييزهم بين "المتلقي العادي" وأثره في توجيه العملية الابداعية ، ثم "المتلقي" الناقد وحضوره الإيجابي أو السلبي .

المبحث الثالث : تناولت فيه حقل اشتغال النقد ، وعنونته بـ : "بين الشعري والنثري" عرضت فيه آراء النقاد في أربع قضايا هي : المفاضلة ، و الاختلاف ، و التشابه ، و الأغراض .

فبالنسبة للمفاضلة أوضحت أسباب تفضيل النثر وأسباب تفضيل الشعر . وبالنسبة للاختلاف أوضحت فيه اعتبار الوزن أمرا ثانيا ضمن محددات الشعر ، والتركيز على التخييل والمحاكاة ، كما عرجت على ما يختص به كل من النثر والشعر من مواضيع .

أما التشابه فعرضت فيه ذم ابن خلدون تشبه النثر بالشعر ، وأوضحت حدود التقاطع بينهما عند الفلاسفة أو ما يطلق عليه نثرية الشعر وشعرية النثر ، وموقف حازم من هذا التقاطع .

وبالنسبة للأغراض، تحدثنا فيه بإيجاز عن قضية الأجناس الضائعة ومشكلة التجنيس في النثر، ثم قضية الأغراض: الأصول والفروع، ثم علاقة الغرض بالوزن، ثم جمالية الغرض.

المبحث الرابع: "النص" حددت فيه مفهومه، ثم عرجت على النقد القديم التمس في نصوصه تصور النقاد للنص، فتحدثت عن حرصهم على الانتظام، والوسائل التي تحققه، فكان أن تناولت:

1) التجانس

أ) على مستوى اللفظ، ودرست فيه: تجانس الحروف.

تجانس الألفاظ.

القيمة الجمالية للسجع والجناس.

ب) تجانس اللفظ مع المعنى:

2) بناء النص، وتطرقت فيه لـ:

- "جمالية المطلع"
- "حسن التخلص"
- "جمالية الخاتمة"
- الوحدة الداخلية للنص
- "النص" بين البيت والقصيدة.

المبحث الخامس: "النص وعلاقته بالتجربة الوجدانية" من خلال قضية الصدق والكذب، حيث توقفت عند مصدر الابداع، وأشرت الى قضية الالهام عند اليونان وعند المسلمين، والى علاقة الابداع بالواقع، ثم الى ربط النقاد الشعر

بدواع ومقتضيات ، واهتمامهم بالجانب الفني والتخييلي بغض النظر عن الحمولة الفكرية والاخلاقية .

المبحث السادس : "النص وحدود الابداع" ، من خلال قضية الغموض والوضوح ، عرضت فيه الغموض في الفن عموما باعتباره سمة من سماته ، وميزت بين الغموض والغرابة التي ربطها النقاد بالاعجاب ، ثم الأشياء التي تحقق هذا الاعجاب ، والحدود التي ينبغي أن تقف عندها الصورة التشبيهية والاستعارية ، ودور مراعاة "المتلقي" في تحديد هذا الحد .

وفي الأخير ذيلت البحث بخاتمة عامة ، أجملت فيها أهم النتائج المتوصل اليها ، وبفهارس توضيحية .

أما المنهج الذي سلكته ، فهو منهج وصفي تتخلله بعض التحاليل . وقد وجدته ينسجم والهدف الذى حددته لهذا العمل . وهو التعريف بالظواهر ، من خلال ما أسعفني الجهد في جمعه من نصوص ، فأنا أنظر الى هذا العمل على أنه مرحلة أولى وضرورية قبل الانتقال الى التأويل والتفكيك لإعادة بناء التصورات ، وإصدار الأحكام . ثم إن هذا المنهج يجنب السقوط في الإسقاطات والتعسف على النص بتحميله ما لا يحتمل . وقد توخيت أن يكون مسندا بأكثر النصوص تمثيلية ووضوحا .

ومن باب الاعتراف بالفضل لأصحابه أشير الى أنني قد استفدت من مجموعة من الدراسات الرائدة ، في مقدمتها كتب تاريخ النقد الأدبي ، ثم دراسات جادة تناولت قضايا بعينها ، أو ظواهر نقدية اما مفردة أو مجموعة .... كما استفدت

من جملة طيبة من الرسائل والأطروحات الجامعية التي لما تطبع بعد . وهذا كله مثبت في فهرس المراجع .

واذ أعترف بأن هذه الدراسات قد أنارت لي الطريق ومهدت لي السبيل ، فانني حاولت جهدي ألا أجتر رأيا أو أستنسخ قولا ، محافظا على الأمانة العلمية ما استطعت الى ذلك سبيلا ، وان وجد ما يخالف هذا الزعم فهو من قبيل السهو ليس الا .

وبعد هذا يبقى هناك سؤالان يحتاجان الى إجابة . أولهما حول الفترة التي تم تحديدها ما بين القرنين الخامس والثامن للهجرة ، والثاني حول النقاد الذين تم التعامل معهم .

ففيما يتعلق بالسؤال الأول ، فانني في الوقت الذي كان الموضوع يختمر في ذهني ، صدرت الطبعة الثانية لكتاب الأستاذ توفيق الزيدي حول " مفهوم الأدبية في التراث النقدي الى نهاية القرن الرابع " فارتأيت أن أتم العمل ، فأتناول الفترة اللاحقة . ومع أن دراسته لا تعني أنه قال في تلك الفترة القول الفصل الذى لا يترك مجالا لقراءات أخرى ، فانني تحمست لفترة ما بعد القرن الرابع لكونها تعد عند معظم الدارسين أكثر خصبا وأكثر نضجا من حيث المناهج والقضايا المطروحة والكيفية التي طرحت بها . وقد جعلتها تنتهي في القرن الثامن نظرا لكون صورة الأدب ، ابداعه ونقده بصفة عامة ، خلال ما يسمى " بعصور الانحطاط " ما تزال باهتة تحتاج الى أضواء كاشفة ، لنتأكد ان كان قد حصلت قطيعة فعلا ولم تتجدد الا مع " عصر النهضة " .

من جملة طيبة من الرسائل والأطروحات الجامعية التي لما تطبع بعد . وهذا كله مثبت في فهرس المراجع .

واذ أعترف بأن هذه الدراسات قد أنارت لي الطريق ومهدت لي السبيل ، فانني حاولت جهدي ألا أجتر رأيا أو أستنسخ قولا ، محافظا على الأمانة العلمية ما استطعت الى ذلك سبيلا ، وان وجد ما يخالف هذا الزعم فهو من قبيل السهو ليس الا .

وبعد هذا يبقى هناك سؤالان يحتاجان الى إجابة . أولهما حول الفترة التي تم تحديدها ما بين القرنين الخامس والثامن للهجرة ، والثاني حول النقاد الذين تم التعامل معهم .

ففيما يتعلق بالسؤال الأول ، فانني في الوقت الذي كان الموضوع يختمر في ذهني ، صدرت الطبعة الثانية لكتاب الأستاذ توفيق الزيدي حول " مفهوم الأدبية في التراث النقدي الى نهاية القرن الرابع " فارتأيت أن أتم العمل ، فأتناول الفترة اللاحقة . ومع أن دراسته لا تعني أنه قال في تلك الفترة القول الفصل الذى لا يترك مجالا لقراءات أخرى ، فانني تحمست لفترة ما بعد القرن الرابع لكونها تعد عند معظم الدارسين أكثر خصبا وأكثر نضجا من حيث المناهج والقضايا المطروحة والكيفية التي طرحت بها . وقد جعلتها تنتهي في القرن الثامن نظرا لكون صورة الأدب ، ابداعه ونقده بصفة عامة ، خلال ما يسمى " بعصور الانحطاط " ما تزال باهتة تحتاج الى أضواء كاشفة ، لنتأكد ان كان قد حصلت قطيعة فعلا ولم تتجدد الا مع " عصر النهضة " .

أما النقاد الذين تعاملت معهم، فقد اضطررت أمام طول المرحلة الزمنية، الى الانتقاء، فتعاملت مع الأعلام المشاهير، الذين يشهد لهم الجميع بطول باعهم في التراث النقدي. وهم من مختلف الأمصار، حيث يحضر المشارقة والمغاربة والأندلسيون، وهي فرصة لعقد بعض المقارنات بين آرائهم وتصوراتهم النقدية.

واصطفيت منها عينات حرصت أن تتوفر فيها صفة التمثيل

والى جانب انتقاء النقاد، انتقيت المصادر، وكان معياري في ذلك الشهرة العلمية والاختصاص في موضوع النقد، وهي في مجملها محققة ومطبوعة. أذكر منها: العمدة لابن رشيق، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، دلائل الاعجاز وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني، الذخيرة لابن بسام، رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد، المثل السائر لابن الأثير، تلخيصات فن الشعر والخطابة لابن سينا وابن رشد، المطرب لابن دحية، الغصون اليانعة وعنوان المرقصات والمطربات والمقتطف لابن سعيد، الطراز للعلوي، تحرير التحبير وبديع القرآن لابن أبي الإصبع المصري، المصباح في علم المعاني لبدر الدين بن مالك، المنزع البديع للسجلماسي، الروض المربع لابن البناء المراكشي، منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، المقدمة لابن خلدون البديع في البديع في نقد الشعر لأسامة بن منقذ، رسائل ابن حزم الأندلسي، احكام صنعة الكلام للكلاعي، ريحان الألباب وريعان الشباب للمواعيني ...

أما الصعوبات التي واجهتني فاني لن أقف عندها إيمانا مني بأن ليس هناك بحث علمي لا تواجهه صعوبات ومشاكل. وقد استطعت التغلب عليها بفضل

رحابة صدر أستاذي المشرف الدكتور حسن الأمراني ، وبفضل تواضعه العلمي ، فأنا مدين له بالشيء الكثير ليس من خلال هذا العمل فحسب بل لما خصنا به من عطف وتعهّد خلال سنوات الاجازة ، فجزاه الله عنا كل خير .

كما أغتنم هذه الفرصة لأوجه خالص الشكر الى كل من أستاذي المحترم الشاعر محمد علي الرباوي ، فقد كان لتشجيعاته المستمرة على هذا العمل فضل كبير ، والى الأخوين الأستاذين يحيى رمضان وحسن مصباح على ما لقيته منهما من مساندة وتشجيع دائمين .

في المفهـــــوم :

بعد المخاض الذى شهدته الحركة النقدية عبر تفاعلاتها وتلاقحها مع علوم انسانية متنوعة ، ليست اللسانيات سوى واحدة منها ، ولدت مصطلحات ومناهج كثيرة ، كان من بينها مصطلح " الأدبية " الذى ترعرع في كنف الاتجاه الشكلاني الروسي ، ذلك الاتجاه الذى نحا بالدرس النقدي نحوا جديدا جعله يتخلص من مؤثرات علم الاجتماع وعلم النفس وعلوم أخرى ، وتوجه الى دراسة الصفات الأدبية داخل النص ، باعتبارها محددا لأدبية الكلام ، ومميزا له عن باقي الخطابات .

وقد أطلق هؤلاء على دراستهم مصطلح " Poétique " ليميزوا منهجهم في الدراسة الأدبية القائم على تحليل مكونات النص ، عن بقية المناهج التي تنجر وراء عناصر غير أدبية ، خارجة عن اطار النص ، معتمدين مبدأ يلخص في قولهم : " ان موضوع علم الأدب ليس الأدب ، بل الأدبية " (1) (Littéralité)

وبعد أن اكتسب مصطلح " Poétique " قوته التداولية واستظلت به مناهج نقدية غير الشكلانية ، تمت ترجمته الى العربية أحيانا بـ" الشعرية " وأحيانا بـ" الانشائية " كما عند التونسيين * وأحيانا ثالثة بـ" الأسلوبية " على ما بينهما من فوارق .

والواقع أنني لا أرتاح الى هذه الترجمة ، وخاصة لفظة ، " شعرية " ، فهي فضلا عن كونها نقل حرفي آلي (اذ لو كان لها في الأصل اللاتيني لفظ

---

(1) الأسلوبية والأسلوب ، ص : 172 .

* حمادى صمود وعبد السلام المسدى على سبيل التمثيل ، ود . المسدى يفضل " الانشائية " على " الشعرية " لأن الثانية تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ، ولذلك تكون " الانشائية " في نظره أوفق ترجمة ، اذ الدلالة الأصلية هي الخلق والانشاء .

آخر لكانوا فعلوا معه نفس الشيء كما هو الشأن مع الاستطيقا مثلا) فانها توحي بنوع من الانحياز الى الشعر . وهذا ما يقره روني ويليك نفسه ، حيث فضل مصطلح " نظرية الأدب " عليها ، " لأنها تسمية تتفادى امكانية حصر الدراسة بالمنظوم من الكلام ، كما هي الحال غالبا في اللغة الانجليزية ، كما تتفادى أي اشارة الى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين " (2) .

يتأكد هذا الالتباس عندما نعود مثلا الى معجم " مصطلحات الأدب " لمجدي وهبة ، ونقرأ التعريف التالي للشعرية كما وردت عند أرسطو : " مصطلح يطلق على كل كتاب أو بحث يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو لفلسفة ماهية الشعر نفسه " (3) ولعله هنا يلخص الأساس الذى يقوم عليه كتاب " فن الشعر " لأرسطو ، وهو الكتاب الذى تستمد منه كل النظريات الحديثة الغربية

من هنا يمكن أن نفهم هذا الاضطراب الحاصل في هذا المصطلح ، فهو ناتج عن الوفاء لعنوان كتاب أرسطو الذى خصه لدراسة قواعد الشعر ، بينما خص النثر بكتاب آخر هو فن الخطابة ، وبما أن الأول كان أكثر شهرة ، فقد ذاع وسميت به الدراسات الحديثة التي تطمح الى دراسة الخصائص الداخلية للأدب ، شعره ونثره ، بل وخصائص كل الفنون الجميلة . فقد أصبحت " الشعرية تُعنى بكل أساليب القول والخطاب ، وليس المظهر الابداعي الا مظهرا من مظاهر هذه البنية المجردة ، وامكانية من امكانيات تحققها " (4) .

اذن فمصطلح Poétique : "شعرية" ، قد عرف تطورا ، انتقل فيه من معنى

---

(2) مفاهيم نقدية ، ترجمة د . محمد عصفور ، ص : 431 .
(3) مصطلحات الأدب ، مجدى وهبة ، ص : 416 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974 .
(4) معجم لمصطلحات النقد الحديث : حمادى صمود ، حوليات الجامعة التونسية ، عدد 15 السنة 1977 ، ص : 138 .

خاص بما هو شعري ، ليصبح نظرية تدرس خواص الأدب ، أي تدرس الأدبيـــــة .
فهي " لا تتشغل بالأدب القائم ، بقدر ما تتشغل بالأدب الممكن ، وبكلمة أخـــرى بتلك الخاصية التي تصنع فرادة كل عمل أدبي ألا وهي " الأدبية " (5) بل أكثـر من ذلك فهي عند " Vieillir " جمالية كل الفنون : L'esthétique des différents arts (6) .

ويمكن أن نلمس هذا الانتقال الذى عرفه المصطلح نعود الى بعـض القواميس لنرى مختلف الدلالات التي أعطيت للمصطلح .

ففي قاموس : Petit Robert 1 (7) نجد ما يلي :

ـ الشعرية (Poétique) (في سنة 1402) صفة خالصة لوظائـف الشعراء (Propre aux fonctions des Poétes

ـ خاصة بالشعر : أسلوب ـ عبارة ـ صورة شعرية ـ إلهام شعـــرى ... فن شعري .

ـ في سنة 1637 أصبحت تعني : خاصية للشعر وعند فيالي شعريـــة الفنون الجميلة ، جمالية مختلف الفنون .

وفي لاروس نجد نفس المعنى ، فهي : (8)

5- Todorov. Qu'est ce que le structuralisme-2, Poétique. EDI, DU sceuil PARIS 1968. PP 12. 13

6- Petit Robert, ED 1991-P:1467

(7) نفس المرجع ، ص : 1467 .

8- Larousse-Dictionnaire de la langue Francaise-Paris, P:1441

1) نسبة الى الشعر : الأعمال الشعرية لفكتور هوجو (المكونة من شعـــــــره) صيغة شعرية (خاصة بلغة الشعر) .

2) شعرية الفنون الجميلة ، عرض وشرح لما هو سام ومثالي في الفنون الجميلة .

ان هذه الازدواجية في المفهوم هي التي تجعل المصطلح قلقا . فقـــد يراد به صفة ما هو شعري ، كما قد يراد به نظرية داخلية للأدب موضوعها أدبية النص . والمترجمون العرب لم يأخذوا هذه الازدواجية بعين الاعتبـار ، لمّا أبقوا على الترجمة الحرفية لكلمة "Poétique" ، فرافق ذلك الاضطرابُ الترجمةَ العربية .

لذلك أراني أفضل المصطلح العربي القديم " علم الأدب " فهو دقيـــق لارتباطه بكل مكونات الأدب ، ثم لشموليته كل الأجناس شعرها ونثرهـــــا ، فضلا عن كونه مصطلحا أصيلا .

وهكذا اذا كان المفهوم الغربي يجعل " الأدبية " موضوعا للشعريـــة (المعنى الثاني للكلمة) ، فان الشعرية في اللغة العربية هي جزء مـــــن الأدبية ، وكلاهما موضوع لعلم الأدب . فقد استعمل حازم القرطاجنـــــي " الشعرية " ليعبر بها عما يجعل النص الشعرى شعرا ، جاء ذلك فـــي معرض تصحيحه للمفاهيم السائدة حول الشعر ، حيث ظن البعـــــض " أن الشعرية في الشعر انما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه "(9) بينما يذهب هو الى أن الشعر الحقيقي هو ما قام فضلا عن الوزن ، علـــى التخييل والمحاكاة (10).

ان الشعرية صفة لما هو شعري عند حازم ، والأدبية عندنا هي صفـــة

---

(9) المنهاج ، ص : 28 .

(10) انظر تفصيل ذلك في مبحث : العلاقة بين الشعري والنثري .

لكل ما هو أدبي ، فهي تضم الشعرية وتربو عليها بخصائص النصوص غير الشعرية ، لتصبح الشعرية جزءا من الأدبية .

الشعرية

الأدبية

اذا كان مصطلح " الأدبية " ظهر مع الشكلانيين الروس ، فان مفهومه أقدم من ذلك بكثير ، ففضلهم ينحصر في تحديده وإعطائه مرجعية معرفية ومنهجية ، ذلك أنه منذ وجد الأدب والناس يتذوقون " أدبيته " ، ويفاضلون بين النصوص بحسب ما توفر فيها من هذه " الأدبية " ، ومنذ " فن الشعر " لأرسطو الى يومنا هذا والمؤلفات النقدية ، والنظريات الأدبية ، تسعى الى إبراز " الأدبية " ومحاولة تبسيط مسالكها أمام الأدباء الشباب . مع اختلاف ظاهر في طبيعة المنطلقات لفهم هذه " الأدبية " ، والعناصر التي تحددها كسمات لها ، مما أدى الى تباين المناهج ، رغم وحدة الهدف .

ان الأدب ظاهرة معقدة ، ترتبط بالحياة البشرية في عمومها ، وعندما نتحدث عن "الأدبية" لا ينبغي أن نغفل هذا الجانب ، ولا ينبغي إغفال الخصوصيات الحضارية والثقافية والتاريخية لكل أمة من الأمم .

من هنا يمكن أن نتفق على تميز الكلام الأدبي ، لكن قد نختلف في تحديد تجليات ومظاهر "أدبيته" ، لتداخل كثير من الاعتبارات ، تتدخل بشكل مباشر أو غير مباشر في توجيه هذا التحديد . وما المدارس التي ظهرت ، وستظهر الا دليل على هذا الاختلاف . والسبب في ذلك ـ فيما رأى ـ أمران :

الأول : ارتباط مفهوم الأدب ، و"الأدبية" ، بالإطار الحضاري والثقافي

للمحيط الذي أنتجه .

الثاني : ارتباط الأدبية في جانب كبير منها بالذوق . ومعلوم أن الذوق ذاتي ونسبي ، ومتغير .

ان الأدبية شيء ثابت في النص ، ولكن النظرية النقدية متغيرة ، لذلك لا ينبغي أن تنسينا منجزات المدارس النقدية الحديثة ما تحقق قديما ، فالبحث النقدي موغل في القدم ، وهذا لا يحتاج الى استدلال ، اذ النقد صفة ذاتية في الانسان وملكة من ملكاته التي فطر عليها ، ومثلما كان الأدب شفويا بداية ، كان النقد هو أيضا شفويا ، ولما يهمنا في هذا المقام ، هو حظ النقد العربي في الكشف عن الصفات الذاتية الكلية التي تجعل الكلام يرقى الى مستوى الأدبية ، وعلى أي أساس ميزوا بين مستويات الكلام الفنية . والبداية ستكون من رصد بعض المصطلحات التي كانت تؤدي عندهم ما تفيده الآن كلمة " أدبية " .

حينما نعود مثلا الى ما قبل القرن الخامس للهجرة ، نجد ابن سلام الجمحي يتحدث عن " جودة " الشعر فيلخص إلى أنها شيء يقع في النفس عند المميز ، ويعرفه الناقد عند المعاينة (11)

وفي اعتقادي أن كلمة جودة تفيد هنا ما تعنيه كلمة " أدبية " ، لأن الجودة لا تحصل الا عندما يستوفي الشعر عناصره الأدبية . وواضح اقرار ابن سلام صعوبة الكشف عن هذه الجودة وتوضيحها ، فهي عنده أشبه بمعرفة حدسية تحصل في نفس الناقد . وقد نقل عنه آخرون هذا الرأي كما يذهب الى ذلك ابن رشيق ، فقد سمع بعض الحذاق يقول : " ليس للجودة في الشعر

---

(11) طبقات فحول الشعراء ، ص : 6 .

صفة ، وانما هو شيء يقع في النفس عند المميز : كالفرند في السيف والملاحة في الوجه . وهذا راجع الى قول الجمحي بل هو بعينه ، وانما فيه فضل الاختصار"(12) .

على أن عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس، سيرفض هذا الادعاء، بل ان مناقشاته في كتبه كانت أصلا تهدف الى تعبيد الطريق ، واضاءة المسلك نحو الكشف عن الجودة / الأدبية . يقول : " وجملة ما أردت أن أبينه لك أنه لابد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة ، وأن يكون لنا الى العبارة عن ذلك سبيل وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل "(13) .

فلا يكفي أن تقول بأن هذا النص جيد ، ولكن عليك أن تبرهن على هذا الحكم ، وهنا سنخرج من إطار النقد الانطباعي الى النقد التعليلي المحتكم الى مقاييس موضوعية ، تجنب الوقوع في الخلل والمغالطة . ذلك أن عبد القاهر لم يكن يطمئن الى كثير من آراء سابقيه ومعاصريه ، خاصة في قضية الإعجاز ، من هنا نفهم حرصه على ضرورة التعليل والاستدلال لأنه في نظره " باب من العلم ، اذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة ، ومعان شريفة ، ورأيت له أثرا في الدين عظيما ، وفائدة جسيمة ، ووجدته سببا الى حسم كثير من الفساد فيما يعود الى التنزيل ، واصلاح أنواع من الخلل فيما يعود الى التأويل"(14)

---

(12) العمدة : ج 1/ 119 . (كنت قد اعتمدت طبعة محيي الدين عبد الحميد ، وكل الاحالات الواردة في البحث منها ، على أنني حاولت مقارنة النصوص بطبعة قرقزان .

(13) الدلائل : 33 ــ 34 (طبعة رشيد رضا) .

(14) نفسه .

وما دمنا مع عبد القاهر الجرجاني ، فاننا نجده يستعمل جملة من المصطلحات منها : المزية ـ الشرف ، النبل ، الفضل ، النمط العالي ، الباب الأعظم ، محاسن ، دقائق ، السحر ، الروعة . . . ، تارة مفردة وأخرى مجتمعة . من ذلك قوله : " واذ قد عرفت هذا النمط من الكلام ، وهو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع موضعا واحدا ، فاعلم أنه النمط العالي ، والباب الأعظم ، الذى لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه "(15).

وقوله أيضا : " ان من شأن هذه الأجناس أن تكسب المعاني نبلا وفضلا ، وتوجب لها شرفا ، وأن تفخمها في نفوس السامعين "(16).

فهذه النعوت كلها وصف لنوع من الأدب الراقي الذي تحققت فيه عناصر الأدبية . وكان ابن رشيق قبله ، قد استعمل لفظة السحر حين تعليقه على أبيات لابراهيم الصولي في مدح الفضل بن سهل ، حيث قال فيها : " أليس هذا الماء الزلال ، والسحر الحلال ؟ "(17).

ونجد عند ابن الأثير ، في القرن السابع ، أوصافا غير بعيدة من هاته ، من ذلك قوله : " والمعول عليه في تأليف الكلام من المنثور والمنظوم انما هو حسنه وطلاوته ، فاذا ذهب ذلك عنه فليس بشيء "(18).

فقد استعمل الحسن والطلاوة ، ورأى أن بدونهما لا يعد الكلام شيئا .

وفي حديث آخر ، ربط الوصف بالكاتب فقال : " واذا استكملت معرفة

---

(15) الدلائل ، ص : 75 .
(16) نفسه ، ص : 57 .
(17) العمدة : 2 ـ 106 .
(18) المثل السائر ج 11 / ص : 76 .

هذه الأركان الخمسة ، وأتيت بها في كل كتاب بلاغي ذي شأن ، فقد استحققت حينئذ فضيلة التقدم ، ووجب لك أن تسمي نفسك كاتبا "(19) .

وهذا أمر طبيعي ، لأن الأدب الذي حقق " أدبيته " وحاز جودته لا يمكن الا أن يكون صادرا عن أديب مجود عارف بطرق تحقيق الأدبية .

ان الذي يهمنا هنا ليس الاستدلال على أن النقاد العرب ، وبخاصة نقاد المرحلة موضوع البحث ، كانوا يعرفون معنى الأدبية ، وعبروا عنها بألفاظ زمانهم ، فهذا شيء بدهي ، ولكن التأكيد على أن أبحاثهم كانت أصلا للاحاطة بعناصر هذه الأدبية في محاولة للتقعيد لعناصرها لغرض تعليمي يحركه هاجس ديني يرتبط بالاعجاز القرآني ، باعتباره أمثل نص يجسد (الأدبية) في اللغة العربية .

من هنا اتجهت تلك البحوث ـ والبحوث التي سبقتها طبعا ـ الى تجزئة الظاهرة الأدبية الى عناصرها الأساسية ، قصد إبراز صفات كل عنصر ، وتحديد قدر مساهمته في إحداثه تلك الأدبية ، داخل النص ، مع تفاوت بين النقاد في تركيزهم على عناصر بعينها أكثر من الأخرى ، وفي طبيعة نظرتهم لماهية الأدب ووظيفته . يقول ابن البناء : " فاذا اجتمع على الكلام أن يكون لفظه فصيحا لسهولة مخارجه وعذوبته في السمع وسهولة تصور معناه وحسن مبانيه بالمشاكلة العقلية والنظام الطبيعي واتساع الفهم في لوازمه ، فهو العالي الدرجة ، الرفيع المنزلة النهاية في الطبقات الشريفة "(20) .

فالكلام الأدبي عنده هو ما حاز الشرف في أشياء كثيرة : اللفظ والمعنى والمبنى ... في حين نجد مثلا ابن رشد يعتبر الصدق الذي يتضمنه الكلام

---

(19) المثل السائر ، ج 1 / 99 .
(20) الروض المديع ، ص : 87 .

" يشفع لما فيه من قلة الفصاحة ، وقلة التغيير والمحاكاة. "(21)

والادبية ليست أيضا مستوى واحدا ، فشكلها في كلام العامة ليس هو شكلها في كلام الخاصة ، اذ " يكون البيان عند الخاصة بالكلام البديع ، ويكون عند العامة بكلامها المبني على غير الاعراب."(22)

ان هذه الاشارات تبين أن النقاد العرب كانوا يصدرون عن نظرة شمولية لمكونات العمل الادبي ، وأن ما وصفوا به من قصور في هذا الجانب لا يجد له مكانا من الصحة ،فقد أدركوا طبيعة الادب باعتباره خطابا متميزا ،فتعاملوا معه على أساس هذا التميز،ووضعوا قواعد حاولوا بها حصر "أدبية" الكلام.

أما عند المحدثين، فلعل أوضح تصور للادبية ، ولعلم الادب عامة. هو تصور رومان جاكبسون، وقد استفاد في بنائه لهذا التصور على نتائج نظرية التواصل، التي ساهمت في بلورتها عدة أبحاث في تخصصات متنوعة ،منها الفيزياء والرياضيات واللسانيات.(23)

لقد بنى جاكبسون نموذجه التواصلي على ستة مكونات هي :

1) المرسل

2) المرسل اليه

3) الرسالة

4) السياق (contexte) وهو المضمون الذي يتمثله المرسل اليه.

5) الاتصال (contacte) ويحدث عبر قناة فيزيقية تحقق ربطا نفسيا بين أطراف التواصل.

6) السنن (code) (24)

وقد رتب جاكبسون هذه المكونات في الخطاطة التالية :

سياق

مرسل رسالة مرسل اليه.

اتصال

سنن

---

(21) تلخيص فن الشعر : 158.

(22) الروض المريع : 88

(23) La linguistique; Genevieve Creuveau : La theorie de la communication P:95

(24) Essais de linguistique generale. Roman J : P : 95.

ومن خلال هذا النموذج حاول اكتشاف الوظائف المختلفة للغة ، انطلاقا من مفهوم المهيمنة (La dominante)، حيث ان الرسائل اللفظية تتنوع حسب الوظيفة اللغوية التي تهيمن على باقي الوظائف في رسالة ما ، وفق هرمية معينة، وقد جعلها ست وظائف هي :

1) الوظيفة المعرفية (cognitive) أو المرجعية أو الوضعية ، وهي ذات طبيعة ابلاغية نفعية .

2) الوظيفة التعبيرية (Expressive) الانفعالية ،وتتمثل في الرسائل التي تركز على الحمولة الانفعالية والوجدانية ، فهي ترتبط بالمرسل ، أي تقدم انطباعه وانفعاله تجاه شيء ما .

3) الوظيفة الافهامية Conative ، وهي تركز على المرسل اليه .

4) الوظيفة الانتباهية Phatique ، وتسعى الى الحفاظ على التواصل باستخدام أشكال تعبيرية وسلسلات لفظية في لحظات معينة قصد التأكد من استمرار التواصل وصحة تمثل المستمع المضمون الحقيقي .

5) الوظيفة الميتالسانية Metalinguistique وتندرج تحتها اللغة الواصفة المعتمدة في الدراسة العلمية التي تتخذ من اللغة موضوعا لها ،ثم عمليات الشرح التي تتخلل التواصل في الكلام اليومي ، فهي تسعى الى تحقيق درجة قصوى من التمثل لدى المستمع .

6) الوظيفة الشعرية Poétique : تركز الرسائل التي تهيمن فيها هذه الوظيفة على الرسالة ذاتها . وهي لا تقتصر على الشعر ،وانما ينبغي دراستها في أشكال الرسائل اللفظية الاخرى ،وكذلك غير اللفظية . وتعمل هذه الوظيفة على ابراز قيمة الكلمات والاصوات والتراكيب ... في ذاتها ، مكسبة اياها قيمة مستقلة .

وبالنسبة لي في هذا البحث فقد استلهمت تنظيرات جاكبسون – مع مراعاة خصوصيات النقد العربي القديم – فجعلت مباحث الرسالة تدور حول أغلب مكونات خطاطته السالفة الذكر :

المرسل (الاديب) في المبحث الاول .

المرسل اليه (المتلقي) في المبحث الثاني .

الرسالة ،باعتبارها أدبا ينقسم الى أجناس تندرج تحتها أغراض معينة في المبحث الثالث ،وباعتبارها نصا يحكمه الانتظام والتجانس على أكثر من مستوى (المبحث الرابع) ، وباعتبارها تشكلا لغويا ،ترتبط بالتجربة وتخضع للسياق (المبحث الخامس) ، وتسعى الى خلق اتصال أو تواصل في شروط سليمة (المبحث السادس) .

انطلاقا من هذا التصور ، وبناء على ما كنت قد أشرت اليه من أن مفهوم الادبية غير قار ،خاضع للتطور متأثر بالبيئات الثقافية والحضارية المتباينة ، فان المقصود بمفهوم الادبية في النقد العربي القديم في هذه الرسالة ،يشمل مواطن الجمال في الادب ،وسماته الفنية اللغوية المتشكلة في أنساق تعبيرية وفق طرق خاصة ، كما يشمل في نفس الوقت وبنفس الاهمية تفاعل هذه المكونات مع طرفي العمل الابداعي : المبدع والمتلقي ، ما دامت الارسالية انجازا مشتركا بينهما .

المبحث الأول

الأدب

يمكن القول إن النقد العربي ما بين القرن الخامس والقرن الثامن للهجرة توجه بالأساس الى دراسة الظواهر الأدبية ومحاولة التنظير لها ، فلم نجد كتبا تؤلف حول الأدباء ككتب الطبقات ، أو كالشعر والشعراء مثلا ..

غير أن هذا لا يعني أن الأديب قد غُيِّب من اهتمامات النقاد ، بل هناك إشارات اليه متناثرة في تلك المؤلفات والمصنفات النقدية ، وحديث عن شخصيته المادية والمعنوية ، وعن زاده الثقافي ، وأكثر من ذلك عن مظهره الخلْقي .

لكن ما علاقة هذا المبحث بالأدبية ؟

ان الأديب هو صانع الأدب ، فهو الذي يمنحه أدبيته من خلال تصرفه في اللغة والأساليب ، فمؤهلاته الفنية ، وقدراته التعبيرية ، ومواهبه الأدبية هي الطاقة التي يحول بها الكلام من اطاره العادي الى مستوى أدبي رفيع ، به جودة وحسن وطلاوة .

ان أديبا ضعيفا ، لا يتقن التصرف في أدواته التعبيرية ، ولا يفطن الى أجمل طرق التعبير ... سينتج أدبا ضعيفة أدبيته .

وفي مقابل هذا ، اذا كان الأديب ذا خبرة وتجربة ودراية بوجوه الكلام، يحسن التصرف ويتقن التعبير ، فان أدبه ولا شك ،سيأتي في غالب الأحيان على جانب كبير من الفنية والأدبية .

لهذه الأسباب ارتأينا أن نبحث هذا الطرف من أطراف العملية الابداعية قبل الانتقال الى رصد مظاهر الأدبية في الكلام الأدبي . لأن بمعرفتنا للذات المبدعة سنفهم كثيرا من أمور الابداع .

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن هو ما الذي ينبغي أن يتوفر عليه الأديب

حتى ينتج أدبا رفيعا ؟ ثم متى يمكن أن يطلق على منتج ما اسم أديب ؟

أود أن أشير بداية ،الى ان الدراسات في هذا المبحث – وعلى حسب علمي – قليلة ،وبخاصة فيما يتعلق بالجانب المعنوي لشخصية الأديب ، فالترجمات التي تعطى للأدباء من بداية حياتهم الى وفاتهم مع ذكر آثارهم لا يُدخل فيما أرومه ، وهو تحديد التصور العام للشخصية المادية والمعنوية للمبدع بغض النظر عن الفروقات الفردية بين الأشخاص، حتى نفهم مثلا ما الذي يجمع بين المتنبي وأبي نواس ،أو بين هذا وذاك من الكتاب أو الشعراء .

وأعتقد أن تصور الناقد للأدبية مرتبط في جانب منه بتصوره للأديب ، بل ربما بنى كثيرا من أحكامه النقدية من خلال هذا التصور .

ان نقاد هذه المرحلة نظروا الى الأديب من زوايا متعددة يمكن تصنيفها كما يلي :

1) الجانب الاجتماعي .

2) الجانب الخُلقي .

3) الجانب الأخلاقي .

4) الجانب الثقافي .

5) الجانب الفني .

وسنحاول أن نرصد كل جانب من هذه الجوانب . حسب ما تسعف به النصوص .

1 ـ الجانب الاجتماعي

هل يؤثر الوضع الاجتماعي للأديب في إقبال الناس عليه ؟ وتفضيلهم له على سواه ؟ سواء أكان هذا الأديب شاعرا أم كاتبا ؟

الواقع أن الكُتّاب كان لهم وضع اجتماعي أفضل نسبيا من الشعراء . فقد عينوا في الدواوين وهناك من استوزر ، أما الشعراء فكانوا في وضع في عمومه غير مُرْض، دفع بهم الى مدح الأسياد قصد الحصول على الأموال ، ومع ذلك فان اجادات الشعراء كثرت، وانتشرت مدائحهم وطارت في الآفاق .

فمبدئيا قد لا يكون للوضع الاجتماعي دخل ، وانما المعول على مهارات الشاعر وقدرته على تأليف الكلام . فهذا المتنبي يشغل الناس بشعره ويتفوق على معاصره الأمير الشاعر أبي فراس الحمداني ، كما أن شهرة شاعر اتهم بالزندقة والفحش وهو أبو نواس فاقت ، أو كادت ، شهرة الأمير ابن المعتز . . .

ومع ذلك نجد ابن رشيق حين تحدثه عن طبقة من الأدباء ، وهم الكتاب الشعراء (1) ، يميل كفتهم حينما يجعلهم " أرق الناس في الشعر طبعا ، وأملحهم تصنيعا ، وأحلاهم ألفاظا ، وألطفهم معاني ، وأقدرهم على تصرف ، وأبعدهم من تكلف " (2) .

وقد خصص لهم فصلا خاصا هو " باب في أشعار الكتاب " أورد فيه نماذج رائعة ـ في نظره ـ لإبراهيم الصولي في المدح والغزل والهجاء ، ولابن الزيات في الغزل والرثاء ، وكذلك للحسن بن وهب وسعيد بن حميد الكاتب .

---

(1) ذهب ابن خلدون الى صعوبة الجمع بين الصناعتين ، وأنه لا تتفق الاجادة فيهما معا الا للأقل لأن تنازع الملكات يؤثر عليهما معا . أنظر المقدمة : الفصل الخامس والأربعون .

(2) العمدة : 2/106 .

لكن هذه النماذج قليلة ، وعلى قلتها فهي قصيرة لا تتجاوز أربعة أبيات . وابن رشيق يرى أن الكاتب الشاعر غير ملزم بمجاراة الشاعر في إحكام صنعة الكلام الشعري ، نظرا لحرصه على الإتيان بالألفاظ الحلوة الخفيفة ، ثم لكون أكثر أشعار الكتاب " انما تأتي تظرفا ، لا عن رغبة ولا رهبة ، فهم مطلقون مخلون في شهواتهم ، مسامحون في مذهبهم ، إذ كانوا إنما يصنعون الشعر تخيرا واستظرافا " (3) .

وفي القرن السابع يطالعنا ابن سعيد الأندلسي في كتابه " الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة " بمجموعة من الأوصاف للشعراء يظهر أنه لم يستند فيها على مقياس معين .

فالأديب عنده هو تارة : الشاعر الأديب المصنف ...

وهو تارة الأستاذ النحوي الأديب الظريف .

وهو الأستاذ المتفنن .

أو الأديب الحسيب أبو المحاسن .

أو الأديب الجليس .

أو الشاعر الجمال .

أو العالم القاضي .

أو الشاعر المجيد الشهير .

أو الفقيه ....

هذه نماذج من جملة أوصاف اتخذها مدخلا لأصحاب مختاراته .

---

(3) نفسه : 2/ ص 110 .

ونلاحظ فيها ما هو فني خالص كالمتفنن " و " المجيد " وما هو مهني خالص كـ " العالم القاضي " ، و " الأستاذ النحوي " و " الفقيه " ، وما هو وصف خاص " الشاعر " ووصف عام " الأديب " علما أنه هنا يتحدث عن الشعراء .

فالأديب من خلال هذه الأوصاف هو شخص متعدد الاهتمامات قد يجمع بين أكثر من حقل معرفي ، كما قد يجمع بين أكثر من حقل إبداعي .

ومع ذلك فان الشاعر الحقيقي هو الذي يتقن توليد المعاني واختراعها ، بغض النظر عن وظيفته الاجتماعية والسياسية ، وهذا ما يظهر في مجاراته لما قيل حول ابن الرومي : " ويقولون انه أحق الناس باسم شاعر ، لكثرة اختراعاته وحسن توليده " (4) ولعل هذا المقياس هو الذي جعله يورد نماذج كثيرة لأبي تمام ــ وهو امام هذا المذهب ــ فاقت بكثير ما أورده لبقية الشعراء .

على أن النظرة الاجتماعية للأديب تظهر واضحة عند ابن بسام في ذخيرته . فقد رتب ذكرهم ليس بحسب إجادتهم وقدرتهم على الابداع ، وانما بحسب المكانة الاجتماعية ، فقدّم الملوك القرشيين ، ثم حاشيتهم ، ثم الكتاب ، فالوزراء ، فأعيان الشعراء وأخيرا المُقلين : " أول من ذكرت من أهل قرطبة من كان بها من ملوك قريش في المدة المؤرخة من أهل هذا الشأن ، ثم من تعلق بسلطانهم ، أو دخل في شيء من شأنهم ، وتلوتهم بالكتاب والوزراء ، ثم بأعيان الشعراء ، ثم بطوائف من المقلين منهم " (5) .

واذا كان هذا الترتيب مقنعا من الناحية المنطقية ، فانه ليس كذلك من الناحية الفنية .

---

(4) عنوان المرقصات والمطربات ، ص : 50 .
(5) الذخيرة 1 ــ 32 .

والدليل على ذلك أن ابن بسام حين سيتحدث عن شعر العلماء يوجه له نقدا لاذعا ،بل سيخرجه من دائرة الشعر : " على أن أشعار العلماء ، على قديم الدهر وحديثه ؛ بينة التكلف ، وشعرهم الذى روى لهم ضعيف " (6) ، مستثنيا من هذا الحكم بضعة علماء منهم خلف الأحمر، وقطرب (وهو نحوي ولغوي من البصرة ت 206 هـ) والخليل، وابن دريد : " فهؤلاء أعيان العلماء الشعراء بالمشرق ممن علا شعرهم ديباجة ورونقا ، فأما من سواهم كيونس ، والأخفش، وأبي عمرو بن العلاء ، وسيبويه ، والفراء ، وسائر أصحابهم ، فأكثر الرواة لم يسمع لهم شعر، والكسائي الذي يقول : "انما النحو قياس يتبع" له شعر ضعيف بين التكلف ، فأما أبو عبيدة فله شعر يضحك " (7) .

وهذا الحكم على الشعراء ــ العلماء أو بالأصح العلماء ــ الشعراء ،نجد له صدى عند ابن قتيبة الذي انتقد شعر الخليل ووصفه بالرداءة ، والتكلف ، ليعمم الحكم على باقي العلماء ، مستثنيا منهم خلف الأحمر ، فشعر الخليل " بين التكلف ردئ الصنعة ،وكذلك أشعار العلماء ،ليس فيها شيء جاء على إسماح ... ما عدا خلف الأحمر فهو عالم وشاعر مجيد " (8) .

واذا كان ابن بسام قد تهجم على شعر العلماء ،فانه ــ في حدود علمي ــ لم يفعل شيئا من هذا القبيل بالنسبة لشعر الملوك والوزراء مثلا ، لأنهم كلهم مجيدون ــ وهذا احتمال بعيد ــ أم لسبب آخر ؟ .

أما ابن خفاجة ــ وهو شاعر ــ فانه يعلن صراحة أن الشعر يصدر عن

---

(6) الذخيرة 1/2 ــ 826 .
(7) نفسه : 826 .
(8) الشعر والشعراء : ص 16 ــ تحقيق محمد مفيد قميحة ، ط 1/ 1981 .

طبقة خاصة ، طبقة النبلاء : " اعتقد أن الشعر خِلال الجِلّة ، وحلية النبلاء الحلية " (9) فاذا كان غرضه أن يجعل الشعر فنا تخصوبا، لا يقدر عليه الا الوجهاء ، فهذا لا يقره تاريخ الأدب ، الذي عرف شعراء عاشوا في فاقة وهوان ، واذا كان يقصد أن الشعر لا يصدر الا عن طبقة من الناس نبيلة في أحاسيسها ، وفي قواها الابداعية بغض النظر عن مستواها المعيشي ، فهذا أمر آخر ، وهو على جانب من الصواب . اذ الشعراء نخبة من الموهوبين ، فهم في ابداعهم جلة ، وفي ضروب تصويرهم وتخييلهم علية البيان . وعلى مبدأ الشهرة والحلو والجلال أقام ابن سعيد اختياراته في كتابه " المقتطف من أزهار الطرف " فهو يشتمل على " محاسن اقتطفتها من ترسيل ابن الحميد وابن عباد والصابي ، أعلام كتاب المشارقة في عصرهم ، وترسيل أبي الوليد بن زيدون ، وابن أبي الخصال ، عَلَمَيْ كتاب المغاربة في عصرهما " (10) ومعنى هذا انه استثنى الكتاب والشعراء المغمورين . وبالرجوع الى مؤلفات عدة في مجال الأدب والنقد نجد هذا التركيز على المشهورين من الأدباء ، بينما يظل المغمورون مهمشين . فالوضع الاجتماعي للأديب ذو أهمية ، حيث يساهم في ذيوع أدبه ، سواء كان هذا الوضع راجعا الى الانتماء الطبقي ، أو راجعا الى المكانة الاجتماعية المكتسبة بعد طول عناء .

---

(9) مقدمة ديوانه ، ص : 6 .
(10) مقدمة الكتاب .

2 ـ الجانب الخلقي :

هل لهيئة الشاعر وخلقته أثر على أدبه ؟ وهل تتأثر الأدبية بهذا الجانب ؟ .

يبدو للوهلة الأولى أن ليس للهيئة صلة بالأدبية ، وأن ليس لشكل الجسم ، جمالا وقبحا ، طولا وقصرا ، نحافة وسمنة ، صلة بالابداع . وتاريخ الأدب العالمي صنعته أجيال من الأدباء متفاوتة الخلقة ، نجد منهم الجميل الحسن كأبي نواس مثلا ، و " القبيح " الوجه كالجاحظ امام البلاغة مثلا ، ونجد الأعمى كأبي العلاء المعري .... بل ان بعضا ممن أصيبوا بهذه العاهات حازوا قصب السبق ، وتربعوا على عروش الأدب .

لكننا حينما نرجع الى كتب النقد القديمة ، نجد بعض الاشارات المتناثرة، توحي بأن للجانب الخلقي صلة بالابداع، ومن النقاد من تحدث عن هيئة الأديب وأناقته ونظافة لباسه . فهذا ابن رشيق يجمع بين صفات النفس والهيئة والأخلاق فدعا الأديب الى أن يكون " حلو الشمائل ، حسن الأخلاق ، طلق الوجه ، بعيد الغور ، مأمون الجانب ، سهل الناحية ، وطيء الاكناف ، فان ذلك مما يحببه الى الناس ، ... ويقربه من قلوبهم ، وليكن مع ذلك شريف النفس ، لطيف الحسن ، عزوف الهمة ، نظيف الهزة ، أنفا ... فلا تمجه أبصارهم ... "(11)

ان هاته الصفات من شأنها أن تقوي الارتباط بين الشاعر والناس المتلقين ، فان توفرت فيه استمعوا اليه ، والا أعرضوا عنه ، وسقط أدبه لأنه لن يصل اليهم ، فقد قامت خلقته حاجزا بينه وبينهم .

---

(11) العمدة ، 1/ 196 .

هذا الأمر واضح ظاهر عند ابن شهيد الأندلسي ، فالحالة الخلقية قد تحول دون ولوج الأديب مراتب عليا ، فيقدّم عليه من هو أقل منه إجادة . فتكون بذلك هذه العلل الخلقية قد باعدت بين الأديب وجمهوره . جاء ذلك في حديثه عن الجاحظ (العليل) وابن الزيات وابراهيم بن العباس ، متسائلا " فما باله لم يلتمس بها شرف المنزلة بشرف الصنعة (يقصد البلاغة) وقد رأى أن ابن الزيات وابراهيم بن العباس بلغا بها ما بلغا ... " (12) والمسألة عنده لا تخلو من أن يكون (أى الجاحظ) اما " مقصرا عن الكتابة وجمع أدواتها ، أو يكون ساقط الهمة ، أو يكون افراط جحوظ عينيه قعد به عنها ، كما قصر بي أنا فيها ثقل سمعي ، وأبي القاسم ورم أنفه ، اذ لابد للملك من كاتب مقبول الصورة تقع عليها عينه ، وأذن نقية تسمع منه حسه ، وأنف نقي لا تذم أنفاسه عند مقاربته له " (13) .

فاذا كان ابن رشيق في النص السابق قد تحدث عن الشاعر ، فان ابن شهيد قد تحدث هنا عن الكاتب . ومعلوم ان جمهور الكاتب منحصر بين علية القوم من ملوك ووزراء وأمراء جيش ... وربما لهذا السبب كان مظهره مهما جدا ان هو أراد أن يحظى بالقرب ، فتفتح له أبواب الشهرة والذيوع ، ويصبح أديبا معترفا به عند الخاص والعام .

غير أنه في نص آخر يعقد صلة واضحة بين التركيبة الجسمية والنفسية ، وبين الابداع والاجادة في نظم الكلام ، دون أن يحدد جنسه . ففي حديثه

---

(12) الذخيرة : 1 ـ 243 .
(13) نفسه .

عن طرق (اصابة البيان) رفض أن يقوم فقط على حفظ الغريب، واستيعاب مسائل النحو. وانما يلزمه قبل هذا وذاك، الطبع، " ومقدار طبع الانسان انما يكون على مقدار تركيب نفسه مع جسمه، فمن كانت نفسه في أصل تركيبه مستولية على جسمه، كان مطبوعا روحانيا، يطلع صور الكلام والمعاني في أجمل هيآتها، وأروق لبساتها، ومن كان جسمه مستوليا على نفسه ـ من أصل تركيبه ـ والغالب على حسه، كان ما يطلع من تلك الصور ناقصا على الدرجة الأولى من الكمال والتمام وحسن الرونق والنظام " (14).

وهذه إشارة نفسية دقيقة، مع انها غير واضحة في مصطلحاتها، فاننا نلمس فيها الفصل بين سلطة النفس وسلطة الجسم، وأن الابداع مرده الى النفس، فكلما سيطرت النفس على الجسم جود الأديب، وكلما ضعفت أمام سيطرة الجسم نقصت الجودة والابداع، " فمن كانت نفسه المستولية على جسمه، فقد تأتي منه في حسن النظام، صور رائقة من الكلام، تملأ القلوب، وتشغف النفوس، فاذا فتشت لحسنها أصلا لم تجده، ولجمال تركيبها أسا لم تعرفه، وهذا هو الغريب، أن يتركب الحسن من غير حسن " (15).

وواضح أن ابن شهيد نفسه يعجز عن تحليل واظهار هذه العلاقة بين سمو النفس وسمو الأدب، لكن اعتقاده بوجودها راسخ وثابت. على أن فكرته في علاقة الخلقة بالأدب تبرز بوضوح في مناقشته لتقصير بعض الكتاب. فهو في نظره ينتج عن طريق " العلل الداخلية من فساد الآلة القابلة للروحانية،

---

(14) نفسه 1 : 231 ـ 232.
(15) نفسه : 240.

والخادمة لآلة الفهم ، الباعثة لرقيق الدم في الشريانات الى القلب ، وزيادة غلظ أعصاب الدماغ ونقصانها من المقدار الطبيعي ، يعين على ذلك بالحدس وطريق الغرامة فساد الآلة الظاهرة ، كفرطحة الرأس ونتوء القمحدوة ، والتواء الشدق ، وخزر العين ، وغلظ الأنف ، وانزواء الأرنبة ، فنستعيذ بالله ألاّ يشوه خلقة قلوبنا ، وألا يجسي أجرام أكبادنا ، ويضم أوتارنا وأعصابنا ، ولا يعظم أنوفنا ، ولا يجعلنا مثلة للعالمين " (16) .

فالتقصير يرتد الى فساد في الآلة الداخلية الروحانية ، وما يتصل بها من أعضاء كالقلب والدماغ والشرايين . ثم الى فساد ظاهري في الرأس والقمحدوة والشدق والعين والأنف والأرنبة أو كل ما يدخل ضمن التشوه .

وأحيانا يكون للمشية والجلسة والنغمة أيضا دخل ، " ... فالوليست مشيته مشية أديب ولا وجهه وجه أريب ، ولا جلسته جلسة عالم ، ولا أنفه أنف كاتب ، ولا نغمته نغمة شاعر " (17) .

واذا كنا لا نشك في كون بعض التشوهات أو العلات الخلقية تؤدي الى تعطيل لبعض الملكات ، فاننا أيضا لا نشك في أن بعض الأمراض ، أو بعض الهيآت المتعلقة ببعض الحواس ، لا دخل لها في "أدبية" الأدب ، الا من حيث إنها تباعد بين الأديب وجمهوره ، وتجعله منمورا ، رغم قدراته الإبداعية . فما أكثر الحالات التي تحولت فيها تلك النقائص الى حوافز على التجويد لتعويض النقص .

---

(16) نفسه 240 .
(17) نفسه 242 .

لكن في ظل ثقافة شفوية يصبح لهيئة الأديب أهمية وبالأخص في الأغراض الرسمية كالمدح الذي ينشد بحضرة الممدوح ، أو في الرسائل الديوانية .

ولعل ابن أبي الأصبع كان موفقا حين رأى أن بعض هذه الأوصاف (الصفات النفسية) " غير لازمة لرب الانشاء ، ولا يضطر اليها أكثر الشعراء، لكنها اذا كملت في الشاعر كان موصوفا في هذه الصناعة بكمال الأوصاف النفسية التي اذا أضيفت اليها الصفات الدرسية تكمل وتجمل " (18) .

وربما كانت إشارة ابن بسام الى أثر الوراثة داخلة في هذا الاطار ، فنبوغ الأندلسيين راجع الى نسلهم العريق " وبالجملة ، فأكثر أهل بلاد هذا الأفق أشراف عرب المشرق افتتحوها ، وسادات أجناد الشام والعراق نزلوها فبقي النسل فيها بكل إقليم ، على عرق كريم ، فلا يكاد بلد منها يخلو من كاتب ماهر ، وشاعر ظاهر " (19) .

---

(18) تحرير التحبير ، 406 .
(19) الذخيرة ، 1 ــ 31 .

3 ـ الجانب الأخلاقي (*) :

يقصد بهذا الجانب مجموع الصفات الحميدة والسلوكات النبيلة ، أو عكسها ، مما يدخل ضمن سلوك الأديب . فهل لهذه الأشياء دخل في " أدبية " الكلام ؟.

أكيد أن ليس لها دخل ، ما دامت الجودة في الصياغة والنظم مهارة وحذق يرتبطان بما لدى الأديب من ملكات ومواهب . لكن " السمعة الطيبة " قد تساهم في انحسار شعبية الأديب ، ولربما قضت على مسيرته الأدبية ، اذا ما نفر منه جمهوره ، ذلك أن المكانة التي يحتلها الأديب داخل المجتمع باعتباره منارة وشعلة ، تلزم عليه الاتصاف بالخصال المثلى للجماعة ، وبخاصة داخل المجتمع الاسلامي الذى تقاس فيه الأمور بحساسية أخلاقية أولا وبعدها الحساسية الفنية .

والواقع أن تاريخ الأدب العربي لم يعرف محاكمات أخلاقية للأدباء . فهذا أبو نواس شغل الناس خاصتهم وعامتهم ، رغم ما قيل عنه من مجون ، وشذوذ جنسي ... وهذا أبو العلاء المعري يتداول الناس أشعاره رغم ما قيل عن زندقته ، وهناك أمثلة أخرى كثيرة .

وبالرجوع الى المؤلفات النقدية والبلاغية ، تصادفنا كثير من الاشارات التي تدخل في هذا الاطار . منها ما يتخذ صبغة توجيهية ، ومنها ما يأخذ طابعا انتقاديا وربما تجريحيا ، وكلها تتفق حول ضرورة اتصاف الأديب بأخلاق عالية تجعل علاقته بالجمهور حسنة وطيبة. وهذه أمثلة لهذه الاشارات :

(*) سينصب الحديث هنا عن الصفات الخلقية للأديب . أما أخلاقية ما يكتب فسنرجئه الى مبحث لاحق .

ورد في العمدة أن من حكم الشاعر "أن يكون حلو الشمائل ، حسن الأخلاق . . . والا فهو كما قال ابن أبي فنن واسمه أحمد : (الطويل)

وان أحق الناس باللوم شاعر يلوم على البخل الرجال ويبخل" (20)

فان وضحنا في الاعتبار أن الشعر ديوان العرب وأصح علومهم وسجل مفاخرهم ومكارمهم ، وأن تعليمه للصبيان انما لِمَا تضمنه من "قيم" ، يكون الشاعر أولى بتمثلها قبل الدعوة اليها . وما البخل في البيت أعلاه سوى نموذج لصفات أخرى .

أما ابن حزم ، فهو أكثر المحكمين الجانب الأخلاقي ، فقد أوصى برواية أشعار بعض الشعراء الجلة ، منهم " حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله ابن رواحة رضي الله عنهم ، وما خف من أشعار الجاهليين ومختار أشعار المسلمين ، غير مستكثر من ذلك ، ولكن بقدر ما يتدرب في فهم لغة العرب ومخارج كلامهم " (21) .

وفي سياق آخر ذهب الى أن من قال " هاجيا لمسلم ، ومادحا بالكذب ، ومتشببا بحرم المسلمين ، فهو فاسق ، وقد بين الله هذا كله بقوله : " والشعراء يتبعهم الغاوون (*) " (22) .

فالأديب في نظره ينبغي أن يكون على خلق ، محتشما ، حافظا لسانه ، يسلم الناس من سلاطته .

---

(20) العمدة : 1 ــ 196 .
(21) رسائل ابن حزم : ج III / ص : 164 .
(22) نفسه : 163 ــ 164 .
(*) سورة الشعراء : 224 .

وكان ابن رشيق قبله قد طالب الشاعر باحترام غيره من الشعراء،" ويجب على الشاعر أن يتواضع لمن دونه ، ويعرف حق من فوقه من الشعراء " (23) . فيكون بذلك قد فرض عليه التأدب مع جمهوره ، ومع رفاقه في المهنة ، حتى تظل للشعر هيبته وللشاعر سلطته وشرفه ، كأن ابن رشيق يدافع عن نفسه .

أما الكلاعي فقد كانت دعوته صريحة الى ضرورة الالتزام بالخلق الحسن ، اسوة بالرسول صلى الله عليه وسلم ، ووفق ما يدعو اليه الخالق سبحانه ، فمما يستحب للكاتب ، " أن يهذب أفعاله كما يهذب أقواله ... وأن يتأدب بآداب الله وآداب رسوله ، لقوله عليه السلام : " مِنْ حسن إسلام المرء تركه مالا يعنيه " (24) .

ولم يشذ ابن بسام عن هذه الآراء ، ولهذا السبب رفض ادراج شعر ولادة بنت المستكفي " لأن أكثره هجاء ، وليس له عندي إعادة وإبداء ، ولا من كتابي في أرض ولا سماء " (25) .

لكنه يصرح بعدم الخلط بين الظاهرة الأدبية وبين أخلاق الأديب ، من ذلك إقراره أن " ليست ضعة المرء في نفسه بمذهبة جوهرية الأدب ، المركب في الانسان " (26) .

---

(23) العمدة : 1 ــ 20 .
(24) أحكام صنعة الكلام : 260 ــ 261 . (الحديث ورد في الفتح الكبير للسيوطي بترتيب النبهاني 3 ــ 141 .)
(25) الذخيرة 1/1 : 432 .
(26) نفسه 1/2 : 159 .

وفي دفاعه عن أبي حفص الاشبيلي يقول : " واني لأعجب من قوم من أهل أفقنا لم يعرفوه ولم ينصفوه ، فأضربوا عن ذكره وزهدوا في أعلاق شعره ، ولعلهم حاسبوه بخزعبلات كان يعبث بها بين مجونه وسكره ، وهيهات فضله أشهر وإحسانه أكثر " (27) .

فهذا النص يلخص لنا الظاهرة بكل تجلياتها ، فالأديب مُجَوِّد وَمُحْسِن ، لكن سمعته غير الطيبة جعلت الناس يضربون عن ذكره ، وهذا الإهمال إعدام لأدبه .

كما أنه قد استخف بعبد الجليل بن وهبون واستنكر عليه ظاهرة التغزل بالغلمان " ولعبد الجليل في هذه الصفات عدة مقطوعات ، فتح بها جراب السخف ، ولم يستتر من العقل بسجف " (28) فقد عد هذه الظاهرة خروجا عن الآداب .

وابن بسام من خلال الاشارات السابقة يؤاخذ الشاعر على تجاوز الحدود الأخلاقية لكنه في نفس الوقت يقر باستقلالية الابداع داخل النصوص ، فالأدبية لا تتأثر بالأخلاق .

وغير بعيد عن هذا الموقف يصب ما قاله ابن دحية الكلبي عن شعر أبي بكر اليكي (*) ، فهو من مشاهير الأدباء ، نَظَمَ " منه مثل الدرر ، وصاغ شبيه الذهب الا أنه أفرط في الاقذاع في الهجو ، فَهُجِرَ لهذا السبب " (29) .

---

(27) نفسه : 1/2 : 159 .
(28) نفسه : 1/1 : 145 .
(29) المطرب : 132 .
(*) نسبة الى يكة قرب مرسية توفي بعد سنة 560 هـ .(المطرب : 132)

ان هذه الاشارات ، ورغم قلتها تظهر حقيقة واضحة ، عليها قامت الحضارة الاسلامية ، ألا وهي صفاء السريرة ونقاء النفس واخلاص النية والعمل . ولهذا فان الأديب في الثقافة العربية الاسلامية لا ينظر اليه كمنتج كلام فحسب ، ولكن أيضا صاحب رسالة تربوية من المفروض أن يكون قدوة لغيره في الخلق القويم ، حتى يتجاوب مع جمهوره ويتفاعل معهم ..

4 – الجانب الثالث :

لقد حظي هذا الجانب باهتمام جل النقاد ، ولربما ليس هناك أي مؤلف أغفل الحديث عنه . وثقافة الأديب كما هو مستخلص من المصادر المعتمدة ، تشمل ما يتعلق بعلوم الآلة وجهات تصريفها ، وما هو خاص بالأمور المختلفة ذات الصلة بالكتابة . أي ان ثقافته ينبغي أن تكون عامة غير متخصصة .

يقول ابن رشيق : " والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة لإتساع الشعر واحتماله كل ما حمل ، من نحو ، ولغة ، وفقه ، وخبر ، وحساب ، وفريضة ، واحتياج أكثر هذه العلوم الى شهادته ، وهو مكتف بذاته ، مستغن عما سواه ، ولأنه قيد للأخبار وتجديد للآثار " (30) .

ان هذه الثقافة ذات ارتباط بالوظيفة المعطاة للشعر ، فهو قيد للأخبار ، وتجديد للآثار ، أو بتعبيرنا الحالي مدونة تاريخية للأحداث . وقد عرف هذا الفهم منذ السنوات الأولى للاسلام من خلال ما ورد عن عمر بن الخطاب، أو غيره من رواة وجماع الشعر مما هو مبثوث في كتب الآداب والنقد . ثم ان الشعر أيضا مجال ضرب الأمثال وسرد الآثار، لذلك دعا الشاعر الى أخذ نفسه " بحفظ الشعر والخبر ، ومعرفة النسب ، وأيام العرب ، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار ، وضرب الأمثال " (31) .

وفعلا، اتخذ الشعر استشهادا على فهم بعض ألفاظ القرآن ، وجعل الحفظ وسيلة لتقوية الطباع والملكات ، لأن الشاعر متى كان راوية " عرف المقاصد وسهل

---

(30) العمدة ، 1 : 196 .
(31) نفسه ، 1 : 197 .

عليه مأخذ الكلام ، ولم يضق به المذهب ، واذا كان مطبوعا لا علم له ولا رواية ضل واهتدى من حيث لا يعلم ، وربما طلب المعنى فلم يصل اليه وهو ماثل بين يديه ، لضعف آلته " (32) .

لقد قامت الثقافة العربية الاسلامية أول الأمر على الحفظ ، حفظ الشعر أولا ثم الاخبار والانساب ، فالقرآن والحديث ، ومنظومات النحو والفقه وغيرها ... ولم يقلل انتشار الكتابة من أهمية الحفظ ، فقد كان غاية في ذاته ، به تشحذ المواهب وتنمّي الملكات وبخاصة ما يتعلق منها بالأوزان والقوافي . وان تأكيد النقاد على ضرورة حفظ أكبر قدر ممكن من شعر الفحول والنبغاء ، يدفع الى القول بتعذر نظم الشعر من غير وجود خزان للنماذج راقية سابقة . ولعل هذا السبب هو الذي أدى الى ظهور "إشكالية " السرقات الأدبية بذلك الثقل والهالة ، مسيلة مدادا كثيرا لم يكن في كثير من الأحيان موضوعيا .

واذا كان ابن رشيق يدعو الى الحفظ ، فان ابن حزم يقيد هذا الحفظ / العلم ، ويجعله محدودا لا ينبغي تجاوزه . جاء ذلك في حديثه عن علم الشعر حيث جعله ثلاثة أقسام :

" أحدها : أن لا يكون للانسان علم غيره ، فهذا حرام يبين ذلك قوله عليه السلام : لأن يملأ أو يمتلئ جوف أحدكم قيحا حتى يريه خيرله من أن يمتلئ شعرا .

والثاني : الاستكثار منه ، فلسنا نحبه وليس بحرام ، ولا يأثم المستكثر منه اذا ضرب في علم دينه بنصيب ، ولكن الاشتغال بغيره أفضل .

(32) نفسه .

الثالث : الأخذ منه بنصيب ، فهذا نحهه ونحض عليه .... وفيه عون على الاستشهاد في النحو واللغة " (33) .

وزيادة على تحديده القدر من الشعر الذى ينبغي حفظه ، حدد أيضا نوعية المحفوظ . بحيث ينبغي أن يكون من أشعار الحكم والخير كأشعار حسان بن ثابت وكعب بن زهير وعبد الله بن رواحة وصلاح بن عبد القدوس .. لأنها تعين على تنبيه النفس .

وفي مقابل ذلك دعا الى تجنب أربعة أضرب من الشعر هي الأغزال الرقيقة ، .. لأنها تدعو الى الفتنة .... وتلك المقولة في التصعلك وذكر الحروب لأنها تثير النفوس الى الجنايات وسفك الدماء ، وأشعار التغرب ... ثم أشعار الهجاء وهي أفسد الضروب لطالب الشعر .... بينما جعل المدح والهجاء من المباح المكروه لما فيها من كذب ... (34)

أما ابن البناء ، فقد أوجب " تقديم معرفة مفردات اللغة وصناعة اشتقاق ألفاظها وتصريفها ، ومعرفة تركيب أجزاء القول منها وقوانين اعرابها ونحو اشتقاقها ، فان ذلك هو المتقدم والمبتدأ لهذه الصناعة البلاغية " (34) م .

ومنطقي أن يسبق العلم باللغة لأنه مادة الأدب وعجينته ، فهي العمدة ، وان أي خلل يصيبها ينعكس سلبا على التواصل ، ويفقد الأدب جماليته ويلغي رسالته .

---

(33) رسائل ابن حزم : ج III / ص : 163 .

(34) انظر رسائل ابن حزم الأندلسي . المجموعة الأولى تحقيق وتعليق د . احسان رشيد عباس — بدون تاريخ . مكتبة الخانجي بمصر — مكتبة المثنى بغداد .

(34) مكرر — الروض المديع ، 75 .

فالإقواء مثلا ، وهو خطأ في القافية ، وبالضبط في الحركات الاعرابية للروي، مستقبح ، رغم أنه لا يفسد المعنى ، لأنه كسّر جمالية الموسيقى .

ولهذا فان الخطأ في الاعراب أو في الاشتقاق والتصريف أو في التركيب .. لا يستقبح فقط بل يستهجن ويستنكر ، وقد يُسقط مجدَ الأديب .

من هنا جاء التركيز ، في توجيه الشعراء على هذا الجانب ، يقول أسامة بن منقذ : " وأكثرْ من حفظ النظم والنثر ، فعلى قدر ما تحفظ منه تقوى فيه "(35) فالقوة الابداعية دائما مرتبطة بالقوة الحافظة .

ويصور لنا الكلاعي ما يمكن أن ينجم عن التقصير في علوم اللغة ، تصويرا يوفي بالغرض ويختزل كثيرا من الكلام ، قال : " ومما يجب على الكاتب ، أن يتحفظ من التضعيف ، ويحترز من اللحن والتحريف ، فقد قالوا : اللحن في الكلام كالجدري في الوجه . وقالوا : النحو في الكلام كالملح في الطعام " (36) .

ويضيف في مكان آخر : " ومما يستحب للكاتب ، أن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني والألفاظ . قال أبو العلاء : فتكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع في النكاح بين أختين : الأولى حرام يذام ، والثانية بسل حرام " (37).

فالخطأ هنا قد يتعدى اللغة الى طريقة توظيفها وتشكيلها ، وهو يعد مجرد التكرار منقصة وطعنا في المقدرة الأدبية للاديب .

أما ابن الأثير فانه يتحدث بلهجة انفعالية تظهر غضبه مما أصاب

---

(35) البديع في البديع في نقد الشعر ، ص : 416 .
(36) أحكام صنعة الكلام ، ص : 255 .
(37) نفسه ، 257 .

الأدب في عصره من ضعف واسفاف واغراق في السجع، " فقد رأيت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصورا على الألفاظ التي لا حاصل وراءها، ولا كبير معنى تحتها، واذا أتى أحدهم بلفظ مسجوع على أي وجه كان من الغثاثة والبرد يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم، ولا يشك في أنه صار كاتبا مفلقا" (38).

ثم يصعّد لهجة الهجوم حتى ينتهي بشتم واضح: " فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار، ولا يعلم أنه كجواد يمشي تحت حمار "(39) وهو يجعل هذا الحكم يسري على جل كتاب زمانه.

ان البلاغة في نظر ابن الأثير عسيرة المنال، تستلزم من طالبها أن يحصل آلاتها، بينما كانت في عصره " في يد قوم هم أحوج من صبيان المكاتب الى التعليم وقد قيل: ان الجهل بالجهل داء لا ينتهي اليه سقم السقيم " (40).

وعلوم البلاغة وأدواتها كثيرة لا يمكن إدراكها بيسر لأنها بحر لا ساحل له ففن الكتابة " يحتاج من صاحبه تحصيل علوم كثيرة حتى ينتهي اليه، ويحتوى عليه، فسبحان الله! هل يدعي بعض هؤلاء أنه فقيه، أو طبيب أو حاسب، أو غير ذلك من غير أن يحصل آلات ذلك، ويتقن معرفتها؟ " (41).

والآلات الضرورية لهذه الصناعة في نظره ثمانية هي: (42)

---

(38) المثل السائر، ج II/ ص: 63.
(39) نفسه.
(40) نفسه، ج 1/ ص: 40 ــ 41.
(41) نفسه، ج II/ ص: 64.
(42) انظر ج 1/ ص: 40 ــ 41.

1) معرفة علم العربية من النحو والتصريف .

2) معرفة ما يحتاج اليه من اللغة ، وهو المتداول المألوف استعماله في فصيح الكلام غير الوحشي الغريب ، ولا المستكره المعيب .

3) معرفة أمثال العرب وأيامهم .

4) الاطلاع على تأليفات من تقدم من أرباب هذه الصناعة المنظوم منها والمنثور.

5) معرفة الأحكام السلطانية .

6) حفظ القرآن الكريم والتدرب على استعماله وادراجه في مطاوي كلامه .

7) حفظ ما يحتاج اليه من الأخبار الواردة عن النبي (ص) ، والسلوك بها مسلك القرآن الكريم في الاستعمال .

8) وهو مختص بالناظم دون الناثر ، وهو علم العروض والقوافي الذي يقام به ميزان الشعر .

ان هذه الآلات متنوعة منها ما هو خاص كالنحو والتصريف والعروض ومنها ما هو عام كمعرفة الأيام والأخبار والأحكام السلطانية . ولاشتراطه حفظ القرآن والحديث دلالة خاصة ، اذ به يدعم الكاتب أفكاره ، وبه يتقوم سلوكه .

وقد كان ابن الأثير واعيا بأن " أسرار الفصاحة لا تؤخذ من علماء العربية ، وانما تؤخذ منهم مسألة نحوية ، أو تصريفية ، أو نقل كلمة لغوية ، وما جرى هذا المجرى .

وأما أسرار الفصاحة فلها قوم مخصوصون بها " (43) .

---

(43) ج II / 389 .

وهؤلاء هم الأدباء والنقاد والبلاغيون . ويعد هذا الفصل بين علـــوم الآلة ، وعلوم الفصاحة والبلاغة التفاتة نقدية قديمة . فاذا كانت سلامة اللغة نحـــوا وصرفا واشتقاقا شرط أولي لكل أديب ، فان عالم النحو واللغة لا يمكنهما اصـــدار أحكام قيمة نقدية على النصوص الأدبية من خلال هذين العلمين فقط . فجماليـــة التعبير تقاس بمقاييس أخرى غير الصواب والخطأ ، ومن ضمن هذه المقاييس الـــذوق .

وهذا ما يؤكد عليه حازم القرطاجني " وللأفكار تفاوت في تصرفها فـــي ضروب المعاني وضروب تركيبها ، ويتقوى على ذلك بالطبع الفائق ، والفكر الناقـــد الرائق ، وبالمعرفة بجميع ما يحتاج الى معرفته في هذه الصناعة من حفظ الكـــلام والقوانين البلاغية ، ولذلك لابد من الذوق الصحيح المائز بين ما يناسب ومـــا لا يناسب ، وما يصح وما لا يصح " (44)؟

فالمعرفة وحدها غير كافية اذ لابد لها من الموهبة والذوق السليـــم . لهذا ، فان الجانب الثقافي ــ على أهميته ــ لا يثمر الا بوجود ملكات ، واستعدادات . وهذا ما أكده المفضل الضبي حين سئل " لم لا تقول الشعر وأنت أعلم النـــاس به ؟ قال : علمي به هو الذى يمنعني من قوله ، وأنشد : (الطويل)

وقد يقرض الشعر البكـي لسانـــه ≠ وتعيي القوافي المرء وهو لبـــيب " (45)

ولم تشفع غزارة العلم والثقافة لشميـــم الحلي ، الشاعر المشرقي ، عند ابـــن سعيد ، فقد استضعف شعره وهو يحاور أحد المشارقة في شأنه ، فما كان للمحاور الا أن يستنكر الغض من أدب امام في العلماء والزهاد ، فقال له ابن سعيـــد :

---

(44) المنهاج ، ص : 35 .

(45) العمدة 1 / 117 .

" الآن أرحت واسترحت ، ان كنت منصفا ، لم أقصر به من جهة علمه ولا زهده ، بل من جهة الشعر ، لكونكم أوجبتم له من الشهرة والتقديم فيه ، مالا يقوم عليه برهان " (46) .

فغزارة علم هذا الرجل شيء ، واجادته في نظم الشعر شيء آخر .

وقد كرر ابن سعيد هذا التصور في عبارات أخر نذكر منها على سبيل التمثيل : " الا أن حفظه وعلمه بالأدب ، فوق شعره " (47) و " شعره كان دون علمه " (48) .

فعلو المكانة العلمية لا يعطي بالضرورة علوا ابداعيا . والضعف الثقافي لا يعطي بالضرورة ضعفا ابداعيا ، فقد نظم الجاهليون أشعارهم على السجية وظلت تتربع قمة الابداع ، لم يبلغه كثير من علماء العربية بعدهم . وهذه قواعد الشعر لم تقعد بشكل نهائي الا في القرن الثاني الهجري وخاصة جانبها العروضي ، ومع ذلك جاءت قصائدهم موزونة بلا خلل الا في النادر . وتلك البلاغة والنحو لم يعرفا نضجهما الا مع القرن الثالث والرابع ، ومع ذلك كان الشاعر الجاهلي يبدع في خيالاته وصوره ، ولا يلحن .

اذن فليس من الضروري أن يكون الشاعر أو الأديب بصفة عامة عالما . وانما المهم أن يكون موهوبا . لكن لا يغفر له أن يقع في خطإ مشين يؤثر سلبا على ابداعه ، خاصة اذا كان من جانب اللغة نحوها وصرفها واشتقاقها ، أو من جانب الايقاع عروضا وقافية ، اللهم الا أن يكون داخلا تحت باب الضرورة

---

(46) الغصون اليانعة في محاسن شعراء المائة السابعة ، ص : 8 .
(47) نفسه ، 30 .
(48) نفسه ، 83 .

فهذا جائز .

ويجرنا هذا الحديث الى الخوض في نقطة أخرى ، تلك هي المقدرة الفنية للأديب .

الأسس الجمالية

5 ـ الجانب اللغوي :

نقصد بهذا الجانب قدرة الأديب على الابداع، ومهاراته في التصرف في اللغة وخلق الأساليب.

ويعد هذا المبحث أعلق الجوانب بالأدبية، لأن هذه من ذاك. ولهذا يعتبر أهم الجوانب، وأجدرها بالاهتمام، ولكنه صعب المنال لكونه يرتبط بجوانب نفسية واجتماعية، مجال البحث فيهما علما النفس والاجتماع، لذلك سنقتصر هنا على ما نراه مساعدا على استجلاء هذا الجانب حتى تكتمل الصورة العامة لشخصية الأديب.

الواقع أن كل المؤلفات النقدية تقريبا، تتخذ هذا الجانب الفني مقياسا في اختياراتها لشواهدها، وتجعله منطلقا في تنظيراتها، لكن أحيانا دونما تحليل مقنع مستفيض.

فهذا امام البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، يقر أن البلاغة "لا يكمل لها الا الشاعر **المفلق**، والخطيب المصقع" (49) ويكررها في مكان آخر فيقول: "وهذا الضرب من المجاز على حدته كنز من كنوز البلاغة، ومادة الشاعر المفلق، والكاتب البليغ في الابداع والاحسان" (50) ثم انه استعمل وصفا آخر قبل هذا وهو "الفحل". وهو مصطلح سابق عن هذه المرحلة نجده عند الأصمعي الذي له كتاب "فحولة الشعراء"، والمفلق أيضا استعمل قبل الجرجاني، ومن

---

(49) الدلائل، ص: 236.
(50) نفسه، 228 ـ 229.

النصوص التي ورد فيها "الفحل" قوله : "... والذي لا نجده الا في شعر الفحول البزل ثم المطبوعين الذين يلهمون القول الهاما " (51) .

ودون أن ندخل في مناقشة قضية الالهام التي كانت فكرة شائعة منذ العصر الجاهلي ، نرى لزاما الوقوف ، ولو قليلا ــ عند الدلالات اللغوية والاصطلاحية لهذه الكلمات وبالأخص : البليغ ــ الفحل ــ المفلق ــ المصقع .

1 : **البليغ** : جاء في كتاب " مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين" ما يلي :

" والبليغ له عدة معان هي :

أ ــ البليغ : هو الاسم الذي يسمى به كل من استحق صفة البلاغة بالمعنى الأول (*) من الناثرين ، وخصوصا أصحاب البيان الشفوي منهم . ولذلك ضاد العي وناظر الشاعر ، ونُعِت بالخطيب والمصقع والتام ... (52)

ب ــ هو الوصف الذي يوصف به كل من أريد نعته بالبلاغة ، بالمعنى الأول ، من الناثرين وخصوصا أصحاب البيان الشفوي منهم ، كالقاص والواعظ " (53) .

" فالبليغ اذن قد نعت به الواعظ ، والقاص ، والمتحدث ، والواصف ، والمحتج ، واللسان ، والقلم ، وكلها من ألفاظ النثر ، خالصة له في هذا السياق . كما أن معنى الاجادة ــ والجودة فيما يصدر عنه ــ متضمن فيه ، ولذلك ناظر المجيد ،

---

(51) نفسه ، 70 ــ 71 .

(*) المقصود " هي الانتهاء الى الغاية في التبيين والافهام بأفضل أسلوب (انظر ص 91 من نفس الكتاب) .

(52) مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين ، ص : 103 .

(53) نفسه ، 105 .

وتبادل معه في نعت القاص " (54) .

يستفاد من هذه النصوص أن البليغ أديب ناثر مجيد ، له قوة تعبيرية فنية بها تفوق عن غيره حتى حصّل لقب " بليغ " ومن لم يبلغ هذا المبلغ من " الابداع " والتجويد واتقان التعبير لم يحظ بشرف هذا اللقب .

والملاحظ أيضا أن الشاعر لا يلقب بهذا اللقب ، وعندي أن هذا الأمر يمكن أن يرد الى كون الشاعر لا يقصد الى الافهام والتبيين والتوضيح ، لأن طبيعة عمله تخييلية (55) ، يخاطب بها الأحاسيس . أما الناثر وبالأخص الخطيب ، فهو يوصل رسالة (وعظية غالبا أو ارشادية) الى عقول الناس ، والبلاغة هي " الانتهاء الى الغاية في التبيين والافهام بأفضل أسلوب " (56) .

فالمسألة اذن ليست مسألة اجادة ، لأن الشاعر أيضا أهل لها ولربما فاق فيها الناثر ، ولكنها مسألة اقناع وافهام وابلاغ .

ان الأديب " البليغ " هو أديب ذو قدرة ، وهو صاحب امكانات عالية في ايصال الارسالية ، أو هو الذي " يبلغ بعبارة لسانه كنه ما في قلبه " (57) .

2 = الفحل :

الفحل : جاء في لسان العرب : الفحل معروف : الذكر من كل حيوان . . .

. . . والفحيل ، فحل الابل اذا كان كريما منجبا .

---

(54) نفسه ، 106 .
(55) انظر مبحث " العلاقة بين الشعري والنثري " القادم .
(56) البوشيخي ـ المرجع السابق ، ص : 91 .
(57) لسان العرب ، مجلد 8 / ص : 420 .

... وفحول الشعراء : هم الذين غلبوا بالهجاء من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وأشباههما ، وكذلك من عارض شاعرا فغلب عليه ، مثل علقمة بن عبدة ، وكان يسمى فحلا لأنه عارض امرأ القيس في قصيدته التي يقول في أولها :

خليلي مرا بي على أم جندب

بقوله في قصيدته : ذهبت من الهجران في غير مذهب

وكل واحد منهما يعارض صاحبه في نحت فرسه ، ففضل علقمة عليه ولقب بالفحل . وقيل سمي علقمة الشاعر الفحل لأنه تزوج بأم جندب حين طلقها امرؤ القيس لما غلّبته عليه في الشعر .

والفحول : الرواة . الواحد فحل . وتفحل أي تشبه بالفحل ، واستفحل الأمر أي تفاقم . وامرأة فحلة : سليطة . " (58)

يستفاد من هذا النص ما يلي :

1) الفحل : كناية عن القوة والقدرة والعطاء ، لهذا ارتبط بالذكورة ، ولما وصفت به امرأة أعطى معنى ذميما . (وصف سلبي في مقابل وصف ايجابي عند الرجل) .

2) الفحل : الغلبة في غرض الهجاء ، أي القوة والقدرة على السباب ، والتجريح والتحقير ، والتشهير ← قوة وغلبة كلامية .

3) الفحل : الغلبة في المعارضة الشعرية أيا كان موضوعها ← القوة على مجاراة شاعر آخر في نفس الموضوع ، وعلى نفس الوزن والقافية .

4) الفحل : الراوي ← قوة على الحفظ الكثير .

---

(58) نفسه ، مجلد 11/ ص : 516 ـ 518 .

اذا أسقطنا المعنى الرابع، فان الفحولة من خلال المعاني الثلاثة الباقية تصبح مرادفة للقوة والخصب. وحين يوصف الشاعر (الأديب) بالفحولة، فهو استثناء له من متأدبين دونه في المنزلة، (فقد أصبح امرؤ القيس دون علقمة) فالفحل اذن ليس مجرد لقب، وانما هو وصف مميز أو رتبة في سلم الأدبية، ليس بعدها رتبة.

والملاحظ أنه وصف خاص بالشاعر دون الناثر. وقد ذهب الأستاذ الدكتور الشاهد البوشيخي الى أن أول نص يذكر فيه لفظ الفحول، قد يكون نص الحطيئة يخاطب كعب بن زهير حين قال له "قد علمت روايتي شعر أهل البيت وانقطاعي، وقد ذهب الفحول غيري وغيرك، فلو قلت شعرا تذكر فيه نفسك وتضعني موضعا، فان الناس لأشعاركم أروى واليها أسرع. فقال كعب: (الطويل)

فمن للقوافي شانها من يحوكها ≠ اذا ما ثوى كعب وفوز جرول " (59)

فلم يقف د. البوشيخي لهذا المصطلح على ذكر في أشعار الجاهليين، وقد عدد شروط الفحل وجعلها بعد الاقتدار ثلاثة وهي:

1) أن يكون متصرفا في أغراض الشعر، وعلى رأسها المدح والهجاء.

2) أن لا يخالف طريق الفحول ومذاهبهم في التناول الشعري.

3) أن يكون راوية للشعر، قال رؤبة "الفحولة هم الرواة" (60).

---

(59) طبقات فحول الشعراء: 104 ـ 105.

(60) يرجع الى مصطلح "فحل" ومشتقاته في / مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والاسلاميين. القسم الثاني الصفحات 253 فما فوق.

3 ـ المفلق : في لسان العرب :

الفلق : الشق .

.... والفلق : الخلق ، وفي التنزيل " ان الله فالق الحب والنوى "

وقال الزجاج : الفلق بيان الصبح ، ويقال الفلق الخلق كله ، والفلق بيان الحق بعد اشكال .

ويقال : مر يفتلق بالعجب أي يأتي بالعجب .

ويقال أفلق فلان اليوم ، وهو يفلق اذا جاء بعجيب . وشاعر مفلق : مجيد ... يجيء بالعجائب في شعره . وأفلق في الأمر اذا كان حاذقا به " (61) .

نسجل هنا أيضا أن هذا الوصف خص به الشاعر دون الناثر ويبدو أن دلالته أوضح من سابقه ، حيث يظهر معنى الخلق والاجادة والاتيان بالعجائب ، اذن فالشاعر المفلق ليس شاعرا عاديا ، وانما هو إمام الشعراء ، لأنه يفضلهم بمهاراته التعبيرية وقدرته على الابداع ، وخلق صور عجيبة غير مألوفة .

وفي نظري أن " المفلق " و " الفحل " قد يترادفان ، لأن الفحل لا يحظى بهذا اللقب ، أي الغلبة ، في الهجاء أو في المعارضة الا بما " يخترعه " و " يبدعه " من معان وصور .

4 ـ المصقع : في اللسان أيضا :

... خطيب مصقع : بليغ . قال قيس بن عاصم : (الكامل)

---

(61) اللسان مجلد 10/ص : 309 ـ 311 .

خطباء حين يقوم قائلنـــــا ≠ بيض الوجوه ، مصاقع لســـــن .

... ابن الاعرابي : الصقع البلاغة في الكلام والوقوع على المعانـــــي . والصقع رفع الصوت .

... وفي حديث حذيفة بن أسيد : شر الناس في الفتنة الخطيـــــب المصقع . أي البليغ الماهر في خطبته الداعي الى الفتن الذي يحرض النـــاس عليها . وهو مفعل من الصقع . رفع الصوت ومتابعته ، ومفعل من أبنية المبالغة .

والعرب تقول : صه صاقع ! تقوله للرجل تسمعه يكذب . أي أسكـــت يا كذاب فقد ضللت عن الحق . والصاقع الكذاب " (62) .

يجمع هذا التعريف بين خصائص فنية وأخرى أخلاقية وثالثة صوتيـــة .

أما الصوتية فقيمتها لا تناقش ، بالنسبة للخطيب والشاعر معا ، في بيئة كانـــــت تفتقر الى مكبرات للصوت ، فكان لزاما على الخطيب التوفر على طاقة صوتية هائلة ، يجعلها تنسجم وأحوال خطابه بتلوين نبراتها حسب المواقف والمناسبات .

أما الخلقية فحصرت في الكذب ، على أنها لم تقرن بالأديب ، فلا ينبغـــي أن نعدها من صفاته ،

أما الفنية فتحمل معاني التفرد والسمو والرفعة المرموز اليها " بالمهارة " ، وهي تظهر من " الوقوع على المعاني " والتوصل اليها ، وفي التأثير في النـــاس لدرجة تحريضهم على الفتن ، وكأن الأديب ذو قوة سحرية شيطانية .

ونلاحظ أن هذا الوصف خاص بالناثر دون الشاعر . وهنا نطرح هـــذا السؤال : ألا يمكن لوصفي الشاعر أن ينطبقا على الناثر ، أو العكس ؟ فنقـــول :

---

(62) نفسه ، مجلد 8 / ص : 203 .

خطيب فحل مفلق ، وشاعر مصقع بليغ ؟

في حدود علمي أن هذا التبادل لم يقع في أي مصدر . معنى هـــذا أن هناك تمييزا بين الشاعر والناثر ليس فقط من خلال الوزن والقافية في الشعر ، والترسل في النثر ، وانما بالوظيفة أو المقصدية أيضا . فالناثر يهدف الى الاقنـــاع والافهام والتحريض ، لهذا فهو يركز اهتمامه على الارسالية . أما الشاعر فهـــو يهدف الى التعجيب والحذق وتحريك النفوس لهذا يهتم بالارسالية وبطريقـــة ايصالها ، ولعل الطريقة تصبح أهم من الارسالية ذاتها (63) .

وبمعنى آخر : ان مهمة الشاعر أشق من مهمة الناثر ، لأنه اذا لم يـبلغ بشعره درجة التعجيب لم يسم مفلقا ، في حين أن الناثر يكفيه أن يوضح المعنـى بأنسب عـبارة ليسمى بليغا .

لهذا لقب الناثر بالبليغ والمصقع ، وخص الشاعر بالفحل والمفلق . وطبيعـــي الاشارة هنا الى أن واقع الابداع العربي يقوي محدودية تداول هذه المصطلحـات ، اذ لا تطلق الا على قلة قليلة من الأدباء .

ويحضرني هنا ذلك التقسيم الطريف الذى وضعه حازم القرطاجنـــــي للشعراء ، حيث جعلهم ثلاث مراتب : الشعراء الحقيقيون و" غير شعراء في الحقيقة" و" شعراء بالنسبة لمن دونهم ، وغير شعراء بالنسبة الى من فوقهم "(*) .

أما أساس هذه التفرقة ، فهو درجة امتلاك قوى عشر بها يكمل الطبـــع وتنضج الموهبة (*) .

---

(63) انظر المبحث الخاص بالعلاقة بين الشعرى والنثرى .
(*) المنهاج ، ص : 201 .
(*) انظر الصفحة : 200 .

فليس كل من نظم قصيدة أو أبياتا يعد شاعرا ، كما ليست كل قصيدة أو مجموعة أبيات تعد شعرا .

وعلى هذا الأساس لا يعد شاعرا الا من حصلت له مجموعة من القوى ، ترتبط في مجملها بالجانب الابداعي كقوة التشبيه وقوة احكام البناء ، وقوة خلق التناسب بين المعاني والايقاع ، وقوة اختيار العبارات المتزنة ، وقوة احكام الربط بين الفصول وبين الأبيات . . .

ان هذه القوى تعكس مدى جسامة المسؤولية الفنية للشاعر ، وهي خلاصة تجربة ناقد شاعر ، يصدر عن تجربة ابداعية .

ولم يكتف حازم بهذا التمييز بين الشعراء ، وشبه الشعراء ، وغير شعراء ، بل حرص على مزيد من التدقيق لفئة الشعراء حيث جعلها هي أيضا ثلاث طبقات :

الطبقة الأولى : " الذين حصلت لهم هذه القوى على الكمال في الجملة والكمال في بعض دون بعض " وهؤلاء " هم الذين يقوون على تصور كليات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوة قبل حصولها بالفعل ، فيتأتى لهم بذلك تمكن القوافي وحسن تصور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض " (64) .

فالشعر بالنسبة لهذه الطبقة سهل المأخذ لتوفرهم على امكانات ومواهب ابداعية كبيرة ، لذلك قد لا تحتاج الى تنقيح القصائد أو اصلاحها ، لأنها أصلا لا تخطيء ، فلا يمكن اذن أن ينتمي اليها الا الشعراء " الحقيقيون " وهم بدون شك قلائل ، وهم أجدر بلقب " شاعر " .

---

(64) المنهاج : 201 .

الطبقة الثانية : وتضم من كان قسطه من جميع هذه القوى أو من أكثرها متوسطا أو غير بعيد من التوسط " فمؤهلاتهم متوسطة ، لذلك كان نظم الشاعر منهم " ملحظا عن نظم من استكمل ما نقصه ، ومرتفعا عن كلام من لا تخيل له في المعاني ولا دربة بالتأليف " (65) اذن فهم شعراء من الدرجة الثانية .

الطبقة الثالثة : وتضم " من كانت أقساطه مما حصل له من هذه القوى مع قلتها غير عامة في جميعها " (66) أما أهل المرتبة الثالثة ، أي « غير شعراء » فهم " لا ينتسبون الى هذه الصناعة بغير الدعوى : فمنهم طائفة لا تتقنص ولكن تتلصص ، ولا تتخيل بل تتحيل بالاغارة على معاني من تقدمها وابرازها في عبارات أخر . والنمط الثاني لا يتخيل ولا يتحيل ولكن يغير ويغيّر ، والنمط الثالث وهم شر العالم نفوسا ، وأسقطهم همما ، وهم النقلة للألفاظ والمعاني على صورها في الموضع المنزل عنه من غير أن يغيروا في ذلك ما يعتد به " (66) ؟

فهؤلاء هم العيال ، أو قراصنة الشعر ، يمكن أن يطلق عليهم أي وصف كان الا لقب شاعر ، فهم عنه بعيدون .

يستنتج مما تقدم ان الشعراء الحقيقيين ، هم أصحاب المرتبة الأولى ، وبالضبط الطبقة الأولى من هذه المرتبة . أما أهل المرتبة الثانية فيجري عليهم اللقب تجوزا . أو نسميهم " شبه شعراء " ، بينما يطرد أهل المرتبة الثالثة من حظيرة الشعر لبعد ما بينهم وبينه .

---

(65) المنهاج : 202 .
(66) نفسه ، 201 .
(66) نفسه 202

بين الروية والبديهة والارتجال :

حتى يكتمل تصور النقد القديم لشخصية الأديب ،لابد من الحديث عن كيفية مباشرة الأديب لانتاجه الأدبي . والشائع أن هذه المباشرة تتم اما بطريقة فورية ،بشكل تلقائي سريع أو مرتجل ، واما أن تمر عبر مراحل زمنية ، تتخللها محطات للتأمل والنظر واعادة النظر . وهذا ما اصطلح عليه بالروية .

وقد تقرر في أذهان بعض أن الارتجال دليل على القوة في الابداع ، لدرجة أنه اتخذ مقياسا في تفضيل أديب على آخر ،كما وقع على سبيل المثال بين أبي نواس ومسلم بن الوليد : " وسمعت جماعة من العلماء يقولون : كان مسلم بن الوليد نظير أبي نواس، وفوقه عند قوم من أهل زمانه في أشياء ، الا أن أبا نواس قهره بالبديهة والارتجال ، مع تقبض كان في مسلم ، واظهار توتر وتصنع ، وكان صاحب روية وفكرة لا يبده ولا يرتجل " (67) .

غير أن الارتجال ، وهو " ما كان انهمارا وتدفقا لا يتوقف فيه قائله "(68) يكون في غالب الأحيان دون ما يكتب روية من حيث الجودة . فقد كان أبو الطيب " كثير البديهة والارتجال الا أن شعره فيهما نازل عن طبقته جدا "(69)، ولربما لهذا السبب لم يستسغ أبو تمام الارتجال " لأنه رجل متصنع ،لا يجب أن يكون هذا في طبعه " (70) .

وقد نبه حازم الى هذه القضية ،فسرعة البديهة ان تكن مقياس تفوق

---

(67) الحمدة ، 1 ــ 191 .
(68) نفسه ، 1 ــ 198 .
(69) نفسه ، 193 .
(70) نفسه ، 192 .

في بعض المواضع ، فهي في مواضع أخرى عامل من عوامل الضعف والاسفاف . لكن العوام —في ظل الأزمة العامة التي كان الأدب يمر بها في عصره — يخلطون في هذا ، " فينسبون سرعة الخاطر الى الشاعر فيما لا يجب فيه أن ينسب الى السرعة . وينسبون اليه الابطاء فيما لا يجب فيه أن ينسب اليه بطء " (71) .

فالبطء ليس عيبا ، خاصة اذا أسفر عن اجادة ، لأن الزمان في الروية " يتسع لطلب الغايات المستطاعة من بناء الكلام على ما قدمته من أصناف محاسن الألفاظ والمعاني وابداع النظر والتأنق في احكام الأسلوب " (72) .

بل ان الشاعر قد " يعاود النظر في ذلك المرار الكثيرة فلا يتيسر له ما يريد الا بعد معاودات كثيرة قد تطرأ عليه معاودة النظر " (73) في حين أن المرتجل لضيق الزمان وضغط اللحظة " يتسامح في كثير مما يتأنق فيه المروّي ، ويقبل كثيرا مما لا يقبله المهذب المنقح لضيق الوقت عليه واتساعه على ذلك " (74) .

وتلخص لنا قصة أبي العتاهية مع أحد الشعراء في حضرة المأمون موقف كل من الناقد والمبدع من هذه القضية . فقد سأل أبو العتاهية الشاعر الخراساني : " في كم تصنع القصيدة ؟ فقال له : قد أصنع القصيدة تبلغ ثلاثين بيتا في شهر . فقال أبو العتاهية أما إني لأملي على الجارية

---

(71) المنهاج ، 212 .
(72) نفسه ، 214 .
(73) " ، 215 .
(74) " ، 213 .

من ليلتي خمسمائة بيت . فقال له الخراساني : أما مثل قولك : (مجزوء الوافر)

ألا يا عتبة الساعة أموت الساعة الساعة

فاني أملي منه ألف بيت اذا شئت " ، فانقطع أبو العتاهية وضحك الحاضرون منه " (75) .

ان الابداع الحقيقي هو الذى يركز على الكيف لا على الكم . لذلك وجد في تاريخ الأدب العربي فئة من الشعراء مقلة في الانتاج ، لا تخرج ما أبدعته ، على قلته — الا بعد تمحيص وتنقيح قد يأخذ حولا أو أكثر ، حتى أطلق عليهم النقاد " عبيد الشعر " ومنهم زهير وابنه كعب والحطيئة .

وقد زكى الجرجاني هذا الأسلوب الشعري ، فلا فضيلة عنده " حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجد الى التخيير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا " (76) .

ودعا أسامة بن منقذ من جانبه الشاعر الى الروية ، وتهذيب الانتاج " ... وأشعرها أولا ، وهذبها أولا ، وهذبها آخرا ، فقد قيل عن الحطيئة : انه كان يعمل القصيدة في شهرين ، ويهذبها في حول . وقيل عن زهير : انه كان يعمل القصيدة في شهرين ، ويهذبها في حول ، ولذلك سمي شعره " المنقح الحولي " (77) مع أنه لا ينكر أن من الناس ، من شعره في البديهة

---

(75) نفسه ، 212 .

(76) الدلائل ، 76 / 77 .

(77) البديع في نقد الشعر ، 412 .

أحسن منه في الروية وبالعكس" (77) .

على أنه ينبغي التنبيه الى أن الروية لا تعني "التكلف" الا اذا بولغ في الصنعة . لهذا لا يمكن جعل الارتجال أو البديهة في مقابل التكلف والتصنع ، لأن الاشعار المرتجلة هي الأخرى قد لا تخلو من تصنع وتكلف . فالتكلف يرتاده من لا طبع له حسب ابن بسام . فقد قال في نثر ابن الافليلي: ".... وقع كلامه جانبا من البلاغة ، لأنه كان على طريقة المعلمين المتكلفين، فلم يجر في أساليب الكتاب المطبوعين " (78) .

وقد كان الشعراء يحسون بأهمية الروية وعبروا عن ذلك صراحة ، كما في المثال السابق في قصة أبي العتاهية مع الشاعر الخراساني ، أو كما في قول ابن المعتز شعرا : (الكامل)

والقول بعد الفكر يؤمن زيغه شتان بين روية وبديه (79) .

أو في قول ابن الرومي : (البسيط)

نار الروية نار جد منضجة وللبديهة نار ذات تلويح

وقد يفضلها قوم لسرعتها لكنها سرعة تمضي مع الريح . (80)

فالروية طريق مؤمنة موصلة . أما البديهة فهي طريق محفوفة بالمخاطر وقد لا توصل .

يظهر ذلك في تساهل ابن رشيق مع الشاعر الحاذق المبرز "اذا صنع

(77مكرر) نفسه ، 414 .
(78) الذخيرة ، 1/1 ــ 282 .
(79) العمدة ، 1 ــ 193 .
(80) " 193/1 .

على البديهة ، قنع منه بالعفو اللين ، والنزر التافه ، لما فيها من المشقة ، وهو في الارتجال أعذر " (81) .

أما نقاد آخرون فقد ربطوا بين الارتجال وقصر القصائد وبين الروية وإطالتها ، لأن الارتجال يرتبط بمواقف معينة . وأغلب ما ساقه ابن رشيق من المرتجل أبيات قيلت في مواجهة الموت . وقد علق ابن بسام على بعض أدب محمد ابن فرج الجياني قائلا : وكان ابن فرج في هذه الملح من أهل البديهة ، فأما طويل القصيد فقلما رأيته نجح فيه " (82) .

نستنتج مما سبق أن الاجادة ترتبط بالروية ، أي بالتفكير والتخير والتهذيب والتنقيح . لكن للارتجال أيضا حظه من هذه الاجادة لأن من الشعراء " من شعره في رويته وبديهته سواء " (83) فهناك من يجيد في الحالتين ، فالمستظهر ابن هشام الناصري " يتصرف فيما شاء من الخطابة ، بديهة وروية " (84) ، وكان ابن شهيد " يدعو قريحته الى ما شاء ، من نثره ونظمه في بديهة وروية " (85).

---

(81) نفسه ، 195 .
(82) الذخيرة 3/2 — 888 .
(83) العمدة ، 1/193 .
(84) الذخيرة ، 1/1 — 55 .
(85) نفسه 192 .

خلاصـــــــــة :

ان حرص النقاد العرب على جمالية الأدب دفعهم الى الاهتمـــــام بالجوانب العامة للأديب ، ما تعلق منها بهيئته وخلقه وتكوينه . فسجلوا مـــا يمكن أن يحدثه سوء الخلقة من انقطاع حبل التواصل بين المبدع والمتلقـــي خاصة مع الملوك ، وكيف يمكن لسوء سمعة الأديب أن تباعد بينه وبين جمهوره ، فدعـوه الى الاتصاف بالأخلاق الحميدة المنسجمة مع روح المجتمع المسلم لمـــا للمقياس الخلقي فيه من أهمية قصوى ، وربطوا ذلك كله بتحصيل علوم اللغـــة بكل فروعها ، ثم الاطلاع على أخبار الأمة وأحداث تاريخها ، فضلا عن علوم أخـرى متنوعة . لكن هذه الأشياء مجتمعة لا تفيد ما لم يؤت الأديب مقدرة فائقة وذكاء ابداعـيا متميزا ، ليرقى الى مصاف البلغاء والفحول والمصاقع والمفلقين ، وهـــي أوصاف الطبقة الأولى من محترفي الأدب شعره ونثره ، مع اختصاص " البليـــغ " و " المصقع " بالناثر و " الفحل " و " المفلق " بالشاعر .

ثم تحدثوا عن البديهة والارتجال ، فاعتبروهما أقل الأدبـية تحقيقا من الرويـــة حيث اتساع الوقت ، وتوفر الفرصة لاعادة النظر في ما أبدعوه مما يسمح لهـــم باصلاح ما قد يبدو لهم من اعوجاج أو اضطراب وهم وان استحسنوا الرويـــة لم ينفوا امكانية حصول الجودة مع البديهة أيضا . وذهب بعضهم الى أن الارتجال لا يكون الا في مقطعات بينما تسمح الروية بتطويل القصائد .

المبحث الثاني

المتلقي

المتلقـــــــي

لا يمكن الحديث عن أدبية " الأدب شعره ونثره دون التطرق لأحـــد أطراف العملية الابداعية ، ألا وهو المتلقي . لأنه هو المعني بالتواصل الـــذي يهدف الأديب الى تحقيقه عبر إرساليته / النص الأدبي .

وأكيد أن المبدع يفكر في مخاطبه ، ويسعى الى التأثير فيه ، وهـــذا التفكير يدفعه الى البحث عن الكيفيات والمنافذ التي يصل بها الى نفسيتـــه فيستولي عليها .

معنى هذا أن المتلقي يتدخل ــ بكيفية أو بأخرى ــ في توجيه العمليـــة الابداعية ، فالاختيار الذي يقوم به المبدع هو في جزئه اختيار المتلقي ، هـــذا على الأقل في النصوص التي تطمح الى خلق أكبر قدر من التواصل مع جمهورهـــا .

ولهذا فان الأدباء الذين يخالفون العادة ، ويرغبون في الخروج عـــن المألوف ، وخلق تقاليد جديدة ، يواجهون دوما بالرفض ولا يثبتون ذواتهم الا بعـــد مضي وقت ليس بالقصير .

فالمتلقي يشكل سلطة تضاف الى سلطة النص وقوانين الكتابة واللغـــة ، لتزيد من " معاناة " الأديب ، مما يجعل المبدع يفكر في أكثر من اتجـــاه ، وكأنه لا يعبر عن عوالمه الخاصة به ، وانما عن العوالم الخاصة بالمتلقي .

واذا كان اهتمام النقد الأدبي بالمتلقي حديث العهد ، وخاصة مـــع مدرسة النقد الاجتماعي ، والمدرسة البرغماتية في اللسانيات ، وبعد تطور بحـــوث التواصل ، فان تمثل المبدع للمتلقي كان منذ القديم . فالفارق اذن أن النقد القديم لم ينظِّر لهذا العنصر ، رغم أن الأديب القديم ــ مثل الحديث ــ كان يفكـــر

فيه (المتلقي) ويحسب له حسابه .

ويكثر الآن الحديث عن جمالية المتلقي وجمالية القراءة ولعل " الفضل، كل الفضل، في لفت الأنظار الى مفهوم " القارئ " ودوره في الانشاء الأدبي انما يرجع الى نظرية " التخاطب " . ومن مزايا هذه النظرية أنها اعتنت، في درس التخاطب، بالأطراف الثلاثة المعنية به وهي : الباث والخطاب والمتقبل (1).

وقد أفضى هذا الاهتمام الى اعتبار وجود " النص" مرتبطا بالمتلقي، وليس بالمبدع، اذ أن " الملفوظ يظل موجودا بالقوة سواء أفرزته الذات المنشئة له أم دفنته في بواطن اللاملفوظ، ولا يخرجه الى حيز الفعل الا متلقيه، وهذا التلقي هو بمثابة انقداح شرارة الوجود للنص ولماهية الأسلوب الذي لا يبقى من تعريف له الا كونه كائنا منشودا منذ لحظة النشأة الى حيث " يستهلك " فقراءته دفن لصيرورته من حيث إنها تبشير بولادته " (2) .

بل ان الأسلوبيين يرون أن الأسلوب هو " توتر ذبذبي بين لذة التقبل وخيبة الانتظار لدى القارئ " (3) وأن الأديب اذا فشل في خلق التواصل المنشود مع القارئ يعتبر نصه عديم الأسلوب (4) .

ويرى إسكاربيت أن " حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، اذ هي، في ذلك الحين، تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلتها

---

(1) في مناهج الدراسة الأدبية : حسين الواد، منشورات الجامعة . ص : 74 / ط 2 .
(2) الأسلوبية والأسلوب : عبد السلام المسدي، ص : 87 .
(3) نفسه، 84 ــ 85 .
(4) نفسه، 85 .

مع القراء " (5) لأن الكاتب " انما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء ، فهـــــو عندما يضع أثره الأدبي ، يدخل به في حوار مع القارئ " (6) .

لن نقف هنا كثيرا لتأكيد أهمية وقيمة القارئ / المتلقي في العمل الابداعي، فهذا أمر أصبح بديهيا وتراكمت حوله الدراسات . وانما سأنتقل الـــى رصد صور المتلقي في النقد القديم ، والمكانة التي أنزله فيها النقاد .

يمكن مبدئيا أن نتحدث عن صورتين للمتلقي في نقد هذه الفترة .

ـــ المتلقي العادي ، ونقصد به مستهلك النص ، سواء كانت له به صلـــة مباشرة كالممدوح والمهجو والمحبوب .... أو كان مجرد سامع ذواقة .

ـــ المتلقي غير العادي ، ونقصد به الناقد " المحترف " الذي لا يكتفـــي بتذوق النصوص ، وانما باصدار أحكام نقدية عليها .

ومن نافل القول التذكير بأن داخل فئة المتلقي العادي يوجد من يصـــدر أحكام قيمة ، لكن اعتمادا على ذوق غير معلل ، أو معلل بطريقة غير علميـــــة . وهي أحكام ذات قيمـة اذ كانت هي نواة تشكل النقد العربي منذ الجاهليـــة وصدر الاسلام .

---

(5) في مناهج الدراسة الأدبية ، ص : 71 .
(6) نفســه .

أ ـ المتلقي العادي :

الواقع أن الحديث عن المتلقي ، عاديا كان أم ناقدا ، تواجهه صعوبة تلخص في غياب الدقة والموضوعية . لأنه مهما قيل عن هذا الطرف يظل القول نسبيا . فتحت كلمة " متلقي " يتجمع " ملايين " الأشخاص مختلفو الأذواق والمشارب والرؤى .

لهذا سيكون حديثنا عاما كما هو عليه عند نقاد هذه المرحلة .

قرن النقاد بين جودة الشعر وتأثيره في السامع ، واعتبروا رد فعله حكما نقديا ، بل وصفوا هذا الشعر المؤثر بأوصاف خاصة كالمرقص عند ابن سعيد والهزاز عنده أيضا ، والسحر عند ابن الخطيب ...

وكان " تحريك النفس " وراء أخذ الفلاسفة المسلمين بفكرة المحاكاة والتخييل ، وتبعهم فيها لنفس السبب حازم القرطاجني والسجلماسي ، مما سنبينه بعد حين .

واعتبر ابن رشيق غاية الشاعر " معرفة أغراض المخاطب كائنا من كان ، ليدخل اليه من بابه ، ويداخله في ثيابه ، فذلك هو سر صناعة الشعر ومغزاه الذي به تفاوت الناس ، وبه تفاضلوا " (7) .

وغير بعيد من هذا ذهب الكلاعي يفضل الكاتب الذي " يلقى كل طبقة بما يشاكلها من اللفظ ويوافقها ، ويقابل كل فئة بما يشاكلها من المعنى ويطابقها " (8) لأن " مخاطبة كل مخاطب بأشكاله ، ولقاء كل وجه بمثاله ربما

---

(7) العمدة : 199/1 .
(8) احكام صنعة الكلام 251 .

يُعَدُّ الا على من كان باهر الآيات، صافي الذهن، صفي المرآة، فحينئذ يزن كل مخاطب بميزانه، ويجري معه في ميدانه " (9).

أما ابن البناء فيرى أن البيان يكون " عند الخاصة بالكلام البديع، ويكون عند العامة بكلامها المبني على غير اللغة وعلى غير الاعراب "(10)، على الأديب أن ينوع في أساليبه، مراعاة لهذا التفاوت بين الناس، ان هو أراد أن يتجاوب مع كل الشرائح. بل يرى أن انقسام الخطاب في البلاغة الى ايجاز ومساواة وتطويل انما مرده الى ان المتلقين مختلفون " منهم من يكتفي بالوجيز ويثقل عليه البسيط، ومنهم من لا يفهم الوجيز بل البسيط، ومنهم المتوسط " (11).

وفي معرض مناقشته لقضية اللفظ، يذهب الى أن حسنه مرجعه الى توظيف المستعمل الشائع في زمانه، وهذا في حد ذاته اعتبار "للمتلقي"، ثم الى استعمال ألفاظ تكون " على قدر من يخاطب، والايضاح على أحسن ما يقدر عليه من التسهيل والتقريب " (12).

أما ابن رشد، فيعتبر الشعر الجيد ما " يجمع الى جودة الافهام فعل الأقاويل الشعرية، أعني تحريك النفس " (13) كما يعتبر جودة الوصف في بلوغ الشاعر فيه مبلغا يهيأ للسامعين كأنه محسوس أمامهم يبصرونه،

---

(9) نفسه.
(10) الروض المربع، ص: 88.
(11) نفسه 87.
(12) نفسه 174.
(13) تلخيص فن الشعر، ص: 152 ـ 153.

ويمثل له بامرئ القيس وذي الرمة والمتنبي الذي يعد أفضل من يوجد له هـذا النوع من التخييل ، ومن وصف الأحوال الواقعة في الحروب (14) .

وقيل ذلك بكثير ، نجد ابن قتيبة حينما رسم البناء الهيكلي للقصيـدة المديحية ، انما يضع في حسبانه حضور المتلقي ، الذى هو هنا الممـدوح . فما المقدمـة الطللية وما تستدعيه من ذكر الأحبة وما يرتبط بهم من شـدة الوجد وألم الفراق إلا وسيلة " ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ،وليستدعي به إصغاء الاسماع اليه ، لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب ، لمـا قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل والف النساء . . . . "(15)

وما يقال عن هذه المقدمة يقال عن وصف الرحلة وما يصاحبها من عنـاء ومكابدة ، حيث يشكو " النصب والسهر ، وسرى الليل وحر الهجير ، وانضاء الراحلـة والبعير ، فاذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء . . . . بدأ في المديح ، فحثه على المكافأة ، وهـزه للسماح " (16) .

فالمقدمة مهمتها تنتهي عند شد نفسية المتلقي وترغيبها في السمـاع ، ثم يأتي دور الرحلة للتأثير أيضا في هذه النفسية ، لكن هذه المرة لدفعهـا الى العطاء .

أما حازم القرطاجني ، فنجده هو أيضا يركز على أثر الشعر في نفـس المتلقي . بل انه يقيم تصوره للشعر على هذا الأساس . والواقع أن هذه الفكـرة

---

(14) نفسه ، ص : 125/124 ، تحقيق سليم سالم
فن الشعر : بدوى ، ص : 230 .
(15) الشعر والشعراء : 80/1 .
(16) نفسه .

ـ فكرة التأثير في المتلقي ـ قوية الحضور في كتابه ، وتتوزعها قضايا نقدية متنوعة ، ولكنها توجد على مساحة أوسع عند حديثه عن المنازع الشعرية .

يقول حازم وهو يعرف الشعر : " الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب الى النفس ما قصد تحبيبه اليها ، ويكره اليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه .... وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من اغراب ، فان الاستغراب والتعجب حركة للنفس اذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها " (17) .

ان للشعر قوة جبارة حينما يرقى الى مستوى " السيطرة " على النفس ، ويدفعها الى الاقبال على الشيء أو النفور منه . غير أن هذا التأثير لا يمكن أن يحصل الا اذا تضافرت عناصر ثلاثة هي :

ـ درجة الابداع العالية .

ـ ما يقترن بها من هيأة نطقية .

ـ درجة استعداد النفوس لتقبل المحاكاة .

" وليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هز النفوس وتحريكها ، بل تؤثر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الابداع فيها ، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها ، وبقدر ما نجد النفوس مستعدة لقبول المحاكاة والتأثر لها " (18) .

واستعداد النفس للتقبل مصدره عنده أمران :

---

(17) المنهاج : 71 .
(18) نفسه 121 .

أولهما : موافقة الخطاب لهوى في النفس، مستدلا على ذلك بقول المتنبي :

انما تنفع المقالة في المـــــرء ، اذا وافقت هوى في الفؤاد (19) .

ثانيهما : الاعتقاد السائد عند العرب حول سلطة الشعر باعتبار أنه " حكـــم وأنه غريم يتقاضى النفوس الكريمة الاجابة الى مقتضاه بما أسلفها مـــن هزة الارتياح لحسن المحاكاة " (20) .

وقريب من هذا الرأي تصب نظرة السجلماسي ،اذ أن القول المخيـــل عنده هو " القول المركب من نسبة أو نسب الشيء الى الشيء دون اغتراقهـــا ، تركيبا تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر " (21) .

فهنا يظهر لنا هذا التركيز على المتلقي ، والحرص على التأثير فيـــه إن إيجابا وان سلبا ، وبقدر نجاح المبدع في هذا " الاستفزاز " لنفسية المتلقـي يكون نجاحه الابداعي .

ويدقق السجلماسي القول في هذه النقطة فيرى أن الانفعال الـــذي ينبغي أن يحصل هو انفعال وجداني غير فكري أو كما أسماه هو نفسانـــي : " وبالجملة تنفعل له النفس انفعالا نفسانيا غير فكري ..." (22) هذا الانفعـال الوجداني هو الذي عبر عنه ابن الخطيب تعبيرا شاعريا في معرض حديثـــه عن تأثير نمط السحر من الشعر في النفوس اذا اقترن بالألحان ، حيث اذا وقـع ذلك " عظم الأثر ، وظهرت العبر ، فشجع وأقدم وسهر ونوم ، وحهب السخـــاء

---

(19) انظر الصفحة 121 . والبيت في ديوانه شرح البرقوقي ،ص: 131/ ج 2 .
(20) نفسه : 121/122 .
(21) المنزع البديع ،ص: 219 .
(22) نفسه ، 220 .

الى النفس وشهى ، وأضحك حتى ألهى ، وأحزن وأبكى .. وهذه قوة سحريـــــة ، ومعان بالاضافة الى السحر حرية " (23) .

ولعل هذا الانفعال هو الذى جعل أبا بكر بن تيفلويت عندما سمـــع موشحة أبى بكر بن باجة التى منها : (الخفيف)

جرر الذيل أيمـا جـــر وصل السكر منك بالسكـر

وختمها بقوله :

عقد الله راية النصـــــر لأمير العلا أبـي بكـــر

يصيح من شدة التأثر قائلا : " واطرباه ! " وشق ثيابه وقـــــال : ما أحسن ما بُدئت به وختمت ، وحلف باليمين المغلظة أن لا يمشي في طريـــق الى داره ، الا على الذهب ، فخاف الحكيم سوء العاقبة ، فاحتال بأن جعـــــل ذهبا في نعله ، ومشى عليه " (24) .

وعلى العكس من ذلك ، أدى فقدان التواصل بين المبدع والمتلقي الـــى تنافر بينهما ، فاستاءت العلاقة ، وصعب على المبدع بلوغ مرماه .

من ذلك ما يرويه ابن رشيق من أن بعض بني برمك " بنى دارا استفرغ فيها مجهوده ، وانتقل اليها ، فصنع أبو نواس في ذلك الحين أو قريبا منـــه قصيدة يمدحه بها يقول أولها : (الطويل)

أربع البلى ، ان الخشوع لبـاد عليك ، واني لم أخنك ودادي

---

(23) نقلا عن علي الفـزبوي : مفهوم الشعر وعلاقته بالمصطلح النقدي عند ابن الخطيـب بين النظرية والتطبيق . مجلة كلية الآداب ، فاس ، ص : 215 .

(24) المقتطف من أزهار الطرف ، ص : 257 .

وختمها أو كاد بقوله :

سلام على الدنيا اذا ما فقدتم بني برمك من رائحين وغادي

فتطير منها البرمكي ، واشمأز حتى كلح وظهرت الوجمة عليه ، ثم قال : نحيت الينا أنفسنا يا أبا نواس . . . " (25)

أما جرير فقد دخل على عبد الملك بن مروان فأخذ ينشد : (الوافر)

أتصحو أم فؤادك غير صاح

فقال له عبد الملك : بل فؤادك يا بن الفاعلة " كأنه استثقل هذه المواجهة ، والا فقد علم أن الشاعر انما خاطب نفسه (26) .

ولسبب قريب من هذا أيضا أبعد عبد الملك بن مروان الشاعر ذا الرمة ، حينما أنشده قصيدته التي مطلعها : (البسيط)

ما بال عينك منها الماء ينسكب

وكانت بعين عبد الملك ريشة ، وهي تدمع أبدا ، فتوهم أنه خاطبه أو عرض به ، فقال : وما سؤالك عن هذا يا جاهل ؟ فمقته وأمر باخراجه (27) .

أما ابنه هشام فقد أبعد شاعرا كان من خاصته " يسمر عنده ويمازحه ، هو أبو النجم حينما أنشد له أرجوزة مطلعها : (رجز)

والشمس قد كادت ولما تفعل كأنها في الأفق عين الأحول

وكان هشام أحول ، فأمر به فحجب عنه مدة " (28) .

---

(25) العمدة : 1/224 .
(26) نفسه ، ص : 222 . تتمة البيت : عشية هم صحبك بالرواح .
(27) نفسه ، ص : 222 " " : كأنه من كلى مغربة سرب .
(28) " " " .

فرغم أن هذه الأحداث لا علاقة لها بالجانب الصناعي في الشعر، فانها كانت قوية التأثير اذ أدت الى قطع حبل التواصل بين طرفي العملية الابداعية. وهنا يظهر بجلاء الضغط الذي يمارسه المتلقي على المبدع، وبخاصة في مثل هذه القصائد المديحية حيث الشعر يخضع لقانون الحرض والطلب، أما في القصائد الذاتية، التي يصدر فيها الشاعر عن صدق وتجربة فلا أعتقد أن الشاعر يواجه هذا الضغط.

ولعل حرص ابن رشد على أن تظل علاقة التواصل قائمة بين المبدع والمتلقي هو الذى جعله يؤكد على الشاعر بأن " يلزم في تخييلاته ومحاكاته الأشياء التي جرت العادة باستعمالها في التشبيه وألا يتعدى في ذلك طريق الشعر " (29).

يتضح مما سبق أن المتلقي نازل بثقله في العملية الابداعية، وأن النقاد وكذا الشعراء واعون بذلك، وخاصة في قصائد المدح حيث يصبح المتلقي رداباثا بطريقة غير مباشرة، لأنه المتحكم الحقيقي في عملية البث، والماسك بخيوطها الخفية. أما الباث الحقيقي فيمكن أن تكبح رغباته، ولن تعود الرسالة الأدبية معبرة عن مواقفه وعواطفه بقدر ما تدل على رغبات المتقبل ومواقفه ومشاعره "(30)

وقد حاول ناقد كبير هو ابن الأثير الحلبي أن يضع حلا لهذه المشكلة في دراسته للتجريد. اذ يرى أن له فائدتين :

---

(29) تلخيص فن الشعر : ص 111 ـ 112 .

(30) حمادى المسعودي : أدبية النص الشعري من خلال العمدة : مجلة الحياة الثقافية ع 51/ 1989 .

" الأولى : طلب التوسع في الكلام ، فانه اذا كان ظاهره خطابا لغيرك وباطنه خطابا لنفسك، فان ذلك من باب التوسع ، وأظن أنه شيء اختصت به اللغة العربية دون غيرها من اللغات .

والفائدة الثانية : وهي الأبلغ ، وذاك أنه يتمكن المخاطب من اجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه اذ يكون مخاطبا بها غيره ، ليكون أعذر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غير محجور عليه " (31) .

وأرى أن عمود الشعر نفسه ، حينما أصبح مقياسا نقديا هاما يرجع اليه كل من القارئ والمبدع ، يشكل نقطة التقاء بين هذين الطرفين ، وأن المبدع حينما يجهد نفسه على الخضوع له انما يخضع ضمنيا لما تعارف عند المتلقي ، وأصبح عادة فنية .

---

(31) المثل السائر ، ج 2 / ص : 163 .

ب – المتلقي / الناقـــد

رأينا فيما سبق مدى حضور شخصية المتلقي، وتوجيهه العملية الابداعية، وخاصة في قصيدة المدح، وسنحاول الآن أن نرصد حضور صورة الناقـــد، ومدى فاعلية هذا الحضور.

ان الاهتمام بهذه القضية يكاد يكون غائبا في المؤلفات التي اعتمدتهـا هذه الدراسة. فلم تظفر سوى بإشارات قليلة عند بعض النقاد، بينما لـم يتحدث عنها نقاد آخرون بالمرة. ومن خلال ما تجمع لدينا يمكن أن نرسـم صورتين للناقد: صورة سلبية وصورة ايجابية.

الصـورة السلبيـة:

يظهر الناقد من خلال هذه الصورة عنصرا غير مرغوب فيه، لكونه دخيـلا على العملية الابداعية، جاهلا بخصوصياتها متطفلا على أهلها، قليل الخبـرة بصناعتها.

وقد تنبه ابن بسـام الـى اختلاف الناس حول جـودة الكلام، إلى حد التناقض في الأحكام. فقال: " ولبعض الناس الـى كلام بعض صفو، وذلك الكلام عند آخرين – على جودته – لغو، وانما كان ذلـك لتباين النحائز واختلاف الغرائز " (32).

ولعل مثل هذا الخلاف، يشكك في مصداقية النقاد، ويدفع المبدعيـن الى الاستخفاف بآرائهم. ويعد الشاعر ابن خفاجة الأندلسي أشد من تهجم علـى النقاد في عصره، مظهرا فساد ذوقهم، وعجزهم عن فهم الأدب، لذلك تجاهل أقوالهم

---

(32) الذخيرة 1/2، ص: 477.

" ولم أحفل بنقد أقوام ، في مساليخ أنعام ، يراؤون الناس ولا يذكرون الله الا قليلا . . . وهذا السرد من الكلام انما يتكلم فيه أهله ، ومن شأنه عقده وحله " (33) .

ولعله هنا يعتقد أن أقرب الناس لفهم الشعر هم أهله ،أي الشعراء لا النقاد ، لكنه يعود ليقتصد في حكمه ، فيرى " أن جميع الكلام ، من مرتجل بديهي ، ومنقح حولي ، متقدما ، كان سابقا ، أو تاليا لاحقا — مستهدف لمطعن طاعن ، اما بوجه صحيح يعقل ويقبل ، واما لخبث سريرة وضعف بصيرة ، وخطوة في الادراك قصيرة " (34) .

ان ما ينقص العملية النقدية من خلال هذا النص ، هو الموضوعية ، وخاصة عندما تتدخل النزاعات الشخصية التي لا علاقة لها بالابداع ، فيتحول النقد الى انتقاد وطعن يجانب الصواب ويقصد الى التجريح والتنقيص من قيمة الأديب . وقد يتحول تحت ظروف أخرى الى تقريظ ونفاق .

وغياب الموضوعية أمر طبيعي ما دام هذا النقد انطباعيا ، لكن الشيء غير الطبيعي هو أن تنعدم أدنى مقاييس النقد الأدبي ، ليتحول النقد الى سباب ،ولعل هذا ما يقصده ابن خفاجة ولذلك فهو يعتبر من ينحو هذا المنحى متخلفا ومتكلفا وقليل الفهم " وهل يغض ويتنقص، ويبحث عن العثرات ويفحص ، الا مزجى البضاعة ،في تلك الصناعة ، متخلف ، في تلك الهاية متكلف ، مسف ، في تلك المهنة مسفسف ، قد أحس من نفسه بفسول الفهم ، وعجز عن

---

(33) مقدمة ديوانه ، ص : 10/11 .
(34) نفسه ، ص : 11 .

تسلم تلك المرقبة ، واحراز تلك المنقبة .... " (35)

فهو ــ هذا النوع من الناقد السلبي ــ يريد أن يخفي ضعفه بمثل هذه الهجومات غير الموضوعية .

ان ما قاله ابن خفاجة منذ قرون لا يزال ينطبق على بعض الممارسات النقدية في يومنا هذا حيث تحاكم بعض الابداعات لاعتبارات خارجة عن الابداع .

واذا كان ابن خفاجة قد تحدث عن صنف النقاد المتطفلين ،فان ابن رشيق قد تحدث عن صنف النقاد العلماء بالآلة أي باللغة وما يتفرع عنها . وهو يرى أن هؤلاء لا فهم لهم بالشعر لأن "أهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته من نحو وغريب ومثل وخبر" (36) وقد ضرب مثلا لذلك بأبي عمرو بن العلاء وأصحابه الذين كانوا دون خلف الأحمر في صناعة النقد ، لحذقه وقصورهم : " وقد كان أبو عمرو بن العلاء وأصحابه لا يجرون مع خلف الأحمر في حلبة هذه الصناعة ــ أعني النقد ــ ولا يشقون له غبارا، لنفاذه فيها ، وحذقه بها ، واجادته لها " (37) .

ومن الأمثلة التي يسوقها أيضا في هذا الاطار ، موقف البحتري من حكم أحمد بن يحيى ثعلب في مفاضلته بين مسلم وأبي نواس، اذ ذهب الى تقديم مسلم ، بينما قدم البحتري أبا نواس لأنه " يتصرف في كل طريق ، ويبرع في كل مذهب " بينما مسلم " يلزم طريقا واحدا لا يتعداه ، ويتحقق بمذهب

---

(35) نفسه ، ص : 19 .
(36) العمدة ، 117/1 .
(37) نفسه .

لا يتخطاه ، فقال له عبيد الله : ان أحمد بن يحيى ثعلبا لا يوافقك على هذا ، فقال : أيها الأمير ، ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله ، فانما يعرف الشعر من دفع الى مضايقه ..." (38)

وقريب من هذا موقف ابن الأثير من ابن جني حين أخطأ في تفسير بيت المتنبي . أما البيت فهو قوله : (المنسرح)

تبل خدي كلما ابتسمت من مطر برقه ثناياها (39)

أما تفسيره فقوله : "انما كانت تبزق في وجهه " فظن أن أبا الطيب أراد أنها كانت تبسم ، فيخرج الريق من فمها ، ويقع على وجهه ، فشبهه بالمطر . وما أظن أن أحدا من الناس يذهب وهمه وخاطره حيث ذهب وهم هذا الرجل وخاطره ....

فاذا كان هذا القول قول امام من أئمة اللغة العربية تشد اليه الرحال ، فما يقال في غيره ؟ لكن فن الفصاحة والبلاغة غير فن النحو والاعراب " (40) .

ان أستاذية ابن جني في النحو لم تكن كافية لتجعله "أستاذا " في فهم الشعر ، فلا علاقة بين الأمرين في نظر ابن الأثير ، لهذا كان أليق بالعلماء التحفظ في الخوض في أمور الشعر لأنه يحتاج الى أدوات ومقاييس غير أدوات ومقاييس علومهم .

---

(38) نفسه ، ص : 2/104 ، وردت هذه الحكاية بألفاظ مغايرة في دلائل الاعجاز: " فقال : ليس هذا من شأن ثعلب وذويه من المتعاطين لعلم الشعر دون عمله ، انما يعلم ذلك من دفع الى سلك طريق الشعر الى مضايقه وانتهى الى ضروراته . " ص : 105 .

(39) ديوانه ، 4/ 406 ، شرح البرقوقي .

(40) المثل السائر : ج 2/ ص : 107 ـ 108 .

بل ان الجرجاني يرى أن الكلام مع هذا الصنف ــ في مسائل الشعر ــ لا يجدي ، فمن كان " لا ينفقد من أمر النظم الا الصحة المطلقة والا اعرابا ظاهرا ، فما أقل ما يجدي الكلام معه " (41) .

الصورة الايجابية :

تصادفنا هذه الصورة بشكل واضح عند عبد القاهر الجرجاني ، حينما يكرر مرارا أن اكتشاف المزية في الكلام البليغ لا تتأتى الا بعد فكر وروية ودراسة ، مقرونة بذوق رفيع ، فهي ليست " حيث تسمع بأذنك ، بل حيث تنظر بقلبك وتستعين بفكرك ، وتعمل رويتك وتراجع عقلك ، وتستنجد في الجملة فهمك ... " (42)

واذا قام الناقد الحاذق بهذا العمل ، فسيكون قد قام بدور ايجابي ، ولكن للوصول الى هذا المستوى من النباهة ، لابد من التسلح بمجموعة من المعارف ، أولها معرفة النظم وأوجهه وحقيقته اذ " في الاستعارة ما لا يمكن بيانه الا من بعد العلم بالنظم والوقوف على حقيقته . " (43) وبعد هذا العلم لابد من اجهاد الفكر والنفس في البحث عن الحقيقة " وليت شعري من أين لمن لم يتعب في هذا الشأن ولم يمارسه ، ولم يوفر غايته عليه أن ينظر الى قول الجاحظ وهو يذكر اعجاز القرآن .... فيفهم منه شيئا ... " (44)

ان عبد القاهر صارم في هذه القضية لذلك نراه ينزل باللوم على أولئك

---

(41) الدلائل : 225 .
(42) نفسه ، ص : 51 / 52 .
(43) " " : 79 .
(44) نفسه : 93 / 194 .

الذين يتكاسلون في البحث عن علة المزية ، " فان من الآفة أيضا من زعم أنه لا سبيل الى معرفة العلة في قليل ما تعرف المزية فيه وكثيره ، وأن ليس الا أن تعلم أن هذا التقديم وهذا التنكير ، أو هذا العطف أو هذا الفصل حسن ... فأما أن تعلم : لم كان كذلك ؟ ، وما السبب ؟ فمما لا سبيل اليه ، ولا مطمع في الاطلاع عليه ، فهو بتوانيه والكسل فيه في حكم من قال ذلك"(45) .

ونجد ابن الأثير يقارن بين الناقد وبين **الصراف** ويجد بينهما كبير تشابه ، ويرى أن مهمة النقد ، وهو يتحدث عن الترجيح بين المعاني ، ليست سهلة ، فلا يقوم بها الا " ذو فكرة متقدة ولمحة منتقدة " .. ولربما اتفق هو وصاحب الترجيح الفقهي في بعض المواضع كالترجيح بين عام وخاص أو ما شابه ذلك " (46) .

فالناقد اذن في حاجة الى ثقافة متنوعة ، والى بصيرة وذكاء .

وربط لهذا السبب جمع جمال الدين الأندلسي بين شروط الناقد والشاعر معا فجعلها كما يلي .

أ ــ اكتمال الأدوات اللازمة ، من لغة وأخبار وأمثال .

ب ــ الطبع ، وبواسطته يتم له معرفة عيون الأشعار ، وهو دليل على الاستعداد لقول الشعر أو ممارسة النقد .

ج ــ اكتمال آلة النقد ، لأنها هي التي تؤهله للاضطلاع بمهمته وتحدد الشروط السابقة ، حتى يجود الشاعر في نظمه والناقد في نقده ، وكأنه يعتد بالنقد الذاتي الذي يمارسه الشاعر بنفسه ، ولا يكتفي بالموهبة عند الناقد ،

---

(45) نفسه : 226 .

(46) المثل السائر ، ج 1 / ص : 86 ــ 87 .

فأدواته النقدية لا تكتمل الا بالممارسة المستمرة (47) .

خلاصـــــــة :

نستنتج مما سبق الحضور الدائم للمتلقي قارئا عاديا كان أم ناقـــــدا، في توجيه العملية الابداعية ، وبالأخص في القصائد غير الذاتية التي ينتظر عليهـا الشاعر عطاء . ونلاحظ انشغال الشاعر بالتأثير في نفس السامع مما يجعلـــــه لا ينظم على سجيته في كل الأحوال بل يحاول أن ينظم حسب هوى هذا المتلقي

كما نستنتج أن النقد الذي مورس لم يكن دائما يخدم الابداع ، بل كان أحيانا يمتزج بصراعات ونزاعات ذاتية وربما سياسية ، فيتخذ آلة للهدم والتجريح .

لكن النقد الموضوعي ظل حاضرا وان كانت تعتريه حالات من الكلـــل الناتجة عن الكسل في إعمال الفكر والاجتهاد ، وهو ما حذر منه عبد القاهـــر الجرجاني واستقبحه ، وقد أعطى من نفسه نموذجا لما ينبغي أن يكون عليـــه الناقد والنقد مما وتبعه في ذلك حازم القرطاجني .

---

(47) كتاب المعيار في نقد الأشعار (مخطوط) انظر : مناهج النقد الأدبي في الأندلس خلال القرنين السابع والثامن . د . علي الغزبوي ، أطروحة لنيل دكتوراه الدولـة كلية الآداب بالرباط ، ص : 661 .

المبحث الثالث

حقل اشتغال النقد

«بين الشعري والنثري»

بين الشعر والنثر :

1 ـ في المفاضلة :

ان تصور النقاد القدامى للادب كان حاضرا من خلال حديثهم عن جنسيه الكبيرين : الشعر والنثر . وفي ضوء ثنائية: شعر ـ نثر ، ناقشوا الادبية.

فالشعر عندهم جنس من الكلام الادبي ، له خصائصه الذاتية التي تجعله يتميز عن نقيضه ـ النثر. وقد فاضلوا بينهما فذهب قسم منهم الى تفضيل النثر، بينما فضل آخرون الشعر كما سنبين بعد حين .

وتجدر الاشارة الى أن المفاضلة كانت منذ الجاهلية بين الشعراء وساهمت في ولادة النقد الادبي ، اذ كانت تنتهي باصدار أحكام نقدية ثم استمرت مع

الاسلام ، وتطورت في شكل منهج أسفر عن ولادة كتابين عظيمين : الوساطة بين المتنبي وخصومه للجرجاني ، والموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي . الا أن المفاضلة التي تهمنا هنا هي تلك التي وقعت بين جنسي الكلام الأدبي .

ان المفاضلة بين الشعر والنثر ، والتمييز بين خصائص كل واحد منهما ، سيؤل إليهما نقاد ما قبل القرن الخامس ، وبذلوا في ذلك جهودا لضبط الحدود الفاصلة بينهما لضرورات علمية وتعليمية ، ولضرورة دينية يتنزه فيها القرآن عن أن يكون شعرا ، ويبعد بها الرسول صلى الله عليه وسلم عن أن يكون شاعرا . لذلك اشترطت النية في الأبيات المفردة حتى تعد شعرا لاخراج ما جاء من آيات قرآنية موزونة من حظيرة الشعر لانعدام هذا الشرط ، وانتفاء القصد .

وممن تعرض لهذا التمييز قبل القرن الخامس نجد ابن أبي عون الذي حصره في انتظام الشعر وإحكام صياغته ، والفارابي الذى جعل الشعر يتميز بالتخييل أو الصورة الشعرية ، وأبا سليمان السجستاني الذى جعل الشعر يتميز بنزعته التركيبية للأشكال المحسوسة واتجاه النثر الى تحليل تلك المركبات ، فالأول يخاطب الحس والثاني يخاطب العقل (3) .

أما في القرن الخامس فنجد المرزوقي (4) ينحاز لجانب النثر ويرى أن المنظوم عند العرب تقدم على المنثور لسببين :

الأول : ان غية العرب في جاهليتهم – وبخاصة ملوكهم – كانت تأنف من قرض الشعر ، لذلك لقي امرؤ القيس من أبيه عنتا كبيرا ، وكانت الخطابة هي وسيلتهم في التواصل مع الرعية ، بل كانت خطبة خطيب مفوه تعد

---

(3) د . محمد الكتاني ، مصطلح الشعر بين التراث والمعاصرة ، مجلة كلية الآداب – فاس . عدد خاص : ندوة المصطلح النقدى . ع 4 – سنة 1988 ، ص : 131 .

(4) توفي 421 هـ .

" أبلغ عندهم من انفاق مال عظيم ، وتجهيز جيش كبير " (5) .

الثاني : تكسب الشعراء بالشعر ، ومدحهم به السوقة والعلية معا ، منافقين في كلامهم وكاذبين ، " واذا كان شرف الصانع بمقدار شرف صناعته ، وكان النظم متأخرا عن رتبة النثر ، وجب أن يكون الشاعر أيضا متخلفا عن غاية البليغ " (6) .

ثم يضيف من عنده سببا آخر ، وهو كون الاعجاز وقع فيه دون النظم ، وأن الرسول عليه السلام تحدى فرسان البلاغة العربية أن يأتوا ولو بآية من مثله . ولهذا " وجب أن يكون النثر أرفع شأنا ، وأعلى سمكا وبناء من النظم ، وأن يكون مزاوله كذلك ، اعتبارا بسائر الصناعات وبمزاوليها " (7) .

وممن ذهب هذا المذهب بعده الكلاعي . فهو رغم إقراره بجمالية الشعر الذي " تزين من الوزن والقافية بحلة سابقة ضافية ، صار بها أبدع مطالع ، وأصنع مقاطع ، وأبهر مياسم ، وأنور مباسم .... " (8) فانه ينتصر للنثر ، لأن الشعر " داع لسوء الأدب وفساد المنقلب ، لأنه لضيقه وصعوبة طريقه يحمل الشاعر على الغلو في الدين ، حتى يؤول الى فساد اليقين ، ويحمله على الكذب ، والكذب ليس من شيم المؤمنين " (9) مستدلا في ذلك بالحديث النبوي الشريف المشهور " لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له من أن يمتلئ شعرا " .

---

(5) شرح ديوان الحماسة ، (المقدمة) ص : 16 .
(6) نفسه 17 .
(7) نفسه 18 .
(8) و(9) احكام صنعة الكلام — ص : 36 — 37 .

ان هذه المفاضلة لا تستند الى مقياس فني ، وانما الى مقياس أخلاقي يربط الشعر بالكذب وفساد اليقين ، والنثر بالصدق وقوة اليقين . ولا يخفى ما في هذا الرأى من مبالغة وتعسف في شرح الحديث الشريف ، اذ ليس الشعر مطلقا من هذا النوع ، كما ليس النثر مطلقا صادقا ومقبولا .

ومن الأسباب الأخرى التي تجعله ينحاز للنثر ، التكسب بالشعر ، وقد ساق في ذلك بعض الأقوال مثل قولهم : اللُّهى تفتق اللَّهى ، وقولهم : بيع الشعر بالشِّعْرِ ، وقولهم : لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى ينسكب المطر (10) .

وقد أدى هذا الوضع الى نزول منزلة الشاعر ومركزه داخل المجتمع ، الى حد أن أحد الشعراء تمنى لو أنه لم يكن شاعرا ، لأنه أصبح هو والكلب سيان : (السريع)

الكلب والشاعر في حالة يا ليت أني لم أكن شاعرا .
أما تراه باسطا كفه يستطعم الوارد والصادرا (11)

ولم يكف الكلاعي ما ساقه ضد الشعر ، بل ذهب أكثر من ذلك ، فاعتبر الوزن أيضا من معايب الشعر ، لا لشيء الا لأنه داع للترنم الذي هو من باب الغناء ، وقد قال بعضهم الغناء رقية الزنا . ولذلك لم يفتتح بعض العلماء قصائدهم بالبسملة على عكس ما يفعلون في الرسائل والخطب ، " لأن الكتابة

---

(10) نفسه ، 37 .
(11) كتب المحقق : البيتان لأبي سعيد المخزومي وردا في كتاب الثعالبي (نثر النظم وحل العقد) المطبعة الأدبية بمصر سنة 1317 هـ . ص : 4 . انظر أحكام صنعة الكلام ، ص : 37 ــ 38 .

بعيدة عن هذا كله ، سليمة مما يدعو الى المهجور ، أو يتشبث بالمحجور " (12)

أما ابن الأثير فقد كرر ما قاله المرزوقي في تفضيله النثر على الشعر بسبب أن الاعجاز اتصل به دون المنظوم . ثم أضاف سببا آخر هو أن دواعي النظم كثيرة ، لهذا كثر الشعراء وقل الكتاب ، (المجيدون من الشعراء والمجيدون من الكتاب) ، لدرجة انك اذا أحصيت من يستحق اسم الكاتب من أول الدولة الاسلامية الى عهده لم تجد الا قلة قليلة ، على عكس الشعراء فهم كثرة ، " حتى لقد كان يجتمع منهم في العصر الواحد جماعة كثيرة ، كل منهم شاعر مفلق ، وهذا لا نجده في الكُتّاب ، بل ربما ندر الفرد الواحد في الزمن الطويل " (13) وذلك بسبب " وعورة مسلك النثر ، وبعد مناله " .

لهذا كان الكاتب أحد دعامتي الدولة بعد السيف . واذا كان الملك لا يفتقر في ملكه الى السيف الا مرة أو مرتين فانه يفتقر الى القلم على الأيام ، وكثيرا ما يستغني به عن السيف (14) .

أولئك بعض ممن نافح عن النثر بأدلة ليست دائما مقبولة . وقد رد ابن رشيق بعضها في معرض دفاعه عن الشعر ، وهو الناقد الشاعر . ولربما كان لهذا العنصر الذاتي دخل كبير في الانتصار لأحد الجنسين ، فابن الأثير والكلاعي والمرزوقي كانوا كتابا ، لذلك انتصروا للنثر ، بينما دافع ابن رشيق عن الشعر لأنه كان شاعرا .

---

(12) نفسه ، 39 .
(13) المثل السائر ، ج 4 / ص : 5 .
(14) نفسه ، ص : 695 .

لقد جعل صاحب العمدة أول باب من كتابه في "فضل الشعر" وذهب الى أنه جرت العادة على تفضيل الشعر عن النثر متى تساويا في المرتبة، لأن النظم فضل في حد ذاته. وقد أعطى مثالا من الدر" وهو أخو اللفظ ونسيبه"، فهو في حال تفرقه لا يثير اعجابا رغم شرفه وقيمته، ولكنه متى انتظم حاز الجمال والاعجاب، "وكذلك اللفظ، اذا كان منثورا تبدد في الاسماع، وتدحرج عن الطباع.... واذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية، تألفت أشتاته، وازدوجت فرائده وبناته .... (15)

بل ان الطبقة الدنيا من الشعر تكتسب من زينة الوزن والقافية ما يجعلها تقارب جيد المنثور!! (16)، وبالطبع فان الطبقة العالية من الشعر ليس لها ما يناظرها من النثر! . والواضح ان ابن رشيق لا يدخل القرآن الكريم ضمن هذه الموازنة.

أما ما جاء على لسان الرسول عليه السلام من ذم الشعر فان ابن رشيق يعتبره حجة للشعر لا عليه، حيث جعل الله القرآن المعجز "منثورا ليكون أظهر برهانا لفضله على الشعر الذي من عادة صاحبه أن يكون قادرا على ما يحبه من الكلام" (17). وهو لم يعجز الشعراء فحسب بل أعجز الخطباء والمترسلين رغم أنه ليس بخطبة ولا بترسل. "ولو أن كون النبي صلى الله عليه وسلم غير شاعر غض من الشعر لكانت أميته غضا من الكتابة، وهذا أظهر من

---

(15) العمدة 1/ 19 ــ 20.
(16) نفسه ص: 20.
(17) نفسه ص: 20 ــ 21.

أن يخفى على أحد " (18) .

وأما الكذب فهو حسن فيه ، واذا كان الشاعر يمدح السوقة وينافقهم ، فانك " تجد للسوقة كتابا ، وللتجار الباعة ، في زماننا هذا وقبله " (19) ، ثم ان من عظمة الشعر أن الشاعر يخاطب الملك باسمه وينسبه الى أمه ، ويخاطبه بالكاف كما يخاطب أقل السوقة ، فلا ينكر ذلك عليه (20) . بينما لا يفعل الكاتب ذلك ، والسبب هو حرص الملك على الشعر ورغبته فيه .

وهذا ما اعتبره الكلاعي عيبا من عيوب الشعر لأنه من سوء الأدب . (21)

وأما عبد القاهر الجرجاني ، فهو لم يفضل صراحة أيا منهما ، ولكن يظهر من خلال حجم الشواهد الشعرية التي يوردها أنه يميل الى الشعر ، ويجعله في المرتبة الثانية بعد القرآن الكريم .

وفي الأندلس نجد نوعا من المساواة بين الشعر والنثر ، فقد خص الشعر بمساحة واسعة في اختياراتهم ، فهذا ابن شهيد يتشوق للشعراء رغم اقراره بأسبقية الخطباء ، فقد أجاب تابعه حين سأله من أين يريد أن يبدأ الزيارة بقوله : " الخطباء أولى بالتقديم ، ولكني الى الشعراء أشوق " (22) .

الا أن ابن شهيد يرى أنه اذا كان هناك من شيء يفاضل فيه ، فهو أهل صناعة الكلام ، وليس أجناس الكلام ، اذ أن " أهل صناعة الكلام

---

(18) نفسه ، 21 .
(19) " 22 .
(20) " 22 .
(21) أحكام صنعة الكلام ، ص : 38 .
(22) رسالة التوابع والزوابع ، ص : 91 .

متباينون في المنزلة ، متفاضلون في شرف المرتبة على مقدار احسانهم وتصرفهم. "(23)
أما ابن سعيد فلم ينتصر صراحة لأحدهما ، فهو اذا كان قد بدأ مختاراته في المقتطف بالكلام المنثور ، فانه في عنوان المرقصات والمطربات قد جعل نثر القدماء في طبقة المقهول وهي الطبقة الثالثة بعد المرقص والمطرب .

أما في المغرب فان المؤلفات التي بين يدينا لم تخض في هذه القضية ، على أنه الا ما يمكن أن يستنتج من كلام ابن البناء انحياز للنثر . فقد جعل الكلام خمسة مخاطبات هي البرهان والجدل والخطابة . وهذه الأقسام الثلاثة " هي التي تستعمل في طريق الحق " (24) أما الرابع فالشعر ، والخامس المغالطة ، " وهذان القسمان خارجان عن باب العلم وداخلان في باب الجهل " (25) حيث جعل الشعر الى جانب المغالطة في باب الجهل ، بينما الأقسام الثلاثة ، وهي كلها نثرية ، في باب العلم .

---

(23) الذخيرة لابن بسام ، 1/238 .
(24) الروض المريع ، ص : 81 .
(25) نفسه ، ص : 82 .

2) في الاختلاف :

بم يختلف الشعر عن النثر ؟

طبيعي أن يتبادر الى الذهن الوزن والقافية . وبالفعل فقد ظل الناس يميزون بينهما بهاتين الخاصيتين . لكن اذا ما عدنا الى تراثنا النقدي وجدنا بعض النصوص تخالف هذه النظرة ، وتقيم التمايز على أسس أخرى .

لا يمكن ، حين تناول الشعر ، اغفال خاصية الايقاع . لكن الذى وقع أنه يتم التركيز على الايقاع العروضي المرتبط بالوزن ، واغفال الايقاع اللغوى العام فكل كلام فيه ايقاع ، بما فيه الخطابة التي تجعل عادة على طرف نقيض من الشعر . بل هناك من المنظومات ما روعي فيها كل قواعد العروض والقافية ، ومع ذلك لا يمكن ادخالها ضمن فن الشعر . من هنا شكك بعضهم في " علمية " التحديد الذي أعطاه قدامة بن جعفر للشعري ، والذي ظل معتمدا لقرون بعده ، منهم الفلاسفة وحازم القرطاجني وابن البناء وابن خلدون وآخرون . ..

وقبل عرض آرائهم نشير الى أن عبد القاهر الجرجاني كان قبل ذلك قد استصغر قيمة الوزن ، حين أقام نظريته في النظم على النحو ، أما الوزن فليُقَل فيه ما شاء ، " وليضعه حيث أراد ، فليس يعنينا أمره ، ولا هو مرادنا من هذا الذي راجعنا القول فيه " (26) .

---

(26) دلائل الاعجاز ، 20 . إن عبدالقاهر لا يلغي دور الوزن ، بل لا يرى امكانية تصور الشعر بدونه ، والمقصود فقط أنه لم يجعله العمدة ،

فالشعر لا يعتبر عنده شعرا بانتظامه على وزن معين ، وانما بما فيه من " حسن التمثيل والاستعارة ، والى التلويح والاشارة والى صنعة تعمد الى المعنى الخسيس فتشرفه ، والى الضئيل فتفخمه ، والى النازل فتدفعه ... "(27)

وقد كان الفلاسفة أكثر النقاد جرأة على اعتبار الوزن أمرا ثانويا (*) ضمن محددات " الشعر " ، ان القول الشعري الحق عندهم هو ما توفرت فيه المحاكاة والتخييل بغض النظر عن كونه موزونا أو غير موزون ، نجد هذا أولا عند الفارابي ثم بعده عند ابن سينا وابن رشد .

فالفارابي ميز بين تلك الأقاويل الخطبية التي وزنت وذيعت على أنها شعر ، وبين الشعر الحقيقي الذي يقوم على التخييل أولا ، ثم على الوزن ثانيا ، فهناك كثير من الشعراء الذين لهم قوة على الأقاويل المقنعة ، يصنعون الأقاويل المقنعة ويزنونها فيكون ذلك عند كثير من الناس شعرا ، وانما هو قول خطبي عدل به عن منهاج الشعر الى الخطابة (28) .

وغير بعيد من هذا يذهب ابن سينا ، وعنده أن الشاعر اذا أخذ معاني لا تخييل فيها ، ثم جمعها نظما موزونا لا يعد ذلك منه شعرا ، وانما يغتر بذلك البله ، وأما أهل البصيرة فلا يعدون ذلك شعرا ، فانه ليس يكفي للشعر أن يكون موزونا فقط " (29) .

---

(27) دلائل الاعجاز ، 20 .
(28) كتاب الشعر ، مجلة الشعر ، عدد 12/ 1959 .
(29) الخطابة (بتحقيق محمد سليم سالم) ص: 203 .
(*) أي أن الوزن يأتي من حيث الأهمية بعد التخييل والمحاكاة ، وليس المقصود الغاؤه ، فهو ركن شكلي من أركان الصناعة الشعرية .

ولا يبعد ما قال به حازم القرطاجني عما ذهب اليه الفلاسفة ، فقد ركز من جانبه على المحاكاة والتخييل ، ولذلك لا يرى حرجا في أن تدخل كل الأقاويل القياسية الى حظيرة الشعر اذا كانت مبنية على التخييل والمحاكاة: " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة " (30) ثم لا يتورع عن اخراج الكلام الموزون الذى قبحت محاكاته من فن الشعر ، لأنه أردأ الشعر ، فلا تحصل منه لذة ولا تتأثر به نفس . فالشعر الحقيقي عنده هو " ما حسنت محاكاته وهيأته .... وقامت غرابته " (31) أما ما كان " قبيح المحاكاة والهيأة ، واضح الكذب ، خليا من الغرابة (ف) ما أجدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعرا وان كان موزونا مقفى ، اذ المقصود بالشعر معدوم منه " (32) .

فهذه لهجة صارمة فاقت في حدتها لهجة الفلاسفة ولعل الوضع المتردى الذى كان عليه الشعر زمانه ، ورغبته في اصلاح ذلك الوضع ، هو الذى دفع به الى مثل هذه الحدة ، ليبين للغافلين أن هناك شيئا أهم من العروض هو الذى يحدد شعرية الشعر ، ولذلك نراه يهاجم المنظومات الرديئة التي كانت منتشرة ، وساد الاعتقاد أنها شعر ، وما هي سوى نظم بارد لا علاقة له بالفن الرفيع . فاذا تأتى للرجل منهم " تأليف كلام مقفى موزون ،

---

(30) منهاج البلغاء ، ص : 67 .
(31) نفسه ص : 71 .
(32) نفسه ص : 72 .

وله القليل الغث منه ، بالكثير من الصحوبة بأى وشمخ ... من حيث ظن أن كل كلام مقفى موزون شعر " (33) وكذلك " ظن هذا أن الشعرية في الشعر انما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه ... (34)

وفي نفس الاتجاه سار السجلماسي في منزعه ، حيث اعتبر الجنس الثاني من أجناس علم البيان وصنعة البلاغة والبديع العشرة " موضوع الصناعة الشعرية " و " محل نظمها " يقصد بذلك جنس التخييل اذ " بحسب الالمام بهذا القانون وتنكبه ، تتفاوت نهايات الاقدام في الشرف والخسة " (35) .

لكن المفاجأة تأتي من ابن البناء ، الذي يظهر من خلال نص أنه يحطم القيود بين الشعر والنثر في اطار وحدة تعبيرية يشترك فيها المنظوم والمنثور " فالمنظوم اذن يكون شعرا وغير شعر ،كما أن الشعر يكون منظوما وغير منظوم . وأهل العرف يسمون المنظوم كله شعرا ، ولا يسمون شيئا من المنثور شعرا ، فعرض من أجل ذلك اشتراك في اسم الشعر " (36) .

فالمقصود بكون المنظوم شعرا وغير شعر هو أنه اذا كان منظوما (موزونا) ومخيلا فهو شعر ،واذا حضر الوزن وغاب التخييل فهو ليس بشعر .

كما ان المنثور اذا حصل فيه تخييل عد شعرا رغم كونه غير موزون ، ويمكن تحويل هذا النص الى المعادلات الآتية :

---

(33) نفسه ، ص: 27 .
(34) " 28 .
(35) المنزع البديع ، 260 .
(36) الروض المريع ، ص: 82 .

وزن + تخييل = شعر

وزن — تخييل = لا شعر

نثر + تخييل = شعر

نثر — تخييل = نثر

فالشعر اذن = * وزن + تخييل

* نثر + تخييل

لذلك يمكن للشعر والنثر أن يشتركا في محل الشعر متى تُوخي العنصر الأساسي ألا وهو التخييل . فالوزن عنده لم يبق مميزا بين هذين الجنسين الذين أصبحا هنا وحدة .

أما ابن خلدون ، فانه يرد تعريف قدامة للشعر ، لأنه في نظره قاصر عن الاحاطة بكل المكونات الأساسية للشعر ، ولأن أهل العروض ليسوا مؤهلين لاعطاء تعريف شاف لهذا الفن ، فهم مثلهم مثل أهل النحو ، لا ينظرون اليه الا " باعتبار ما فيه من الاعراب والبلاغة والوزن " (37) لهذا فان تعريفهم للشعر غير صالح ، من هنا جاء اقتراحه لتعريف جديد لا يهمل الوزن والقافية ، ولكنه لا يجعلها هي العناصر الأساسية ، فالشعر عنده هو : " الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف ، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده ، الجاري على أساليب العربية المخصوصة به " (38) .

---

(37) المقدمة ، تحقيق عبد الواحد وافي ، ص : 1305 .

(38) نفسه .

نلاحظ هنا كيف أنه بنى الشعر أولا على الاستعارة ، وهي من الأشياء التي يتحقق بها التخييل عند الفلاسفة ، ثم بعد ذلك ذكر الوزن والقافيـــة ، ويوضح ابن خلدون سبب تقديمه الاستعارة بكونه يريد إخراج ما ليس فيـــه استعارة من فن الشعر " فقولنا المبني على الاستعارة والأوصاف فصل عـــا يخلو من هذه ، فانه في الغالب ليس بشعر " (39) .

ورغم هذا ، فان الاستعارة غير كافية ، بل لابد أن يجري الشعر علـــى أساليب العرب المخصوصة ، اذ للشعر أساليب " تخصه لا تكون للمنثور ، وكـــذا أساليب المنثور لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلـــك الأساليب فلا يكون شعرا " (40) ولهذا السبب تابع شيوخه في هذه الصناعـــة في عدم اعتبار منظومات المتنبي والمعري شعرا لعدم جريانهما على أساليب العرب .

تلك جولة هـرگـزة مع بعض النقاد ، تبـين لنا من خلالها حصـول تطور في مفهوم الشعر ، تم فيه الاقتراب أكثر الى روحه وطبـيعته .

ان ما قيل سلفا لا ينبغي أن ينسينا الخاصية الايقاعية للشعر ، فالـــوزن والقافية مع ذلك يـبقيان عنصرين أساسيين في بنيته ، لكن لا ينبغي أن يتـــم الوقوف عندهما واغفال عناصر لا تقل أهمية .

وفي اطار " الاختلاف " تحدث بعض النقاد عن ما يختص به الشعر مـن مواضيع دون النثر ، ومنهم أبو اسحاق الصابي حيث نقل عنه ابن الأثير قولـــه ان الشعراء يرمون الى " وصف الديار والآثار ، والحنين الى الاهواء والاوطـــار ،

---

(39) نفسه .
(40) نفسه ، 1305 ـ 1306 .

والتشبيب بالنساء ، والطلب والاجتداء ، والمديح والهجاء ، وأما المترسلون فانما يترسلون في أمر سداد ثغر ، واصلاح فساد ، أو تحريض على جهاد ، أو احتجاج على فئة ، أو مجادلة لمسألة ، أو دعاء الى ألفة ، أو نهي عن فرقة ... " (41)

فهو يحصر اشتغال النثر في مواضيع الجد ، فوظيفته اجتماعية بالدرجة الأولى ، في حين أن الشعر لصيق بذاتية صاحبه ، فهو أقرب الى الهزل منه الى الجد .

على أن ابن الأثير قد رد عليه قوله هذا ، فلا فرق عنده بين مواضيع الشعر والنثر ، فالقول في الديار والآثار والأهواء ليس وقفا على الشاعر ، ذلك ان الكاتب أيضا يكتب في " الاشتياق الى الأوطان ، ومنازل الأحباب والاخوان ، وبحن الى الأهواء والأوطار ، ولهذا كانت الكتب الاخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر " (42) كما أن الشاعر من جانبه ينظم في اصلاح الفساد ، وفي الدعاء الى الألفة ، والنهي عن المظالم والتفرقة وغيره ، مثله في ذلك مثل الكاتب .

وليس هذا مارده ابن الأثير عن الصابي فحسب ، بل رد عليه أيضا قوله بأن النثر يختلف عن النظم في كونه واضح المعنى ، بينما الشعر غامض لا يعطيك " غرضه الا بعد مماطلة منه " (43) ذلك أن تقيد الشعر بالوزن واستقلال البيت عما سواه ، قلص مسافة تحرك الشاعر مما استوجب تدقيق المعنى واختزاله واغرابه ، أما النثر فهو يخالف هذا الوضع ، فللناثر حرية أكبر ومتنفس أوسع ،

---

(41) المثل السائر ، ج 4/ 7 .
نجد هذا أيضا عند المرزوقي بنفس الألفاظ تقريبا ، انظر ص : 20 من مقدمة شرحه .
(42) نفسه ، ص : 9 .
(43) نفسه ، ص : 7 .

ثم هو موجه لجمهور مختلط فيه الأذكياء والأغبياء ، ولهذا يلجأ الكاتب الى توضيح معانيه وتفصيلها حتى يبلغ مراده .

لقد اعتبر ابن الأثير هذا الكلام دعوى لا مستند لها . لأن الأحسن " في الأمرين معا انما هو الوضوح والبيان " (44) أما كون تحرر النثر من الوزن والقافية يعطيه حرية أكثر ، فهذا أيضا أمر لا يقبله لأن الكلام المسجوع هو أيضا مقيد ، وتعد فقره بمثابة أبيات من الشعر .

والتمييز " الحقيقي " ـ كما يراه ـ بين الشعر والنثر مرده الى ثلاثة أوجه :

الأول ـ ظاهر وهو كون أحدهما منظوما والآخر منثورا .

الثاني : يتعلق بالألفاظ ، فهناك منها ما يعاب استعماله في النثر ولا يعاب في النظم .

الثالث : يتعلق بالنَّفَسِ ، فبإمكان الكاتب أن يطيل ، اطالة تبلغ " عشر طبقات من القراطيس أو أكثر ، وتكون مشتملة على ثلاثمائة سطر أو أربعمائة أو خمسمائة ، وهو مجيد في ذلك " (45) بينما الشاعر اذا أطال فانه لا يجيد الا في القليل .

ولهذا ، ثم لاعتبار التضمين الاسنادي من عيوب الشعر ، فضَّلَ العجم العرب في هذا النوع من الشعر الطويل ، فهم قد ألفوا فيه كتبا مصنفة كلها نظم شعري لقصصهم ، وفي أسلوب فصيح ، ممثلا لذلك بالفردوسي ومؤلفه الشاه نامه ، " وهو ستون ألف بيت من الشعر ، يشتمل على

---

(44) نفسه ، 8 .
(45) نفسه ، 10 ـ 11 .

تاريخ الفرس، وهو قرآن القوم، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهم أفصح منه . وهذا لا يوجد في اللغة العربية على اتساعها وتشعب فنونها وأغراضها ، وعلى أن لغة العجم بالنسبة اليها كقطرة من بحر" (46) .

وفي قضية ما يختص به الشعر وما يختص به النثر ذهب ابن سينا الى أن الأمر واحد فيهما معا ، وأن الاختلاف واقع في الطريقة فحسب ، اذ " الخطابة تستعمل التصديق ، والشعر يستعمل التخييل " (47) واليونانيون يقصدون الى الحث بالقول على فعل جميل أو الردع عن فعل دنيء ، " وتارة يفعلون ذلك على سبيل الخطابة ، وتارة على سبيل الشعر " (48) .

أما ابن رشد فيقر بنوع من الاختلاف على مستوى طريقة المعالجة للموضوعات . فالخطابة تنحو جانب المحاججة والمناظرة وعلى ذلك تبني ، والشعر بعيد عن هذا ؛"وبخاصة صناعة المديح ، ولذلك ليس المديح صناعة النفاق والأخذ بالوجوه كما تستعملها الخطابة " (49) .

والنقطة الثانية التي يختلفان فيها هي البنية . فقصيدة المديح مفروض فيها الانتظام في بنائها ، بحيث يكون لها أول ووسط وآخر ، مع التوسط في مقدار كل واحد منهما . ولكي تستوفي غرضها ينبغي ألا تكون قصيرة ، فتأتي ناقصة ، ولا طويلة حتى لا يمس السامع المقاطع الأولى ، وأما " الأقاويل الخطبية التي تستعمل في المناظرة فليس لها قدر محدود بالطبع " (50) .

---

(46) نفسه ، 12 .
(47) فن الشعر من كتاب الشفا ، نشر عبد الرحمن بدوى ، ص: 162 .
(48) نفسه ، ص: 170 .
(49) تلخيص فن الشعر ، ص: 83 . (تحقيق محمد سليم سالم) .
(50) نفسه ، 87 .

8 – في التشابـــــه

هل يمكن الحديث عن تشابه بين الشعر والنثر ؟ اذا كان الجواب نعم، فما حدوده ؟ وما مشروعيته ؟ .

الشائع أن النثر نقيض النظم، وبينهما تباعد كبير. لكن مع مرور الزمـــن أخذ التقارب بينهما يحل محل التباعد حتى بلغا درجة من التشابه كبيرة لـــم يستسغها بعض المهتمين واعتبروها تجاوزا وتصنعا .

من هؤلاء ابن خلدون . فقد بلغ في عهده الأدب درجة كبيرة مـــن التردي نتيجة انحساره في دهاليز الصنعة اللفظية العقيمة، فأخذ الكتاب يتفنـــون في نثرهم، ويعتنون بتقسيمه وتلوينه والالتزام فيه بما ليس منه، حتى غـــدا كالشعر لا يفصله عنه سوى الوزن العروضي، بل أكثر من ذلك قدموا فيه النسيـب بين يدي الأغراض تماما كما في الشعر. وقد كثر هذا الصنيع بالأخص عند أهـــل المشرق وشمل عندهم حتى المخاطبات السلطانية . وهكذا استعمل المتأخـــرون أساليب الشعر وموازينه في المنثور " من كثرة الاسجاع والتزام التقفية وتقديـــم النسيب بين يدي الأغراض، وصار هذا المنثور اذا تأملته من باب الشعر وفنه "(51)

وهو ما اعتبره ضعفا وعجزا عن الكلام المرسل الذي يتطلب قدرة ومهـــارة لم تتوفرا فيهم، فلجأوا الى هذه الأساليب للتستر عن نقصهم .

بل وأكثر من ذلك، ذهب بهم تصنعهم وتكلفهم في البحث عن السجـــع والتجنيس الى حد التصرف في بنية الكلمة بإفسادها وإسقاط الإعراب " حتى انهـم يُخِلُّونَ بالاعراب في الكلمات والتصريف، اذا دخلت لهم في تجنيس أو مطابقـــة

---

(51) المقدمة، ص: 1296 .

لا يجتمعان معها ، فيرجحون ذلك الصنف من التجنيس ويدعون الاعراب ، ويفسدون بنية الكلمة عساها تصادف التجنيس ... " (52)

هذا هو الموقف العام لابن خلدون من محاولة تقريب النثر من أساليب الشعر ، وهو موقف رافض بطبيعة الحال ، خاصة فيما يتعلق بالمخاطبات السلطانية ، التي ينبغي أن تكون مرسلة غير مسجوعة الا ما جاء فيها عرضا ، ثم ان " جلال الملك والسلطان ، وخطاب الجمهور عن الملوك بالترغيب والترهيب " لا يتناسب والاتيان بالنسيب في صدر الخطبة ولا مع خلط الجد والهزل والاطناب في الأوصاف وضرب الأمثال وكثرة التشبيهات والاستعارات ... " (53) .

اذن ينبغي للنثر ألا يتجاوز حدود طبيعته ، وعلى الكتاب ألا يتطفلوا على أساليب الشعر ، فلكل ملكته ، وقليلا ما تتفق الاجادة فيهما معا .

واذا كان ابن خلدون قد أشار الى هذا التشابه من جهة أنه "بدعة" يجب اصلاحها ، فان الفلاسفة قبله حاولوا رسم حدود التقاطع بين النثر والشعر وخاصة على مستوى اللغة باعتبارها الأداة المتوسل بها فيهما معا . وقد أقاموا هذا التقابل بين لغة الشعر من جهة ، ولغة البرهان والخطابة من جهة ثانية . اذ الشعر عندهم فرع من فروع المنطق شأنه في ذلك شأن الخطابة . فهما يأتيان بعد البرهان والجدل والسفسطة ، ويحتل الشعر المرتبة الأخيرة .

الا أن كل فرع من هذه الفروع يقدم معرفة تختلف عما تقدمه الأخرى ، " فالبرهان يقدم المعرفة اليقينية عن طريق مقدمات صادقة وموثوق من صحتها ،

---

(52) نفسه ، 1297 ـ 1298 .

(53) نفسه ، 1297 .

والجدل يقدم معرفة ظنية ، لأنه يعتمد على مقدمات مشهورة ذائعة ، والسفسطة تقدم معرفة زائفة مموهة عن طريق مقدمات مموهة مغلطة ، والخطابة يلتمس بها إقناع الانسان بقصد إمالته للتصديق ، أما الشعر فهو يقدم معرفة تخييلية باستخدام المثالات والمحاكيات ، ولهذا تصبح مقدماته من ذلك النوع الذي لا يدقق في صدقه أو كذبه (54) .

واذا كان الأمر كذلك ، فان كل فرع يتوسل بلغة خاصة به ، لكي يحقق الغرض الذى يرومه .

فالبرهان لهدفه تحقيق اليقين ، يتوسل بلغة ذات ألفاظ مفهومة وواضحة ، وقد سمى ابن رشد هذه الألفاظ بالألفاظ المستولية ، وهي التي تعبر عن المعنى الحقيقي ، ولذلك فهي أليق بالبرهان .

أما الشعر ، وهو الكلام المخيل ، فإنه لا يمكن أن يحقق تخييله الا باستعمال ألفاظ تساعده على ذلك ، تلك هي الألفاظ المغيرة ، وهي التي " تعطي في المعنى أمرا زائدا لموضع الغرابة فيها " (55) .

فنحن هنا اذن ، أمام استعمالين للغة : استعمال مباشر أو استعمال عادي (حقيقي) واستعمال مجازي . والاستعمال الثاني خاص بالشعر ، والخطابة في حدود . إذ " الأسماء المستعارة لا تستعمل في شيء من العلوم ولا الجدل ، بل في الخطابة والشعر " (56) .

---

(54) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، ص : 107 .
(55) الخطابة : ابن رشد ، ص : 260 . (تحقيق بدوى) .
(56) كتاب في المنطق ، العبارة ، تحقيق سليم سالم ، ص : 23 .

والألفاظ الحقيقية أو المستولية تؤدي وظيفة واحدة ، هي الافهام ، ولكنه إفهام غير لذيذ ، اما المغيرة ، فهي تحقق الأمرين معا : الافهام والالتذاذ ، و " أفضل القول في التفهيم انما هو القول المشهور المبتذل الذى لا يخفى على أحد " (57) . الا أنه لا ينبغي أن يفهم أن الشعر لا يستعمل شيئا من الألفاظ المستولية ، لأنه سينقلب الى لغو ، بل هو يستعمل كلا النوعين حسب المواقف ، لأنه " متى تعرى الشعر كله من الألفاظ الحقيقية المستولية كان رمزا ولغوا .... فيكون الشاعر حين يريد الايضاح يأتي بالأسماء المستولية ، وحين يريد التعجيب والالتذاذ يأتي بالصنف الآخر من الأسماء ... (58)

واذا كان الشعر يستعمل النوعين معا ، فما حظ الخطابة منهما ؟ . تمت الاشارة قبل قليل الى أن البرهان لا يستعمل الا الألفاظ المستولية لأنها هي التي تلائم المعرفة اليقينية التي يقدمها . وأشرنا الى أن الخطابة تسعى الى اقناع المخاطب قصد إمالته للتصديق . فالمفروض إذن أن تكون لغتها قريبة الى لغة البرهان . وهذا ما أكد عليه ابن سينا ، فاللغة المجازية في نظره أليق بالأقوال الموزونة منها بالأقوال المنثورة ، " ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر " (59) واذا كان لابد للخطيب أن يستعمل الاستعارة ، فليعلم أنه لا يستعملها في " الخطابة " على أنها أصل ، بل على أنها غش ينتفع به في ترويج الشيء على من يلخدع ويلغش .... كما تغش

---

(57) تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر . ابن رشد ، ص : 90 ، بتحقيق سليم سالم .
(58) نفسه ، 116 .
(59) الخطابة (مرجع سابق) 203 .

الأطعمة والأشربة بأن يخلط معها شيء غيرها لتطيب به أو لتعمل عملها فيروج أنها طيبة في أنفسها " (60) .

ان الخطابة ــ والنثر عموما ــ عند ابن سينا لا تستعمل المجاز الا في حدود ، لأن المجاز لا يناسب طبيعة وظيفتها وهي الاقناع ، عكس الشعر ، فالخطابة " معدة الى الاقناع ، والشعر ليس للاقناع والتصديق ، ولكن للتخييل "(61) فاستعمال الخطابة للمجاز يُعرضها لأن تنحرف عن وظيفتها لذلك دعا الى التقليل من التغييرات في النثر وفي الخطابة بالأخص .

وقد كان الفارابي قد أشار الى حصول هذا التداخل بين الشعري والنثري/ الخطابي ، واستحسن منه ما كان يسيرا ، وهو ما كان قريبا جدا واضحا مشهورا عند الجميع (62) ، واستقبح ما جاوز الحد واعتبره غلطا ، " وربما غلط كثير من الخطباء الذين لهم في طبائعهم قوة على الأقاويل الشعرية ، فيستعمل المحاكاة أزيد مما شأن الخطابة أن تستعمله ، غير أنه لا يوثق به ، فيكون قوله ذلك عند كثير من الناس خطبية بالغة ، وانما هو في الحقيقة قول شعري عدل به عن طريق الخطابة الى طريق الشعر " (63) .

ولم يخرج ابن رشد عن هذا الاطار ، فاستباح من جهته استعمال المجاز في الخطابة ، لكن بشرط ألا تتجاوز الحد ، فلا ينبغي أن تستعمل الا " ما هو أقل ، وبمقدار يليق بها ، وذلك هو القدر الذي يفيد الاقناع " (64) .

---

(60) نفسه .
(61) نفسه .
(62) جوامع الشعر : 173 .
(63) نفسه .
(64) الخطابة : 261 ، تحقيق عبد الرحمن بدوى .

فهو يقر بحاجة الخطابة الى المجاز، بل ان ما يكسبها مكانة جمالية ما فيها من تغيير، لكن ليس كل تغيير يناسبها وانما الذي يصلح لها وما يحقق الافهام مع الالتذاذ (65)، والالتذاذ خاصية في التخييل. فما يمنح القول الخطابي "أدبيته" هي "الاغرابات التي تنجح في هذه الصناعة من قبل التركيب الغير المعتاد في الأقاويل" (66).

فالشعر والنثر يشتركان في توسلهما بالمجاز، لكن "الصناعة الشعرية تستعمل من ذلك ما هو أكثر تخييلا، وأما صناعة الخطابة فانما تستعمل من ذلك ما هو أقل وبمقدار ما يليق بها" (67). وقد وضح لنا ابن رشد المقصود باللغة الشعرية حين حديثه عن التغيرات التي تكون "بالموازنة والموافقة والابدال والتشبيه، وبالجملة بإخراج القول غير مخرج العادة، مثل: القلب والحذف والزيادة والنقصان، والتقديم والتأخير، وتغيير القول من الايجاب الى السلب، ومن السلب الى الايجاب، وبالجملة: من المقابل الى المقابل، وبالجملة، بجميع الأنواع التي تسمى عندنا مجازا" (68).

الى جانب التشابه الحاصل في الاستعمال اللغوي، تحدث الفلاسفة عن الاشتراك في استعمال الوزن. مع فارق نوعي، يتمثل في استعمال الشعر لإيقاع عددي أي ايقاعات متفقة ومتساوية ومتكررة، بينما ينشأ إيقاع النثر من استعمالات

---

(65) نفسه، 291.
(66) نفسه، 301.
(67) نفسه، ص: 261.
(68) تلخيص كتاب الشعر، ص: 151.

أسلوبية منها السجع، وتناسب الجمل طولا وقصرا، وتجانس الحروف والحركات، والفصل والوصل.

وقد جعل ابن سينا الأشكال الأسلوبية التي يسعى منها العرب الى جعل النثر قريبا من النثر خمسة هي :

- معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر.
- معادلة ما بينها في عدد الألفاظ المفردة.
- معادلة ما بين الألفاظ والحروف.
- المناسبة ما بين المقاطع الممدودة والمقصورة.
- المشابهة بين المقاطع، فيقال : بلاء جسيم ثم لا يقال : منيخ عظيم، بل يقال : مناخ عظيم... (69).

أي أشكال تحقيق ما يسمى حاليا بالإيقاع الداخلي، وهو ينتج، من خلال هذه الأشكال الخمسة، عن التناسب والانسجام بين مقاطع الكلام وبين ألفاظه وحروفه.

أما ابن رشد فيرى من جهته أن الأقاويل الخطبية ينبغي أن تكون مفصلة وذلك اما بأن تكون "أواخرها على صيغ واحدة بأعيانها، واما أن تكون مع كونها على صيغ واحدة بأعيانها — أواخرها حروف واحدة بأعيانها، وهو الذي يعرف عندنا بالكلام المقفر، واما بلفظ مكرر بعينه، وتكون مع هذا موصلة بحروف الرباطات..." (70) وقد أعطى لذلك أمثلة من القرآن الكريم.

فهو يشير هنا الى قانون التناسب والتوازي والى السجع والجناس والوصل

---

(69) الخطابة : 225.
(70) تلخيص الخطابة : 596 (تحقيق محمد سليم سالم).

والفصل . ويشترط في ذلك تمام المعنى ، فقد يحرص الكاتب على تحقيق هـــذه الموسيقى ويضحي بالمعنى ، فهذا مرفوض عنده ، فان الكلام اذا انقضت فصولـــه قبل انقضاء معناه "كان غير لذيذ في السمع" .

ويرى ابن رشد أن القول الخطبي لابد أن تتوفر فيه نبرات ووقفـــات في أحد ثلاثة مواضع : "اما في نهاية الألفاظ المفردة والأقاويل القصار التـــي تقرب من الألفاظ المفردة واما في نهاية الأقاويل القصار التي هي أجـــــزاء الأقاويل الطوال ، واما في أطراف الأقاويل التامة ... أو في انصافها " (71) .

إن هذه النبرات ــ التي تنتج عادة عن تكرار حروف بعينها ، أو صيغ صرفية متشابهة ، أوهما معا ، تشكل إيقاعا يحدث الالتذاذ لدى السامع ، لكـــن ابن رشد يرفض ــ كما الشـــأن عند ابن سينا ــ رفضا باتا أن تلتزم الخطابـــة إيقاعا عدديا منظما .

ومن جانبه عالج القرطاجني أوجه الشبه بين النثر ، وبالخصوص الخطابة ، والشعر . وقد ركز حديثه على جانب التخييل والمحاكاة . وعنده أن ما تضمـــن من القول تخييلا دخل ضمن الشعر " فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا علـــى تخييل ، وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا ، سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة " (72) فيمكن اذن لأي خطـاب أن يصبح قولا شعريا اذا ما توفر فيه تخييل . ولكن ما لم يكن به تخييـــــل ولا إقناع لم يجز إدخاله لا في الشعر ولا في الخطابة ، بل إن وروده فيهمـــا

---

(71) تلخيص الخطابة ، ص : 592 .
(72) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 67 .

" عبث وجهالة سواء كان ذلك صادقا أو مشتهرا أو واضح الكذب " (73) .

فالخطابة قوامها الاقناع ، والشعر قوامه التخييل ، لكن من الممكن أن يستعمل كل واحد منهما بعضا من قوام الآخر ، فنجد أقوالا مخيلة في الخطابة ، كما نجد أقوالا خطابية في الشعر ، كما هو الحال في بعض أشعار أبي تمام والمتنبي ، فهي " خطابية بما يكون فيها من اقناع ، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة والخيالات " (74) .

وعنده أن هذا التداخل بين أساليب الجنسين شيء عادي ما دام غرضهما واحدا " وهو إعمال الحيلة في إلقاء الكلام من النفوس بمحل القبول لتتأثر لمقتضاه . فكانت الصناعتان متآخيتين لأجل اتفاق المقصد والغرض فيهما . فلذلك ساغ للشاعر أن يخطب لكن في الأقل من كلامه ، وللخطيب أن يشعر لكن في الأقل من كلامه " (75) .

بل ان هذه المراوحة بين المعاني الشعرية والمعاني الخطبية تحدث راحة في النفس ، وتساعد على الوصول الى الغرض ، ولذلك فهو يجعل ما فيه مراوحة أفضل مما ليس فيه ، " فوجب أن يكون الشعر المراوح بين معانيه أفضل من الشعر الذي لا مراوحة فيه ، وأن تكون الخطبة التي وقعت المراوحة بين معانيها أفضل من التي لا مراوحة فيها " (76) .

---

(73) نفسه .
(74) نفسه .
(75) نفسه ، ص: 361 .
(76) نفسه ، ص: 361 .

ولكن حازما يقنن هذا التداخل ويجعل له حدودا ، فلابد فيه من الاقتصاد حتى لا تخرج الصناعتان عن طريقهما ، واذا حدث هذا كان من رأيه رد ذلك الكلام على صاحبه ، لذلك ينبغي " ألا يستكثر في كلتا الصناعتين مما ليس أصيلا فيها كالتخييل في الخطابة ، والاقناع في الشعر ، بل يؤتى في كلتيهما باليسير من ذلك على سبيل الالماع (77) .

ومن الشعراء الذين يحسنون هذا التداخل أبو الطيب المتنبي ، فقد كان " يصدر الفصول بالأبيات المخيلة ، ثم يختمها ببيت اقناعي يعضد به ما تقدم من التخييل " وقد لقيت هذه الطريقة من الناس استحسانا لذلك دعا حازم الى اتباعها .

نلاحظ مما سلف أنه تم الحديث عن " شعرية الخطابة " و " خطابية الشعر " انطلاقا من استعارة كل جنس مقومات الآخر . وقد بينت هذه المقاربة مدى احساس هؤلاء النقاد بخصوصية التركيبة اللغوية لكل من الشعر والنثر ، تلك التركيبة التي تحدث عنها النقد الحديث واعتبرها في الشعر انزياحا عن الاستعمال العادي للغة على جميع المستويات (78) ، والواقع أن هذا الانزياح يمكن أن يقع حتى في النثر كما رأينا .

وتجدر الاشارة الى أن حديث النقاد العرب وبشكل مسهب عن التسميط ، والمماثلة ، والترصيع ، والتفريع ، والتشطير ، والموازنة ، والازدواج ، والمقابلة ، والطباق ، والجناس الخ . .

---

(77) نفسه ، 361 .

(78) على هذه الفكرة أقام جون كوهن كتابه " بنية اللغة الشعرية " ترجمه للعربية : محمد الولي ومحمد العمرى .

انما كان بدافع من رغبتهم في إحداث قدر وافر من الموسيقى الداخلية في الكلام شعره ونثره ، وقد ساعد غناء اللغة العربية وخصبها على ذلك ، فبنيتها المقطعية والصوتية كلها موسيقى وهذا ما دفع النقاد الى تسميتها باللغة الشاعرة ، لأنها " لغة بنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية ، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات ، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه ولو لم يكن من كلام الشعراء " (79) .

(79) اللغة الشاعرة ، مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية ، ص : 8 .

4 ـ في الأغـــــراض

أصبح شبه يقين عند بعض الدارسين المحدثين أن أجناسا شعرية عربية قد ضاعت وانقرضت ، بفعل الاهمال وتداخل المصطلحات ، معتمدين في ذلـــك على نصوص نقدية قديمة ، تحدثت عن جنس الرمل ، وجنس الهزج ، وجنس الرجـــز ، وجنس المقبوض ، وجنس المبسوط ... (80)

ومن النصوص المعتمدة قولة الوليد بن المغيرة : " لقد عرفنا الشعر كلـه رجزه ، وهزجـه ، وقريضه ومقبوضه ومبسوطه فما هو بالشعر " (81) . وقـــول الأخفش : " سمعت كثيرا من العرب يقول : جميع الشعر قصيد ورمل ورجـــز ، أما القصيد فالطويل والبسيط التام والكامل التام ، والمديد التام والوافر التـــام والرجز التام ... والرمل كل ما كان غير هذا من الشعر وغير الرجز فهو رمـــل . والرجز عند العرب كل ما كان على ثلاثة أجزاء " (82) .

لقد ناقش الأستاذ الدناي هذه الآراء وآراء مماثلة لآخرين كالتهانوي .. فخلص الى أن تداخل مصطلحات العروض الخليلية مع مصطلحات أنماط شعريـــة قد أدى الى ضياع هذه الأنماط ، وان " مما يؤسى له ، أن خلطا بسيطـــا

---

(80) نذكر منهم : * د . حسن الأمراني : المقبوض والمبسوط : بحث في المصطلـــح الشعري . مجلة كلية الآداب بفاس ـ عدد خاص بالمصطلح النقدي . عدد 4/ 1988 .
* ذ . محمد الدناي : تداخل المصطلحات واشكالية الأنماط الشعرية العربية الضائعة ، نفس المرجع .

(81) سيرة ابن هشام ، 1 ـ 270 .

(82) القوافي للأخفش ، ابن مسعدة ، تحقيق د . عزة حسن ، دمشق 1975 ، ص : 67 ـ 68 .

وتداخلا طارئا بين مفاهيم هذه المصطلحات، ومفاهيم اصطلاحات أخرى شاركتها نفس التسمية، كان كافيا لاضاعة ثقافات شعرية بأكملها " (83).

وفي رأيي أن هذه الأجناس الشعرية ضاعت لكونها لم تكن ذات أهمية فنية، وربما كانت تتوسل بلغة غير معربة، خالية من الفصاحة، ولم تكن تعابيرها على قدر كبير من البلاغة والحسن. فلو بلغت فيها الجودة ما بلغته في القصيد لكتب لها الاستمرار، ولنظم فيها كبار الشعراء، وهذا الرجز استطاع " نسبيا " أن ينافس القصيد.

وما يقال على هذه الأجناس الضائعة يقال مثلا على أجناس ابتكرت لاحقا مثل الكان وكان والقوما والمواليا ... فهي لم تستطع أن تنتشر وتخرج عن نطاق محليتها لأنها لم تصل المستوى الفني للقصيد، لذلك كاد النقاد يهملونها، ولم يعد لها الآن وجود على الساحة الأدبية، رغم وجود وسائل النشر والاعلام، فما بالك بما عرف في القرون السالفة حيث وسائل الاتصال شبه منعدمة.

أما النثر، فلعله لم يصبه ما أصاب أجناس الشعر. فقد كان جنسا واحدا حين كانت الكتابة منعدمة أو قليلة، ثم أصبح جنسين: شفوي، وعادة ما يكون خطبة، ومكتوب، وهو في أغلبه رسائل، ثم تفرعت عنه أجناس أخرى كالمقامات. وفي الرسائل يتم التمييز بين الرسائل الاخوانية والرسائل السلطانية والرسائل الأدبية الشبيهة بالحكايات والقصص مثل رسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع الخ ... ولكل رسالة طابعها الخاص.

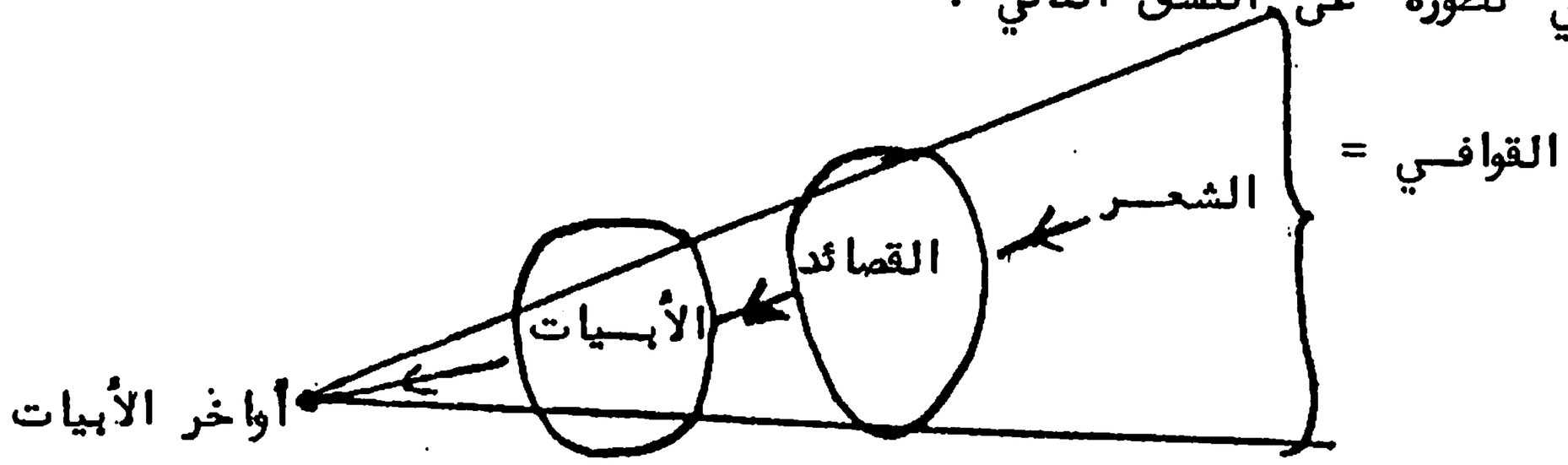
وأجدني هنا، فيما يخص تداخل المصطلحات وأثرها في ضياع بعض الأجناس

---

(83) محمد الدناى: مرجع سابق، ص: 39.

الشعرية ،أسوق ما توصل اليه الأستاذ الدكتور الشاهد البوشيخي في مصطلح القافية ، فقد لاحظ أن المصطلح عموما اتجه تدريجيا من الغموض الى الوضوح ، ومن الادراك المجمل العام الى الادراك المفصل الدقيق .

" ومن أبرز الأمثلة على ذلك مصطلح القوافي : فهو يبدو وكأنه سار في تطوره على النسق التالي :



فهو ظهر أول ما ظهر مطلقا على الشعر من حيث هو شعر ، ثم صار يطلق على الأشعار أو القصائد ، ثم صار يطلق على الأبيات ثم صار يطلق محتملا لأواخر الأبيات (84) .

وأظن أن الأجناس المنقرضة وقع لها نفس الشيء حتى أصبحت تطلق على أشكال عروضية .

وقد عرف المصطلح أيضا اضطرابا في النثر . فمنهم من جعله جنسين ، فجعل المسجوع جنسا والمرسل جنسا آخر كابن خلدون ، وقد عرف المرسل بأنه

---

(84) مصطلحات النقد العربي لدى الشعراء الجاهليين والاسلاميين : قضايا ونماذج ونصوص . أطروحة لنيل دكتوراه الدولة من كلية الآداب بالرباط . السنة الجامعية 1989 ـ 1990 القسم الأول ، ص : 118 ـ 119 .

" هو الذى يطلق فيه الكلام اطلاقا ولا يقطع أجزاء ، بل يرسل ارسلا من غير تقييد بقافية ولا غيرها ، ويستعمل في الخطب والدعاء وترغيب الجمهور وترهيبهم "(85)

والواقع أن العرب قد استعملت النوعين معا في كتاباتها ، فقد جاءت خطب مسجوعة وكذلك الأدعية ، كما جاءت رسائل مرسلة . فهذا التقسيم اذا كان يشير الى خصوصية نوعية ، فانه في واقع الابداع لا يملك القوة الاصطلاحية التي تجعله يقوم كجنس قائم الذات ، يظهر ذلك في حيرة ابن خلدون نفسه في تصنيف القرآن الكريم ، فهو وان " كان من المنثور الا أنه خارج عن الوصفين ، وليس يسمى مطلقا ولا مسجعا " (86) لأنه قد جمع بين النوعين ، وهناك كتابات كثيرة راوحت بين السجع والترسل .

ونفس الشيء نجده عند ابن وهب الكاتب في مرحلة سابقة (القرن الثالث) حين جعل المنثور " لا يخلو من أن يكون خطابة ، أو ترسلا ، أو احتجاجا ، أو حديثا ، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه " (87) . الا يمكن للخطابة أن تكون احتجاجا ، وللحديث ترسلا؟... والخطابة نفسها يمكن أن تكون مرسلة .

وقد حاول أن يجلي هذا التقسيم فجعل الخطابة تختص باصلاح ذات البين واطفاء نار الحرب ، وحمالة الدماء ، والتسديد للملك والتأكيد للعهد ، وفي عقد الأملاك ، وفي الدعاء الى الله عز وجل ، وفي الاشادة بالمناقب ، ولكل ما أريد

---

(85) المقدمة ــ مرجع سابق ، ص : 1296 .
(86) نفسه ، 1296 .
(87) البرهان في وجوه البيان ، 191 .

ذكره ونشره وشهرته في الناس " (88) .

ولما جاء لتخصيص الترسل قال : " والترسل من نوع من هذا " (89) أي من نوع ما سبق في الخطابة ، ثم أضاف اليه الاحتجاج على من زاغ ، وذكر الفتوح ـ والمعاتبات . . وغير ذلك مما يجري في الرسائل والمكاتبات (90) .

فهذا التقسيم ، الذي استند هنا على الموضوعات ، غير دقيق ولا يكفي لاتخاذه مقياسا في تقسيم النثر الى أجناس .

بعد هذه الاشارات الخاطفة الى ما تثيره قضية الأجناس من إشكال ، ننتقل الى الحديث عن الأغراض .

يبدو أن لا فرق بين الشعر والنثر فيما يتعلق بالاغراض ، فكما نجد في الشعر : المدح والهجاء والرثاء والوصف . . . نجد أيضا في النثر الثناء والشكر والتعزية والوصف أيضا . . . فالاختلاف اذن في القرائح ، أما المواضيع فهي واحدة يعبر عنها الشاعر نظما ، والكاتب نثرا .

وقد سبق أن رأينا كيف رد ابن الأثير على الصابي ما ذهب اليه من اختصاص الشعر بوصف الديار والآثار والحنين الى الأحبة ومغازلة النساء وطلب النوال . . . بينما يكتب الكتاب في إصلاح الأحوال والتحريض على الجهاد والتهنئة والتعزية . . . . فأكد أن كليهما يخوض في نفس الموضوعات فالكاتب أيضا يكتب " في الاشتياق الى الأوطان ومنازل الأحباب والأوطان ، ويحن الى الأهواء والأوطار ، ولهذا كانت الكتب الاخوانيات بمنزلة الغزل والنسيب من الشعر " (91) .

---

(88) نفسه .
(89) نفسه .
(90) نفسه .
(91) المثل السائر ، ج 4/ ص : 9 .

كما أن الشاعر ينظم في اصلاح الأحوال، والدعاء، وسداد ثغر، وفي التعزية والتهنئة .

فالفرق بينهما في طريقة تقديم هذه المواضيع ليس الا . ثم ان هذه الأغراض لا تأخذ شكلا واحدا ، فهي تخضع لمقتضيات الحال ، فقد أعطى لذلك نموذجا من التعازي ، " فتعازي النساء غير تعازي الرجال ، وهي من مستصعبات فن الكتابة والشعر ، وتعازي الرجال أيضا تختلف ، فلا يعزى بالميت على فراشه كما يعزى بالميت قتيلا ، ولا يعزى بالقتيل كما يعزى بالغريق "(92) .

وهو يجعل هذا الحكم عاما ينطبق على بقية الأغراض، مستعملا في ذلك لفظة " معاني " ، فمدح الملك ليس هو مدح قائد جيش أو ثري يرجى نواله ، ووصف طلل ليس هو وصف فرس وهذا " شيء لا ينتبه له الا الراسخون في هذا الفن من أرباب النثر والنظم " (93) .

ا ن الأغراض، كما تحدث عنها النقاد القدماء ـ تشترك في الموضوع العام وتختلف في الجزئيات التي تتكيف ومقتضيات الحال ، الشيء الذي يجعلها تبتعد عن النمطية والتكرار . لهذا نجد المتنبي مثلا يتميز في مدحياته ـ وهي أكثر الأغراض نمطية وتشابها ـ عن غيره من الشعراء ، كما يتميز أبو تمام أو البحترى ، ونجد أيضا ابن الرومي ينفرد في مرثياته عن غيره ، وما سوى المدح والرثاء فالاختلاف فيه واضح بيّن لأن قيوده أخف من قيودهما . وقد ذهب ابن البناء الى أن " الأغراض والمقاصد تختلف في الخطاب على الشيء الواحد ،

---

(92) نفسه ، ج 2/ ص : 47 .
(93) نفسه ، 47 ـ 48 .

فيكون لذلك الشيء الواحد أنحاء كثيرة بحسب كل غرض " (94) .

وقد اختلف النقاد في تحديد الأغراض، ويظهر أن ذلك راجع الى فهم بعضهم المحاكاة على أنها تشبيه . فميزوا ، وبتأثير من أرسطو بين محاكاة الفعل الخيّر ومحاكاة الفعل الشرير ، يمثل النوع الأول المديح ، والنوع الثاني يمثله الهجاء ، وعن هذين القسمين الكبيرين تتفرع أغراض أخرى ذات صلة بالأولى .

نقل لنا ابن رشيق في العمدة ما يزكي ما سبق ، فعن أستاذه عبدالكريم النهشلي أن أصناف الشعر أربعة : المديح ، والهجاء ، والحكمة ، واللهو ، ثم يتفرع من كل صنف من ذلك فنون ، فيكون من المديح المراثي والافتخار والشكر ، ويكون من الهجاء الذم والعتاب والاستبطاء ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، ويكون من اللهو الغزل والطرد وصفة الخمر والمخمور (95) .

فهو يجعل الأغراض تتراتب هرميا :

المديح	الهجاء	الحكمة	اللهو
↓	↓	↓	↓
المراثي	الذم	الأمثال	الغزل
↓	↓	↓	↓
الافتخار	العتاب	التزهيد	الطرد
↓	↓	↓	↓
الشكر	الاستبطاء	المواعظ	صفة الخمر والمخمور.

ولست أدري إن كان هذا التساوي في عدد الأغراض الفرعية اعتباطيا أم مقصودا . وبعملية حسابية بسيطة تصبح عدد الأغراض عند عبد الكريم ستة

(94) الروض المربع ، ص : 89 .
(95) العمدة ، الجزء الأول ، ص : 121 .

عشر غرضـا .

وبعملية دمج بعض الأغراض في أخرى تتحول القسمة عند آخرين الى: مدح وهجاء فقط. ثم عنهما تتفرع البقية : " فالى المدح يرجع الرثاء ، والافتخار ، والتشبيب ، وما تعلق بذلك من محمود الوصف : كصفات الطلول والآثار ، والتشبيهات الحسان ، وكذلك تحسين الأخلاق : كالأمثال ، والحكم ، والمواعظ ، والزهد في الدنيا ، والقناعة ، والهجاء ضد ذلك كله ، غير أن العتاب حال بين حالين ، فهو طرف لكل واحد منهما ، وكذلك الاغراء ليس بمدح ولا هجاء ... " (96) .

يدخل اذن تحت المدح كل ما هو خير ، ويدخل تحت الهجاء كل ما هو شر . ويبقى غرضان معلقان بين المدح والهجاء هما العتاب والاغراء . وتحت المدح من خلال هذا النص خمسة عشر غرضا . واذا كان لكل واحد نقيضه ، يمكن أن يدخل تحت الهجاء نفس العدد ، فيصبح مجموع الأغراض ثلاثين ، عدا العتاب والاغراء !!.

أما ابن رشيق نفسه فهو في الجزء الثاني من العمدة يقدم تسعة (*) أغراض هي بالترتيب : النسيب ـ المدح ـ الافتخار (هو المدح نفسه ، الا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه) الرثاء (وليس بين الرثاء والمدح فرق) ، الاقتضاء والاستنجاز ، العتاب ، الوعيد والانذار ، الهجاء ، الاعتذار .

واذا عدنا الى الوراء وجدنا أبا تمام في حماسته يقيم اختياره حسب بعض الأغراض جاءت مرتبة كالتالي : باب الحماسة ـ باب المراثي ـ باب الأدب ـ

---

(96) نفسه .

(*) إذا أضفنا "الوصف" أصبحت عشرة .

باب النسيب ــ باب الهجاء ــ باب الأضياف ــ باب المدح ــ باب الصفات ــ باب السير والنعاس ــ باب الملح ــ باب مذمة النساء .

فقد أضاف الى الأغراض التقليدية أغراضا أخرى ربما لا ترقى الى مستوى الغرض ، وانما هي موضوعات لم تتكرر كثيرا حتى تصبح غرضا مستقلا بنفسه ينطبق هذا على باب الأضياف مثلا ، وعلى باب الصفات والسير والنعاس والأدب . أما مذمة النساء فيمكن ادراجها ضمن الهجاء .

أما ثعلب فقد تحدث عن المدح ، والهجاء ، والمراثي والاعتذار ، والتشبيب والتشبيه واقتصاص الأخبار ، وعنده أن هذه الأغراض مشتقة من القواعد الأربعة التي أقام عليها الشعر وهي : الأمر ، والنهي ، والخبر ، والاستخبار . (97) .

ونرى كيف أنه جعل التشبيه غرضا شعريا ، وسنجد قدامة بن جعفر يفعل نفس الشيء ، فقد جعل الشعر أغراضا ستة ، هي : المديح ، والهجاء ، والمراثي ، والتشبيه ، والوصف ، والنسيب .

أما العسكري فقد ذهب الى أن الأكثر استعمالا من أغراض الشعر عند العرب : المدح ، والهجاء ، والوصف ، والنسيب ، والمراثي ، والفخر (98) .

قتصر ابن دحية في مختاراته الشعرية في "المطرب" على أغراض : المدح ، والغزل ، والاستعطاف ، والرثاء ، والابداع والاتباع ، وهذا الأخير ليس غرضا .

ولما جاء حازم حاول إعادة ترتيب القول في الأغراض ، مظهرا عدم اطمئنانه الى ما سبقه من تقسيمات لأن كل " تقسيم منها لا يخلو من أن يكون فيه نقص

---

(97) قواعد الشعر : تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، ص : 25 فما فوق .
(98) كتاب الصناعتين ، ص : 137 .

أو تداخل " (99) .

وقد بنى الاقتراح الذي يقدمه على عناصر أساسية في تعريفه للشعر . مركزا على فعل الشعر وهو حمل النفس على حب الشيء أو على كرهه ، وبالتالي الاقبال عليه أو النفور منه (100) .

ولهذا فالغرض يتحدد بحسب ما يطمح الشاعر الى تثبيته في نفسية المتلقي ، مما هو حاصل أو متوقع الحصول ، فبالنسبة لحصول ما من شأنه أن يطلب فهو يسمى ظفرا ، وضده يسمى إخفاقا ، وما من شأنه أن يهرب منه يسمى أذاة أو رزءا ، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة ، والغرض الجامع بين هذه أي بين الظفر والنجاة هو التهنئة .

أما ما كان في الأسى والتأسف والحسرة الناتجة عن رزء يستدعي الجلد فهو " التعزية " " وان قصد استدعاء الجزع من ذلك سمي تفجيعا . وان كان المظفور به على يدي قاصد للنفع جوزي على ذلك بالذكر الجميل ، وسمي ذلك مديحا ، وان كان الضار على يدي قاصد لذلك فأدى ذلك الى ذكر قبيح سمي ذلك هجاء ، واذا كان الرزء بفقد شيء فندب ذلك الشيء سمي ذلك رثاء "(101).

ولما تدمج هذه الأغراض حسب تجانسها ترتد كلها الى أربع هي أمهات الطرق الشعرية وهي : التهاني وما معها ، والتعازي وما معها ، والمدائح وما معها ، والأهاجي وما معها " (102) .

---

(99) المنهاج ، ص: 337 .
(100) نفسه ، 71 .
(101) نفسه ، 337 .
(102) نفسه ، 341 .

ثم ان هذه "الأمهات" ترتد الى قوتين نفسيتين : الارتياح والاكتراث "وأن كل ذلك راجع الى ما الباعث عليه الارتياح ، والى ما الباعث عليه الاكتراث ، والى ما الباعث عليه الارتياح والاكتراث معا " (103) .

وهكذا يكون المديح في مقابل التعازي . وتصبح عندنا أربع دوافع لقول الشعر اثنان في الخير (المديح والتهاني) واثنان في الشر (الهجاء والتعازي) .

لذلك يمكن أن نرجع هذه القسمة الى التأثر بمفهوم المحاكاة السالف الذكر ، أي محاكاة الأفعال الخيرة أو الشريرة . وقد سبق لابن رشد أن جعل الشعر ـ كما فهم من قول أرسطو ـ " اما هجاء واما مديحا ، وذلك بيّن باستقراء الأشعار ، وبخاصة أشعارهم التي كانت في الأمور الارادية : أعني الحسنة والقبيحة " (104) .

وهو يلتقي مع ما جاء في العمدة : وقالوا قواعد الشعر أربع : الرغبة ، والرهبة ، والطرب ، والغضب ... (105)

إن القرطاجني لم يأت بجديد ، ولذلك فالحكم الذي أطلقه على تقسيمات سابقيه ينطبق على تقسيمه أيضا .

ومن الأثر الأرسطي على حازم أيضا سعيه الى عقد صلة بين أغراض الشعر وأوزانها . وقد جعل الأوزان طبقات في الشرف والقوة ، يأتي الطويل على

---

(103) نفسه ، 341 .
(104) تلخيص فن الشعر ، ضمن فن الشعر لعبد الرحمن بدوى . ص : 201 .
(105) الجزء الأول ، ص : 120 .

رأسها منوط بالبسيط ، ثم الوافر والكامل ، فالخفيف . وما عدا ذلك لا يخلو من لين وضعف واضطراب وتقلقل وكزازة .

فالمديد والرمل فيهما لين وضعف . أما المنسرح ففي اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل . فأما السريع والرجز ففيهما كزازة ، والمتقارب من الأعاريض الساذجة ، وكذلك الهزج ، أما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما ، ويأتي المضارع في الخاتمة بعد أن اجتمعت فيه كل قبيحة (106) .

وليستدل حازم على صحة دعواه يضرب مثالا بالشاعر القوي المتين الكلام ، فانه متى نظم شعرا على الوافر " اعتدل كلامه وزال عنه ما يوجد فيه مع غيره من الأعاريض القوية من قوة العارضة وصلابة النبع " (107) كما هو الشأن عند أبي العلاء المعري .

اذن فلكل بحر مواصفاته الخاصة التي تجعله يتفرد عن غيره ، فالطويل " تجد فيه أبدا بهاء وقوة ، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة . وتجد للكامل جزالة وحسن اطراد ، وللخفيف جزالة ورشاقة ، وللمتقارب بساطة وسهولة ، وللمديد رقة ولينا مع رشاقة . وللرمل لين وسهولة . ولما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء وما جرى مجراه منهما بغير ذلك من أغراض الشعر " (108) .

لقد سبق للفارابي أن أثار هذه القضية . فلاحظ أن الشعراء القدامى

---

(106) المنهاج ، ص: 268 .

(107) نفسه ، 269 .

(108) نفسه ، 269 .

الى عهده وفي جميع الأمم " خلطوا أوزان أشعارهم بأحوالها ، ولم يرتبوا لكل نوع من أنواع المعاني الشعرية وزنا معلوما ، الا اليونانيون فقط " (109) . فهم وحدهم الذين جعلوا لكل غرض وزنا خاصا لا يشاركه فيه الغرض الآخر ، أما غيرهم فينظمون في الوزن الواحد أغراضا كثيرة . والشعر العربي يؤكد ما ذهب اليه الفارابي ويقلل من " واقعية " ما جاء به حازم .

ثم ان ابن رشد أيضا يقر بذلك ، فبعد أن استعرض أقوال أرسطو في الوزن والغرض ، حيث ذهب الى أن " من تمام الوزن أن يكون مناسبا للغرض ، فرب وزن يناسب غرضا ، ولا يناسب غرضا آخر " (109) ، ثم بعد إشارته الى أن من التخييلات والمعاني ما يناسب الأوزان الطويلة ، ومنها ما يناسب القصيرة ، خلص الى أن أمثلة هذه مما يعسر وجودها في أشعار العرب ، أو تكون غير موجودة فيها . اذ أغاريضهم قليلة العدد " (110) .

وهذا ما تأكد حينما ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس الى العربية ، حيث نظمها على مجموعة من البحور بينما هي في الأصل اليوناني على بحر واحد . فقد عمد الى نظم كل موضوع من مواضيعها على بحر معين يراه مناسبا له ، فلكل بحر في نظره ، خصوصياته التي تجعله لا يناسب الا مواضيع معينة ، وكذلك القوافي (111) .

---

(109) تلخيص الشعر ، (تحقيق سليم سالم) ص : 83 .
(110) نفسه ، ص : 129 .
(111) انظر مقدمة المترجم لـ : الياذه هوميروس محربة ، الصفحات : 90 ــ 97 .

أما جمالية الغرض فتتحقق بالتزام الشاعر بالمعاني التي تليق بذلك الغرض وبما يناسبه أيضا من ألفاظ . وقد كان قدامة سباقا الى هذا التحديد .

فالمدح عنده لا يكون الا بأربعة خصال هي : العقل ، والشجاعة ، والعدل ، والعفة . والمادح بغيرها يكون مخطئا (112) أما الهجاء فهو بسلب هذه الصفات اذ هو ضد المدح (113) . وأما المرثية فليس بينها وبين المدحة فصل الا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك (114) .

وطبيعي أن هذا التمييز لا يفي لادراك الفروقات النوعية لكل غرض ، ولهذا حاول ابن رشيق أن يحيد التمييز انطلاقا من خصائص فنية . "فأدبية" النسيب تكمن في اعتماده ألفاظا حلوة ، ومعاني سهلة قريبة ، " وأن يختار له من الكلام ما كان ظاهر المعنى ، لين الايثار ، رطب المكسر ، شفاف الجوهر ، يطرب الحزين ويستخف الرصين " (115) .

بينما تكمن "أدبية" المديح ، وخاصة مديح الملوك ، في معان " جزلة وألفاظ نقية غير مبتذلة سوقية ، ويجتنب — مع ذلك — التقصير والتجاوز والتطويل " (116)

أما الرثاء ، فسبيله أن يكون " ظاهر التفجع ، بين الحسرة ، مخلوطا بالتلهف والأسف والاستعظام ... (117)

---

(112) نقد الشعر ، ص : 96 . تحقيق د . محمد عبد المنعم خفاجي .
(113) نفسه ، ص : 113 .
(114) نفسه ، ص : 118 .
(115) العمدة ، ج 2/ ص : 116 .
(116) نفسه ، ص : 128 .
(117) نفسه ، ص : 147 .

ثم سار حازم في نفس هذا المسير ، فحدد لكل غرض خصائصه الأسلوبية ، فالمدح يتطلب " ألا يمدح رجل الا بالأوصاف التي تليق به ، ويجب أن تكون ألفاظ المديح ومعانيه جزلة ، مذهوبا بها مذهب الفخامة في المواضع التي يصلح بها ذلك . وأن يكون نظمه متينا ، وأن تكون فيه مع ذلك عذوبة "(118) في حين يتوجب أن يكون النسيب " مستعذب الألفاظ حسن السبك حلو المعاني لطيف المنازع سهلا غير متوعر " (119) . وأما الرثاء فيجب أن يكون " شاجي الأقاويل سبكي المعاني مثيرا للتباريح ، وأن يكون بألفاظ سهلة في وزن متناسب ملذوذ " (120) بينما تكون معاني التهاني سارة ذات أوصاف مستطابة .

ومجمل القول أن "أدبية" الغرض تتحقق ببلوغ التجويد مبلغه ، والاتيان لكل غرض من الجهة التي تليق به ، واستعمال ما يناسبه من ألفاظ ومعانٍ وأوزان .

---

(118) المنهاج ، ص : 351 .
(119) نفسه ، 351 .
(120) نفسه .

المبحث الرابع

النص

في النـــــص

" النص " مصطلح حديث النشأة ، وافراز من افرازات النقد الحديـــث . ويقصد به " السطح الظاهري للنتاج الأدبي ، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف ، والمنسقة بحيث تفرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت الى ذلك سبيلا " (1) .

فالنص هو الصورة التي استوى عليها النص الأدبي بعد عمليات ذهنيـة ، ترمي الى خلق تآلف وانسجام وتجانس بين المفردات ، بحيث تصبح لوحة فنيـــة منتظمة ومتراصة .

وقد ظهر هذا المصطلح في مقابل مصطلح آخر هو " الأثر الأدبـــي " ، الذي اعتـبر كلاسيا قد استنفد قوته الدلالية أمام المستجدات العلمية الحديثة . لكن ما الفرق بينهما ؟ " الفارق بينهما هوأن الأثر قطعة من مادة ، انه يشغل حيزا في فضاء الكتب (كالخزانة على سبـيل المثال) أما النص فهو حقل منهجي . . . فالأثر تتناوله اليد ، أما النص فتتناوله اللغة ، فلا وجود له الا داخل خطاب "(2).

معنى هذا أن الأثر الأدبي " شيء " ، وأنه قد يحتوي على مجموعـــة من النصوص ، لكن من أين تأتي فاعلية النص ؟ إنها تأتي مما يتضمنه من "انتظـام" ، فألف ليلة وليلة " لم تفسر لأنها ــ حسب وجهة نظر الثقافة الكلاسيكية ــ لم تكـــن تعتبر نصا . كان ينقصها التنظيم الداخلي الذي يحدد النص " (3) ذلـــك أن

---

(1) رولان بارث : نظرية النص ، ترجمة وتعليق : محمد خير البقاعي ، مجلة : العرب والفكـر العالمي . العدد الثالث . صيف 1988 ، ص : 89 .
(2) رولان بارث : درس السيميولوجيا . ترجمة : ع بنعبد العالي ، ص : 60 ــ 61 .
(3) الأدب والغرابة : ص 15 .

" كلاما ما لا يصير نصا الا داخل ثقافة معينة " (4) لهذا فما نعتبره نصا قد لا يراه غيرنا كذلك ، كما أننا قد لا نعتبر ما رآه القدماء نصا نصا .

وبعيدا عن التنظير المجرد الذي يصل إلى حد الابهام والغموض أحيانا — كما هو الحال عند بارت وكريستيفا مثلا — والذي تزيده الترجمة تعقيدا ، أقترح هذا التعريف للنص :

انه انتظام لمجموعة من العناصر اللغوية والايقاعية والأسلوبية في شكل هارموني ، لايصال معنى أو معاني متعددة الى متلق معين . وعلى هذا الأساس يستطيع النص " التطابق مع جملة ، مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل " (5) ، كما أن له علاقة مع النظام الألسني للغة التي ينتمي اليها على اعتبار أنه " جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعا الحديث التواصلي ، تقصد المعلومات المباشرة ، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة " (6) .

ونطرح الآن هذا التساؤل : هل عرّف النقاد القدماء النص ؟ أكيد أنهم لم يفعلوا صراحة . ولكن — وباطمئنان شديد نقول : إنهم تحدثوا عن مفهومه بطريقة ضمنية .

والواقع أن هذا الحديث يرتد الى المرحلة السابقة عن المرحلة التي حصر فيها البحث . فقد ميز النقاد السابقون بين الكلام " المنتظم " والكلام " المضطرب " الذى هو " متشتت النظام متشعب الالتئام ينافي معناه لفظه

---

(4) نفسه .
(5) بارث : نظرية النص — مرجع سابق — 92 .
(6) تعريف لكريستيفا نقله بارث في المرجع السابق ، ص : 93 .

وبـين مغزاه نظمه " (7) تمييز تجده عند قدامة والجاحظ وأبي حيان التوحيدي والجمحي وابن طباطبا العلوي وغيرهم (8) .

ولتسهيل دراسة هذا المبحث ، ارتأيت أن أجزئه الى محاور اعتبرتهـا من أهم محددات النص ، ولكن قبل ذلك سأحاول ابراز مدى احساس نقاد هـذه المرحلة بهذه القضية ، وفي أي اطار منهجي تدخل عندهم .

1) نظرة النقاد الى الانتظـام :

تمت الاشارة قبل قليل الى تهجين قدامة بن جعفر الشعـر المضطرب غير المنتظم ، وقد سبقه في ذلك الجاحظ وتبعه ابن طباطبا وأبو حيان وغيرهم . ولعل أجمل ما قيل في هذا الشأن ما جاء في عيار الشعر من أنه " يجـب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة " (9) وقول الجاحظ : " أجود الشعر ما رأيتـه متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ، فتعلم بذلك أنه أفرغ افراغا واحدا وسبك سبكـا واحدا وجرى على اللسان كما يجرى الدهان " (10) .

انها لعبارات شاعرية عن قضية شعرية ، تبين مدى احساس هذين الناقديـن بروح القصيدة الشعرية ، وشعورهما بقيمة وحدة القصيدة .

ثم جاء المرزوقـي فكرر نفس المعنى بألفاظ أخرى ، بل ان القانون الخامـس والسادس والسابع من قوانين عمود الشعر ، وهي على التوالي :

---

(8) انظر توفيق الزيدى : مفهوم الأدبية ، ص : 155 ـ 169 .
(9) عيار الشعر ، ص : 167 ـ 168 .
(10) البـيان والتبـيين ، ج 1 / ص : 70 . تحقيق حسن السندوسي .

ـ التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن .
ـ مناسبة المستعار منه للمستعار له .
ـ مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما .

تعد دعوة الى هذا الانتظام في الشعر، " ... فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا " (11) .

والشعر عندما يكون بهذه المواصفات : الالتحام في الأجزاء والانتظام في العناصر يعطينا نصا، لحصول التجانس والتناغم .

غير أن نقادا آخرين ، لم تستهوهم هذه الدعوة ، فظلوا يحرصون على " استقلالية "كل عنصر ، وبالأخص استقلالية الأبيات ومن بينهم ابن رشيق ، فهو يستحسن أن يكون كل بيت مستقلا بذاته لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده ، الا في الحكايات وما شابهها : " ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائما بنفسه لا يحتاج الى ما قبله ولا الى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندي تقصير " (12) .

والمثير هنا هو أن يعد تسلسل الأبيات تقصيرا ، والتقصير هنا ضرب للشاعرية ، وتقليل من قيمة الشاعر . وكأن الشاعر الحق هو من يحافظ على استقلالية كل بيت .

وهنا يظهر لنا ابن رشيق واقعا تحت تأثير المقولات السابقة له

---

(11) مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ص: 10 ، ط2/ 1967 القاهرة .
(12) العمدة : 2/ 161 .

وبالأخص مقولة " الأبيات الشاردة "و " أحسن بيت " و " الأبيات الشاردة كالأمثال، والأوابد ....

أما ابن بسام فقد تحدث عن حسن سبك الكلام، والبراعة في تنسيق الألفاظ، ودعا الى انتقاء الألفاظ حتى تكون منسجمة مع المضمون، ومن اشاراته قوله في أحد الأدباء " ولنظمه ونثره ديباجة رائقة " (13)، وقال في آخر " وله شعر كثير، واحسان مشهور، وعلى لفظه ديباجة رائقة " (14) والديباجة تعني فيما تعنيه حسن السبك وبراعة التنسيق.

ويعد عبد القاهر الجرجاني من النقاد الأكثر احساسا بهذه القضية، وما فكرة النظم سوى دليل على ذلك. وقد شرح ذلك ووضحه في غير موضع، من ذلك قوله : " ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل. وكيف يتصور أن يقصد به الى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه على بعض، وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير... " (15)

فهو يجعل الصياغة الأدبية نظيرة لبعض الصناعات، في كون جمالها لا يأتي من عنصر واحد، وانما من تناسق كل العناصر وترابطها فيما بينها، لهذا فالجمال الأدبي يدرك في النص كلية لا في عنصر من عناصره. علما أن النص هنا قد لا يستغرق

---

(13) الذخيرة 2/1 : ص: 822.
(14) نفسه 1/3 : ص: 318.
(15) الدلائل، ص: 41.

القصيدة بكاملها ، بل قد يقتصر على بيت واحد فقط . وأغلب أمثلته التطبيقية لا تعدو البيت أو البيتين .

ومن المصطلحات التي يستعملها في هذا الاطار: الملاءمة و الاتفاق والتناسق والتلاقي والاقتضاء والترابط والاتحاد . وهي كلها تحمل معنى التجانس والانتظام . والكلام الذى يتحقق فيه يكون قد أحرز الفضل والمزية و " هو ما تتحد أجزاؤه حتى يوضع وضعا واحدا ، فاعلم أنه النمط العالي والباب الأعظم ، والذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه " (16) .

أما اللفظة فهي عنده لا توسم بالفصاحة الا بعد اعتبار " مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها ، وهل قالوا : لفظة متمكنة ومقبولة ، وفي خلافه : قلقة ونابية ، ومستكرهة الا وغرضهم أن يعبروا بالتمكن عن حسن الاتفاق بين هذه وتلك من جهة معناهما ، وبالقلق والنبو عن سوء التلاؤم ، وأن الأولى لم تَلِق بالثانية في معناها ، وأن السابقة لم تصلح أن تكون لفقا للثانية في مؤداها " (17) .

الا أن النص الأكثر تعبيرا عن معنى "النص" بالأوصاف التي تم تحديدها قد يكون ذاك الذي تحدث فيه عن ما يمكن أن ترى المزية والحسن في نظمه بعد أن " تستوفي القطعة وتأتي على عدة أبيات " . وذلك الذي " ترى الحسن يهجم عليك منه دفعة ويأتيك منه ما يملأ العين غرابة حتى تعرف من البيت الواحد مكان الرجل من الفضل ، وموضعه من الحذق ... وحتى تعلم إن لم تعلم

---

(16) نفسه ، 75 .
(17) نفسه ، 36 .

القائل أنه من قبل شاعر فحل ... " (18)

فهو يميز هنا بين النص المركب والنص البسيط .يقصد بالأول المكون من مجموعة أبيات يشكل تتابعها وتناسقها فيما بينها وحدة = نصا .

أما البسيط فهو ما تكون من بيت واحد فقط ، تحقق فيه الجودة سبكه وحسن نظمه ما يمكن أن يتحقق عبر مجموعة من الأبيات .

وربما لهذا السبب قال "بأنك تحتاج الى أن تستقري عدة قصائد بل أن تغلي ديوانا من الشعر حتى تجمع منه عدة أبيات" (19) فالديوان هنا يعادل الأثر الأدبي ،وتلك الأبيات التي تجمع منه تعادل النصوص، حسب التقسيم السابق .

واذا انتقلنا الى أسامة بن منقذ ،وجدناه يشير الى هذه القضية في أماكن متفرقة ، من ذلك حديثه عن السبك وهو "أن تتعلق كلمات البيت بعضها ببعض من أوله الى آخره (20) . وأيضا نصيحته للشاعر : "أرصف كلامك لتكون كل كلمة مكانها والا كان كالجسد المنكوب من الأعضاء " (21) .

أما ابن سعيد فان تصوره للنص غير واضح بما فيه الكفاية في مختاراته . الا أنه لابد من العودة الى كتابه "المقتطف" حيث رتب النصوص بحسب حجمها بادئا من أقصرها حجما الى أطولها .

ومن خلال بعض الاشارات القليلة وجدته لا يشذ عما سبقت سياقته ،

---

(18) نفسه ، 70 .
(19) نفسه ، 71 .
(20) البديع في نقد الشعر ،ص: 236 .
(21) نفسه ،ص: 413 .

فهو أيضا يتحدث عن حسن الصياغة والسبك ، واستعمل في ذلك مصطلح " التلفيق" ورد ذلك في موضعين : قال في بيتين لشميم الحلي : " فهو وان لم يـــأت بما يظهر عليه غـوص الفكر ، فانه ما قصر في سبك اللفظ وتقريب المعنى ، وزيـادة التلفيق " (22) وعلق على بيتين لشاعر آخر أخذهما من قول لابن عبد ربه ثـم أعاد صياغتها : " ولفق منهما ما استحق به اسم شاعر " (23) .

وتحدث ابن الأثير عن التجانس الصوتي ودوره في خلق جمالية الأدب ، كما تحدث عن التطابق والتآلف بين اللفظ والمعنى ، وأسهب في ابراز القيمة الجماليـة للجناس والسجع باعتبارهما وسيلتين من وسائل تحقيق هذا التجانس " (24) .

كما تحدث عن الاعتدال بين فواصل الكلام ، وبين صدر وعجز البيت الشعري، ذلك أنه " اذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت من النفس موقع الاستحسـان ، وهذا لا يراء فيه لوضوحه " (25) .

ويطالب العلوي في طرازه بمراعاة أحوال التأليف بين الألفاظ حتى تكـون أجزاء الكلام متلائمة آخذا بعضها برقاب بعض ، " وهذا التأليف هو العـمدة العظمى والقانون الأكبر في حسن المعاني وعظم شأنها وفخامة أمرها " (26) .

أما بدر الدين بن مالك فقد ناقش قضية الائتلاف بين اللفظ والمعنـى تحت فصل عنونه بـ " الائتلاف " عرض فيه أيضا ائتلاف اللفظ مع اللفـظ ،

---

(22) الغصون اليانعة ، ص : 6 .
(23) نفسه ، ص : 7 .
(24) سيتم الحديث عن كل عنصر من هذه العناصر في الحيز المخصص له .
(25) المثل السائر ، ج 1/ ص : 378 .
(26) الطراز ، ج 2/ ص : 208 .

والمعنى مع المعنى ، واللفظ مع الوزن . (27) .

ونفس الشيء فعله ابن أبي الإصبع في "تحرير التحبير"، وتوسع فيه ، حيث فرع عنه (أى عن ائتلاف اللفظ مع المعنى) المساواة والاشارة والارداف والتتبيع والتمثيل .

أما حازم القرطاجني فقد أولى لهذه القضية اهتماما كبيرا، توزعته مباحث كثيرة : المعاني ، والحروف، والعبارات، والألفاظ، والأغراض، والأوزان ، والأسلوب .

وأكتفي في هذا المقام بسرد نص يبرز هذه الرؤية " التكاملية " للنص ، وتركيزه على عنصر التجانس والتناسب بين عناصر العمل الأدبي : " اعلم أن الأبيات بالنسبة الى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف . والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلفة من الحروف، والقصائد المؤلفة من الفصول نظائر العبارات المؤلفة من الألفاظ ، فكما أن الحروف اذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها اذا رتبت على ما يجب ، ووضع بعضها من بعض، على ما ينبغي ، كما أن ذلك في الكلم المفردة كذلك ، وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان اذا كان تأليفها منها على ما يجب .. " (28)

فالبناء المتكامل عنده هو عنوان التفوق ، وهذا البناء يبدأ من أصغر وحدة " الحرف " الى أكبر وحدة " الفصول " ، وأن جماع هذا التركيب المتناسق والمتعالق هو النص الأدبي الرفيع .

---

(27) المصباح في علم المعاني ، الصفحات : 113 ـ 117 .
(28) المنهاج ، 287 .

وبعد هذه الوقفات التي ثبت لنا من خلالها مدى اهتمـــــام نقاد هذه الرحلة بالجانب التنظيمي والترابطي للنص الأدبي ، سنحاول الآن تتبـع مظاهر هذا الترابط من خلال بعض القضايا أهمها :

- التجانس اللفظي .
- تجانس اللفظ مع المعنى .
- إحكام مباني القصيدة .

I) التجانس اللفظي :

يقصد بهذا التجانس أمران :

الأول تجانس الحروف داخل اللفظ الواحد .

والثاني تجانس الألفاظ فيما بينها ، انطلاقا من العلاقات الاسنادية التي تقتضيها ، أو الضرورات الفنية التي تستلزمها .

أ – تجانس الحروف :

تحدث نقاد سابقون عن المرحلة التي ندرسها عن تنافر الحروف وأثر ذلك في اضاعة فصاحة اللفظ ، وساقوا لذلك أمثلة مشهورة مثل " عقجق " و"الهعخع" و " مستشزرات " في بيت امرئ القيس المشهور ، وعبارة " ليس قرب قبر حرب قبر " وغيرها .

فتنافر الحروف مذهب لرونق الكلام ومنفر لجماليته ، لذلك نصح النقاد الأدباء بتجنبه ، والمقصود بتنافر الحروف – كما يتضح من الأمثلة أعلاه – هو تقارب مخارجها ، " وعلة هذا واضحة ، وهي أن الحروف التي هي أصوات تجري من السمع مجرى الألوان المتقاربة . ولهذا كان البياض مع السواد أحسن منه مع الصفرة ، لقرب ما بينه وبين الأصفر وبعد ما بينه وبين الأسود ، واذا كان هذا موجودا على هذه الصفة لا يحسن النزاع فيه كانت العلة في حسن اللفظة المؤلفة من الحروف المتباعدة هي العلة في حسن النقوش اذا مزجت من الألوان المتباعدة " (29) .

---

(29) سر الفصاحة ، 66 .

وتبعه في هذا (أى ابن سنان الخفاجي) المواعيني ،اذ جعل أول شرط لفصاحة اللفظ أن يكون مؤلفا " من حروف متباعدة المخارج متباينة في الاسمـــاع " لأنه " يشق على اللسان النطق بالألفاظ المتقاربة فتثقل في السمع " (30) .

وقد استنكر الجرجاني أن ينحبس النقاش في الفصاحة في هذه النقطـــة مخافة أن تجعل مدار المفاضلة بين الكلام ،ومصدر الاعجاز فيه . والحال أن الاستكراه في الحروف " شيء يعرض للشاعر اذا تكلف وتعمل ،فأما المرسل نفسه على سجيتهـا فلا يعرض له ذلك " (31) . ويبقى مع ذلك أن تلاؤم الحروف يعد وجها مـــن أوجه المفاضلة بين الكلام أو داخلا في " عداد ما يفاضل به بين كلام وكلام "(32) لكن ما يرفضه هو أن يجعل أس القضية .

أما موقف ابن الأثير فيشوبه نوع من الغموض ،فقد عقب على ما قالـــه ابن سنان آنفا بقوله : " ونحن نرى الأمر بخلاف ذلك ،فان حاسة السمع هـــي الحاكمة في هذا المقـام بحسن ما يحسن من الألفاظ وقبح ما يقبح " (33) فأنـت تسمع لفظا تدرك فورا قبحه أو حسنه قبل أن تحلل حروفه وترى ان كانـــت متباعدة أم متقاربة المخارج . على أن هناك ألفاظا متقاربة مخارج حروفها ومع ذلـك لم تقبح ، ويعطي أمثلة على ذلك من كلمات تكونت من الحروف الشجريـــة (ج ــ ش ــ ي) مثل جيش ... والحروف " الشفهية " (ب ــ م ــ ف) مثل " فـم"...

---

(30) ريحان الألباب وريعان الشباب : ص: 136 .
(31) الدلائل : 49 .
(32) نفســه : 47 .
(33) المثل السائر ، 1/ 224 .

الا أنه في موطن آخر يوضح نوع اللفظ المستقبح ، توضيحا لا يختلف عما جاء به ابن سنان أو ما قاله المواعيني . فاللفظ القبيح في نظره به عيبان :

* أحدهما : أنه غريب الاستعمال .

والآخر : أنه ثقيل على السمع ، كريه على الذوق .

واذا كان اللفظ بهذه الصفة فلا مزيد على فظاظته وغلاظته ، وهو الذى يسمى " الوحشي الغليظ" ويسمى أيضا " المتوعر " وليس وراءه في القبح درجة أخرى ، ولا يستعمله الا أجهل الناس ممن لم يخطر ببالهم شيء من معرفة هذا الفن أصلا .

فان قيل : فما هذا النوع من الألفاظ ؟

قلت : قد ثبت لك أنه ما كرهه سمعك ، وثقل على لسانك النطق به " (34) .

فهو هنا يحدد مصدر القبح في الثقل في النطق (بالنسبة للمتكلم) والاستثقال في السمع (في حالة التلقي) . والثقل هذا منشؤه قرب مخارج الحروف . وهنا يلتقي مع ما رده على ابن سنان .

الا أن الجديد عنده هو عدم حصر ألفاظ بعينها واعطاء نماذج لهذه الظاهرة . فهو يعتبر المسألة نسبية وخاضعة للتطور التاريخي للغة ، فما قد يعتبر قبيحا في فترة قد لا يعتبر كذلك في فترة أخرى ، ثم ان الأسماع تختلف والأذواق أيضا تتباين . فما يكرهه سمع هذا قد لا يكرهه سمع ذاك . لهذا فان الوحشي من الألفاظ في نظره ليس" ما يكرهه سمعك ، ويثقل عليك النطق به ، وانما هو

---

(34) نفسه : 181 .

الغريب الذى يقل استعماله ، فتارة يخف على سمعك ، ولا تجد به كراهـــــة ، وتارة يثقل على سمعك وتجد منه الكراهة " (35) .

وهو يتفق هنا مع المواعيلي الذى جعل الشرط الثالث في فصاحة اللفـــظ " أن تكون اللفظة غير موعـرة ولا وحشية " (36) والشرط الخامس " أن تكـــون جارية على الحرف العربي غير شاذة " (37) كما جعل القسم الأول من الأقســـام السبعة التي اذا اجتمعت في كلام كان الفصيح التام ، " أن يكون تأليف الكـــلام بألفاظ غير متعاظلة ولا متقاربة . . . والمعاظلة في الكلام أن يكون شديد المداخلـة يركب بعضه بعضا " (38) .

ولا يخلو حديث ابن الأثير عن هذه القضية من طرافة يظهر ذلك عنـــد استعراضه الحروف التي أسماها " مقاتل الفصاحة " وهي : التاء والذال والخـاء والشين والصاد والطاء والظاء والغين . وطلب من الناظم والناثـر أن يتجنباهـــا " فان في الحروف الباقية مندوحة عن استعمال ما لا يحسن من هذه الأحـــرف المشار اليها . . والناظم في ذلك أشد ملامة ، لأنه يتعرض لأن ينظم قصيـــــدة ذات أبيات متعددة ، فيأتي في أكثرها بالبشع الكريه الذي يمجـه السمع ، لعدم استعماله " (39) .

---

(35) نفسه : 180 .
(36) ريحان الألباب وريحان الشباب ، ص : 139 .
(37) نفسه : 145 .
(38) نفسه : 148 .
(39) المثل السائر ، ج 1 / ص : 195 .

وتعد الخاء والصاد والظاء والغين أشد كراهية ، وبعد هن ما تبقى : التاء والذال والشين والطاء .

وخلاصة موقف ابن الأثير هو ضرورة " تجنب الألفاظ المؤلفة من حروف يثقل النطق بها ، سواء كانت طويلة أم قصيرة " (40) لذلك لو تم وضع كلمة مستنكرات أو مستنفرات مكان " مستشزرات " في بيت امرىء القيس :(الطويل)

غدائره مستشزرات الى العلا تضل العقاص في مثني ومرسل

لما كان فيها ثقل ولا كراهة .

ويبقى أن نسجل أن للرجل احساسا مرهفا بقيمة الألفاظ جميلها وقبيحها ، اذ لها في الأذن " نغمة لذيذة كنغمة أوتار ، وصوتا منكرا كصوت حمار ، وأن لها في الفم أيضا حلاوة كحلاوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل ، وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم " (41) .

كما فطن الى اختلاف البيئات وأثرها على اختيار الشاعر لألفاظه وفي هذا الاطار حمل على من يلجأ عن قصد الى استعمال الألفاظ البدوية المستغلقة رغم أن الشاعر يعيش في الحاضرة " فما بال قوم سكنوا الحضر ، ووجدوا رقة العيش يتعاطون وحشي الألفاظ وشظف العبارات " (42) .

ونجد نفس الفكرة تتكرر أيضا عند حازم القرطاجني في منهاجه ، فقد دعا الى اختيار الألفاظ ذات الملافظ الحسنة المنتظمة المألوفة " متباعدة المخارج ،

---

(40) نفسه : 205 .
(41) نفسه : 171 .
(42) نفسه : 191 .

مرتبة الترتيب الذي يقع فيه خفة وتشاكل " (43) كما دعا الى التسهل في العبارات وترك التكلف، " والتسهل يكون بأن تكون الكلم غير متوعرة الملافظ "(44).

ب – تجانس الألفاظ :

وبعد أن تتجانس حروف اللفظة ، وتصبح مستساغة في السمع والنطق ، تأتي مرحلة أخرى وهي أن تتجانس هذه اللفظة مع مثيلاتها في السياق ، بحيث يكون بينها تعالق . وبطبيعة الحال فان هذا التعالق ليس صوتيا وانما معنوي ولهذا ذم المواعيني التعبير " في المدح بالألفاظ المستعملة في الذم " أو التعبير " في الذم بالألفاظ المستعملة في المدح " (45)، لذلك عاب على أبي تمام قوله مادحا : (المنفيف)

يقظ وهو أكثر الناس اغضا ٭ على نائل له مسروق (46) .

اذ علق عليه بقوله : " وهذا صريح الهجو اذ لا يوصل الى نائله الا مسروق " (47) .

فلفظة مسروق غير متجانسة في هذا السياق مع ما قبلها وقد أثرت هذه " الهفوة " على جمالية البيت وأفقدته أدبيته .

ومما يدخل في هذا المجال أن تكون اللفظة حشوا لا تفيد معنى ، وقد مثل لذلك يقول أبي الطيب المتنبي : (الكامل)

---

(43) المنهاج : 222 .
(44) " : 223 .
(45) ريحان الألباب وريعان الشباب ، ص : 155 .
(46) ديوانه 2/445 .
(47) ريحان الالباب ، ص : 156 .

وخفوق قلب لو رأيت لهيبه يا جنتي لظلت فيه جهنما (48) .

فعلق عليه بقوله : و " جنتي" ، حشو فاتر وان كان قابل به " جهنما "(49)

وأعتقد أن هذه اللفظة ليست حشوا كما ذهب الى ذلك .

ومن ذلك أيضا أن يكون الكلام مقلوبا ، فيصرف عن وجهه وقد مثل لذلك بقول عروة بن الورد : (الوافر)

فديت بنفسه أهلي ومالي وما آلوك الا ما أطيق (50)

أراد : فديت نفسه بنفسي ومالي .

وتحدث ابن الأثير عن المماظلة ، وجعلها خمسة أقسام يهمنا في هذا المقام منها القسم الثالث ، وهو أن ترد ألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضا ومثل لها بقول الشاعر : (الكامل)

بالنار فرقت الحوادث بيننا وبها نذرت أعود أقتل روحي (51) .

فقد اجتمعت في هذا البيت أربعة أفعال ، ثلاثة منها متتابعة ، وهذا التتابع أحدث خللا في البنية الجمالية . معنى هذا أن التجانس غير حاصل بين هاته الكلمات ، ولتفادي هذه المشكلة يمكن إعادة بناء الشطر الثاني بحذف فعل أو اثنين وتعويضهما بأسماء مناسبة .

أما القسم الخامس ، فهو ما تضمن مضافات كثيرة مثل قولك :

يسرج فرس غلام زيد .

---

(48) ديوانه 4/28 .
(49) مرجع سابق : 155 .
(50) البيت غير موجود بالديوان .
(51) البيت للقاضي الارجاني ، انظر ج1/ ص: 404 .

والقسم السادس: ان ترد صفات متعددة على نحو واحد . (52)

ان هذه الأشكال الثلاثة لتجاور الكلمات تؤدي الى نبو في السمع، لذلك فهي تفسد "أدبية" الكلام، وعليه ينبغي تجنبها ، وهي كلها ناتجة عن " ايراد ألفاظ غير لائقة بموضعها الذي ترد فيه " (53) . بينما خير الكلام " ما دخل الأذن بغير اذن " (54) .

وتحدث الجرجاني من جانبه عن هذا التناسق بين الألفاظ وربطه بما تفيده من تناسق معنوي، انسجاما مع نظريته في النظم اذ ليس الغرض " بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ، بل أن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل " . (55) كما أننا لا نعتبر اللفظة فصيحة الا بعد أن تعتبر " مكانها من النظم ، وحسن ملائمة معناها لمعاني جاراتها ، وفضل مؤانستها لأخواتها " (56) .

أما العلوي فيشبه تأليف الكلمات المفردة بتأليف العقد ويشترط في افادتها الفصاحة (أي الأدبية) ثلاثة أمور هي :

1 ــ اختيار الكلمة المفردة كاختيار مفردات اللآلئ ، وانتقائها في حسن جوهرها وصورتها .

2 ــ نظم كل كلمة مع ما يشاكلها أو يماثلها كما يحسن ذلك في تركيب العقد ونظمه لأنها اذا حصلت مع ما شاكلها وقعت في أحسن موقع ، وجاءت في أعجب صورة .

(52) ينظر فيهما الصفحة : 407/1 .
(53) نفسه : 410/1 .
(54) نفسه : 194 .
(55) الدلائل : 41 .
(56) نفسه : 36 .

3 ـ مطابقة الغرض المقصود من الكلام على اختلاف أنواعه ، وتباين فنونه فلابد أن يكون موافقا لما أريد به بعد اختصاصه بالتركيب (57) .

ويظهر من خلال الأمر الثاني اهتمامه بتآلف اللفظة مع جاراتها ، وتركيزه على القيمة الجمالية التي تنتج عن هذا التآلف ، عندها يحصل الحسن والعجب .

أما الأمر الثالث فهو يحيل على ما سبق التعرض له عند المواعيني أي مراعاة تأليف الكلمات لمقتضى الغرض ، حتى لا يقع الخروج من المدح الى الهجاء مثلا أو العكس .

أما ابن خلدون فدعا الشاعر الى تجنب " الحوشي من الألفاظ والمقصر ، وكذلك السوقي المبتذل بالتداول بالاستعمال ، فانه ينزل بالكلام عن طبقة البلاغة أيضا فيصير مبتذلا ويقرب من عدم الافادة " (58) .

وهذا حكم عام على اللفظ من زوايا متعددة ، الا أنه رغم عموميته يحمل معاني التوافق والانتظام المتجانس ، اذ أن استعمال ألفاظ على مستوى واحد من الجمال ، دون أن يتخللها الحوشي والمبتذل ، يعتبر في ذاته انسجاما .

ونختم هذا المبحث بالاشارة الى نظرة حازم القرطاجني اليه . والواقع أن الرجل لم يشذ عمن سبقه ، فهو يرى أن على الأديب أن " يتوخى في الكلام بين كلم تتماثل في مواد لفظها أو في صيغها أو في مقاطعها ، فتحسن بذلك ديباجة الكلام " (59) وان وقع العكس أي أن تقع الألفاظ

---

(57) الطراز : 1/120 ـ 121 .
وأيضا 3/146 .
(58) المقدمة : 575 .
(59) المنهاج : 224 .

" بعيدة أنحاء التطالب شتيتة النظم متخاذلا بعضها عن بعض " (60) كـــــان الكلام بعيدا كل البعد ، عن "الأدبية" ، بل وخارجا من حظيرة الأدب .

---

(60) نفسه .

القيمة الجمالية للسجع والجناس:

ليس السجع والجناس عنصرين ثانويين في الكلام ،أو مجرد حليتين يزين بهما الأدب ،انهما ـ الى جانب بعض مباحث علم البديع ـ عنصران أساسيان في إحداث التجانس اللفظي وفي تحقيق التوافق والتآلف بين فقرات النصوص ، لكن شريطة ألا يبالغ فيهما أو يصبحا هدفا في ذاتيهما ، لأن الافراط في الشيء يؤدي إلى النفور منه .

ومن نقاد هذه المرحلة الذين اهتموا بهذا المبحث ـ في اطار ما ندرسه فيه ـ نجد الشيخ عبد القاهر الجرجاني . ومعلوم أن الظواهر التي تتعلق "بأدبية" الأدب تدرس عنده كلها في نطاق نظريته في النظم . لذلك فهو ينظر الى التجنيس بحسب ما يضيفه الى بنية النص ، أي بحسب وظيفته داخل السياق العام ، ففي مقارنته بين تجنيس لأبي تمام وتجنيس لشاعر آخر ، تفوق فيه الثاني على الأول ، برر ذلك بكون " الفائدة ضعفت في الأول وقويت في الثاني ، وذلك انك رأيت أبا تمام لم يزدك بمذهب " و " مذهب " على أن أسمعك حروفا مكررة لا تجد لها فائدة ـ ان وجدت ـ الا متكلفة متمحلة ، ورأيت الآخر قد أعاد عليك اللفظة كأنه يخدعك عن الفائدة وقد أعاها ، ويوهمك أنه لم يزدك وقد أحسن الزيادة ووفاها " (61) .

وقد كرر نفس الكلام في اسرار البلاغة اذ " النكتة التي ذكرتها في التجنيس، وجعلتها العلة في استيجابه الفضيلة ، وهي حسن الافادة " (62) .

فالتجنيس لكي يكون مفيدا ،أى لكي يدخل ضمن عناصر الأدبية ، ينبغي

---

(61) الدلائل : 402 .
(62) أسرار البلاغة : 12 .

أن يتجاوز جانبه الشكلي باعتباره تكرارا لحروف معينة ، ويتصهر مع بقية العناصر ليؤدي دورا وظيفيا في "نصرة" المعنى . ان التجنيس ليس حلية لفظية أو مساحيق ترصع بها الألفاظ ، بل " ركنا " من أركان البناء في الهرم الأدبي ، ومتى خرج عن هذه الوظيفة أصبح مستهجنا معيبا . " ... فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم الا بنصرة المعنى اذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ، ولما وجد فيه الا معيب مستهجن ، ولذلك ذم الاستكثار منه والولوع به " (63) .

ولكي لا يتحول الجناس وكذا السجع الى صناعة لفظية ، ينبغي على الأديب ألا يجعلهما وكده ويجد في طلبهما ، بل المستحسن أن يستدعيهما المعنى فيأتيا على سجيته ، دونما تكلف .

ان الجناس والسجع في نظر الجرجاني ، عنصران من عناصر إحداث التآلف أو الانتظام داخل النص الأدبي ، لكن بشرط ألا يتحولا الى عنصرين مفسدين للأدبية ، فلا ينبغي للأديب أن يستعمل منهما الا القدر الذي تسمح به " نصرة المعنى " .

ويساير ابن الأثير الإمام الجرجاني فيما قاله : فيدعو من جانبه الى الاقتصاد ليس فقط في التجنيس وانما أيضا في التصريع والترصيع اذ يحسن منها في الكلام " ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه ، أو كان كالطراز من الثوب ... وأما اذا تواترت وكثرت فانها لا تكون مرضية ، لما فيها من أمارات الكلفة " (64) .

---

(63) أسرار البلاغة : 5 .
(64) المثل السائر : ج1/ ص: 259 .

وقد تحدث عن التجنيس والسجع بافتخار ، ودافع عن الثاني أمام من ذموه ، معللا دعواهم بعجزهم عن الاتيان به والا لو كان مذموما لما ورد في القرآن الكريم ، مستعرضا أمثلة له من سورة طه والأحزاب وق ، مفسرا ما جاء في الحديث النبوى الشريف من نهي عن السجع ، بأن المقصود بالذم هو سجع الكهان فحسب " وأن النهي لم يكن عن السجع نفسه وانما عن النهي عن حكم الكاهن الوارد باللفظ المسجوع " (65) .

ان السجع عنده — كما التجنيس — يساهم في اعتدال فصول الكلام " والاعتدال مطلوب في جميع الأشياء ، والنفس تميل اليه بالطبع " (66) الا أن هذا الهدف لا يتحقق الا بتوفر شروط منها أن تكون الألفاظ طنانة رنانة لا غثة ولا باردة ، وأن يكون اللفظ تابعا للمعنى ، بمعنى ألا يكون السجع هدفا لذاته ، وانما أن يكون وسيلة للهدف العام وهو إحداث الحسن والجمال ، لذلك لابد أن يكون " محمولا على الطبع غير متكلف فيه " .

والسجع الذي بهذه الأوصاف مطلب ليس سهل المنال ، بل هو " مقام تزل عنه الأقدام ، ولا يستطيعه الا الواحد من أرباب هذا الفن بعد الواحد ، ومن أجل ذلك كان أربابه قليلا " (67) .

وهذه هي الشروط الأربعة التي حددها لجمالية أو «أدبية» الكلام المسجوع :

1) اختيار مفردات الألفاظ على الوجه الذى " أشرت اليه سابقا " .

---

(65) نفسه : 211 .
(66) نفسه : 212 .
(67) نفسه : 213 .

2) اختيار التركيب على الوجه الذى أشرت اليه سابقا .

3) أن يكون اللفظ في الكلام المسجوع تابعا للمعنى ،لا المعنى تابعا للفظ .

4) أن تكون كل واحدة من الفقرتين السجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذى دلت عليه أختها تجنبا للتكرار (68) .

ويتحدث الكلاعي عن اختلاف العلماء في السجع بين ذمه ومدحه ، ويرى أن ذمه يكون من جهة ما يدل عليه من تكلف ، ثم يستعرض أقسامه وأنواعه . الا أن المثير عنده هو قرنه كلمة سجع " بأوزان " ، وجعله من قوانين "الابداع "، والواقع أن السجع أيضا يقوم بوظيفة ايقاعية ، اذ أن فواصله في النثر كالقوافي في الشعر ، كما أن الجناس يؤدي هذه الوظيفة فيما يسمى بالايقاع الداخلي .

يقول الكلاعي : "هذا ما نختاره للكاتب من أوزان الأسجاع ، ونستحب له من قوانين الابداع ، على أنها فسيحة الميدان ، رحيبة اللبان . وانما اخترنا وما حصرنا ، وانتقينا وما أحصينا " (69) .

ولعل المقصود هنا بالأوزان الأشكال التي تأتي عليها السجعات ومنها : مقابلة سجعتين بسجعتين ، أو أن يكون القسيم الأول ، أطول من الثاني ،أو يكون القسيمان متساويين وقد يكررون السجع ثلاثا فيجعلون القسيم الأول أقصر من الثاني ، والثاني أقصر من الثالث ... (70)

ان هذه التقسيمات في حد ذاتها انتظام وتآلف وهي تشبه من

---

(68) انظر في ذلك ص 215 من نفس المصدر .
(69) احكام صنعة الكلام : 241 .
(70) نفسه : 240 .

هذه الوجهة انتظام أوزان الشعر .

ويعتبر ابن سعيد الأندلسي من أشد النقاد اعتدادا بالسجع، لدرجة أنه أدرج معظم نثر الصابي في طبقة المقبول لعدم تقيده بالسجع في كتابته . وللسبب نفسه فضل نثر الصاحب ابن عباد على نثر أستاذه ابن العميد . فرغم إجماع النقاد على الاشادة بيراعة ابن العميد الفنية، فقد أدرج ابن سعيد رسالته وهو ممن أشاديه ضمن طبقة المقبول ، ثم أدرجها بعد ذلك ضمن " المطرب" لحسن تنسيق أفكارها . ومن أسباب ذلك أن فيها من " اهمال التقيد بالسجع ، ما هو خارج عن شرط هذا الكتاب " (71) ولعل هذا ما جعله لا يلتفت الى نثر كثير من الأندلسيين والمغاربة خلال القرن الخامس أمثال ابن شهيد وابن فتوح وابن طاهر السرقسطي ....

ولم يضف ابن أبي الإصبع شيئا يذكر سوى تمييزه بين تجنيس التغاير ، وتجنيس التماثل (72) ، يقصد بالأول أن تكون إحدى كلمتي التجنيس اسما والأخرى فعلا ، ويقصد بالثاني أن تكون الكلمتان من نفس النوع . اسمان أو فعلان، أو فعل وحرف ، ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا التقسيم من مراعاة الجانب الإيقاعي الذي يحدثه التجنيس داخل النص مساهما بذلك في خلق تآلفه وتلاحمه . ويمكن أن ندرج هنا حتى كلامه عن " رد الاعجاز على الصدور " اذ هو الآخر يسعى الى تحقيق هذا المطلب .

---

(71) عنوان المرقصات والمطربات ، ص : 11 ــ 12 .
(72) بديع القرآن ، ص : 28 ــ 29 .

ومن جانبه أكد العلوي أهمية التجنيس وموقعه العظيم في البلاغة ، أهمية جعلت الله سبحانه وتعالى ينزل كتابه العظيم على هذا الأسلوب ، ثم تحدث عن أقسامه الكثيرة وأعطى لها أمثلة من القرآن الكريم (73) .

ثم انتقل الى الحديث عن التسجيع (74) مميزا فيه بين ما يرد أحيانا طويلا ، وما يرد قصيرا ، وما يرد متوسطا ، ممثلا لكل نوع بآيات من الذكر الحكيم .

---

(73) انظرها في ج 3/ 352 من الطراز.
(74) 3/353 .

II) تجانس اللفظ مع المعنى :

لا نقصد من هذا المبحث العودة الى مناقشة قضية اللفظ والمعنى ، واحصاء أو تتبع من انتصر لهذا أو ذاك ، فهذا شيء كثر الحديث عنه ، وألفت حوله تصانيف عدة . وانما قصدي الاشارة فقط ـ ضمن فكرة التجانس ـ الى أن النص لا يمكن أن يعتبر نصا بمفهومه الفني الا اذا انضافت الى التجانسات السابقة تجانس اللفظ مع معناه .

والحق أن كلام السابقين مليء بالاشارات الى هذه القضية ولكن لابد من التطرق اليه في حدود ما يكمل الصورة التي نود تجميعها حول الانتظام والتآلف .

نبدأ بابن رشيق الذي يشبه علاقة اللفظ بالمعنى بعلاقة الروح بالجسد ، وأعتقد أن هذا التشبيه أفضل ما يمكن أن توصف به هذه العلاقة ، فكما أن الجسد بلا روح موت ، فكذلك المعنى بلا لفظ فهو عدم ما لم يخرجه اللفظ الى الوجود ، أما اللفظ بلا معنى فهو عبث .

ويرى ابن رشيق أن أي اضطراب يصيب أحد هذين الطرفين لابد أن ينعكس سلبا على الطرف الآخر ، تماما كما يحدث للروح والجسد . لهذا " فاذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصا للشعر وهجنة عليه .... وكذلك ان ضعف المعنى واختل بعضه ، كان للفظ من ذلك أوفر حظ ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح ، ولا تجد معنى يختل الا من جهة اللفظ ... " (75)

وذهب الدكتور أحمد يزن الى أن أخذ ابن رشيق بهذا التشبيه ،

---

(75) العمدة ، ج 1 : 124 .

يجعله أسير التفرقة التي كانت في ذهن سابقيه بين اللفظ والمعنى ، مـــا دام ارتباط الجسد بالروح ارتباطا قابلا للانفصال . (76)

والواقع أن هذا الانفصال عندما يقع، لا تبقى معه حياة ، وبالتالي لا يعـــد أدبا ما وقع فيه انفصال بين اللفظ والمعنى . فاذا ركبنا جملة من الألفـــــاظ كيفما اتفق وحرصنا على أن يكون لها جرس موسيقي ، لا نعتبر أنفسنا قد أنتجنـــا أدبا ، كما أننا اذا رصفنا مجموعة من المعاني بألفاظ مضطربة قلقة ونابية ، لا نعتبر أنفسنا قد أنتجنا أدبا ، فالأدب يأتي من احكام هذه الوحدة أو هذا الائتـلاف بين المعاني والألفاظ المعبر بها عنها . ولعل هذا ما يقصده ابن رشيـــــق ففكرة الفصل ليست واردة عنده على الأقل من خلال النص السابق ومن خـــــلال قوله أيضا : " فان اختل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ مواتا لا فائدة فيـــه ، وان كان حسن الطلاوة في السمع . . . وكذلك ان اختل اللفظ جملة وتلاشـــى لم يصح له معنى لأننا لا نجد روحا في غير جسم البتة . . " (78) .

ويظهر حرص ابن رشيق على هذا التجانس في تعليقه على بيتي ابـــن هانئ يصف خليلته وهي تتوهم صوت حليها وقع خطوات فرس قصير الشعـــــر طويل الجسم ، وتتوهم لون خلخالها لون سيف ، من جراء خوفها :(الطويل)

أصاخت فقالت : وقع أجرد شيظـم وشامت فقالت : لمع أبيض مخـذم

وما ذعرت الا لجرس حليهـــــا ولا رمقت الا برى من مخـــدّم

---

(77) النقد الأدبي في القيروان ، ص: 216 .
(78) العمدة: 1/124 .
شيظم = طويل الجسم . مخذم = شديد القطع والبتر . مخدّم = الخلخال .

فقد قال فيهما : وليس تحت هذا كله الا الفساد وخلاف المراد ، ما الذى يفيدنا أن تكون هذه المنسوبة بها لبست حلتها فتوهمته بعد الاصاخة والرمق وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة في دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها ، ولم يخف عنا مراده أنها كانت تترقبه ! فما هذا كله ؟ " (79) .

ان ما وقع لابن هانئ هو أنه عبر عن معنى لطيف بألفاظ شديدة الفخامة ، فالنسيب يكون ــ حسب العادة ــ بألفاظ رقيقة حلوة أما الفخر أو وصف الحرب فهو الذى يكون بالألفاظ الجزلة الفخمة .

ان النتيجة التي نخلص اليها مما سبق هو أنه كلما كان التوافق بين اللفظ والمعنى محكما ، وكانت القرابة بينهما قوية كانت "الأدبية" في علو ، وكلما اختلت العلاقة بينهما أو انعدم التآلف والانسجام كانت "الأدبية" في تراجع .

وقد عبر الجرجاني (عبد القاهر) عن هذه الفكرة بشكل محكم ، ــ كما هي عادته في كل القضايا ــ فهو يرفض تجزيء العملية الابداعية الى لفظ ومعنى ، وانما ينظر اليهما في اطار علاقة التعالق الموجودة بينهما ، وهذا التعالق يتم وفق ما تقتضيه قواعد النحو . فالألفاظ عنده لا تتفاضل من حيث هي " ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة " بل رد بعنف على أولائك الذين ذهبوا الى حصر الفصاحة في الألفاظ في ذاتها دون أخذ انتظامها مع غيرها بعين الاعتبار . ذلك أن الفضيلة وخلافها لا تثبت لها الا " في ملاءمة اللفظة لمعنى التي تليها ، أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ . . " (80)

ان ما يهم عبد القاهر هو كيفية تركيب العناصر المشكلة للكلام ، فسر

---

(79) العمدة ، 1/ 124 ــ 125 .
(80) الدلائل : 32 .

«الأدبية» يكمن في طبيعة التركيب، وفيه يتم التفاضل بين الأدباء، وبه تحصل المزية والجمال، " واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض، ويشتد ارتباط ثان منها بأول " (81).

وبهذه النظرة المتكاملة يضع هذا الناقد الكبير حدا لثنائية اللفظ والمعنى ويفتح أمام النقد مسيرا آخر، ليبحث في العلائق التي تحكم بناء الكلام.

ان علاقة اللفظ بالمعنى علاقة تكامل وعليه ينبغي أن " يؤتى المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديته، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به، وأكشف عنه وأتم له، وأحرى بأن يكسبه نبلا، ويظهر فيه مزية " (82).

وقد وصف ابن بسام اختلال العلاقة بين اللفظ والمعنى " بالبرودة " ويقصد بها الركاكة والاسفاف في التعبير والصياغة، فقد علق على شعر لأبي الربيع سليمان القضاعي بقوله : " وقد خرج الى ذكر الجماعة بوصف غير رائق، استبرد فيه، ورأيت ألا أكون ممن يرويه " (83).

أما ابن سعيد فقد قرن بين عذوبة الألفاظ ورقة المعاني، قال في ابن عمار : " فأتى في اليوم الثاني بأعذب الألفاظ وأرق المعاني (84) " كما قال في الشاعر المرواني الطليق : " شاعر رائق الألفاظ، رقيق المعاني يجاري ويباري في الخمريات الحسن بن هاني' ... " (85).

---

(81) نفسه : 73.
(82) نفسه : 35.
(83) الذخيرة، 1/3 : 345.
(84) المطرب، ص: 39.
(85) نفسه، ص: 72.

وقرن جزالة اللفظ بالخطابة والخطباء ورقة المعاني بالكتاب، فان كتابه يتضمن " ملح أخبار أدبائه ، ورقيق معاني كتابه ، وجزل ألفاظ خطبائه " (86) .

واهتم ابن الأثير من جانبه بهذه القضية ، فرأى أن لكل معنى لفظه اللائق به . فالجزل من الألفاظ يستعمل في وصف مواقف الحروب وفي قوارع التهديد والتخويف ، وأشباه ذلك . أما الرقيق منها فانه يستعمل في وصف الأشواق ، وفي ذكر أيام العباد ، وفي استجلاب المودات وملاينات الاستعطاف وأشباه ذلك (87) .

فالمعنى يستدعي ما يناسبه من اللفظ ويعبر عنه أحسن تعبير ، لذلك قد تروقك كلمة في مكان وتستثقلها في كلام آخر ، لهذا فالتفاضل لا يقع في الألفاظ مفردة وانما في تركيبها " لأن التركيب أعسر وأشق " (88) فكم من المعاني الفاخرة "ما يشوه من حسنه بذاذة لفظه ، وسوء العبارة عنه " (89) .

لكن ابن الأثير يُضعِفُ ما قاله سالفا عن هذا التجانس بين اللفظ ومعناه حينما يجعل ، في موضع آخر ، اللفظ خدما للمعنى فيعود هنا الى التفرقة بينهما . اذ " العرب انما تحسن ألفاظها ، وتزخرفها ، عناية منها بالمعاني التي تحتها .

فالألفاظ اذا خدم المعاني ، والمخدوم ولا شك أشرف من الخادم ، فاعرف ذلك ، وقس عليه " (90) .

---

(86) نفسه : ص: 1 .
(87) المثل السائر ، ج1/ 185 ــ 186 .
(88) نفسه : 166 .
(89) ج2/ ص: 66 .
(90) ج2/ ص: 69 .

ولم تفت الفرصة ابن البناء ليخوض في هذه القضية ، فركز أيضا على ضرورة تجانس اللفظ والمعنى . وقد قسم المعاني أقساما ثلاثة : قريبة ، وغامضة بعيدة ، ومتوسطات ، ولكل قسم ألفاظ تدل عليه ، " توضع على نسبتها ، فما كان من المعنى قريبا جليا عبر عنه بعبارة بينة ، وسمي باسم ظاهر الدلالة ، وما بعد يعبر عنه بعبارة بعيدة عن الوضع الأول ، الى أن تكون الدلالة على أبعد المعاني ادراكا بأبعد ما يلفظ به دلالة ، وهي الحروف المقطعة ، فتلقى الألفاظ الواضحة على المعاني الواضحة ، وتلقى الحروف البعيدة عن الدلالة الى المعاني الغامضة جدا ، البعيدة عن الفهم ، على نسبة ومشاكلة ووزان " (91) .

اذن نلخص هذا الكلام في المتتالية الآتية :

معنى واضح ← لفظ بيّن ظاهر الدلالة .

معنى بعيد ← لفظ بعيد .

أبعد المعاني ← الحروف المتقاطعة .

فلكل صنف ما يناسبه ، واذا وقع مثلا أن عبرنا عن المعنى الواضح بألفاظ بعيدة (غامضة) فان التجانس سيختل . فاللفظ اذا لصيق بمعناه ويُفصَّل بحسب طبيعته . هنا يبين لنا ابن البناء استحالة الفصل بين هذين العنصرين ويصور لنا ذلك التمازج والتآلف بينهما .

ويدعو ابن البناء الى نبذ التكلف والتعسف لأنهما يخرجان الكلام من الأدبية ويلحقانه بكلام العوام ، اذ المحمود عنده " ما لا يظهر فيه التكلف ، ولا يكون

---

(91) الروض المريع ، 122 ـ 123 .

مطلوبا بالتعسف وعليه رونق الفصاحة وطلاوة البديع ... " (92) .

أما حازم القرطاجني فقد تحدث عن علاقة اللفظ بالمعنى في مواضع كثيرة وربط ذلك بالتأثير في المتلقي ، فاللفظ في نظره ينبغي أن يكون " طبقا للمعنى تابعا له جارية العبارة من جميع أنحائها على أوضح مناهج البيان والفصاحة"(93)

واشترط في اللفظ لكي يقوم بهذه المهمة أن يكون بديعا مختارا حسنا . فقد يُلقى المعنى الى الانسان في لفظ مستقبح فلا يرتاح له ، ولكن اذا ألقي اليه في "عبارة بديعة اهتز له وتحرك لمقتضاه " (94) لذلك وجب على الأديب أن ينتقي ويختار أفضل الألفاظ " وتركب التركيب المتلائم المتشاكل وتستقصي بأجزاء العبارات التي هي الألفاظ الدالة على أجزاء المعاني المحتاج اليها حتى تكون حسنة اعراب الجملة والتفاصيل على جملة المعنى وتفاصيله " (95) .

وقبله كان ابن أبي الإصبع المصري قد تحدث أيضا عن طبيعة العلاقة التي ينبغي أن تحكم اللفظ ومعناه ، فخلص الى ضرورة التلاحم بينهما ، لكي يسيرا في خط متوازٍ ، تتأقلم فيه الألفاظ وطبيعة المعاني ، فان " كان المعنى غريبا قحا كانت ألفاظه غريبة محضة ، واذا كان المعنى مولدا كانت الألفاظ مولدة ، واذا كان المعنى متوسطا كانت الألفاظ كذلك ، واذا كان غريبا كانت الألفاظ غريبة ، واذا كان متداولا كانت الألفاظ معروفة مستعملة ، واذا كان متوسطا

---

(92) نفسه : 173 .
(93) المنهاج ، ص: 223 .
(94) " ، ص: 118 .
(95) نفسه ، ص: 119 .

بين الغرابة والاستعمال كانت ألفاظه كذلك " (96) .

وهنا تظهر دقته في حصر هذا التجانس، وجعله أشكالا يقوم فيها المعنى بدور المحدد ، واللفظ بدور المستجيب والمنقاد .

ونجد نفس الكلام قد تردد عند العلوي في الطراز حيث تحدث في الفصل الخاص بالائتلاف عن تآلف اللفظ مع المعنى ، وهو أن تكون " الألفاظ لائقة بالمعنى المقصود ومناسبة له ، فاذا كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا ، واذا كان المعنى رقيقا كان اللفظ رقيقا ، فيطابقه في كل أحواله " (97) ومتى تم هذا احتلا المكانة المرموقة في البلاغة ، كما هو حاصل في القرآن الكريم .

وأكثر ما يظهر هذا التجانس في الايجاز ، حيث يسعى الأديب البليغ الى تضمين المعاني الكثيرة في الألفاظ القليلة ، وهذا دليل على المقدرة وعلى التمكن ، اذ " أعظمهم قدرا فيها (أى البلاغة) من كان يمكنه تأدية مقصوده في أخصر لفظ وأقله " (98) .

ليست هذه الأشياء وحدها هي التي تحقق التجانس والتآلف داخل النص الأدبي . بل هناك فروع أخرى من علم " البديع " تؤدي هذا الدور ، نذكر منها : رد الاعجاز على الصدور ولزوم ما لا يلزم ، والترصيع والمطابقة ، والترديد ، والمساواة وغيرها مما لا يتسع المجال لذكرها ، وهي تأتي من حيث الأهمية والوظيفة بعد التجنيس والسجع .

---

(96) بديع القرآن ، ص : 77 .
(97) الطراز ، ج 3/ ص : 144 .
(98) نفسه : 323 .

والواقع أن كثيرا من الكلام الذي قيل في الائتلاف ومظاهره مرده الى قدامة بن جعفر ، بل ان ابن أبي الاصبع كان يردد كلامه بالحرف في مواطن كثيرة ، كما ردد كلام ابن المعتز .

بنـاء النـــص

الى غاية الآن لم تتحدث عن النص في كليته، وانما قصرنا الحديث عن عناصره الصغرى (الحروف ـ الألفاظ ـ المعاني) والتجانس الضروري الذى ينبغي أن يحكم تعلقها ببعضها، هذا التعالق الذي يعد نواة تشكل النص. اذ الكلام بدون انتظام متجانس وبناء محكم لا يعد نصا، سواء كان مجرد بيت أو قصيـــدة أو رسالة.

أما الآن فسننتقل الى الحديث عن البناء العام للنص، وبالأخص القصيـدة الطويلة، لنقف على كيفية انطلاقهـا ثم كيف تنمو وكيف تنتهي مستوية. وسنتناول في هذا المبحث البناء الهرمي للقصيدة، ثم وحدتها الداخلية. فحجم النص (بين البيـت والقصيدة).

البنـاء الهرمي للنص :

ماذا يحصل لو بني بيت على أساس ضعيف؟ أو ماذا يحصل لو أن بناءا ختم بغير سقف يقيه؟ لاشك أن مآله السقوط، وأنه لن يسكن، لأنه غير صالح.

وما يقال عن هذا البناء يقال عن بناء النص. فاذا وقع خلل ســـواء في مبدئه أو وسطه أو خاتمته، فان ذلك سيؤثر على جماليته، وعلى إقبـــال الجمهور عليه. لذلك اعتنى نقاد المرحلة التي ندرسها بهذه القضية اهتمامـــا كبـيرا. وهذا ما سنحاول ابرازه.

خصص ابن رشيق لهذه القضية بابا مستقلا هو "باب المبدأ، والخـروج والنهاية"؛ وهي الأقسام الأساسية للقصيدة، ولكل قسم مواصفاته التي تكسبه «أدبـيته»

في علاقته بالأقسام الأخرى . وقد بين منزلتها عند الأدباء ، ثم فصل الحديث عن كل قسم على حدة . وقد سار ابن الأثير نفس المسير وتبعه في ذلك العلوى وابن أبي الإصبع وحازم القرطاجني وغيرهم .

1) المطلع* جمالية

المطلع – مطلع القصيدة – هو ما يفتتح به الشاعر قصيدته . فهو أول ما يسمعه المتلقي ، لذلك وجب أن يكون في غاية الاتقان والدقة ، ذلك أن شد السامع ودفعه الى متابعة الاستماع متوقف عليه ، من هنا خطورته الفنية ، اذ يمكن " نسف " كل القصيدة بمطلع قلق أو غير موفق ، ومن هنا نفهم ما ذهب اليه أسامة بن منقذ من أنه أصعب ما في القصيدة (99) .

أما ابن رشيق فيجعل المطلع بمثابة مفتاح القصيدة ويدعو الشاعر الى أن يجود ابتداء شعره ، "فانه أول ما يقرع السمع ، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة " (100) لذلك يعرف غرض القصيدة بعد سماع البيت الأول منها ، كما يعرف موضوع الخطبة بعد سماع حمدلتها . فهذا أمر يشترك فيه الشعر والنثر ، اذ أن نقادا كثيرين تحدثوا عن المطلع والخروج والنهاية في الجنسين معا ، فأسامة بن منقذ يرى أنه " ينبغي أن يكون في ابتداء القصيدة أو الرسالة ما يدل على معنى المقصود ، مثل قولهم في أول كتب الفتوح : الحمد لله الغالب . وفي أول كتب العهود : الحمد لله الوهاب ... (101) وهو عند حازم " الطليعة

(*) يسمى أيضا : الاستهلال – المبدأ – الاستفتاح ...
(99) البديع في البديع في نقد الشعر ، ص : 412 .
(100) العمدة : 1/218 .
(101) مرجع سابق : 415 .

الدالة على ما بعدها ، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ... وربما غطت بحسنها على كثير من التخون الواقع بعدها اذا لم يتناصر الحسن فيما وليها " (102) .

ويعلل ابن الأثير تخصيص الابتداءات بالاختيار ، بكونها أول ما يطرق السمع من الكلام . " فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه " (103) ويؤكد أيضا على جعل مطلع الكلام شعرا كان أم رسالة دالا على المعنى المقصود من هذا الكلام " ان كان فتحا ففتحا ، وان كان هناء فهناء ، أو كان عزاء فعزاء ، وكذلك يجري الحكم في غير ذلك من المعاني "(104). لذلك يأخذ على أبي اسحاق الصابي ، رغم كونه من فرسان الكتابة ، عدم مناسبة مطالع كتاباته لأغراضها ، و " انما تكون في واد والكتاب في واد ، الا ما قل من كتبه " (105) .

وقد دفعه حرصه على ابراز أهمية المطلع الى جعله معيارا على تفوق الأديب . جاء ذلك أثناء تحديده الأركان الواجب توفرها في كل كتاب بلاغي ذي شأن ، وأولها أن يكون مطلع الكتاب عليه جدة ورشاقة ، فان الكاتب من أجاد المطلع والمقطع ... وهذا الركن يشترك فيه الكاتب والشاعر . (106) وساق حديثا سئل فيه أحدهم " عن أحذق الشعراء . فقال : من أجاد الابتداء

---

(102) المنهاج : 309 .
(103) المثل السائر ، ج3/ ص: 98 .
(104) نفسه : 96 .
(105) نفسه : 108 .
(106) نفسه ، ج1/ ص: 96 .

والمطلـــع " (107) .

ولكي يكون المطلع ــ والافتتاح بعامة ــ موفقا حدد النقاد بعض العيـوب التي ينبغي تجنبها ، منها :

1 ــ التعقيد لأنه " أول العي ، ودليل الفهّـة " (108) .

2 ــ عدم قطع المصراع الثاني من الأول اذا ابتدأ شعرا .

3 ــ عدم اغفال أحوال المتخاطبـين لمعرفة ما يكرهون سماعه فيتجنب ذكـره .

فينبغي للشاعر " أن يتحرز في ابتداءاته مما يُتطير منه ، ويُستحقر مـن الكلام ، خاصة في المدائح والتهاني " (109) فلا يـبدأ فيها بوصف الديـار بالدثـور ، والمنازل بالعفاء ، وذم الزمان ، وتشتت الألاّف ... فهذا ممـا يستعمل في الخطوب النازلة والنوائب الحادثة (110) .

وعلى عكس هذه الصفات دعا النقاد الشعراء الى تحسين مطالعهم ، وتخير أعذب الألفاظ لها ، وأشرف المعاني ، مع التزام التصريع الذي ينبئ عـن قافية القصيدة قبل الانتهاء اليها ، ولِمَا يحدثه من تماثل بين صيغتـي العروض والضرب (111) .

وأفضل ما تفتتح به القصائد في نظر أغلب النقاد ، النسيـب ،

---

(107) نفسه ، ج 3/ ص : 101 .
(108) العمدة : 1/219 .
(109) أسامة بن منقذ ، مرجع سابق : 400 . وانظر أيضا المثل السائر ، ج 3/ ص : 97 . والعمدة : 1/221 وما بعدها .
(110) ابن الأثير : الاحالة السابقة .
(111) المنهاج : 283 .

اذ هو أفضل مفتاح لقلوب السامعين ، وأفضل سبيل لشد أسماعهم والزج بها في خضم القصيدة ، " لما فيه من عطف القلوب ، واستدعاء القلوب ، بحسب ما في الطباع من حب الغزل ، والميل الى اللهو والنساء ، وان ذلك استدراج الى ما بعده " (112) .

بل ان ابن رشيق لا يتورع عن تسمية القصيدة غير المستفتحة بالنسيب ، بتراء ، اسوة بتسميتهم الخطبة غير المبدوءة بالحمدلة بتراء . غير أنه يحذر من الاستطراد في المقدمة النسيبية حتى لا تكون أطول من الغرض الأساس .

أما ابن الأثير ، فهو يميز بين ما يمكن البدء فيه بالغزل ، وما لا يمكن فيه ذلك . والمقياس عنده موضوع القصيدة ، فان كان مديحا صرفا غير مختص بحادثة من الحوادث خير الشاعر " بين أن يفتتحها بغزل أولا يفتتحها بغزل ، بل يرتجل المديح ارتجالا من أولها ... " (113) لكن اذا كان لها ارتباط بحادثة معينة كفتح معقل أو هزيمة جيش مثلا ، فلا ينبغي بدؤها بغزل ، فان فعل الشاعر ذلك ، " دل على ضعف قريحة " وقصور عن الغاية " وجهل بوضع الكلام موضعه (114) .

هذا في الشعر أما في النثر فانه يستحسن أن يفتتح الكتاب بآية قرآنية أو خبر من أخبار النبي عليه السلام ، أو بيت شعر ، ثم يبنى عليه (115) .

---

(112) العمدة : 225/1 .
(113) المثل السائر : 3 ــ 96 .
(114) نفسه : 97 .
(115) نفسه : 118 .

وربما كان تأكيد ابن رشيق على التصريع، بهدف إلى تحسيس المتلقي بالجنس الأدبي الذي سيستمع اليه، بحيث سيعلم " من أول وهلة أنه أخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع (أى التصريع) في أول الشعر، وهو يذهب في تأكيده هذا الى اعتبار الشاعر غير المصرع منسورا يدخل من غير باب (116).

ان هذه الملاحظات كلها تتفق على أن المطلع ذو قيمة فنية كبرى، لذلك وجب الحرص على تجويده وإتقانه. وقد ذهب حازم الى أن الحسن في المطالع يمكن أن يأتي على الأقل من أحد وجوه أربعة.

— من ألفاظ مستوية النسج ومتشاكلة.

— من معاني حسنة المحاكاة.

— من نظم محكم.

— من أسلوب حسن (117).

وهذا التجزيء في حقيقة أمره مريب. فهل يمكن للفظ وحده أن يخلق الحسن بمعزل عن النظم؟. ان أي نظم، مطلعا كان أم تخلصا أم خاتمة، لا يتحقق حسنه الا باجتماع العناصر الأربعة أعلاه. وهذا ما استدركه حازم حين قال بأن " ملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبا لمقصد المتكلم من جميع جهاته " (118) مع مراعاة مناسبة الغرض من القول، تفخيما وترقيقا وعذوبة، فللمدح ما يناسبه من الافتتاحيات، ليست هي نفسها في الفخر أو في الرثاء أو في الغزل.

---

(116) العمدة : 177/1.
(117) المنهاج : ص 309.
(118) نفسه، ص: 310.

ولكي يؤدي المطلع وظيفته الجمالية ــ وهي التأثير وشد السامع ــ يستحسن أن يصدر بما يكون فيه تنبيه وايقاظ لنفس السامع... ويثير لها حالا من تعجيب أو تهويل أو تشويق، أى أن يبدأ بصيغ انشائية مثيرة ومستفزة.

وقد صنف الهادى ثلاثة أصناف:

1) ما تناصر فيه حسن المصراعين وحسن البيت الثاني، وهذا مذهب المحدثين، بينما لم يهتم المتقدمون بتشفيع البيت الأول بالثاني.

2) ما تناصر فيه حسن المصراعين دون البيت الثاني، أى انقطاع البيت الثاني عن الأول، مثل طريقة القدماء، الذين كانوا يستقبحون التضمين الاسنادي.

3) ما كان فيه المصراع الأول كامل الحسن وليس مثله المصراع الثاني، وان لم ينافره.

غير أن النوع الثالث، قد يكون، في مواطن معينة، أحسن من النوعين المتقدمين، كما يمكن للثاني أن يحوز هذا السبق أيضا. ولكن المرفوض أن يقع القبح في المصراع الأول، لأن حسن المصراع الثاني لا يشفع له ذلك.

وقبل ختم الحديث عن هذا العنصر نشير الى أن بدر الدين بن مالك قد اشترط في المطلع عذوبة اللفظ، وسهولة السبك، وصحة المعاني، وتناسب القسمة، وتجنب ما يفحش لفظه أو يستقذر (119).

وبعد هذه " التنظيرات " ساق النقاد نماذج كثيرة يستدلون بها على حسن المطلع، ومنهم من فسرها ومنهم من اكتفى بذكرها فقط. كما ساقوا نماذج أخرى للتمثيل على قبح المطلع إما لما فيها من تعقيد، أو سوء النظم، أو لعدم

---

(119) المصباح في علم المعاني والبيان والبديع: 124 ــ 125.

مراعاة نفسية وأحوال السامع، وفي هذه النقطة يذهب د. محمد عبد المطلب مصطفى الى مخالفة النقاد الرأي، لأن الشاعر في نظره قد " عبر بصدق عن حالته الشعورية عندما أنشد ذلك البيت، على الرغم من أن ذلك لم يلائم حال المخاطب كما يقولون " (120).

نخلص مما سبق الى أن معظم النقاد الذين تم التعرض لهم يعتبرون المطلع " مقتل " الشاعر، فهو العتبة التي اذا تجاوزها بسلام بلغ مبتغاه، خاصة في قصيدة المدح، وفي ظل ثقافة شفوية.

لذلك طالبوا الشاعر باتقانها واختيار أحسن الألفاظ وأجمل المعاني، وتكثيف الموسيقى ومراعاة أحوال المخاطب.

حسن التخلص *

التخلص هو انتقال الشاعر من المقدمة الى الغرض الأساس من القصيدة، مع تعرف القصيدة تحولا بنيويا، تنتقل فيه من مرحلة شد مسامع المتلقي، الى مرحلة تمرير الخطاب المقصود. لذلك ينبغي أن يكون بطريقة لطيفة وأن يستعمل فيه الشاعر حيلة لا يشعر معها السامع بهذا الانتقال. من هنا تأتي أهميته، ولهذا السبب اهتم به النقاد.

ومما يستحسن فيه أن يكون " في بيت واحد، وهو شيء ابتدعه المحدثون دون المتقدمين " (121) اذن فهو من حيث الحجم ليس ذا أهمية في القصيدة،

---

(120) المرجع السابق، ص: 170.

(*) يطلق عليه أيضا الخروج، والتوسل.

(121) أسامة بن منقذ، مرجع سابق: 403.

ولكنه ، من حيث إحداث الترابط العضوي بين المقدمة والغرض، على قدر كبير من الأهمية .

وقد حدد له ابن رشيق ضربين : لفظيا ، ومعنويا ، ومن نماذج اللفظ قولهم : " دع ذا " و " عد عن ذا " و " ان " و " الى فلان قصدت " و " حتى نزلت بفناء فلان " (122) . وهو لا يرسم له موضعا خاصا في القصيدة وانما يتعدد بتعدد المواضع، ومعلوم أن قصيدة المدح القديمة تجمع بين النسيب والاطلال والرحلة ومصارعة الحيوانات ووصف الناقة ثم المديح والدعاء ... غير أنه لا يستسيغ أن تخلو القصيدة منه ، والا كانت هناك طفرة وانقطاع ، وهذا حال البحتري .

ويؤكد ابن الأثير على " الوحدة " التي يساهم حسن التخلص في خلقها داخل النص قصيدة كان أم رسالة ، حيث لا يخرج الكاتب الى معنى من المعاني الا برابطة ، " لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض، ولا تكون مقتضبة ... وهذا الركن أيضا يشترك فيه الكاتب والشاعر (123) . حتى يخرج الكلام وكأنه " أفرغ افراغا " . وهو يعتبره من حسنات الأديب التي تشهد له بالحذاقة وبالأخص الشاعر الذي يواجه قيود الوزن والقافية ، فلا تواتيه الألفاظ على حسب إرادته ، ولهذا شق التخلص على الشاعر أكثر مما يشق على الناثر (124) .

وعكس التخلص عنده الاقتضاب ، وهو أن يقطع الشاعر كلامه ثم يستأنف

---

(122) انظر العمدة : 139/1 .
(123) المثل السائر ، ج1/ ص: 97 .
(124) نفسه : ج3/ ص: 121 .

كلاما آخر غيره دون أن تكون علاقة للثاني بالأول .

إن حسن التخلص محاولة لإيجاد وحدة عضوية تربط عناصر القصيدة العربية – وخاصة قصيدة المدح – في غياب وحدة موضوعية .

أما ابن أبي الإصبع فيرى التخلص قد كثر في أشعار المحدثين ، وتفوقوا في ذلك على القدماء ، وهو من حسناتهم ، ويرى أنه قد يكون في بيت واحد أو في بيتين متجاورين ، على أن الجديد هو استعماله لفظة " امتزاج " ، فالتخلص في نظره مزج بين ما يقدمه الشاعر في قصيدته وبين الأغراض الأساسية (125) . والمزج أقوى تعبير للدلالة على التلاحم الذي ينبغي أن يحكم هذين الجزئين .

ويربط العلوي التخلص بدرجة براعة الأديب ، شاعرا كان أم خطيبا ، وهو يسوي بين تحسين المطالع وتحسين التخلص ، ويرى أن ما يأتي منه في بيت واحد يكون أحسن مما يأتي في بيتين أو ثلاثة ، وقد أثنى على مسلم بن الوليد وأبي نواس ، وقد أعجب كثيرا بأبيات ثلاثة مدح فيها أبو نواس بني العباس وقال فيه : " فقاتله الله ، ما أرق كلامه وما أعجب ما جاء به من النسيب وحسن التخلص ، فكأن ما جاء به رحيق مفلفل ، أو نهر جار تسلسل " (126) .

ثم تحدث عن الخروج في القرآن الكريم . وهو خروج من أمر الى أمر آخر ، كالخروج من الانذار الى الوعيد ، أو من التذكير الى الانذار (*) . . . وربما تبع في ذلك ابن الأثير الذي تحدث أيضا عن هذا الصنف في القرآن الكريم (127) .

---

(125) انظر : بديع القرآن ، ص : 167 .
(126) الطراز ، ج 3/ ص : 181 .
(*) ج 3/365 .
(127) المثل السائر ، 3/137 .

وقد أولى حازم غايته للتخلص ، اذ خصه بعشر صفحات ، وهو عنده يتخذ أحد طريقين :

ـ طريق مقصود ، تكون فيه الأغراض محكومة بعلاقة ارتباطية اقتضائية .

ـ طريق التحول أو الالتفات ، ويتم فيه الجمع بين " حاشيتي كلامين متباعدي المآخذ والأغراض " (128) .

فالتخلص الأول يكون عن طريق واسطة تكون بمثابة قرينة تنبئ بهذا الانتقال . أما الثاني فيكون منقطعا أي بغير واسطة . وأهل البديع يسمون الأول تخلصا ، والثاني استطرادا . وانما أخذ هذا اللقب من استطراد الفرس ، وهو أن يريك أنه فر " وانما يريد بذلك اغترار من ينقطع في طلبه ، فيسرع الكر إذ ذاك عليه " (129) .

والمحدثون من الشعراء أكثر تجويدا في الاستطراد والتخلص لأن قصارى ما كان يفعله المتقدمون في الخروج الى المدح أن يقول : " دع ذا ، وعد القول في هذا ... ((لذلك)) تَدَرَّ لهم من التخلص ما يستحسن ومن الاستطراد ما لا ينكر الابداع فيه " (130) .

ومن رأي حازم الحرص على أن يكون الكلام " غير منفصل بعضه من بعض ... حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكما ، فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظم "(131)،

---

(128) المنهاج ، ص : 315 .
(129) ص : 317 .
(130) نفسه ، ص : 317 .
(131) نفسه ، ص : 318 .

والغرض من هذه الدعوة تجنب نفور النفس من سماع القصيدة حينما يتم الانتقال بها من غرض الى آخر بشكل غير متجانس يبعث على الضجر والسأم. وهنا مرة أخرى يظهر حضور المتلقي في تحليل حازم لبناء النص الشعري، ويظهر هاجسه النقدي في خلق تواصل أفضل، وإحداث وحدة في القصيدة.

واذا كان حازم يجاري النقاد في أن أقصى ما يمكن أن يتحقق فيه التخلص بينان، فانه يفضل أن يكون في أقل من ذلك اذ كلما قرب السبيل في ذلك كان أبلغ" (132)، ويبلغ عنده ذروة أدبيته اذا ما وقع ما يراد التخلص اليه في القافية لأنه سيكون أحسن موقعا من النفس، "وليس يحسن ما وقع حشوا من ذلك حُسْنَ ما وقع نهاية" (133).

أما ما يجب تجنبه في التخلص حتى لا يذهب رونقه، فهي أمور كثيرة ذكر منها: "التحرز من انقطاع الكلام، ومن التضمين والحشو والاخلال واضطراب الكلام وقلة تمكن القافية والنقلة بغير تلطف، والاضطرار في ذلك الى الكناية عما يجب التصريح به والابانة عنه ... (134).

ثم دعا الى العناية بالبيت التالي لبيت التخلص، وأن يضمّن ما يهز النفس ويحركها، خاصة والنفس تعرف هنا انعطافا.

ان تجويد التخلص والاستطراد، ثم القدرة على وضع العبارات أحسن ما يمكن في توافق مع معانيها هو ما يجعل من القصيدة قصيدة ومن الشاعر شاعرا

---

(132) ص: 320.
(133) نفسه.
(134) نفسه: ص: 321.

وهؤلاء هم " المقصدون من الشعراء المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعض ، واجتلابها من كل مجتلب " (135) ، وأما الذي لا يستطيع "أن يستطرد من تلك الأوصاف الى أوصاف خارجة عن موصوفها ، فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر ، وهؤلاء هم المقطعون من الشعراء " (136) .

فالفاصل بين الشاعر والمقطع هو إحكام التخلص والاستطراد فالذى يحسن التخلص يتوفق في خلق قصيدة ، أما الذي لا يحسنه فانه لا يعدو أن ينظم مقطعة .

---

(135) نفسه : 324 .

(136) نفسه .

جمالية الخاتمة / الانتهاء

اذا كان مبرر العناية بالمطالع هو كونها أول ما يقع في السمع وعليها يتوقف متابعة السامع الاستماع، ومبرر العناية بالتخلص هو كونه قنطرة العبور الى الغرض دونما انقطاع أو شرخ في القصيدة، فان مبرر العناية بالخاتمة هو كونها آخر ما يقر في السمع، وبه يتذكر السامع ما سلف، انها مطلع ثان لقصيدة ستستمر مع المتلقي بعد أن ينتهي المبدع من الالقاء ويذهب لحال سبيله .

وهي عند ابن رشيق آخر ما يمكن أن يقوله الشاعر بحيث لا يمكن الزيادة عليه ، ولا يأتي بعده أحسن منه (137) لكن هناك بعض العرب يختمون قصائدهم بغير خاتمة أي بغير " قفل " على حد تعبيره ، وانما يقطعونها ويتركون النفس متعلقة بها ، " وفيها راغبة مشتهية " ممثلا لذلك بصنيع امرئ القيس في معلقته حيث تركها بدون خاتمة . وهذا ما لا يستسيغه أسامة بن منقذ فهو يوصي بأن تكون أواخر القصائد " حلوة المقاطع، توقن النفس بأنه آخر القصيدة ، لئلا يكون كالبتر " (138) .

أما العلوي فيرى أن خاتمة القصيدة أكثر علوقا بالذهن ، " وربما حفظت من بين سائر الكلام لقرب العهد بها " (139) لهذا ينبغي على الشاعر أن يجتهد في تحسينها رشاقة وحلاوة ، قوة وجزالة ، مع " تضمينها معنى تاما

---

(137) العمدة : 239/1 .
(138) البديع في البديع في نقد الشعر ، ص : 402 .
(139) الطراز : 183 .

يؤذن السامع بأنه الغاية والمقصد والنهاية " (140) .

وعنده أن الشعراء المتقدمين لم يفوزوا من حسنها بنصيب ، على عكس المحدثين ، وبذلك تكون جودة المطالع والتخلص والخواتيم كلها من نصيب المحدثين، يخص منهم أبا نواس، والمتنبي ، والبحتري ، وأبا تمام .

وقبل أن يسرد أمثلة لأحسن الخواتيم الشعرية ، استعرض نماذج من خواتيم السور القرآنية مثل الفاتحة والبقرة وآل عمران والنساء ... مظهرا روعتها ، ومطابقتها لمقاصدها فخلص الى أنها نهاية الحسن والرشاقة (141) .

وقد لخص كل حديثه عن الخاتمة في جملة مركزة جاء فيها : " وغاية حسن الخاتمة أن يعرف السامع انقضاء القصيدة وكمالها ، فهذه علامة حسنها ورونقها " (142) .

أما حازم القرطاجني فقد ظل وفيا لمنهجه ولاعتباره المتلقي ، وتركيزه على تحريك النفس ، لهذا يجب أن تكون الخاتمة ، في نظره ، في نفس المستوى الفني لما ورد في حشو القصيدة ، مع اجتناب ما يكره من اللفظ ، وطرح أي معنى منفر للنفس عن الشيء الذي قصد إمالتها اليه أو عنه ، ذلك أن " الاساءة فيه معفية على كثير من تأثير الاحسان المتقدم عليه في النفس ، ولا شيء أقبح من كدر بعد صفو وترميد بعد انضاج " (143) .

---

(140) نفسه
(141) نفسه : 135 .
(142) نفسه : 186 .
(143) المنهاج : 285 .

الوحدة الداخلية للقصيدة

تمت الاشارة فيما سبق الى أن النقاد الذين استشهدنا بآرائهم ، قد أولوا عناية فائقة لمباني المطالع والتخلص والخواتيم . وأكدنا أن عنايتهم بالتخلص كان بهدف الحفاظ على ترابط أهم جزئين في القصيدة وهما المقدمة والغرض الأساس، قصد خلق وحدة هيكلية في النص .

لكن بقي هناك نوع من الترابط لم تتم الاشارة اليه ، وهو انتظام الوحدات الصغرى للأجزاء الكبرى فيما بينها ، أو هذه الوحدة الداخلية التي تحكم المقاطع والمعاني ، وتتدرج بها في علاقة متناسبة متوازنة .

والواقع أن تحقق هذه الوحدة هو الذي يعطي "النص" الحقيقي . بحيث تصبح أجزاؤه ، بدءا من المطلع ووصولا الى الخاتمة ، متلاحمة ويكون الكلام كأنه " أفرغ افراغا واحدا ، وسبك سبكا واحدا " (144) ،انطلاقا من اتقان سبك الوحدة الصغرى التي هي البيت ، لدرجة يصبح كأنه لفظة واحدة (145) .

ان اللذة الحقيقية للسامع أو القارئ ، بالأدب ، لا تكون الا مع نصوص من هذا القبيل ،لأنها هي وحدها التي حققت جماع الحسن والجمال ، كما أن جمال هيئة الانسان لا يمكن الالتذاذ بها الا في اطارها العام وليس فقط من خلال عناصر مفردة ، اذ " القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر بالجسم

---

(144) قولة للجاحظ أوردها ابن رشيق في العمدة : 1/257 .
(145) العمدة : 1/257 .

ماهـة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله " (146) .

وحرصا على هذه الوحدة الداخلية ، خالف ابن الأثير سابقيه في ذمهم التضمين الاسنادي ، واعتبره مزية ورابطة تلحم بها أجزاء النص ، وعده أن القيود التي فرضت على الشاعر ، وضمنها تأكيدهم على وحدة البيت واستقلاله عما قبلـــه وما بعده ، هو السبب في خلو الأدب العربي من الشعر القصصي . ذلـــك أن هذا الشعر يتطلب نفسا طويلا ، وتكون أبياته آخذة رقاب بعضها ببعـــض ، وهذا ما لا تسمح به نظرية وحدة البيت . ولهذا السبب تفوق العجم على العـرب في هذا الصنف ، رغم أن اللغة العربية واسعة متشعبة بفنونها وأغراضهـــا ، و " على أن لغة العجم بالنسبة اليها كقطرة من بحر " (147) ومع ذلك نجـــد عند الفرس الشاه نامه ، " وهو ستون ألف بيت من الشعر ، يشتمل على تاريـــخ الفرس ، وهو قرآن القوم ، وقد أجمع القوم وفصحاؤهم على أنه ليس في لغتهـــم أفصح منه " (148) .

وقد تحدث حازم عن أحكام مباني الفصول وتحسين هيئاتها (149) ورأى بأن أدبيتها ترتبط بما " تعلق بهيآتها ووضعها ... وبحسب الجهات التـــي تضمنت الفصول الأوصاف المتعلقة بها " (150) .

---

(146) العمدة : 117/2 والقولة نقلها عن الحاتمي .
(147) المثل السائر : 12/3 .
(148) نفسه .
(149) المنهاج : 287 .
(150) نفسه .

أما بالنسبة ليهآتها ، فهي محكومة بقوانين أربعة :

الأول : في استجادة مواد الفصول وانتقاء جوهرها .

الثاني : في ترتيب الفصول والموالاة بين بعضها وبعض .

الثالث : في ترتيب ما يقع في الفصول .

الرابع : في ما يجب أن يقدم في الفصول وما يجب أن يؤخر فيها وتختم به . (151)

ولعل القانون الثالث والرابع يعنيان نفس الشيء ، والذي يحكم النظرة النقدية عند حازم هنا شيئان : مبدأ الاختيار ومبدأ الانتظام . نقصد بالأول انتقاء العناصر المكونة للفصل لفظا ومعنى ووزنا ... وبالثاني ترتيب هذه العناصر أولا ثم ترتيب الفصول بعد أن تستوي مع تقصيرها في المقاصد التي يذهب بها مذهب الرشاقة ، وتطويلها في ما يذهب بها " مذهب التهويل والتفخيم " ، مع ختم الفصل " بطرف من أغراض الفصل الذي يليه أو اشارة الى بعض معانيه " (152) .

أما الارتباط بين الفصول فيتم بأربعة طرق :

- عن طريق العبارة والغرض* ، بحيث تكون هناك علاقة اسنادية بين ألفاظ الفصل السابق وألفاظ اللاحق .
- الاتصال عن طريق الغرض فقط (أي ارتباط معنوي) .
- الاتصال عن طريق اللفظ فقط دون المعنى .
- بالطفرة ، بحيث "يهجم على الفصل هجوما من غير اشعار به مما قبله

---

(151) نفسه : 288 .

(152) المنهاج : 290 .

(*) " الغرض " هنا مرادفة " للمعنى " .

ولا مناسبة بين أحدهما والآخر ، فان النظم الذى بهذه الصفة متشتت من كل وجه" (153) .

وقد فضل الطريق الثاني ، خاصة اذا بدئ الفصل بصيغة انشائية أوبمعنى تعجبي أو دعائي ، فهو لذلك " أفضل الضروب الأربعة " على عكس الثالث فانه " منحط عن الضربين الذين قبله " أما الرابع فانه حتى وان ضم من العناصر الأخرى أحسنها فان تهلهله وانقطاع فواصله وفصوله يذهب أدبيته .

ان الانتظام هو أساس الأدبية ، فبحضوره تحضر ، وبغيابه تغيب ، تماما كالعقد ، فان جماله لا يظهر الا عندما تنتظم حباته على أحسن صورة وأبدعها .

وسأختم هذا الكلام بحديث للدكتور محمد عبد المطلب مصطفى أجمل فيه ما أنجزه نقاد القرنين السادس والسابع في مجال الانتظام ، وسأجعله أنا يشمل نقاد المرحلة موضوع البحث برمتها ، قال : " من خلال هذا كله يتضح اهتمام النقاد والبيانيين بتوفر عنصر التوازن والايقاع والتناسب في الكتابة باحداث توازن معنوي وتوازن صوتي بين الكلمات أو بين التراكيب ، ورأوا أن ذلك يكسب الكلام رونقا يمثل عنصرا من عناصر الجمال فيه ، وقدموا الأمثلة الوفيرة من القرآن ومن حديث الرسول (154) " صلى الله عليه وسلم .

---

(153) نفسه : 291 .
(154) اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين ، ص : 158 .

النص بين البيت والقصيدة

سبقت الاشارة الى أن "النص" يمكن أن يتطابق مع جملة مثلما يستطيع أن يتطابق مع كتاب كامل (155)، وحينما نتصفح المؤلفات النقدية القديمة، نلمس طموح النقاد الى النظرة الكلية للقصيدة، ونظرتهم الى العمل الأدبي ككيان متجانس، نجد هذا منذ زمن ابن طباطبا الى زمن حازم. لكن على المستوى العملي أو التطبيقي نجد الطموح لا يتحقق الا جزئيا. ذلك أن النقاد لم ينقلوا تصوراتهم الى معالجة القصائد في ضوئها.

يظهر هذا من شواهدهم التي لا تتجاوز البيت أو البيتين وفي أقصى الحالات بضعة أبيات ولا أحد منهم حاول دراسة نص بكامله، لتبقى محاولة الباقلاني في "اعجاز القرآن"، وقد درس فيه جزءا كبيرا من قصيدتين، يتيمة.

وما يقال عن الشعر يقال عن النثر مع فرق طفيف. فقد أورد ابن بسام نصوصا نثرية طويلة نسبيا ولكنه لم يدرسها، ونفس الشيء فعله ابن الأثير، لكن الغريب ما نجده عند ابن سعيد في كتابه "المقتطف من أزهار الطرف" حيث جعل مقياسه في الاختيار حجم الكلام فرتبه من الأقصر الى الأطول بحيث جعل الخميلة الأولى "في الكلام القصير، وَحَدُّهُ من سطر الى أربعة، والخميلة الثانية في الكلام المتوسط، وحده من خمسة أسطار الى ثمانية، والخميلة الثالثة في الكلام الممتع، وحده من تسعة أسطار الى اثني عشر" (156) بل أكثر من ذلك جعل الطبقات داخل كل نوع من الكلام تتميز عن بعضها بحسب

---

(155) انظر الصفحة

(156) المقتطف، ص: 46.

السطور ، " فالطبقة الأولى من الكلام القصير ما له سطر ، والثانية ما له سطران، والثالثة ما له ثلاثة والرابعة ما له أربعة . والطبقة الأولى من الكلام المتوسط ماله خمسة أسطار والثانية ما له ستة والثالثة ما له سبعة ، والرابعة ما له ثمانية . والطبقة الأولى من الكلام الممتع ماله تسعة أسطار والثانية ما له عشرة ، والثالثة ما له أحد عشر والرابعة ما له اثنا عشر . . . (157) ونفس الشيء فعله مع الأبيات الشعرية حيث جعلها في ثلاثة خمائل جاءت كالتالي :

الخميلة الأولى
- الأبيات المفردة
- " المزدوجة
- " المثلثة
- " المربعة

الخميلة الثانية
- أبيات مخمسة
- " مسدسة
- " مسبعة
- " مثمنة

الخميلة الثالثة
- الأبيات المتسعة
- " المعشرة
- " الاحدى عشرية
- " الاثنا عشرية .

---

(157) المقتطف ، ص : 46 .

ثم انتقل الى الحكايات فقسمها أيضا الى قصيرة ومتوسطة ومستعة ، ثـــم انتقل الى الدوبيتات وملح الكان كان والمواليا فختم بملح الموشحات والأزجـــال.

وتعود بنا هذه الطريقة الى تقسيمات تعلب لأبيات الشعر الى أبيـــات معتدلة وأبيات غـــر ، وأبيات محجلة وأبيات مرجلة .

أما حازم القرطاجني فقد تحدث عن أنواع القصائد : وميز فيها بيـــن الطويلة والمتوسطة والقصيرة . كما ميز بين البسيطة وبين المركبة من أغراض عـــدة . والشاعر هو الذى يقصد الاطالة أو التقصير أو المتوسط . ولحجم القصيدة دخـــل في طبيعة الابداع ، فاذا كان التطويل يتيح فسحة القول ، ويعطي حرية فـــي النظـــم لاستيفاء " أركان المقاصد " ، فان التقصير يصبح قيدا وضغطا على الشاعـــر مما قد يجعل القصائد لا تأتي على أفضل هيئاتها ، الا عند بعض الحذاق ، فربما استوفوا ذلك رغـــم ضيق المجال عليهم (158) .

---

(158) المنهاج ، ص : 303 .

المبحث الخامس

علاقة النص بالتجربة

«الصدق والكذب»

علاقة النص بالتجربة

الصدق والكذب

حينما نتحدث عن قضية الصدق والكذب لابد أن نعرج على قضية " الابداع " ونسأل عن مصدره ، ثم عن الكيفية التي يتحقق بها . لأنه حين تتم الاجابة عن هذين السؤالين (المصدر والكيفية) سيتحدد الاطار الذى سيناقش فيه الصدق والكذب .

أما مصدر الابداع ، فقد قيل فيه كلام كثير ، ولعل أقدم طرح في هذا الاطار هو المذهب القائل " بالالهام " ، وهو طرح قديم ترتد جذوره – فيما بقي لدونا عن الأمم الغابرة – الى فيلسوف المثالية الاغريقية أفلاطون ، الذي " جعل مجال الفن هو الوحي الالهي ، وأن كل موضوع من الموضوعات التي يتناولها الشاعر انما تدفعه اليه " ربات الشعر " (1) فالشعراء في نظره وسائط لنقل خطابات سماوية .

وقد نجد عند المسلمين آراء قريبة من هذا الطرح ، ولعل ما قال به ابن عربي أقرب اليها . وهذا ما يتضح من هذين البيتين له : (الطويل)

اذا نزل الروح الأمين على قلبي
تضعضع تركيبي وحن الى الغيب
فأودعني منه علوما تقدست
عن الحدس والتخمين والظن والريب (2)

---

(1) التهام الخلق الفني : محمد ياسر شرف . مجلة فصول : قضايا الابداع . الجزء الأول ، المجلد : 10 عدد 1 و 2 يوليو 1991 ، ص : 39 .

(2) نقلا عن المرجع السابق . ص : والبيتان غير موجودين بديوانه .

ويتضح أيضا في ما قاله عن كتابه الفتوحات :

" ما كتبت منه حرفا الا عن املاء الهي والقاء رباني أو نفث روحاني في روع كياني . هذا جملة الأمر ، مع كوننا لسنا برسل مشرعين ولا أنبياء مكلفين " (3) .

أما ابن سينا فقد نظر الى الالهام على أنه حدس أو اشراق يتحصل في النفس ، فتدرك الموجودات والمعقولات بما تستفيده من " العقل الفعال " (4) .

وقد حظي الالهام بعناية المدارس النفسية الحديثة ، فأرجعه فرويد الى حالات اللاشعور ، ويونج الى الاسقاط في اللاشعور الجمعي ، بينما رده برجسون الى الحدس ، في حين أنكرت فئة وجوده أصلا .

غير أن هذا التنوع في الدراسات النفسية الحديثة لم يمنع بعض أعلامها من اعلان صعوبة الكشف عن المصدر الحقيقي للابداع . فقد قال هربرت HERBERT : " لقد كان هناك دائما شيء من الغموض حول العبقرية الفنية ، فالقدماء عدوا الفنان ملهما من الله ... ولسنا نحن الآن أقرب من القدماء الى حل لغز الابداع الفني ... " (5) بينما يصرح دلس كنمار Dallas Kenmar بأن " الطريق الغريب الذي تنصب منه الأفكار الجديدة والمكتشفات العجيبة على العبقري من حين الى حين نابعة من معين مجهول لا يعرفه هو نفسه ، ولا يستطيع

---

(3) ابن عربي — مواقع النجوم ، ص : 69 ، نقلا عن المرجع السابق .
(4) محمد ياسر شرف ، المرجع السابق ، ص : 40 .
(5) عبد الله سالم المحطاني : قضية شياطين الشعراء وأثرها في النقد العربي ، مجلة فصول مجلد 10 ع 1/2 يوليو 1991 ، ص : 13 .

العقل البشري أن يدركه ..." (6)

وعلى هذا الأساس ،فان فشل المدارس النفسية الحديثة في الكشف عن المصادر الحقيقية للابداع ، يجعل فكرة الإلهام القديمة تبريرا مقبولا في تلك المرحلة التاريخية المتقدمة ، والتي لم تكن فيها المعرفة بالنفس البشرية وبطبيعة الفن قد وصلت الى ما هي عليه الآن ..

ليس قصدي أن أحيط بفكرة الالهام منذ عهودها الأولى الى الآن ،كما ليس قصدي أن أستعرض آراء المدارس النفسية الحديثة في قضية الابداع، فهذا ليس مجاله ،وحسبي أنني أردت من هذا الاشارة الى أن تحديد مصدر الابداع كان وما يزال نقطة خلاف وجدال ، ولا أعتقد أنه يمكن إيجاد إجابة بسهولة ،حاليا أو مستقبلا .

ومع ذلك لابد أن نقر بأن الابداع لا يأتي من فراغ ،فلابد من مثيرات واقعية واستجابات نفسية تتم عبر قنوات مختلفة وبأشكال غامضة ، تسفر بعد المخاض عن تعبير فني يترجم هذه الاحساسات. وقد أعجبني اعتبار العقاد التعبير عبورا (7) أي انتقالا من حالة الاحساس بالشيء الى حالة تصوير هذا الاحساس بواسطة أدوات فنية تختلف بحسب الشكل المعبر به .

وعملية العبور هاته تبعد الابداع عن أن يكون نقلا أو اجترارا ،فهو حين يمر بالقنوات النفسية والعقلية والروحية للمبدع يصبح حين يستوي في شكله

---

(6) نفسه ،ص: 13 .
(7) عباس محمود العقاد : اللغة الشاعرة ،ص: 63 .

الفني ، شيئا آخر ، له خصوصياته التي قد تزيد أو تنقص عن تلك التي كانت له في حالته الأولى . وبعبارة أخرى فان الفن لا يصبح هو نفسه الواقع بحرفيته ، بل يصبح واقعا آخر ، يرتبط برؤية المبدع ورؤياه أيضا . وبين الواقعين درجات من التقارب أو التباعد .

هنا — وفي هذا الاطار — تطرح قضية الصدق والكذب نفسها ، فكيف نظر اليها النقد العربي القديم ؟ .

بقليل من التجاوز يمكن القول ، ان هناك نظرتين الى مصدر الابداع في الفكر النقدي العربي : الأولى قريبة من فكرة الالهام اليونانية — والثانية تعتبره عملية ذهنية انسانية تتطلب مهارات متعددة .

وربما ظلت هاتان الفكرتان تتعايشان الى حدود القرن الخامس ، وتوجت الأولى بكتابين هامين هما : رسالة الغفران للمعري ، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي . وهي ذات جذور قديمة ترجع الى العصر الجاهلي . والفرق بينها وبين فكرة الالهام اليونانية ، هو أن اليونانيين كانوا يعتبرون الآلهة هي الملهمة ، وآلهة الشعر عندهم كثيرة منها الاله أبولو Apollo ، والالاهة كاليوبي Caliopi الاهه شعر الملاحم ، واراتو ERATO الاهة شعر الحب . . . وهكذا . أما العرب فلم يعرفوا هذا التنوع في الالهة بهذا الشكل ، ولذلك ردوا الالهام الى الشياطين . وقد أقر الشعراء أنفسهم هذا الادعاء ، حين تغنى كل واحد منهم بشيطانه ، وهذه بعض النماذج على سبيل التمثيل فقط :

قال الاعشى في شيطانه : (الطويل)

وما كنت ذا قول ولكن حسبتني اذا مسحل يبري لي القول أنطق

خليلان فيما بيننا من مودة شريكان جني وانس موفق (8)

أما حسان بن ثابت فقال : (المتقارب)

ولي صاحب من بني الشيصبان فطورا أقول وطورا هوه (9)

وقال أحد الرجاز : (الرجز)

واني وان كنت صغير السن وكان في العين نبو عني

فان شيطاني أمير الجن يذهب بي في الشعر كل فن (10)

وقال آخر : (الرجز)

اني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر (11)

فهذه نماذج يعتز فيها أصحابها بشياطينهم بل ويرجعون نجاحهم وتفوقهم الشعري الى تلك الشياطين . وهنا نتساءل عن الدور الذى يبقى للشاعر؟ أله ارادة ابداعية أم لا ؟ . والاجابة كما تنطق بها الأبيات أعلاه تشير الى النفي . وعليه يكون الشاعر غير مسؤول عما يقول وغير معني بالمحاسبة والمساءلة ، صادقا كان أم كاذبا ، لأن المبدع الحقيقي هو شيطانه .

ان هذا الفهم للابداع يجعل قضية الصدق والكذب غير ذات أهمية ،

---

(8) الثعالبي : ثمار القلوب ، تحقيق أبو الفضل ابراهيم ، ط 1985 ، ص : 70 .
(9) حسان بن ثابت : ديوانه ، تح وليد عرفان ، ج 520/1 ، ط 1974 . الحيوان ج 6 ص 31
(10) ابن جني : الخصائص ، تح محمد علي النجار ج 217/1 ، ط 1952 بيروت .
(11) الجاحظ : الحيوان تح عبد السلام هارون ، ط 2 ج 299/6 .

وتفتقد مشروعيتها في الطرح . ولعل الشعراء قد اطمأنوا الى هذا الوضع لتبرير ما قد يكتنف شعرهم من نقائص . فهذا الراعي النميري يهون على قومه وقع القصيدة التي فضحه بها جرير بقوله : "ان لجرير أشياعا من الجن تعينه على قول الشعر" (12) .

على أنه على الرغم من ذيوع فكرة شياطين الشعر، فان بعض الاحداث التي وقعت للفحول الذين يدعون مساعدة الشياطين لهم تؤكد أنه لا يمكن تبسيط عملية الابداع بهذا الشكل . فهذا الفرزدق كانت تمر به أوقات يكون فيها قلع ضرس أهون عليه من قول بيت شعر . وجرير كانت تنتابه لحظات من " الهستيريا " قبل أن ينظم قصائده ، كما هو الحال مع قصيدة هجاء النميري السالفة الذكر ، حيث خلع ثيابه وأخذ يتقلب حتى ظنت العجوز التي رأته أنه أصيب بمس من الجن أو الشيطان . أتفسر هذه الأحداث بأن الشياطين يخذلون أتباعهم من حين لآخر ، أم بأن الابداع ولادة بعد مخاض عسير لا علاقة للشياطين به ؟ .

أما المعري فقد كان واضحا لما قال : (البسيط)

قد عشت عمرا طويلا ما علمت به حسا يحس لجني ولا ملك (13)

وكان أبو تمام أكثر وضوحا منه حين قال في مصدر الشعر : (الطويل)

ولكنه صوب العقول اذا انجلت سحائب منه أعقبت بسحائب (14)

ولذلك حاول النقاد ايجاد تفسير غير غيبي للابداع فربطوه بدواع

---

(12) الأصفهاني : الأغاني (بيروت 1955) ج 8/ ص 30 .
(13) المعري : اللزوميات ، تح جماعة من الأخصائيين ، بيروت 1986 ج 2/ 167 .
(14) أبو تمام : ديوانه شرح وتعليق شاهين عطية ، بيروت د ت ، ص : 43 .

ومقتضيات ، ومن هؤلاء ابن قتيبة الذي قال : " للشعر دواع تحث البطيء وتبعث المتكلف ، منها الطمع ، ومنها الشوق ، ومنها الشراب ، ومنها الطرب ومنها الغضب " (15) .

ونقل ابن رشيق عن دعبل قوله : " من أراد المديح فبالرغبة ، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء ، ومن أراد التشبيب فبالشوق والعشق ، ومن أراد المعاتبة فبالاستبطاء " (16) .

ان هذين النصين يشيران الى ارتباط الابداع بالتجربة ، فالوقائع تمر بوعي المبدع فيعيشها وجدانيا وعاطفيا ، فتنقلب الى مقتضيات داخلية ثم تخرج أخيرا في شكل ابداع فني . على أن الذي ولد هذه الفنية ليس الأشياء في حد ذاتها ، بل عملية التحويل الداخلية التي تعرضت لها حتى انصهرت في فن التجربة الفنية الخيالية . فعملية العبور هاته ، أو عملية الانتقال ، وما تلاقيه من تجاوب نفسي وجداني من الفنان هي مصدر الابداع . وقد نبه ابن قتيبة الى ذلك حين حديثه عن شعر الكميت في مدح بني أمية وآل أبي طالب ، فقد لاحظ أنه كان " يتشيع وينحرف عن بني أمية بالرأي والهوى ، وشعره في بني أمية أجود منه في الطالبيين ، ولا أرى علة ذلك الا قوة أسباب الطمع ، وايثار النفس لعاجل الدنيا على آجل الآخرة " (17) فجودة شعر الكميت في بني أمية كان وراءها قوة نفسية هي الطمع فاقت قوة حبه لآل أبي طالب .

---

(15) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تح أحمد شاكر ط دار المعارف ، ج 1 / ص : 78 .
(16) ابن رشيق ، العمدة ، (تح محي الدين عبد الحميد) ج 1 / ص : 122 .
(17) ابن قتيبة : مرجع سابق ، ج 1 / ص : 79 .

والى جانب التجربة هنالك أداة التعبير، وهي في الأدب اللغة. ان نقل الاحساس من اطاره الوجداني الى الصورة اللغوية المجردة معرض "للنقص"، لأن اللغة عاجزة عن الوصف الحرفي له. وعليه فان ما نحصل عليه في نسيج لغوى ليس هو الحقيقة سواء الواقعية أو النفسية، وانما هو الحقيقة الفنية، وبينها وبين الحقيقتين الأوليين مسافة تطول وتقصر حسب درجة التجربة والامكانات اللغوية المتاحة. ولعل هذه المسافة تكون أطول في الشعر منها في النثر، حيث الابحار في الخيال والاكثار من المجاز بكل أنواعه.

لقد آن الأوان لنستعرض آراء بعض النقاد القدامى في هذه القضية. ونبدأ بقدامة بن جعفر الذي صرح بوضوح بأن "الشاعر ليس يوصف بأن يكون صادقا، بل انما يراد منه اذا أخذ في معنى من المعاني كائنا ما كان أن يجيده في وقته الحاضر" (18) فهو لا تهمه الحمولة بقدر ما تهمه الصياغة الفنية الجيدة. وقد ذهب ابن طباطبا العلوي الى أن الصدق يمكن التماسه في أشعار الجاهلية الجهلاء وأشعار صدر الاسلام، حيث كان الشعراء "يؤسسون أشعارهم في المعاني التي ركبوها على القصد للصدق فيها مديحا وهجاء وافتخارا ووصفا وترغيبا وترهيبا، الا ما قد احتمل الكذب فيه في حكم الشعر: من الاغراق في الوصف، والافراط في التشبيه ..." (19) ويفهم من هذا القول أن التكلف كان ضعيفا في شعر هاتين المرحلتين، وأنه (الشعر) كان قريبا

---

(18) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح محمد عبد المنعم خفاجي، ص: 68.
(19) ابن طباطبا: عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام. ط 2/ 1984، ص: 47.

من الأحاسيس الحقيقية للشاعر، أى كان يصدر عن تجربة حقيقية، بينما شعر ما سيأتي من حقب سيكون شعرا تحت الطلب فيكتنفه التعسف والتكلف والزيف خاصة في المدح.

أما العسكري فقد اعتبر الكذب في الشعر جائزا، فهو "ليس يراد منه الا حسن اللفظ وجودة المعنى، هذا هو الذى سوغ استعمال الكذب وغيره مما جرى ذكره فيه (20). ان للشعر في نظره بنية تسمح بسلك كل الطرق فيؤتى بأوصاف ممتنعة ونعوت خارجة عن العادة، وألفاظ كاذبة، بل ويجوز حتى قذف المحصنات وشهادة الزور وقول البهتان...

وغير بعيد من هذا يصب قول القاضي الجرجاني في رأيه المشهور: "الدين بمعزل عن الشعر" (21) ليفصل بذلك بين الجانب الأخلاقي والجانب الفني، وعنده أن سوء الاعتقاد لو كان سببا في تأخر الشاعر لكان قد حذفت من دواوين الشعر العربي أسماء كبيرة كأبي نواس وكعب بن زهير وابن الزبعرى.. ونفس المعنى نجده عند الصولي في قوله "... وما ظننت أن كفرا ينقص من الشعر، ولا أن ايمانا يزيد فيه" (22) والا لما كان امرؤ القيس والنابغة وزهير والأعشى، وهم كفار جاهليون، يحتلون مركز الصدارة في طبقات الشعراء العرب، ولما قدم بعض الناس الأخطل على الفرزدق وجرير.

---

(20) العسكرى: الصناعتين، تح محمد علي البجاوى ـ محمد أبو الفضل ابراهيم، ط 1986، ص: 136 ـ 137.
(21) عبد العزيز الجرجاني: الوساطة، تح البجاوى وأبو الفضل، ط 1966 ص: 64.
(22) الصولي: أخبار أبي تمام، ص: 172.

وقد خاض المرزوقي من جانبه في الموضوع . والواقع أن رأيه هو خلاصة تجربة نقدية برمتها ، وحصيلة ذوق عام ، هو ذوق الأمة ، لذلك فهو عندما استخلص القوانين السبعة لعمود الشعر نسب القول الى ضمير الغائب الجمعي " هم " فقال : " انهم كانوا يحاولون ... " وبالطبع فهو جزء من هذا الـ " هم " .

عند تأمل " قوانين " عمود الشعر نجد " القانون " الرابع و" القانون " السادس : " المقاربة في التشبيه " و " مناسبة المستعار منه للمستعار له " يلمحان الى هذه القضية . حيث يظهر الميل الى الاقتصاد ، على أن موقفه سيظهر واضحا في موضع آخر ، حين يقارن بين من يقول " أحسن الشعر أصدقه " ومن يقول " أحسن الشعر أكذبه " ، اذ خلص الى أن أكثر العلماء بالشعر والقائلين له مع القول الثاني ، لما يتيحه من امكانات التصرف في التعبير والوصف ، والكشف عن مهارات جلى في الصناعة ... غير أنه يميل الى الرأي الوسط القائل بأن " أحسن الشعر أقصده " لأن ما " استوفى أقسام البراعة والتجويد أو جلها ، من غير غلو في القول ولا احالة في المعنى ... كان بالايثار والانتخاب أولى " (23) وهذا النوع من الشعر يسمى المطبوع ، وهو الذى يؤدي " من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صفوا بلا كدر ، وعفوا بلا جهد " (24) ونقيضه المصنوع الذي " يجاوز المألوف الى البدعة ، فجاء مسوداه وأثر التكلف يلوح على صفحاته " (25) وهو وكد المحدثين .

---

(23) مقدمة شرح ديوان الحماسة ، ص : 12 .
(24) نفسه .
(25) نفسه .

وقد ربط ابن رشيق بين الكذب والغلو، اذ " يقولون : أحسن الشعر أكذبه ، وان الغلو انما يراد به البلاغة والافراط ... واحتجوا بقول النابغة وقد سئل من أشعر الناس فقال : من استجيد كذبه ... (26) وقد ورد في العمدة في معرض المفاضلة بين النثر والشعر أن الثاني يقدم لكون " الكذب الذى أجمع الناس على قبحه حسن فيه " (27).

أما الجرجاني عبد القاهر فقد تولى مناقشة قولة القائلين " خير الشعر أكذبه " فأبان بأن مرادهم أن مطابقة حمولة الشعر الواقع ليس مما يحطه أو يرفعه . فهذا لم يعتبر " في الشعر نفسه حين تنتقد دنانيره ، وتنشر ديابيجه ، ويفتق مسكه ، فيضوع أريجه " (28) فليس يحاب الشاعر اذا رفع وضيعا أو وضع رفيعا ، أو وسم شجاعا بالجبن ، أو جبانا بالشجاعة ... وبعد ذلك يعرض لنقيض هذه القولة وهي " خير الشعر أصدقه " فيبين ما يقصده بها أصحابها : " فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وأدب يجب به الفضل ، وموعظة تروض جماح الهوى ، وتبعث على التقوى ، وتبين موضع القبح والحسن في الأفعال " (29) ، وهؤلاء يتجنبون المبالغة والاغراق الى " التحقيق والتصحيح " عكس أصحاب الرأي الأول الذين يعتمدون الاتساع والصنعة والتخييل ، فيكون الشاعر منهم " كالمغترف من غدير لا ينقطع

---

(26) ابن رشيق : العمدة ج2/ 61 ــ 62 .
(27) نفسه ، ص: 22/1 .
(28) عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح رشيد رضا ، ص: 236 .
(29) نفسه .

والمستخرج من معدن لا ينتهي " (30) .

فيخرج شعرهم في صور بهية تفيض بالفن والابتكار ، بينما يأتي شعر أصحاب الرأي الثاني مجترا لمعاني معروفة وصور مشهورة هي " كالحسناء العقيم والشجرة الرائعة لا تمتع بجلي كريم ... " (31) .

ان عبد القاهر يفضل التوسع في الكلام ، وهذا يؤدي الى الابتعاد عن الحقيقة الموضوعية ، وفي رأيه أن هذا لا يشين الشعر ، بل يغنيه ويثريه ، فهو مصدر الابداع لأنه يدفع بالقوى الخلاقة للشاعر الى أقصى حدودها . والتوسع يحتاج الى اعمال الفكر والروية ، أما الكلام الذي لم " يتعب " فيه صاحبه ، فانه لا " يجب به فضل ، اذا وجب ، الا بمعناه أو بمتون ألفاظه ، دون نظمه وتأليفه ، وذلك أنه لا فضيلة حتى ترى في الأمر مصنعا ، وحتى تجد الى التخيير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا ... " (32) .

اننا هنا أمام معادلتين :

الصدق ← تواضع فني .

الكذب (الاتساع) ← رفعة فنية .

وعبد القاهر يفضل الثانية خاصة في الشعر ، أما الأولى فهي بالنثر أولى ، فيكون بذلك قد أعطانا سمة من سمات تميز الخطاب الشعري عن الخطاب النثري وهو درجة الخيال المستعملة فيه ، حيث يجعلها الشعر مرتكزه ، بينما

---

(30) نفسه ، ص: 237 .
(31) نفسه ، ص: 237 .
(32) دلائل الاعجاز ، ص: 76 ــ 77 .

يميل النثر الى الصدق الواقعي .

وقد استحسن ابن خفاجة في مقدمة ديوانه الكذب في الشعر ، لأنه ينسجم وطبيعته الفنية ، فاذا " كان القصد فيه التخييل ، فليس القصد فيه الصدق ، ولا يعاب فيه الكذب " (33) .

أما المواعيني فقد نقل عن بعضهم قوله " الشعر مبالغة وأطيبه أكذبه في غالب الأمر ، والخطابة أقصد للاقتصاد وأذهب مع سبيل التحقيق .." (34) فجعلوا المبالغة سبيلا الى الكذب ، ثم استطابوه ، بل جعل شرطا لجودة الشعر في غالب الأمر ، بينما الخطابة يغلب عليها الاقتصاد والصدق .

وينقل أيضا الكلاعي عن بعض البلغاء قوله " اياك والشاعر فانه يطلب على الكذب مثوبة ، ويقرع جليسه في أدنى زلة .. " (35) ومعلوم أن الكلاعي ينتصر للنثر على الشعر ، وقد وجدها فرصة ليستخف به استنادا على ما فيه من كذب .

أما ابن الأثير ، فان موقفه من هذه القضية يمكن إجماله في قوله : " المراد من الشعر انما هو ايداع المعنى الشريف في اللفظ الجزل واللطيف ، فمتى وجد ذلك فكل مكان خيمت فهو بابل " (36) . فهو يلتقي مع السابقين في أولوية الجانب الشكلي ، وعدم الاكتراث لعلاقة المتخيل بالواقع ، فان الجمالية المحققة ، وما ينتج عنها من متعة تشفع للشعر ما فيه من كذب .

---

(33) ابن خفاجة : ديوانه ، تح سيد غزى ، ص : 11 .
(34) ريحان الألباب وريعان الشباب ، ص : 148 .
(35) احكام صنعة الكلام ، ص : 37 .
(36) المثل السائر ، ج 3/ ط 1 ، ص : 225 .

وقبل أن نعرض رأي حازم القرطاجني ، لابد من الاطلالة على آراء الفلاسفة الثلاثة : الفارابي وابن سينا وابن رشد لما لهما من أثر عليه وربما على المراكشي أيضا . ونورد للفارابي نصا واحدا يميز فيه بين مختلف القياسات ، حيث جعل " الصادقة بالكل لا محالة هي البرهانية ، والصادقة بالبعض على الأكثر فهي الجدلية ، والصادقة بالمساواة فهي الخطبية ، والصادقة في البعض على الأقل فهي السوفسطائية ، والكاذبة بالكل لا محالة فهي الشعرية " (37) ان الشعر ضمن هذا الترتيب يحتل الصف الأخير باعتباره قياسا كاذبا ، بعد كل من السفسطة والخطابة والجدل والبرهان ، لذلك فان حمولته ظنية لا يمكن الوثوق بها .

أما ابن سينا فقد ركز على أثر التخييل والمحاكاة على النفس ، وما ينتج عنها من انبساط أو انقباض "من غير روية وفكر واختيار " فأفضل الشعر عنده ليس ما هو صادق أو كاذب وانما ما تنفعل له النفس " انفعالا نفسانيا غير فكري ، سواء أكان القول مصدقا به أو غير مصدق " (38) .

وبما أن الكلام المخيل يحرك النفس بما فيه من تخييل ، فان صدق الكلام أوجب بهذا التحريك ، لولا أن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديق " وكثير منهم اذا سمع التصديقات استكرهها وهرب منها " (39) والسبب في ذلك

---

(37) مقالة في قوانين صناعة الشعر . نشر عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر القاهرة 1953 ، ص : 151 .

(38) فن الشعر من كتاب " الشفا " نشر عبدالرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو ، مكتبة النهضة المصرية 1953 ، ص : 161 .

(39) نفسه ، 162 .

ما يرافق المحاكاة من تعجيب ليس للصدق ، حيث تخرج (المحاكاة) بالسامع الى عوالم غير مألوفة ، أما الصدق المشهور فهو " كالمفروغ منه ولاطرافة له ، والصدق المجهول غير ملتفت اليه " (40) .

فاذا كان الكذب يفضل الصدق ، فليس لأنه كذب ، وانما لأنه يحقق مطالب فنية ، والا فان " التخييل اذعان ، والتصديق اذعان ، لكن التخييل اذعان للعجب والالتذاذ بنفس القول ، والتصديق اذعان لقول أن الشيء على ما قيل فيه " (41) وبين الاذعانين تفاوت من حيث الأثر في النفس . فالأول (التخييل) يحركها بفضل التعجيب أي بفضل متعة جمالية ، والثاني يحركها بمتعة غير جمالية ، وبما أن الشعر تعبير جمالي بالدرجة الأولى وجب أن يضطلع بهذه المهمة الامتاعية ، والا لعب دور جنس آخر كالخطابة أو البرهان . اذن لابد من الكذب في الشعر لأنه في أصله كلام مخيل . بل " المستحسن فيه المخترع المبتدع " .

أما ابن رشد فقد حمل الشعر رسالة اجتماعية تربوية ، لذلك حمل على الشعر الجاهلي لأنه شعر اللذة والاهواء ، مستندا على الآيات الكريمة المعروفة في سورة الشعراء (42) ، بل ودعا الى تجنيب الأطفال حفظ النسيب لأنه يحث

---

(40) نفسه ، 162 .
(41) نفسه ، 162 .
(42) سورة الشعراء ، الآيات من 224 ـــــ 227 .

على الفسوق (43) فالشعر عنده " يقوم على ميزتي السمو والوضوح ، وموضوعه يقوم على تلازم الخير والجمال " (44) ، فهو بذلك يفضل الاعتدال والمنزلة الوسطى .

ان الصدق يخدم الرسالة الأخلاقية والتربوية التي أسندها ابن رشد للشعر . ثم انه فوق ذلك يعوض ما قد يفتقده الشعر من فنية فعندما يكون القول " ظاهر الصدق ومشهورا ، فان الصدق الذي يتضمنه يشفع لما فيه من قلة الفصاحة وقلة التغيير والمحاكاة " (45) . والمحاكاة نفسها يجب أن تكون في الشعر " بما هو موجود أو يظن أنه موجود ، مثل محاكاة الأشرار بالشياطين، أو بما هو ممكن الوجود في الأكثر، لا في الأقل ، أو على التساوي . . . "(46) بل ان محاكاة الناطقين بأشياء غير ناطقة يعد من مواضع التوبيخ " وذلك أن الصدق في هذه المحاكاة يكون قليلا ، والكذب كثيرا " (47) .

فابن رشد يقف معتدلا مع ميل ظاهر الى الصدق لكونه يخدم الغرض التربوي الذي رسمه للشعر .

ونصل الآن الى عرض رأي حازم القرطاجني في هذه القضية ، والواقع أنه أعطاها من الأهمية أكثر مما حظيت به عند غيره ، وموقفه وان لم يكن جديدا ففيه كثير من التفصيل ، ورأيه العام أن " ما وقع من الأوصاف

---

(43) فن الشعر ص205 .
(44) د . عمر الطالبي (جامعة الجزائر) : موقف ابن رشد من الشعر ، أقلام العراقية ع 11 ، سنة 1980 ص : 75 .
(45) ع بدوى : مرجع سابق ، ص : 247 .
(46) نفسه ، ص : 247 .
(47) نفسه ، ص : 248 .

والمحاكاة مقتصدا فيه غير متجاوز فهو قول صدق ... ((و)) أن الوصف والمحاكاة لا يقع الكذب فيهما الا بالافراط وترك الاقتصاد ... " (48)

لقد ناقش حازم الصدق والكذب في معرض حديثه عن ماهية الشعر وحقيقته ، وبعد أن تحدث عن المحاكاة وأنواعها . وقد قسم الأقاويل الشعرية ثلاثة أقسام : منها ما هو صدق محض ، ومنها ما هو كذب محض ، ومنها ما يجتمع فيه الصدق والكذب " (49) .

أما القول الكاذب فجعله نوعين : ما يعلم أنه كذب من ذات القول ، وما يعلم كذبه من خارج القول ، وهذا النوع الثاني ينقسم الى قسمين : " ما لا يلزم علم كذبه من خارج القول ، ((و)) ما يعلم من خارج القول أنه كذب ولابد " (50) سمى الأول : الاختلاق الامكاني ، والثاني : الاختلاق الامتناعي ، أو الافراط الامتناعي والاستحالي ، و" الافراط هو أن يغلو في الصنعة فيخرج بها عن حد الامكان الى الامتناع أو الاستحالة " (51) . ثم ميز بين الممتنع والمستحيل بكون الأول ممكن تصوره ذهنيا وان كان لا يقع في الوجود ، بينما الثاني يمتنع وجوده واقعيا وتصوره ذهنيا أيضا . لذلك " فالاختلاق الامتناعي ليس يقع للعرب في جهة من جهات الشعر أصلا " (52) أما شعراء

---

(48) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص : 75 .
(49) نفسه : 76 .
(50) نفسه : 76 .
(51) نفسه : 76 .
(52) نفسه : 77 .

اليونان فكان لهم ذلك ، وهو ما ذمه ابن سينا (53) .

أما القول الذي يجتمع فيه الصدق والكذب ، فيحصل عندما يصف الشاعر شيئا بصفة موجودة فيه لكنه يبالغ فيها . فهو صادق " من حيث وصفه لتلك الصفة ، وكاذب من حيث أفرط فيها وتجاوز الحد " (54) .

وكما أنه قسم القول الكاذب الى امكاني واختلاقي ، قسم القول الصادق الى " المطابقة للمعنى على ما وقع فيه الوجود " ، والمقصر عن هذه المطابقة بعدم بلوغ الغاية ، وهذا النوع " من الصدق في الشعر قبيح من جهة الصناعة وما يجب فيها " (55) .

ويتابع حازم قسمته المنطقية هاته ليخرج في نهاية المطاف بعشرة أصناف من الشعر هي :

- صنفان صادقان : 1 ـ وهي الحاصلة التي أقاويلها اقتصادية .
  2 ـ والحاصلة التي أقاويلها تقصيرية .

وصنف يحتمل الصدق والكذب :

3ـ وهي الحاصلة التي أقاويلها امكانية .

ـ وسبعة أصناف كاذبة : 1 ـ وهي الحاصلة التي أقاويلها ممتنعة .
2 ـ والحاصلة التي أقاويلها مستحيلة .
3 ـ والمختلقة التقصيرية .

---

(53) نفسه : 79 .
(54) نفسه : 79 .
(55) نفسه : 79 .

4 ــ والاقتصادية ، 5 ــ والامكانية ، 6 ــ والامتناعية ، 7 ــ والاستحالية .(56)

ومن هذه الأصناف العشرة ، يستحسن في الشعر أربعة وهي :

الحاصلة
- 1 أقاويلها اقتصادية
- 2 أقاويلها امكانية

المختلفة
- 3 أقاويلها اقتصادية
- 4 أقاويلها امكانية

ويستساغ منها قسمان من غير استحسان وهما :

1) الحاصلة التي أقاويلها امتناعية
2) المختلفة التي أقاويلها امتناعية

} تشتركان في الامتناع .

أما الأربعة المتبقاة فهي غير مستساغة وغير مستحسنة وهي :

الحاصلة
- 1 التقصيرية
- 2 الاستحالية

المختلفة
- 3 التقصيرية
- 4 الاستحالية

وعليه فان حازما يخرج من الشعر كل ما هو تقصيري واستحالي ، ويجعل ما هو امتناعي بين بين ، أما ما هو اقتصادي أو امكاني فهو الشعر المستحسن ، حتى وان كان اختلاقيا .

النتيجة التي نستخلص أن القرطاجني يذم الكذب ، وبالأخص الافراط

(56) نفسه ، ص : 79 ــ 80 .

فيه ، كما يفضل الصدق و يذم التقصير فيه .

وقد تجشم حازم كل هذا العناء لكي يثبت فقط لا وقوع الأقاويل الصادقة في الشعر لأرفع الشبهة الداخلة في ذلك على قوم ، حين ظنوا أن الأقاويل الشعرية لا تكون الا كاذبة " (57) ، بل انه يصرح أن المعاني " التي تكون الأقاويل فيها صادقة أو مشتهرة ، أفضل ما يستعمل في الشعر لكونها تحرك النفوس الى ما يراد منها تحريكا شديدا " (58) ، ولهذا فان اللجوء الى الأقاويل " الكاذبة " لا ينبغي أن يكون الا تحت الاضطرار ، تماما كما يضطر الشاعر الى استعمال الحوشي والساقط من الألفاظ توسعا ، تحت ضغط الأوزان والقوافي .

على أن الميل الى جانب الصدق لا يلغي العنصر التخييلي في الشعر . فنظرية حازم حول الشعر تقوم أساسا على عنصري التخييل والمحاكاة ، فلا تناقض في ذلك . اذ التخييل يتعلق بالهيئة أو بالتأليف الفني في جانبه الشكلي . فالمقدمات متى وقع فيها تخييل صارت شعرا ، سواء كانت مقدمات صادقة أو مظنونة أو مشهورة ، أو كما قال ابن سينا " الأقاويل الشعرية مؤتلفة من المقدمات المخيلة من حيث يعتبر تخييلها ، كانت صادقة أو كاذبة " (59) .

والصدق اذا كان لائقا في مواطن معينة مثل شعر المناصحة ، فانه ليس دائما مستحبا ، بل ان الكذب ليصبح ضروريا في مثل أشعار التحذير من

---

(57) نفسه ، ص : 81 .
(58) نفسه ، ص : 82 .
(59) نفسه ، ص : 83 .

المخاطر . وعموما فان للشعر مواطن " لا يصلح فيها الا استعمال الأقاويل الصادقة ، ومواطن لا يصلح فيها الا استعمال الأقاويل الكاذبة ، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة ، واستعمال الصادقة أكثر وأحسن ، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الكاذبة أكثر وأحسن ، ومواطن تستعمل فيها كلتاهما من غير ترجح ، فهي خمسة مواطن ، لكل مقام منها مقال " (60) .

وقد استعان حازم بأقوال ابن سينا والفارابي (دون ابن رشد) للتدليل على أن التخييل يكون بما هو حقيقة في الشيء وبما لا حقيقة له .

هذا هو مجمل رأي حازم في الصدق والكذب ، وان لم يكن جديدا — لأنه اعتمد فيه على ابن سينا والفارابي — فانه أكثر وضوحا وأكثر تفصيلا ، نجد فيه تناولا موضوعيا وفهما شموليا ، ودقة في التحليل ، ولا أحسب أحدا سبقه الى مثل هذا التناول والطرح .

ولا يشذ ابن البناء المراكشي عما سبق ، فقد ربط من جانبه الكذب بالمحاكاة والتخييل على عكس الحكمة . لذلك كان الغلو والكذب مخصوصين بالشعر ، اذ " كل ما في التشبيه من كذب أو غلو ، فلا يكون في الحكمة ويكون في الشعر ، لأنه مبني على المحاكاة والتخييل لا على الحقائق " (61) على أن المراكشي لا يسمح للشاعر بالاغراق في الخيال حتى لا يتجاوز حدود المحاكاة الى الاختراع ، فالمحاكاة هي موضوع الشعر ، وتجاوزها يعني خروجا عن حدود الشعر .

---

(60) نفسه ، ص : 85 .
(61) الروض المريع ، ص : 103 .

ف " ليس للشاعر أن يحاكي ويتخيل في الشيء ما ليس موجودا أصلا ، لأنـــه اذا فعل ذلك لم يكن محاكيا بل يكون مخترعا ، فيتركب الكذب في قوله فتبطـل المحاكاة لكذبها وهي موضوع الشعر " (62) .

ان الكذب في نظر المراكشي لا يصبح مضرا الا بعد أن تفسد المحاكـاة أي بعد أن تتسع المسافة بينها وبين الواقع المحاكى ، أو بعد تعطيلها واللجوء الى الاختراع . ومعنى ذلك أن ابن البناء يرتاح الى الكلام الذي لا يظهـــر فيه التكلف والمبالغة ، لأن " المحمود في جميع أساليب البلاغة انما هو مـــا لا يظهر فيه التكلف ، ولا يكون مطلوبا بالتعسف ، وعليه رونق الفصاحة وطـــلاوة البديع . . . " (63) هذا من حيث الأسلوب ، أما من حيث المضمون والمعنـــى ، فهو يفضل ما كان مبنيا على الصدق ، ذلك أن " حسن معنى الكلام وصلاحـــه وصحته انما هو ببنائه على الصدق وقصده الى الجميل وظهوره بالبرهان "(64) .

ان ابن البناء يناقش القضية بموضوعية ، فيبين الحدود التي يمكـــن أن يصل اليها الخيال الشعري ، وينبـــه الى عدم تجاوزها حتى لا يتم الغـــاء المحاكاة ، ثم يعطي وجهة نظره حيث يميـل الى تفضيل الاقتصاد في الأساليـب والصدق في المعنى .

اننا حينما نقارن هذه الآراء المختلفة نجدها تتفق حول شيء واحـــد هو أن الكذب ليس معيبا في الشعر شريطة توفر عناصر الجودة الفنيـــة ،

---

(62) نفسه ، ص : 103 ــ 104 .
(63) نفسه ، ص : 173 ــ 174 .
(64) نفسه ، ص : 174 .

وأن الشعر أيضا لا يمكن أن يكون صادقا كل الصدق وفي كل الأحوال ، لطبيعته التخييلية التي تحتم عليه أحيانا تجاوز الحقيقة .

و من النقاد المحدثين الذين تناولوا هذا المبحث ، نجد الدكتورة هند حسين طه ، في فصل من فصول أطروحتها " النظرية النقدية عند العرب ". وعندها أن الصدق يكون صدقا واقعيا ، ويكون صدقا فنيا ، يراد بالأول " الوقوف عند حدود الأخلاق والمواصفات الاجتماعية السائدة ، وفي هذه الحالة يكون هدف وصدق الأديب أو الشاعر صدقا مرده الى العرف الاجتماعي " (65) ويراد بالثاني " أصالة الكاتب في تعبيره ،ومثل هذا يقال عن الكذب ، فهناك كذب واقعي ، يلجأ اليه الأديب أو الشاعر ، التزاما لواقع الحال ، وهناك الكذب الفني ، الذى توجبه الصورة الفنية ، وما المدح التكسبي الا نوع من هذا ، لأن الصورة فيه غير صادقة " (66) .

على أنني لست أدري كيف يمكن أن نميز هنا بين الصدق الفني والكذب الفني ؟ وماذا تقصد الدكتورة بأصالة الكاتب في تعبيره ؟ ... وهل الصورة الفنية تسلب هذه الأصالة ؟ .

أفهم مما سبق أن الصدق الفني تقابله الحقيقة اللغوية ، والكذب الفني يقابله المجاز (الصورة) وهذا في نظري مبالغة في التبسيط ، اذ أننا يمكن أن نعبر عن الحقيقة بالصورة الفنية ، وعن الكذب بالتعبير المباشر الغفل .

---

(65) النظرية النقدية عند العرب ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام العراقية 1981 / ص : 195.
(66) نفسه : 196 .

وأنا أرى أنه ينبغي مناقشة قضية الصدق والكذب في علاقتها بالتجربة والمعاناة الابداعية . فاذا كانت التجربة صادقة ، لابد أن ينعكس صدقها على المنتوج الأدبي ، سواء أكانت بلغة تقريرية ، وبتسمية الأشياء بأسمائها ، أم كانت باللغة التصويرية وبالمجاز . فالصدق سيحس فيما تختزله الكلمات والصور والايقاع من مشاعر . والكذب أيضا سيحس من خلال البرودة التي تكتنف أدوات التعبير . ثم ان الصورة الفنية تكون أحيانا أقدر على ترجمة الاحساس الصادق والمشاعر النبيلة من اللغة العادية . فحتى تلك الصورة الغريبة التركيب ، انما تعكس غرابة المعنى الذي تضيق به نفس الأديب . ولذلك نجد أشعار الشاعر الواحد لا تسير على نمط واحد من الفنية ، لما للحظة الابداع من أثر . فاذا كان التوتر قويا أعطى ابداعا متوترا في صوره وأدواته ، واذا كانت النفس صافية أعطت ابداعا صافيا ... على أنني لا أضع هذا الرأى قاعدة مطردة . فهناك من الشعراء من يهوى ركوب المصاعب الفنية كيفما كانت أحواله النفسية ، وتلك قضية تجعل الحسم في أمر الصدق والكذب عسيرا .

واذا عدنا الى واقع الأدب ، وجدنا أن الابداع الصادق تجربة ، هو الذي ظل يغالب الزمن ، لأنه أصبح تجربة انسانية ، فصدق " الأديب في أدبه ، يهب لأدبه قيمة خالدة ، وهذا نجده في العاطفة وصدقها وصحتها ، لوجود الداعي الأصيل ، الذي يهيج الانفعالات الأصلية الصحيحة ، التي تجعل الأدب مؤثرا في نفوس سامعيه . ومن هذا قيل لأعرابي : ما بال المراثي أجود أشعاركم ؟ قال : " لأننا نقول وأكبادنا تحترق " (67) .

(67) المرجع السابق : 206 ـ 207 .
تنظر القولة بالبيان والتبيين ، ج 2/320 ط 1990 تح عبدالسلام هارون .

خلاصـــــــة :

لاحظنا أن النقد العربي ، من خلال النماذج التي عرضناها ، لم يكـــن نقدا متزمتا منغلقا الى الدرجة التي تجعله يطالب الابداع بالحقيقة الصادقـــة ، وحرفية المحاكاة والتصوير ، بل أعطى الأدب حريته في التعبـــير والتوسع فـــــي الكلام . ولا عجب في ذلك ما دامت اللغة العربـــية لغة مجاز . بل واعتبر هـــذا التوسع ــ اعتمادا على الصورة ــ مصدر الابداع ، وعد المجاز أبلغ من الحقيقـــــة ، والتلميح أجمل من التصريح ، لكن وتمشيا مع روح الحضارة الاسلامية حضارة الوضوح والاقتصاد والالتزام أيضا ، لاحظنا معظم النقاد يؤكدون على الاقتصاد ويضعون للتجربة حدودا لا ينبغي أن تتجاوزها ، وهو ما سماه حازم بالاختلاق الامتناعي ، لأن هذا النوع من الابداع يتعارض والذوق العام العربي الذي لعب الدين الحنيـــــف دورا كبـــيرا في صقلـــه .

ثم اننا حين نتذكر الوظيفة الاجتماعية والتعليمية التي اضطلع بها الشعـــر في الوسط الثقافي العربي ، قد نفهم لماذا الانحياز الى جانب الوضوح . هـــذا فضلا عن كون الاغـــراق في الكذب أو الاختلاق الامتناعي يؤدي الى ظاهرة فنيـــة أخرى هي غموض المعنى وعسر فهمه ، مما يؤدي الى انقطاع حبل التواصل بيـــن طرفي العملية الابداعـــية : الباث والمتلقي ، وتلك هي قضية المبحث الموالي ٪

المبحث السادس

حدود الإبداع

رد «الغموض والوضوح»

النص وحدود الابـــــداع

((الغمـــوض والوضـــوح))

أدى بنا الحديث السابق عن الصدق والكذب الى طرح قضية الغمـوض والوضوح . فقد لاحظنا كيف أن الابتعاد عن الواقع والابحار مع الخيال يؤديان الى صور غير مفهومة أو غامضة . غير انني أبادر بدءا الى التأكيد على قضية أســاس ، وهي أن الكذب لا يؤدي بالضرورة الى الغموض ، كما أن الصدق لا يعني بالضرورة الوضوح . بل قد يحدث العكس تمامـا .

وعلى هذا الأساس، فان الغموض والوضوح قضية فنية معقدة ، لا ترتبط بالمحتوى (المضمون) فحسب ، بل قد تجد تفسيرها في أغلب الأحيان في " الصناعـــة " الأدبية ، أو الصياغة اللغوية ، وقد ترتبط أحيانا أخرى بمشوشات تعيق التواصـل ، إما من داخل المنجز اللغوي / الأدبي أو من خارجه ، مع أخذ طبيعة "المتلقي" بعين الاعتبار .

ان عمر قضية الغموض والوضوح هو نفسه عمر الأدب . فقد ظهرت معـه ، وواكبت تاريخه ، وهي ما زالت تطرح الى الآن ، ولعل ذلك يرجع الى كون الغموض خصيصة فنية في الأدب كما في كل الأشكال الفنية الأخرى . والا لما حـــاز " الفن " تميزه التعبـيري . فالى جانب كونه (الفن) يعتمد التخييل يسعـــى الى تقديم رؤيا للعالم بأساليب مخالفة لأساليب التعبير العادي غير الفنـــي ، " ان غاية الفن هي اعطاء احساس بالشيء كرؤيا وليس كتعرف " (1) وهذه الرؤياوية

---

(1) شكلوفسكي نقلا عن تودوروف : نقد النقد ، ص : 32 .

تجتاز به تضاريس المألوف، لتدخل به عالم الحلم بكل مفاجآته وعوالمه الغامضة .

الا أنه لابد من التمييز بين الغموض الفني ، وبين الغموض السلبـــــي . فالأول غوي ومقبول . أما الثاني فانه مقصود ، وقد انقسم الناس حوله بين رافـض له ومستحسن . الرافضون يحتجون بكونه يقضي على التواصل بين الباث والمتلقـي ، والآخرون يرونه سمة فنية في ذاتها ، وراحوا يبحثون عن سند لرأيهم ، وخاصـة في الوقت الراهن حيث القضية مثارة بشكل ملح أمام الأزمات الشعرية المعيشـة . وقد ذهب أحدهم الى القول " ربما ارتبط الغموض بطبيعة الشعر ذاتها حتـى ليمكن القول في بعض الأحيان إن الشعر هو الغموض ، وعند ذاك يكون شيـوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلا على أن هذا الشعر قد حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية ، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصلية " (2) .

ان هذا الكلام اذا كان لا يخلو من وجاهة ، فان نزعة التطرف فيـه ربما سلبته كل مصداقية ، فلا يجادل أحد في أن الغموض سمة ذاتية للشعـر ، ولكن أن تكون هي السمة الأساس في تحقيق شعريته فهذا أمر فيه نظـر. فالشعر وجد ليخاطب النفس والروح ويسمو بهما ويهذبهما ، وهو اذا لم ينفـذ اليهما لم يكن له أثر أو اعتبار . ويوم يغلق الشاعر مصاريع أبياته على نفسـه وعوالمه الغامضة ، نقول سلاما على الشعر . ونحن اليوم نعيش بوادر هذه النكسة ، حيث بعد المسافة ما بين الشعراء والجماهير يزداد يوما عن يوم .

ان ما ينبغي أن يتوفر عليه الشعر والفن عموما هو " الغرابة " . والغرابة قد تكون مع الغموض أو مع الوضوح، فكثيرة هي النصوص التي تشرحها، وقد تفسرها: وهي واضحة في معانيها، بفضل طريقة العرض التي اعتمدها صاحبها

---

(2) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ط 3 / 1981 ص 188 .

ولقد بلغ الأمر ببعض المهتمين بالشعر المعاصر الى درجة الغاء "المعنى" داخل الشعر، ورفضوا ربطه بأي مرجعية، وتمالوا بان مرجعيته في بنيته اللغوية، واذاك سيصبح الغموض من سماته الأساسية، أو سمته الأولى بعد أن تم تهميش جانب الايقاع خاصة في جانبه العروضي.

على أن هناك من المحدثين أيضا من تحفظ في هذه النقطة. نجد منهم جون كوهن الذى يجعل للانزياح حدودا لا ينبغي تجاوزها الى اللامعقول. " فالانزياح المفرط يجعل منه كلاما غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة، أي " التواصل " (5). كما أن جاكبسون وبعد أن قال بانغلاق النص الشعري عاد ثانية في ترسيمته للوظائف ليثبت دور الوظيفة المرجعية، حيث جعلها بعد الوظيفة الشعرية.

ان اللامعقول الذي تحدث عنه كوهن، يخرج بالشعر من " الغرابة " الفنية الى الإغراب، الذي ينتج عنه الغموض بمفهومه السلبي. ان الغرابة شيء من صلب الابداع، أما الغموض / الاغراب، فهو شيء يقتل الابداع، والشاعر حين يتجاوز الغرابة الى الاغماض يكون قد خرج عن السنن الثقافي وارتكب خرقا ممجوجا.

اننا لا يمكن أن نفصل عملية الكتابة / الابداع عن عملية القراءة. فكما أن على القارئ أن يعرف بمبادئ ومعايير الكتابة الفنية، على الكاتب أن يراعي معايير القراءة لدى جمهوره الذي هو الحكم أو القاضي. يقول كهدي فاركا: "ان الفرق الموجود بين القاضي والمستمع، من جهة، والمتفرج أو القارئ من جهة أخرى هو فرق في الدرجة. ان المحامي يخاطب قاضيا، والشاعر المتغزل

---

(5) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية. مقدمة المترجمين، ص: 6.

يخاطب امرأة . ان أغلب القصائد الغزلية تتغنى بامرأة ما ، وللمسرحية مشاهدون ، ويتعين اقناع هذه المرأة المحبوبة ،كما يتعين اقناع المتفرجين ، فهم جميعا سيصدرون أحكامهم بعد ذلك . ويبدو من جهة أخرى ،أن ليس هناك أدب أكثر مقاميـة من الأدب الكلاسيكي . فالكاتب كان يعرف جمهوره ، ويقبل معاييره . ان الأمر يتعلق بالنسبة اليه بأن يحلم ويمتع حسب قوانين المجتمع" (6) .

لذلك فاننا نلاحظ أن النقد العربي قد تصدى بلا هوادة للغموض السلبي / الاغراب ،في الوقت نفسه الذى أكد على الغرابة والاعجاب . فقد تكرر هذان المصطلحان الى جانب الطرافة أحيانا ، عند كل من الجرجاني عبدالقاهر ، وابن الأثير ، وابن رشد ، وابن سينا ،وابن سعيد وحازم والسجلماسي ... بل ان كلمة البديع ذاتها تؤدي هذا المعنى ،وقد جاءت موصولة بالغرابة عند عبد القاهر في اثنتي عشرة مرة (أو موضع) (7) . وحتى الشعراء العرب الذين حاولوا الخروج عن المألوف في الكتابة الشعرية وبالغوا في الغرابة ،لم يستغنوا عن المرجعية ،فظلت قصائدهم قابلة للتأويل ، بمن فيهم أبو تمام الذي اعتبر ساعتئذ نشازا في سفونية القصيدة العربية .

في ضوء الغرابة والاعجاب والطرافة والبديع ... ناقش النقاد حدود الابداع

---

(6) Retorique et Litterature ص : 85 نقلا عن محمد العمري ، مرجع سابق ص : 35 .

(7) مجدي أحمد توفيق : الابداع والخطاب : قراءة في أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله . مجلة فصول المجلد 10 ع 1/2 يوليو 1991 ، ص : 63 .

الأدبي ، والشعري منه بالأخص استنادا الى رؤية حضارية ـ ثقافية تعتبر الشعر عنصرا فاعلا . ولعلهم كانوا موفقين في ذلك ، حيث جمعوا بين الرسالة الجمالية للشعر ورسالته الاجتماعية ، وهم في ذلك ليسوا بعيدين عما أنجزته الدراسات المحدثة . فـ " ليست نظرية الانزياح في صياغتها اللسانية المتقدمة الا محاولة لتفسير ما عبر عنه منذ القديم بالغرابة والعجب " (8) . وسننتقل الآن الى انتخاب جملة من الآراء النقدية في هذه القضية لتتجلى لنا طبيعة فهمهم لها .

لقد أقر النقاد العرب ومنذ ما قبل القرن الخامس ، التميز اللغوي للشعر ، ورأوا أن الغرابة والاعجاب مصدرهما هذا التميز في التركيب اللغوي أو ما يمكن أن نجمله في الصورة . ومن نافل القول التذكير هنا بمقاربتهم الشعر بالتصوير والنقش والنسيج ، فالشعر أيضا تصوير ، وصورته مجالها المجاز بكل أنواعه ، والمجاز توسع في التعبير عن طريق التصرف في النظم الاسنادية داخل اللغة ، مما يولد بنيات كلامية تحتاج في فهمها الى التأويل .

لقد درست قضية التوسع أثناء الحديث عن الشعر المولد ، أو ما أطلق عليه شعر الصنعة ، فقد لوحظ أن المولدين يجنحون الى الاكثار من البديع ، مما جعل شعرهم يأتي غريبا في بعض الأحيان قياسا الى الشعر المألوف الذي يعتمد الحسية في الوصف .

فالمرزوقي يرى أن المحدثين في إفراطهم في البديع إنما كانوا يستجيبون للذوق العام الجديد الذي تشكل بفعل ما لحق الحياة العامة زمن العباسيين من ازدهار . حيث ظهر الاهتمام بالجانب الشكلي والزخرفي ان في المعمار

---

(8) محمد الحمري ، مرجع سابق ، ص : 39 .

والتصوير والنسيج (الزرابي مثلا) وإن في الأدب والشعر منه بخاصة. فلما " رأوا استغراب الناس للبديع على افتتناهم فيه، أولعوا بتورده، اظهارا للاقتدار، وذهابا الى الاغراب " (9). ونلاحظ أنه يرجع اقبال الشعراء على البديع الى شيئين: حب التفوق واظهار القدرة على الابتكار. وهنا نستحضر قضية القدماء والمحدثين، وقضية المعاني المستنفدة، ودعوة الشعراء الجدد الى الاهتمام بالصياغة ما داموا يتناولون نفس الأفكار التي عبر عنها أسلافهم (دعوة ابن طباطبا مثلا)، ثم تحقيق الإغراب لإشباع تطلعات "المتلقي". على أن هذه المسألة تبقى في نظري نسبية، وما الموجة التي قامت ضد أبي تمام الا نموذج، فالذوق العام لم يكن كله على مستوى واحد.

لقد ربط المرزوقي الغموض في الشعر بالطباع — طباع الشعراء — فعلى " حسب نهوض الطبع بما يحمل، ومدى قواه فيما يطلب منه ويكلف " (10) يكون الشعر. فما جاء موافقا للطبع العربي القديم البدوي المتميز بالاقتصاد والوضوح والحسية، فهو المطبوع، وما خالفه وجاء محتملا متكلفا فهو المصنوع. وقد سبق لابن طباطبا أن أوضح طريقة العرب في التشبيه حيث " لا تعدو أوصافهم ما رأوه منها وفيها " (11) يقصد في بواديهم.

أما ابن وهب فكان قد سبق له أن قال بأن الشاعر مخير بين أن يقتصد أو يبالغ ويسرف " حتى يناسب قول المحال ويضاهيه، وليس المستحسن السرف والكذب والاحالة في شيء من فنون القول الا في الشعر " (12).

---

(9) مقدمة شرح ديوان الحماسة، ص: 13.
(10) مقدمة شرح ديوان الحماسة، ص: 13.
(11) عيار الشعر، ص: 16.
(12) البرهان في وجوه البيان، تح أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، ص: 155.

لكن نقادا آخرين لم يشاطروه الرأي ، فهذا قدامة بن جعفر يرى أن أحسن تشبيه هو " ما وقع بين شيئين اشتركهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما الى حال الاتحاد " (13) ولعل المقاربة في التشبيه من الوسائل التي تحقق الوضوح ، على عكس المباعدة فهي تحدث الغموض ، أما أحسن الشعراء في نظره فهو الذي يأتي في شعره " بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهر ما فيه ، وأولاها ، حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته " (14) والوصف هو " ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيآت " (15) .

ان قدامة يلح على الحسية في التشبيه ، والحسية من عناصر الايضاح . ويذهب الرماني نفس المذهب ، اذ التشبيه البليغ عنده هو " اخراج الأغمض الى الأظهر بأداة التشبيه مع حسن التأليف " (16) فالتشبيه عنده أداة كاشفة موضحة . ولما تستعمل في الشعر ينبغي أن تؤدي هذا الدور وقد نقل عنه ابن رشيق في العمدة تقسيمه التشبيه الى ضربين : حسن وقبيح " فالتشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض الى الأوضح فيفيد بيانا ، والتشبيه القبيح ما كان على خلاف ذلك " (17) .

---

(13) نقد الشعر . تح مصطفى كمال ، ط2/1978 ، ص : 109 .
(14) نفسه : 118 .
(15) نفسه : 118 .
(16) ثلاثة رسائل في اعجاز القرآن ، ص : 75 .
(17) العمدة : مرجع سابق ، ج 1/287 .

ويؤكد العسكري من جانبه على الوظيفة الايضاحية للتشبيه ، فهو عنده " يزيد المعنى وضوحا ، ويكسبه تأكيدا " (18) لذلك عد تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر رديئا (19) وأجود التشبيه عنده ما يقع على أربعة أوجه يهمنا منها ـ اخراج ما لا تقع عليه الحاسة الى ما تقع عليه .

ـ اخراج ما لم تجر به العادة الى ما جرت به العادة (20)

حيث يتضح لنا الدور الكاشف للتشبيه باعتباره منيرا ومبسطا للمعاني عن طريق الوصف الحسي .

وقد أسند هذا الدور الكاشف للاستعارة أيضا اذ الغرض منها " اما أن يكون شرح المعنى وفضل الابانة عنه ،أو تأكيده بالمبالغة فيه ، أو الاشارة اليه بالقليل من اللفظ أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه " (21) .

ولم يشذ الآمدي عن هذا الاتجاه . يظهر ذلك من خلال قوله ان للاستعارة " حدا تصلح فيه ،فاذا جاوزته فسدت وقبحت " (22) ونفس الشيء بالنسبة لابن رشيق والخفاجي . فالأول يذهب الى أنه اذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء " (23) . فهو يميل الى الوضوح .

---

(18) الصناعتين ، تح محمد علي البجاوى ومحمد أبو الفضل ابراهيم . ط 1986 ص: 243 .
(19) نفسه : 242 .
(20) نفسه : 240 .
(21) نفسه : 268 .
(22) ـ الآمدى : الموازنة تح محي الدين عبد الحميد ،ص: 242 .
(23) العمدة : تح قرقزان ، ج1/ ص: 461 .

يظهر ذلك أيضا من خلال قوله : " ومن أسمائه أيضا الاغراق والافراط ، ((يقصد الغلو)) . ومن الناس من يرى أن فضيلة الشاعر انما هي في معرفته بوجوه الاغراق والغلو . ولا أرى ذلك الا محالا ، لمخالفته الحقيقة وخروجه عن الواجب المتعارف وقد قال بعض الحذاق : خير الكلام الحقائق ، فان لم يكن فما قاربها وناسبها (24) .

لقد أثبت ابن رشيق وفاءه للعرف الشعري / عمود الشعر بمناصرته جانب الوضوح . وهو بتخصيصه ثلاثة أبواب : باب المبالغة ، باب الايغال ، باب الغلو ، لدراسة هذه القضية انما يعكس انزعاجه من الموجة الشعرية الجديدة ، فحاول جهده أن يثبت أفضلية الوضوح مستعينا على ذلك بآراء سابقيه ومعاصريه من " حذاق " العلم بالشعر ، وهم القائلون بأن المبالغة تحيل المعنى وتلبسه على السامع " فليست بذلك من أحسن الكلام ولا أفخره ، لأنها لا تقع موقع القبول كما يقع الاقتصاد وما قاربه ، لأنه ينبغي أن يكون من أهم أغراض الشاعر والمتكلم أيضا الابانة والافصاح ، وتقريب المعنى على السامع ... ولو كان الشعر هو المبالغة لكانت الحاضرة والمحدثون أشعر من القدماء .... " (25) وهذا بطبيعة الحال محال .

يظهر من خلال هذا النص اهتمام ابن رشيق بالمعنى ، ويتعزز هذا الاهتمام بتأكيده على حسية التشبيه والاستعارة أيضا ، فدورهما أن يخرجا " الأغمض الى

---

(24) نفسه : 661 . ا تح محي الدين عبد الحميد ، ص : 60 من ج 2 .
(25) نفسه / تح محي الدين عبد الحميد ، ج 2/ ص : 53 .

الى الأوضح ، وبقربان البعيد " (26) و " اذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء ... " (27) .

على أن ابن رشيق يجوز للشاعر أن يبالغ متى أحس بالعياء من ايراد المعنى الحسن ، وتكون المبالغة هنا بمثابة مجدد لنشاط السامع أو وخزة تملحه من الشرود (28) ، واذا كان لا يقدر على هجران الاغراق نظرا لحبه الشديد له ، فليكن في القليل النادر ، بيتا في القصيدة ، ناصحا اياه بعدم اقتفاء أثر المنتهي الذي جعل الاغراق هدفه (29) .

أما ابن سنان الخفاجي — معاصر ابن رشيق — فلم يأت بجديد اذ طالب أيضا بالوضوح وبنى الجودة عليه . فالأصل في التشبيه عنده " أن يمثل الغائب الخفي الذى لا يعتاد بالظاهر المحسوس المعتاد . فيكون حسن هذا لأجل ايضاح المعنى وبيان المراد ، أو يمثل الشيء بما هو أعظم وأحسن وأبلغ منه ، فيكون حسن ذلك لأجل الغلو والمبالغة " (30) . وليس الغلو والمبالغة الواردان هنا ، سوى ما أسماه ابن رشيق بالتقصي في المبالغة ، أى " بلوغ الشاعر أقصى ما يمكن من وصف الشيء " دون الوقوع في المحال أو الغموض .

ويعد ابن بسام أيضا من دعاة الوضوح . فالسهولة الى جانب الرقة والعذوبة مقياس من مقاييسه النقدية التي يحوز بها النص في نظره الفضيلة .

---

(26) نفسه : 1/287 .
(27) نفسه : 1/269 .
(28) نفسه : 2/54 .
(29) نفسه : 64 .
(30) سر الفصاحة / 235 .

لكنه لم يتقوقع على نفسه ، فقد اتخذ الغرابة والعجب أيضا مقياسين يحتكم اليهما، ويقصد به الابداع والاجادة ، والاتيان بالجديد الطريف. أما ما جاوز الحد فلم يعجبه ، لذلك نراه يسخر من الاستعارات البعيدة للشعراء المتأخرين ، وسنورد لذلك نموذجا واحدا على سبيل التمثيل فحسب ، أما الحصر فليس هذا مكانه .

علق على قول ابن شماخ في المدح : (الطويل)

فلولا علاه عشت دهري كله وكيس كلامي لا أحل له عقدا .

بقوله : واستعارته "كيسا " للكلام ، من مضحكات الأنام " (31) .

والغموض عند ابن بسام مرتبط بالطبع والتكلف ، فاذا صدر الكلام عن طبع كان صافيا عذبا ، وأما الذي لا طبع له فانه يتكلف . وممن أصدر في حقهم هذا الحكم ابن الافليلي (32) .

ونعود مرة في القرن الخامس، سيطالعنا عبد القاهر الجرجاني كعادته بآرائه العميقة الطريفة . فهو من جهة يلح على الابداع والاعجاب ، اللذين يتحققان بالغرابة ، ومن جهة ثانية يحذر من السقوط في التوعر والغموض . أي يدعو الى تناسق الدلالة ومعقولية الكلام . وهو في كل الحالات يخضع الصياغة لمقتضيات النظم . وانتظام اللغة داخل النظم ليس مطلبا في حد ذاته ، وانما وسيلة لافادة معنى ، فهو لا يهمل الوظيفة المعنوية للشعر ، ويؤكد في ذات الوقت

---

(31) الذخيرة : 1/2 ــ 842 .
(32) نفسه : 1/1 ــ 282 .

على الوظيفة الشعرية (الامتاع ــ الاعجاب ــ الغرابة) . فليس " الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل " (33) وتحكيم العقل منهج تميز به الجرجاني عن غيره خلال مناقشته لمعظم القضايا التي طرحتها ان في الاسرار وان في الدلائل . فقد تحدث عن التشبيه العقلي في مقابل الحسي ، وهو الذي يحتاج الى التأويل ، والتأويل فيه ضروب : البسيط الذي لا يكاد يختلف عن التشبيه الحسي ، والمتوسط وهو ما يحتاج الى القسط من التأمل ، وعال وهو الغامض الدقيق الذى يتطلب إعمال الفكر والروية (34) وهو لا يفهمه الا ذو نظر يرتفع به عن طبقة العامة (35) ، وعلى هذا الأساس، فان النوع الثالث يعد غامضا بالنسبة للعامة . أما بالنسبة للمتأدبين فهو غريب فقط ، والدليل على ذلك أن المثال الذي يضربه الجرجاني لهذا النوع لا يستدعي منا كثير عناء ، وهو قول كعب الأشقري بين يدي الحجاج يصف بنيه جوابا عن قوله "أيهم أنجد ؟ " قال : كانوا كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها " (36) ، حيث علق الجرجاني : فهذا كما ترى ظاهر الأمر في فقره الى فضل الرفق به والنظر، ألا ترى أنه لا يفهمه حق فهمه الا من له ذهن ونظر يرتفع عن طبقة العامة " (37) .

على أن عبد القاهر لم يفاضل بين النوعين من التشبيه ، بل نراه يقر

---

(33) الدلائل : 41 .
(34) الاسرار : 73 .
(35) نفسه : 75 .
(36) نفسه : 74 .
(37) نفسه : 74 / 75 .

بأن التشبيه الحسي هو الأصل ، والثاني (العقلي) فرع عنه ، فالحس مدار التشبيه . وهو يقتضي ضربا من الاشتراك . ومعلوم أن الاشتراك في نفس الصفة أسبق في التصور من الاشتراك في مقتضى الصفة كما أن الصفة نفسها مقدمة في الوهم على مقتضاها ... (38) . ان عبد القاهر رغم حديثه عن التأويل والشبه العقلي يميل كفة الحس لأنه ينسجم وفطرة النفس الانسانية ، فالعلم الأول جاء عن طريقه " فأنت اذن مع الشاعر وغير الشاعر ، اذا وقع المحل في نفسك غير ممثل ، ثم مثله كمن يخبر عن شيء من وراء حجاب ، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول ها هو ذا فأبصره تجده على ما وصفت " (39) .

لكن في حديثه عن الاستعارة خص ضربها الثالث الذى يكون الشبه فيه مأخوذا من الصور العقلية بالتقريظ حيث اعتبره " المنزلة التي تبلغ عندها الاستعارة غاية شرفها ، ويتسع لها كيف شاءت المجال في تفننها وتصرفها ... "(40) وهي ذات أصول ثلاثة :

1 ــ يؤخذ الشبه مما هو مشاهد مدرك لما هو معقول .

2 ــ يؤخذ الشبه من الأشياء المحسوسة لأشياء مثلها (محسوسة) لكنه شبه عقلي .

3 ــ يؤخذ الشبه من المعقول للمعقول .

غير أنه في كل الأحوال يكون اللفظ دليلا الى المعنى لما مباشرة

---

(38) نفسه : 79 ــ 80 .
(39) نفسه : 103 .
(40) نفسه : 50 .

أو عن طريق التأويل ،أى بالدلالة المركبة أو الثنائية عبر المعنى ومعنى المعنى . وهذا لا يتحقق الا عندما يكون هناك " اتساع ومجاز وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة ،ولكن يشار بمعانيها الى معان أخر " (41) يقصد بالمعنى الأول ما يفهم من ظاهر اللفظ كما هو متعارف عليه في الوضع اللغوي ، وتكون هذه المعرفة مباشرة ، أما معنى المعنى فهو المعنى العميق أي تجاوز المعنى الأول المباشر الى المعنى المؤول .

وهذا النوع من المعنى يحتاج من السامع إعمال الفكر ، فلا يتوصل اليه الا بالتأمل العقلي والاستنباط ، فهو كالدر في قعر البحر لابد من تكلف الغوص عليه (42) . وخليق هذا المعنى أن يعد جديدا ، ويحكم لصاحبه بالسبق . والجرجاني يرى أن المفاضلة بين الشعراء ينبغي أن تكون فيه ، ولا مجال للسرقة فيه (43) .

ان معنى المعنى وان استعصى على الفهم ، وتطلب بذل الجهد ، فانه لا يبلغ حد الاستحالة ، بل هو قابل للتوضيح عن طريق العقل . وهكذا فان عبد القاهر مع الغرابة وضد الغموض . واللغة عنده وسيلة تواصلية ومعرفية ، ومتى كان " النظم سويا والتأليف مستقيما كان وصول المعنى الى قلبك نحو وصول اللفظ الى سمعك ، واذا كان على خلاف ما ينبغي وصل اللفظ الى السمع

---

(41) الدلائل : 204 .
(42) الأسرار : 295 .
(43) الأسرار : 295 .

وبقيت في المعنى تطلبه وتتعب فيه ، واذا أفرط الأمر في ذلك صار الى التعقيد الذي قالوا انه يستهلك المعنى " (44) .

لقد جعل الجرجاني للاستعارة قيودا تتجلى في عملها على توضيح وابانة المعنى ، كما أخرجها من محيط التخييل لأنه يقوم على الوهم والتزويق والخداع العقل ، بينما هي تقوم على المشابهة وعلى أمر عقلي صحيح (45) وبذلك يكبح جماح مخيلة الشاعر ، ويبين أنه لم يخرج عن الموروث الثقافي العربي خاصة في البيان حيث الاطمئنان الى الوضوح والابانة ، وتأكيد أسبقية المعنى .

ثم يتجشم الجرجاني جهدا آخر ليزيد شرح مفهومه للغموض وذلك أثناء حديثه عن الفرق بين التمثيل الدقيق ، والتعقيد ، حيث خلص الى أن نيل الشيء بعد الكد فيه والاشتياق اليه يكون أحلى ، ويحتل من النفس منزلة جلى . لذلك كان لسحر التشبيه البعيد من الاعجاب والاطراب للنفوس ما ليس للتشبيه القريب .

وبعين المتبصر يخمن اعتراض المعترض على كون " التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضا ، مشرفا له وزائدا في فضله ((على)) خلاف ما عليه الناس" (46) فيجيب بأنه لم يرد " هذا الحد من الفكر والتعب وانما أردت القدر الذى يحتاج اليه في نحو قوله : (الوافر)

فان المسك بعض دم الغزال(*) .

---

(44) الدلائل : 210 .
(45) الأسرار : 238 ــ 239 .
(46) الأسرار : 118 .
(*) هذا الشطر الثاني لبيت للمتنبي أوله : فإن تفق الانام فأنت منهم . انظر شرح ديوانه ، ج 3/ ص : 151 .

وقوله : (الوافر)

وما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (47).

وعنده أن الكلام المعقد لم يذم لكونه يحتاج الى إعمال فكر ـ وقد سبق أن رأينا بأنه يلح ويدعو الى استعمال الفكر والروية لاكتشاف المعاني ـ بل " لأن صاحبه يعثر فكرك في متصرفه ويشيك طريقك الى المعنى ، ويوعر مذهبك نحوه ، بل ربما قسم فكرك ، وشعب ظنك حتى لا تدري من أين تتوصل وكيف تطلب " (48).

فليس التعقيد / الغموض مرفوضا في ذاته وانما لكونه يعرقل التواصل بين الهاث والمتلقي ، ويصعب الوصول الى المعنى .

وننتقل الى ابن الأثير الحلبي لنرى موقفه من الغموض. وأول ما يطالعنا أنه استعمل أيضا لفظة الغريب كوصف للمعنى ليفيد ما سبق أن أشرنا اليه ، أي الطرافة والابداع والجدة والاعجاب ... وهذه الغرابة عنده هي الابداع نفسه ، فهو انما يقع " في معنى غريب لم يطرق ، ولا يكون ذلك الا في أمر غريب لم يأت مثله ، وحينئذ اذا كتب فيه كتاب ، أو نظم فيه شعر فان الكاتب والشاعر يعثران على مظنة الابداع فيه " (49). يتحقق هذا عن طريق المعاني المبتكرة ، وعن طريق الطرافة في التعبير ، باستعمال المجاز والتوسع بحيث " تظهر الألفاظ المستعملة مسبوكة سبكا غريبا يظن السامع أنها غير ما في أيدي

---

(47) نفسه : 118 . النبيت للمتنبي : شرح ديوانه ، ج 3/ ص : 149 .
(48) نفسه : 125 ـ 126 .
(49) المثل السائر ، ج 3/ 36 .

النـاس" (50) وهنا تظهر العبقرية والنبوغ في التعبير وتفاوت القرائح والطباع .

وقد تحدث ابن الأثير عن الافراط " وهو الاسراف وتجاوز الحـد " (51) ورأى بأن الناس منقسمون بين حمده وذمه . أما هو فيميز فيه بين المستحسن ، ويدعو الى استعماله ، وبين المستهجن الذي ينبغي تركه (52) . وقد واخذ أبـا تمام على قوله : (الخفيف)

أنت دلو وذو السماح أبو مو سى قليب وأنت دلو القليـب

فقد علق عليه بقوله : " ... ولم يبلغ هذا المعنى من الاغراب الى حد يدندن أبو تمام حوله هذه الدندنة ويلقيه في هذا المثال السخيف ... " (53)

أما التفريط فهو عنده قبيح ـ خاصة في المعاني الخطابية ـ ولا يجـوز استعماله بوجه من الوجوه (54) ، ولعل هذه احدى المميزات بين الشعر والنثـر (الخطابة) ، فهو اذا كان يسمح بالافراط في الشعر شريطة أن يكون مستحسنـا ، يطالب الخطابة بالوضوح ، اذ قد " ثبت وتحقق أن فائدة الكلام الخطابي هو اثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير ، حتى يكاد ينظر اليه عيانا "(55).

ومن الأشياء التي توضح لنا موقفه من الغموض حديثه عن المعاظلـة ، وقد قسمها الى لفظية ومعنوية ، وجعل الثانية داخلة في التقديم والتأخيـر

---

(50) نفسه : 97/1 .
(51) نفسه : ج 178/3 .
(52) نفسه : 191 ـ 192 .
(53) نفسه : 184 ـ 185 .
(54) نفسه : 178 .
(55) نفسه : 25 .

بحيث يُقدم ما هو أولى بالتأخير،فينجم عن ذلك إخلال في المعنى واضطـــراب ، وعنده أن هذا النوع من الكلام " ضد الفصاحة ،لأن الفصاحة هي الظهور والبيـان وهذا عار من هذا الوصف" (56) .

أما المعاظلة اللفظية فقسمها الى خمسة أقسام :

ـ ما يختص بالأدوات ـ وما يختص بالحروف ، لتكرير حرف واحد أو اثنيـن في كل لفظة . ـ وما يختص بورود الألفاظ على صيغة الفعل يتبع بعضها بعضا مثل :

النار فرقت الحوادث بيننـــا وبها نذرت أعـود أقتل روحـي .

ـ وما تضمن مضافات كثيرة ، وأخيرا ورود صفات متعددة على نحو واحد (57) .

ا ن ابن الأثير من الداعين الى وضوح اللفظ ، بحيث يكون مفهومه لا يحتـاج فيه الى قاموس، لذلك يفضل استعمال الكلمات المألوفة المتداولة ، مع تخير ما لـــه وقع ولذة في السمع " ومن له أدنى بصيرة يعلم أن للألفاظ في الأذن نغمـــة لذيذة كنغمة أوتار ، وصوتا كصوت حمار ، وأن لها في الفهم أيضا حلاوة كحـــلاوة العسل ، ومرارة كمرارة الحنظل ،وهي على ذلك تجري مجرى النغمات والطعوم "(58).

أما الحوشي من اللفظ فيقسمه قسمين : الوحشي الممكن استعماله ، ثـــم الوحشي الغليظ ، ويسميه أيضا المتوعـر " ليس وراءه في القبح درجة أخـــرى ، ولا يستعمله الا أجهل الناس ممن لم يخطر بباله شيء من معرفة هذا الفـــن أصـلا " (59) .

---

(56) ج1/ ص: 230 .
(57) ج1/ 403 ـ 407 .
(58) نفسه : ج1/181 .
(59) نفسه : 181 .

وقد استنكر على الفحول استعمالهم إياه ، وهم أعرف الناس بهذه الصناعة .

وعموما فان ابن الأثير يميل ميلا ظاهرا الى الوضوح لكنه أكثر تسامحا في تجاوز المألوف ، والابتعاد عن الحس ، وولوج عالم التخييل .

أما المواعيني فقد ذم المماطلة اللفظية واعتبرها عيبا يقضي على الفصاحة ، كما اعتبر تداخل وتجاور الحروف من هذا العيب . ودعا أيضا الى تجنب التقديم والتأخير حتى لا يؤدي الى فساد المعنى أو فساد الاعراب ، كما مج قلب الكلام لأنه يصرف عن وجهه (60) .

وفي مقابل ذلك دعا الى التفنن في التصوير " بعناية مبالغتك ووسع ما في طاقتك ، واكتسس المنشأ من الرونق والديباجة ما يماثل الشباب في رقة الأدمسة ... " (61) اذ هي الطريقة التي تجعلك من " البلغاء المطبوعين والأنبياء المبتدعين " لكن هذه المبالغة في التفنن ينبغي أن تسترشد باللفظة الحسنة المنتقاة التي تؤدي معناها بوضوح ، وتكون " خفيفة البنية المعتادة والصياغة المألوفة " (62) فهو اذن يميل الى جانب الوضوح .

وذم أسامة بن منقذ التعقيد والتكلف ، وسماه التقعير ، سواء منه ما تعلق باللفظ أو ما تعلق بالمعنى . وأحسن الشعر عنده " ما سبق معناه الى القلب مع لفظه الى السمع " (63) لذلك نصح الأدباء بتجنب تعقيد المعاني فتحتاج الى كشف " وليكن كلامك سليما من التكلف ، بريئا من التعسف ، وليحط

---

(60) ريحان الألباب وريحان الشباب : الصفحات 148 ــ 151 ــ 152 ــ 154 .
(61) نفسه : 160 .
(62) نفسه : 160 ــ 161 .
(63) البديع في البديع في نقد الشعر ، تح عبد آلى مهنا ، ص : 414 .

لفظك بمعناك ، ويشتمل على مغزاك " (64) وعنده أن الشعر ينظم بالمسايسة ، فمتى عصي فليترك ، ومتى طاوع فليعاود " وَرَوِّح الخاطرَ اذا كَلَّ ، واعمل في أحب المعاني اليك ، وكل ما يوافقه طبعك ، فالنفوس تعطي على الرغبة ما لا تعطي على الرهبة (65) .

كما استعمل ابن دحية من جانبه لفظة " غريب " للدلالة على الابداع والطرافة ، والغريب عنده أيضا هو المعنى المخترع غير المألوف والمدهش ، وَرَدَ ذلك مثلا وهو يتحدث عن قصيد للشاعر يحيى الغزال . فقد قال عنه : " رأيت له في الغزل ، من هذا القصيد معنى انفرد باختراعه وأبدع ما شاء في ابداعه ، وهو قوله : (مجزوء الرمل)

وسليمى ذات زهد في زهيد من وصال
كلما قلت صليني حاسبتني بالخيال

وهذا اختراع عجيب ، ومعنى غريب " (66) .

لكن المخترع عنده لا يعني الغامض المستغلق . فهو لم يخرج عن سنة البيان العربي في تفضيل الوضوح ، فنراه يفضل التشبيه المتقارب وجه الشبه فيه بين عناصره ، لذلك استنكر على الشاعر تشبيه العين بالنرجس في قوله : (الطويل)

فوجنته ورد وعيناه نرجس ومبسمه كأس وريقه خمر

بقوله : " وهو تشبيه غير أنيق اذا حك بمحك التحقيق ، لأن بين نرجس

---

(64) نفسه : 414 .
(65) نفسه : 412 .
(66) المطرب من أشعار أهل المغرب ، ص : 140 .

الحدائق والأحداق الموصوفة بالدعج وتكحيل الآماق ، في التباين ما بين الأضداد ... " (67)

ومن جهة أخرى رفض ادراج العلم والفلسفة في الشعر لأن الشاعر لا يطالب بحقيقة ولا يغالب بغير طريقته (68) على أن المثير في رأي ابن دحية هو أنه غفر لابن حبوس ما في شعره من غلو وافراط لمدحه الذات الالهية ، وكأنه يكفر عن الأول بالثاني " وان كان له غلو في الأمداح ، وافراط في الاختراع والاقتداح ، فربما ثنى عنانه الى مدح اللطيف الخبير ، وروى ظمأه ذلك العذب النمر " (69) .

أما ابن سعيد فقد بنى كتابه " عنوان المرقصات والمطربات " على مبدأ الوضوح . فالشعر غير المفهوم لا يدخل ضمن المرقص. لذلك فالغموض عنده منقصة . وربما ، لذلك ، لم يضمن كتابه الا ما يسهل حفظه " ومن النظم بدائع أبيات لا يشق على القلب والطرف ذكرها ولحظها ، مما يحاكي شعشعة الشمس على صفحات الأنهار ، ورقرقة الظل في لحظات الأزهار " (70) . ومعلوم أن الشمس واضحة صافية عكس الظلام . ولهذا السبب فان الشعر عنده يمكن أن يأخذ بالألباب حتى ولو لم تكن به تشبيهات ، ويضرب لذلك مثلا بشعر المجنون ، فهو وان كان " في الغزل عاريا من التشبيهات فانه لم يخل من طريقه حسن الغوص والتخييل على

---

(67) نفسه : 128 .
(68) " : 179 .
(69) " : 199 .
(70) عنوان المرقصات والمطربات ، ص : 7 .

ما يأخذ بمجامع القلوب " (71) . كما أدرج شعرا لحسان بن ثابت ، رغم خلوه من التشبيهات ، ضمن الغوص ، بينما أخرج شعرا للأعشى ، على ما فيه من تشبيهات ، لكون أشعاره " جافة يخرجها جفاء نمطها عن المرقص ، وان كانت حسنة التشبيه " (72) . فنلاحظ كيف أن المرقص يمكن أن يتحقق في غياب الصورة التي عادة ما تكون هي مصدر الغموض في الشعر .

على أنه متذبذب بعض الشيء ، فهو لسبب غياب التشبيه يخرج حكم زهير من المرقص الى المقبول ، عكس ما فعل مع حسان بن ثابت .

ان تكرار كلمة الغوص على المعنى عبر كتاب " عنوان المرقصات والمطربات " يدل على ولع ابن سعيد بالمعاني المخترعة المبتدعة . وسيظهر هذا الولع أيضا في كتابه " الغصون اليانعة " فقد قال في أبيات لنجم الدين بن مجاور المصري يصف مملوكا : " ومن أمعن النظر فيما أورد له في هذا المجموع علم أن له فكرة غواصة ، وأن معاني الاغراب وألفاظ الابداع ، ليست عليه بمعتاصة " (73) فالغوص طريق الاغراب والابداع ، بل ان هذه الصفات هي مقاييس الجودة في هذا الكتاب ، وهي عنده تعني تجاوز المألوف ، وكل شعر غاب فيه الغوص كان ناقصا مثل شعر شميم الحلي "لم أقف له على ما فيه إغراب ولا إبداع " (74) لكن الشاعر قد عوض هذا النقص بإتقان الصياغة ، وتقريب المعنى ، فقد استدرك ما قاله قبل قليل بقوله :

---

(71) نفسه : 32 .
(72) نفسه : 24 .
(73) الغصون اليانعة ، ص : 20 .
(74) نفسه : 6 .

" فهو وان لم يأت بما يظهر عليه غوص الفكر ، فانه ما قصر في سبك اللفظ وتقريب المعنى وزيادة التلفيق " (75) . فهل نحن هنا أمام بلاغتين ؟ : بلاغة الغوص وبلاغة الوضوح (تقريب المعنى) . ان الأمر لا يحتاج الى هذا التقسيم ، فالغوص عنده لا يتناقض والوضوح ، فقد يتحقق — كما سبقت الاشارة — دون لجوء الى الصورة .

أما موقف ابن أبي الأصبع المصري فيمكن أن نستخلصه من حديثه عن الاستعارة والتشبيه ، فوظيفتهما عنده هي إخراج الغامض الى الواضح . اذ الاستعارة " تسمية المرجوح الخفي باسم الراجح الجلي " (76) وهدف التشبيه " اخراج الأغمض الى الأظهر " (77) ، وفي ما عدا هذا فانه لم يول الموضوع كثير اهتمام .

وفي معرض حديث بدر الدين بن مالك عن الفصاحة ركز على الوضوح سواء أثناء حديثه عن المعنى أو عند حديثه عن اللفظ . فالأولى لا تتحقق الا عندما يكون الكلام خاليا من " التعسف والتعقيد بحيث تكون طريقه الى المعنى واضحة على وفق مقتضى الظاهر أو ما فيها من معاطف . . . " (78) بينما الثانية تتحقق باستعمال الألفاظ المتداولة السالمة من التنافر . وقد حدد لفصاحة المعنى مظاهر ثلاثة هي :

— حسن البيان ، ويتحقق بكشف المعنى وإيصاله الى النفس بسهولة ، وفيه الحسن والمتوسط والقبيح .

---

(75) نفسه : 6 .
(76) بديع القرآن ، ص : 19 .
(77) نفسه : 58 .
(78) المصباح في علم المعاني والبيان والبديع ، ص : 75 .

— الايضاح وهو ارداف كلام لوحظ فيه ليس بآخر يبين مراده .

— التبيين ، وهو تفسير الخفي من اللفظ أو ذي دلالة مبهمة بما يفسر معناه ويفصله (79) .

أما الغلو فقد جعله قسمين : مقبولا ومردودا . وَرَدُّ الثاني راجع الى كونه يخرج بالوصف الى ما ليس في الشيء ، ولا في طبعه (80) .

وركز الفلاسفة من جانبهم على الوضوح حينما أكدوا على حسية الصورة الأدبية ، وهم في ذلك منسجمون مع تصورهم للشعر ، باعتباره فرعا من فروع المنطق ووسيلة معرفية ، لا يمكن أن تنجح في تأدية مهمتها الا بالاقتراب من أفهام العامة . أى بسلك نهج الوضوح .

لذلك نراهم يركزون على الدور "التشخيصي " للتشبيه والاستعارة بحيث " يصبح الشئ الذي يتكلم فيه كأنه مشاهد بالبصر " (81) والشاعر الموفق هو الذي يصل بالشيء الذي يصفه " مبلغا يرى السامعين له كأنه محسوس ومنظور اليه " (82) . أما ابن سينا فقد خطّأ الشعراء اذا ما باعدوا بين طرفي التشبيه ، لأن التشبيه الفاضل عنده هو ما كان طرفاه متقاربين ، وكلما قوي الشبه اتضحت الصورة ، وكلما بعد الشبه تعقدت الصورة وغمضت . قال : " وقد يخطئ الشعراء في التشبيه ، اذا أبعدوا وقبحوا ، كقول القائل :

---

(79) نفسه : الصفحات : من 92 ← 95 .
(80) نفسه : 104 .
(81) ابن رشد تلخيص الخطابة ، 607 .
(82) فن الشعر ، ص : 229 .

ان ساقيه ملتفتان كالكرفس" (83) لأنه لا تناسب بين الساقين والكرفس. وعند ابن رشد أن التغييرات بصفة عامة ينبغي أن يستعمل في كل واحد منها " ما هو أبين وأظهر وأشبه ....وذلك لأن استعمال الأبين من هذه الأشياء والأشبه ، هو دليل المهارة . وهذا الصنف هو الذى يجمع الى جودة الافهام فعل الأقاويل الشعرية ، أعني تحريك النفس. مثال ذلك أن الابدال اذا كان شديد الشبه أفاد جودة التخييل والافهام معا " (84) فهو يعتد بالوضوح ويعتبره دليل مهارة ، حيث يتم الجمع بين تحريك النفس (الاغراب) أو الوظيفة الشعرية ، وبين الافهام : الوظيفة المرجعية التواصلية . فلا ينبغي أن يفهم من اعتداد ابن سينا وابن رشد بالحسية في التشبيه والمقاربة بين طرفي الاستعارة ، أو الإفهام والوضوح عامة أنهما يغيّبان الجانب الابداعي . بل انهما يضعانه من الأولويات ، وقد أكثروا من تكرار ألفاظ اللذة والاعجاب والغرابة بل ان جمالية الاستعارة مصدرها ما تحدثه من استغراب وتعجيب . يقول ابن سينا " واعلم أن الرونق المستفاد بالاستعارة والتبديل سببه الاستغراب والتعجب " (85) أي إثارة دهشة "المتلقي" عن طريق مفاجأته بصورة بديعة .

وكان لزاما على حازم القرطاجني أن يهتم بهذه القضية ، ما دام قد ناقش المحاكاة والتخييل والصدق والكذب . وقد خص لها فصلا امتد على مسافة أربع وعشرين صفحة .

---

(83) الخطابة : 231 .
(84) تلخيص الشعر : 152 ــ 153 .
(85) الخطابة : 203 .

بدأ حازم بسط الكلام حول الغموض والوضوح باقراره أن الأصل هو التصريح والاعراب (الكشف)، لكن قد تستدعي ظروف ما إغماض المعاني وجعلها مغلقة، كما قد نلجأ أحيانا أخرى الى الايضاح والاغماض معا، فأستنتج أن طرق الدلالة على المعاني ثلاثة هي :

- دلالة ايضاح .
- دلالة ابهام .
- دلالة ايضاح وابهام معا . (86)

ثم انتقل الى حصر وجوه الاغماض حتى يتجنبها الشاعر فيتجنبها في الأماكن التي تتطلب الايضاح والتصريح . فرأى أن منها ما يرجع الى المعاني ، ومنا ما يرجع الى الألفاظ والعبارات، ومنها ما يرجع اليهما معا (الألفاظ والمعاني) .

1 - غموض المعنى : أما غموض المعنى فقد يكون لإحدى العلل الآتية :

- دقته في نفسه وبعد غوره .
- ابناؤه على مقدمات يجهلها السامع.
- قطع الحديث بالاستطرادات.
- ما يتضمنه المعنى من معارف علمية أو أخبار أو تاريخ ... يكون فهم المعنى متوقفا عليه .
- تداخل معاني مشتركة مع المعنى المراد .
- ما يرجع الى التركيب الذهني غير المتقن فتكرهه الأفهام، وقد يصرف الخواطر في "أنحاء من الاحتمالات" .

---

(86) المنهاج ،ص: 172 .

الناحيين نتأمل هذه العلل نجدها متنوعة وتحاول أن تحيط بكل ما يمكن أن يحدث التشويش على المعنى . وميزة حازم هنا .أنه يحلل هذه الظاهرة إلى أسبابها قبل أن يصدر حكم القيمة . فالغموض في نظره ليس سمة ابداعية ، وانما نتيجة لطرق تسلك في التدليل على المعنى . وبزوال " الخلل " في هذه الطرائق تزول هذه النتيجة .

2 ــ غموض الألفاظ والعبارات : مصدر هذا النوع من الغموض ما يلي :

ــ كون اللفظ حوشيا غريبا أو من المشترك اللفظي .

ــ التقديم والتأخير ، وتخالف وضع الاسناد حتى يصبح الكلام مقلوبا .

ــ طول العبارة قد يؤدي الى اختفاء " جهة التطالب بين الكلامين" وجهة الاسناد .

ــ كثرة الصلات والاعتراضات .

ونلاحظ أن العلل الثلاث الأخيرة تتصل بالعبارة أما الأولى فباللفظ .

وقد يتركب الغموض باجتماع العلل الخاصة بالمعنى وتلك الخاصة بالألفاظ والعبارات(87).

وحازم لا يفرض على الشاعر أحد السبيلين :

الايضاح أو الغموض (الاغماض) ، ولكنه ينبه الى ضرورة تجنب هذه العلل عندما يكون المقام مقام ايضاح : " فان ورود المعنى غامضا في كلام قد قصد به الابانة مما يوعر سبيله ويزيله عن الاعتدال والاستواء مع مناقضته للمقصد " (88) .

واذا كان لكل داء دواء ، فان داء الغموض يجد دواءه في تعويض كل

---

(87) تنظر هذه التفصيلات في الصفحات : 173 ــ 174 .

(88) نفسه : 175 .

ما من شأنه أن يؤدي الى الغموض، أو قرنه بما يزيل اشكاله، مثل أخذ المعاني المماثلة والألفاظ المرادفة، واتباع الغامض بما يشرحه ويفسره.

وبالنسبة للمعنى الدقيق في ذاته، يوصي حازم بالاجتهاد في تسهيل العبارة المؤدية اليه، "حتى يقابل خفاؤه بوضوحها، وغموضه ببيانها، حتى تبلغ الغاية المستطاعة في ذلك" (89) والشاعر بهذا الاجتهاد انما يزيل عن نفسه اللوم والتقصير، واذا بقي المعنى مع ذلك خفيا غامضا فليلتمس له العذر، لأن ذلك المعنى مما لا يمكن تصييره جليا. أما ما لم يستطع الشاعر أن يبينه حق الابانة، فعليه أيضا أن يقرنه بما يمكن توضيحه "اذ قد يستدل على المعنى بما جاوره من المعاني ويلبه بعضها على بعض" (90).

أما الألفاظ فعلى الشاعر أن يتجنب الغريب الحوشي، واذا اضطر اليه فليقرنه أيضا بما يهتدى به الى معناه، كما عليه أن ينوط باللفظة المشتركة ما يخصص معناها.

لقد انشغل حازم بشكل كبير بكيفية توضيح المعاني وتجليتها، وهذا يعني أنه لم يخرج عن الطريق التي سار فيها سابقوه، على أنه لم يمنع من اللجوء الى الكنايات وكل ضرب من ضروب الألغاز والتعمية متى أراد الشاعر ذلك شريطة ألا يخل بالتواصل. ان حازما في قرارة نفسه يفضل الوضوح، ويفضل أيضا الاغراب، بمعنى الابداع والطرافة والجدة لما له من سلطة في تحريك النفس وجعلها تنفعل

---

(89) نفسه : 178.
(90) نفسه : 178

وتتأثر .

ومال المراكشي أيضا الى الوضوح ، بل اعتبره عمود البلاغة " ومادة أساليب البديع" . وقد سماه التوضيح ، وعده من التفصيل * . وقد عرفه بأنه " احضار المعنى للنفس بسرعة ادراك ، ولا يكون الا بالأفصح والأجلى من الألفاظ وأحسنها ابانة ومسموع ... " (91) والمحمود عنده في جميع أساليب البلاغة " ما لا يظهر فيه التكلف ، ولا يكون مطلوبا بالتعسف ... وما كان من الكلام مضرس الألفاظ مجمع الأجزاء ... فهو خارج عن البديع" (92) . وتحدث أيضا عن فصاحة اللفظ فحصرها في أربع صفات منها سهولة تصور معناه (93) . وفي معرض تحديده العلاقات بين اللفظ والمعنى تحدث عن الايجاز والحشو والمساواة كما تحدث عن الإخلال ، وهو يحصل عندما يكون في المعنى نقص أو يكون غير مستوفى (94) .

وسعيا وراء تدقيق موقفه من الغموض بحث له عن أسبابه وحصرها في ستة : اثنان مرتبطان باللفظ وهما :

- غرابة اللفظة في ذاتها .
- كونها من الكلمات المشتركة .

واثنان مرتبطان بالتركيب وهما :

- فرط الايجاز .

(*) سمى الفصل الرابع بـ : تفصيل شيء بشيء .
(91) الروض المريع في صناعة البديع ، ص : 134 .
(92) نفسه : 173 — 174 .
(93) نفسه : 87 .
(94) نفسه : 83 .

ـ الاغلاق في النظم (مثل أبيات المعاني)

واثنان في المعنى وهما :

ـ غموض المعنى في ذاته .

ـ احتياج المعنى الى مقدمات لا يمكن فهمه الا بمعرفتها .

لذلك وجب تجنب هذه المعوقات أو مشوشات التواصل " وكل ما يسهل في الوصول الى المطلوب فهو محبوب ، وكل ما يعوق عنه فهو مكروه " (95) .

وخص السجلماسي الجنس الرابع من مؤلفه للمبالغة ، (وهي ليست مذمومة) . وهي تنتج عن الافراط والاغراق في الوصف ، ولكونها قد تكون في الكلام البسيط كما في المركب ، سمى المبالغة في اللفظ المفرد " العدل " وما كان في اللفظ المركب بـ " المبالغة " ، وجعل تحتها خمسة أنواع هي : الاغراق ، والتداخل والاستظهار ، والاطناب ، والسلب ، والايجاز ، وجعل لكل جنس من هذه الأجناس أنواعا صغرى كثيرة لا داعي لذكرها .

أما موقفه ، فهو لم يخرج عما قاله ابن سينا . جاء ذلك في حديثه عن الغلو ، حيث رأى أن الناس منقسمون حوله الى مقتصد وخارج الى المحال . ففضل ما ذهب اليه المقتصدون ، أما قول الآخرين فهو " قول مرغوب عنه ، مرذول عند محققي الأوائل . وقد صرح بترذيله أبو علي بن سينا في صدر كتاب " القياس" من كتابه " (96) .

وينصح السجلماسي الأديب عند احساسه بقبح يوهم السامع ، أن يترك

---

(95) نفسه : 84 .

(96) المنزع البديع ، ص : 274 ـ 275 .

" ذلك رأسا ، والاعراض عنه جملة ، وايرادها لا إبهام فيه ، فان ذلك هو المهيع البعيد من النقد ،الكفيل بإحراز المحاسن وتكب المثالب " (97) .

ونختم الآن بابن خلدون . فقد مشى في نفس الطريق حيث دعا الى تجنب التراكيب المعقدة والاكثار من المعاني في البيت الواحد . وقد عاب شيوخه هذا الأمر على شاعر الأندلس ابن خفاجة . فعلى الشاعر المولد أن " يجتنب أيضا المعقد من التراكيب جهده ، وانما يقصد منها ما كانت معانيه تسابق ألفاظه الى الفهم ، وكذلك كثرة المعاني في البيت الواحد فان فيه نوع تعقيد على الفهم " (98) .

ان إغماض المعنى في نظر ابن خلدون يشوش على الذوق فيحول دون المتعة واستيفاء المدرك من البلاغة ، ولهذا السبب تابع شيوخه أيضا في حملهم على شعر المتنبي والمعري (وابن خفاجة) نظرا لكون شعرهم لم يجر على طريقة العرب ، حيث تناولوا معاني فلسفية غامضة .

ولتكتمل بلاغة الوضوح دعا ابن خلدون الى تجنب الحوشي من الألفاظ والمقعر ، لأنها تحول دون وصول المعنى الى فهم السامع ، وحذر أيضا من استعمال الألفاظ السوقية المبتذلة من كثرة الاستعمال ، لأنها تنزل بالكلام عن مرتبة البلاغة .

---

(97) نفسه : 428 .

(98) المقدمة ، تح عبد الواحد وافي : ص 1307 ــ 1308 .

خلاصـــــــة :

الملاحظ أن معظم النقاد ألحوا على الوضوح ، وان الذين سمحوا بالغموض اشترطوا عدم الاغراق فيه ، مما يجعلنا نخلص الى القول بأن بلاغة الوضوح ظلـــت مبدأ راسخا في النقد العربي على مر مراحله التاريخية . وهذا شيء اعتبـــره بدهـــيا عـند أمة شاعرة ، ديوانها الشعر .

ان المكانة التي يحتلها الشعر داخل الثقافة العربية الاسلامية ، باعتباره أداة للتواصل الجماهيري — في ظل الشفوية ، ولم يحد التدوين من هذه الوظيفة — ووسيلة لنقل المعارف (نشير هنا أيضا الى تحويل بعض مؤلفات العلوم الى أراجيـز تحفظ) ووسيلة للتعبير عن الذات الفردية والجماعية ، داخل الوسطية ، جعلتـــه مطالبا بتأدية وظيفة تجمع بين روحه الفنية ورسالته الاجتماعية . وهذا لا يتأتـــى الا اذا سلك نهج الوضوح على مستوى المعنى والطرافة على مستوى المبنى .

ان الوضوح سمة من سمات الحضارة العربية — الاسلامية ، لكنه الوضـــوح المثير للعجب والاستغراب بطرافته ، وطاقات اللغة العربية في التعبير .

خاتمة عامة

في ختام هذا البحث، أجمل أهم ما توصلت اليه من نتائج فيما يلي:

1) إن نظرتنا الى التراث النقدي ينبغي أن تتغير، وتصبح أكثر ايجابية. فقد كشفت محاور هذا العمل على أن الممارسة النقدية عند العرب لم تكن قاصرة، وتحاليلهم لم تكن سطحية أو بسيطة أو بدائية، بل على العكس من ذلك تماما. فهم قد كونوا مجموعة من المفاهيم التي أحاطت بالعملية الابداعية في شمولها، على قدر كبير من النضج والنبوغ.

2) تبين لنا أن القضايا النقدية لم تكن مفرقة عفوية لا يحكمها ضابط معين، بل هي قضايا متداخلة ومترابطة، يجمعها سلك " الأدبية "، ويحكمها تصور يأخذ بعين الاعتبار الملابسات الخارجية، والخصائص الداخلية للنص الأدبي، مع اهتمام خاص بالجانب الفني.

3) ان كثيرا من القضايا النقدية الحديثة والمعاصرة، تجد لها صدى وجذورا جنينية في الممارسة النقدية القديمة، مما يستدعي توطيد الصلات مع التراث، ومحاولة تطوير الاشارات والتصورات الواردة فيه لما فيه خدمة الأدب العربي ابداعه ونقده، ولا بأس من الاستفادة من المناهج النقدية الحديثة مع التحرز من السقوط في الاسقاطات والمصادرات.

4) ان حرص النقد القديم على تحقق التواصل بين الباث والمتلقي يظهر بجلاء في كل المباحث، فهم لم يتحدثوا عن خصائص الأديب الخلقية والخلقية والفنية والثقافية، الا لكي يوطدوا الصلة بينه وبين المتلقي، بتجنب ما يزعجه (المتلقي)

سواء في هيئة الباث، أو فيما تحقق داخل النص . وقد ظهر من خلال المبحث الثاني ،أن المتلقي كان دائم الحضور في توجيه الابداع، على أن النقد الصادر عنه كان أحيانا يمتزج بصراعات لا تمت الى الأدب بصلة ، ويبقى النقد الموضوعي ذا مكانة ،وان أصابه الكلل في بعض الأحيان .

وقد كان الاهتمام بمطالع القصائد والتخلص والخواتيم ، وأيضا بالتجانس والتآلف داخل النص وبين عناصره الصغرى ،أثرا لهذا الاهتمام بالمتلقي ، كما ظهر أيضا في كلامهم عن الغموض والوضوح .

5) ان النقد العربي لم يهتم بالشعر فقط ،بل كانت له أيضا صولات وجولات مع النثر . ثم ان النقاش الذى دار حول المفاضلة بين هذين الجنسين قد أعطى نتائج ~~طريفة~~ أسفرت عما سمي بتقاطع الشعري والنثري ، أو خطابية الشعر وشعرية النثر . وهي قضية تجعلنا في صلب نظرية الأجناس ، وفي صلب قضية اللغة الشعرية وما يسميه النقد الحديث بالانزياح والعدول، وقد اتضح أن للنقاد القدامى آراء رائدة في هذا المجال وفي مجال الأغراض وعلاقتها بالأوزان ، وصفات كل غرض ، وفي الايقاع الداخلي للشعر والنثر .

6) لقد ظهر من حديثنا عن النص ، أن النقاد القدامى اهتموا كثيرا بجانب الانتظام والتآلف والتعالق ، ودرسوا سبل تحقق التجانس داخل الكلمة ، ثم داخل الجملة ،فداخل النص كله، فتناولوا عيوب اللفظ ، وعيوب اللفظ في علاقته بالمعنى ،ودرسوا السجع والجناس على أساس ما يساهمان به في إحداث التآلف . كما اهتموا بأجزاء القصيدة وأولوا عنايتهم للمطالع والتخلصات والخواتيم ،باعتبارها محطات أساسية داخل القصيدة ، عليها تتوقف أدبيتها

وفلسفتها .

7) تبحث من خلال المبحثين : الخامس والسادس أن الذوق العربي ، وان أعطى الأديب حرية الابداع ، حرص على ألا يصل ذلك الى متاهات وتخيلات لا أصل لها . ان اللغة العربية لغة مجاز ، ولذلك استحب النقاد التوسع في الكلام، ومدحوا التصوير بواسطة التشبيه والاستعارة ، ولكنهم دعوا الى الاقتصاد وعدم تجاوز الحدود في التخييل . كما دعوا الى ايضاح المعاني والابتعاد عن الاغراق الذى يؤدي الى التعقيد والاغماض، في ذات الوقت الذى استحسنوا فيه الغرابة والطرافة والاعجاب . فهم يحرصون على أن يؤدي الأديب وظيفتين : أخلاقية ـ اجتماعية ، وفنية ، لذلك عابوا الكذب الامتناعي والغموض المغرق المسف .

8) رغم اختلاف بيئات النقاد وعصورهم ، فان الاختلاف بينهم كان جد منحسر لم يتعد بعض الجزئيات . أما المسائل الكبرى فكان حولها شبه اجماع ، خاصة ما يتعلق بالانتظام ، والتآلف ، وحدود الصدق والكذب ثم حدود الغموض والوضوح . اذ يمكن القول بأن بلاغة الوضوح مطلب مشترك بين معظم النقاد المدروسين، مما يعني أن تصوراتهم النقدية كانت تصدر عن معدن واحد هو التصور الاسلامي للحياة في عمومها .

9) وفي الختام أشير الى أن هذا العمل حاول رد الاعتبار لبعض النقاد الذين غبنوا من مثل ابن خلدون ، وابن حزم ، وابن رشد . . .

وأخيرا ، وليس آخرا ، لا يسعفني الا أن أعترف انني لما أصل بعد

الى ما كنت أطمح اليه وأطمع فيه ، ولن أفشي سرا اذا قلت انني لست راضيا كل الرضى على هذا العمل . فقد كان بودي أن أخرجه في مستوى أفضل ، وعلى نهج أقوم ، لكن قيمة المشروع وضخامته ، وكثرة المشاغل أبيا الا أن يأتي على هذه الصورة . وأنا جد سعيد أن أقدمه الى أساتذتي الأجلاء أعضاء اللجنة العلمية قصد التصويب والتقويم ، وسأعتبر ذلك امتدادا للدروس التي كنت أتلقاها منهم في رحاب هذه الكلية السعيدة بوجودهم .

حسبي أنني أخلصت النية والقصد ، وبذلت الجهد ، ورجائي من الله أن يتيح لي فرصا لانجاز أعمال أخرى، قصد تدارك ما فاتني هنا ، والحمد لله أولا وأخيرا .

فهرس القوافي

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
ولكنه	سحائب	الطويل	أبو تمام	189
مابال	سرب	البسيط	ذو الرمة	64
فأودعني	الريب	الطويل	ابن عربي	175
اذا نزل	الغيب	"	"	175
أنت دلو	القليب	الخفيف	أبو تمام	217
وقد يقرض	لبيب	الطويل		36
أتصحو	بالرواح	الوافر	جرير	64
بالنار	روحي	الكامل	القاضي الأرجاني	134
النار	روحي	البسيط		218
وقد يفضلنا	مع الريح	البسيط	ابن الرومي	52
نار الروية	تلويح	البسيط	"	52
انما تنفع	الفؤاد	الخفيف	المتنبي	62
ارع الهلى	ودادى	الطويل	أبو نواس	63
سلام	وغادى	"	"	64
فلولا	عقدا	الطويل	ابن شماخ	211
أما تراه	الصادرا	السريع	أبو سعيد المخزومي	78

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
الكلب	شاعر	السريع	أبوسعيد المخزومي	78
عقد الله	أبي بكر	الخفيف	ابن هاجة	63
اني وكل	ذكر	الرمل	أبو النجم	179
جرر الذيل	بالسكر	الخفيف	ابن هاجة	63
فوجدته	خمر	الطويل	مجهول	220
وما كنت	أنطق	الطويل	الأعشى	179
خليلان	موفق	الطويل	"	179
يقظ	مسروق	الخفيف	أبو تمام	133
قديت	أطيق	الوافر	عروة ابن الورد	134
قد عشت	ولا ملك	البسيط	المعرى	189
ان تفق	الغزال	الوافر	المتنبي	215
وسليمى	وصال	مجزوء الرمل	يحى الغزال	220
وما التأنيث	للهلال	الوافر	المتنبي	216
كلما	الخيال	مجزوء الرمل	يحى الغزال	220
وان أحق	يبخل	الطويل	ابن أبي فنن	26
غدائره	مرسل	"	امرؤ القيس	132
والشمس	الأحول	الرجز	أبو النجم	64
فمن	جرول	الطويل	كعب ابن زهير	43

أول البيت	القافية	البحر	الشاعر	الصفحة
ولما ذعرت	مخدم	الطويل	ابن هانئ	149
أصاخت	مخدم	"	"	145
وخفوق	جهنما	الكامل	المتنبي	134
خطباء	لسن	الكامل	قيس بن عاصم	45
فان شيطاني	كل فن	الرجز	مالك بن أسماء	179
واني وان	عني	"	"	179
تبل	ثناياها	المنسرح	المتنبي	70
ألا يا عتيبة	الساعة	مجزوء الوافر	أبو العتاهية	51
ولي صاحب	هوه	المتقارب	حسان بن ثابت	179
والقول	يديه	الكامل	ابن المعتز	52

فهرس الأعلام

الصفحة :

أ

آراتو 178

الآمدي 76 ـ 208

أبولو 178

ابن الأثير: 8 ، 33 ، 34 ، 35 ، 65 ، 70 ، 72 ، 79 ، 87 ، 88 ، 89 ، 90 ، 107 ، 125 ، 129 ، 131 ، 132 ، 134 ، 139 ، 148 ، 154 ، 157 ، 161 ، 162 ، 169 ، 172 ، 187 ، 204 ، 216 ، 217 ، 219 .

ابن أبي الاصبع 24 ـ 126 ـ 142 ـ 150 ـ 152 ـ 154 ـ 162 ـ 223 .

ابن الأعرابي 45

ابن الافليلي 52 ـ 209 .

ابراهيم الصولي 8 ـ 15 .

ابراهيم بن العباس 21 .

أحمد يزن 144 .

الأخطل 183 .

أرسطو 2 ـ 74 ـ 109 ـ 115 ـ 5 .

اسكاربيت 56

اسامة بن منقذ . 33 ـ 51 ـ 124 ـ 154 ـ 166 ـ 219 .

الأصمعي

الأعشى 179 ـ 183 .

أفلاطون 175 .

امرؤ القيس 42 ـ 43 ـ 60 ـ 76 ـ 132 ـ 166 ـ 183 .

ب

ابن باجة 63

بارث 119

الباقلاني 172

البحترى 69 ـ 76 ـ 108 ـ 161 ـ 167

بدر الدين بن مالك 125 ـ 159 ـ 223

أبو بكر بن تفلويت 63

أبو بكر اليكي 28

ابن بسام 17، 18، 24، 27، 28، 52، 53، 67، 122، 147، 172، 210،

ابن البناء 9 ، 32، 59، 82، 83، 86، 108، 149، 195، 196، 221 .

البوشيخي 43 ـ 104 .

ابن سلام الجمحي 6 ـ 7

ت

أبو تمام 17 ، 76 ، 100 ، 108 ، 133 ، 138 ، 167 ، 186 ، 204، 206

التهانوى 103

ث

ثعلب 69 ـ 70 ـ 111 .

ج

الجاحظ 20 ـ 21 ـ 71 ـ 120

جاكبسون 203

جرير 64 ـ 180 ـ 183

جمال الدين الأندلسي 72

أم جندب 42

ابن جني 70

جون كوهين 203

ح

حازم القرطاجني 4، 36، 46، 47، 49، 56، 60، 61، 73، 83، 85، 99، 101، 111، 113، 114، 115، 117، 126، 132، 136، 150، 154، 158، 163، 164، 167، 169، 170، 172، 174، 188، 190، 191، 192، 193، 194، 195، 204، 225، 226، 227، 228.

ابن حبوس 221

ابن حزم 26 ـ 31

حسان بن ثابت 26 ـ 32 ـ 179 ـ 222

حسن الأمراني 103

الحسين بن وهب 15

الحطيئة 43 ـ 51

أبو حفص الاشبيلي 28

أبو حيان التوحيدى 120

خ

الأخفش 18 ـ 103

الخراساني 50 ـ 51 ـ 52

ابن أبي الخصال 19

ابن الخطيب 56

ابن خفاجة 18 ـ 67 ـ 68 ـ 69 ـ 187 ـ 231 .

ابن خلدون 83 ـ 87 ـ 88 ـ 92 ـ 93 ـ 105 ـ 106 ـ 136 ـ 231

خلف الأحمر 18 ـ 69

الخليل بن أحمد 18

ـ د ـ

ابن دريد 18

دعبل 181

دلس كنمار 176

ابن دحية 28 ـ 111 ـ 220 ـ 221

ـ ر ـ

الراعي النميرى 180

أبو الربيع سليمان القضاعي 146

ابن رشد 9 ـ 59 ـ 65 ـ 84 ـ 91 ـ 94 ـ 96 ـ 97 ـ 98 ـ 99 ـ 113 ـ 115 ـ 188 ـ 189 ـ 190 ـ 195 ـ 204 ـ 225 .

ـ ش ـ

شميم الحلي 36 ـ 125 ـ 222

ابن شهيد 21 ـ 22 ـ 53 ـ 80 ـ 81 ـ 142 ـ 177

ـ ص ـ

ابن أبي الاصبع 125 ، 141 ، 149 ، 151 ، 153 ، 161
الصابي 19 ، 87، 89، 106، 142، 154، 155، 183

صلاح بن عبد القدوس 32

ـ ط ـ

ـ ابن طاهر 142

ـ ابن طباطبا 120 ـ 182 ـ 206

ـ أبو الطيب المتنبي 14، 15، 49، 60، 62، 70، 76، 88، 100، 101، 108،
133، 167، 208، 231

ـ ع ـ

ـ ابن عباد (الصاحب) 19 ـ 142 .

ـ عبد الجليل بن وهبون 28

ـ ابن عبد ربه 125

ـ عبد العزيز الجرجاني 76 ـ 183

ـ عبد القاهر الجرجاني 7، 8، 11، 39، 71، 73، 75، 80، 82، 83، 122 ، 129
135، 138، 139، 146، 185، 186، 204، 209، 211 ،
212، 213، 214، 215

ـ عبد الكريم النهشلي 109.

ـ عبد الله بن رواحة 26 ـ 32

ـ عبد الملك بن مروان 64

ـ ع ـ

ـ عبيد الله 70

أبو عبيدة 18

أبو العتاهية 50 ـ 51 ـ 52

ابن عربي 175
عروة بن الورد 134
العسكري 111 ـ 183 ـ 208

العقاد 101 ـ 177

أبو العلاء المعري 20، 25، 33، 88، 114، 177، 180، 231
العلوي يحيى 125، 135، 142، 151، 154، 162، 166
علقمة الفحل 42 ـ 43

عمر بن الخطاب

أبو عمرو بن العلاء 18 ـ 69

ـ ابن العميد 19 ـ 142

ـ ف ـ

الفارابي 76 ـ 84 ـ 96 ـ 114 ـ 115 ـ 188 ـ 195

ابن فتوح 142

الفراء 18

أبو فراس الحمداني 15

الفرزدق 42 ـ 180 ـ 183

ابن أبي فنن 26

الفضل بن سهل 8

ـ ق ـ

ابن قتيبة 18 ـ 60 ـ 181 ـ

قدامة بن جعفر 83 ـ 111 ـ 120 ـ 151 ـ 182 ـ 207

قطرب 18

قيس بن عاصم 44

ـ ك ـ

كهدي فاريا 203

كريستيفا 119

الكسائي 8

كعب الأشقر 210

كعب بن زهير 26 ـ 32 ـ 43 ـ 51 ـ 183

الكلاعي 27 ـ 33 ـ 58 ـ 77 ـ 78 ـ 79 ـ 81 ـ 89 ـ 141 ـ 187

كليوبي 178

الكميت 181

ـ م ـ

ـ المأمون 50

ـ محمد الدناى 113

ـ محمد العمرى 200

ـ محمد بن الفرج الجياني 53

— م —

— محمد عبد المطلب مصطفى : 160 ـ 171

— مجدى وهبة 2

المرزوقي 76، 79، 120، 184، 205، 207

المستظهر بن هشام الناصرى 53

مسلم بن الوليد 43 ـ 69 ـ 162

ابن المعتز 15 ـ 52 ـ 152

المفضل الضبي 36

المواعيلي 29 ـ 131 ـ 132 ـ 136 ـ 187 ـ 219

— ن —

النابغة 183 ـ 184 ـ 185

أبو النجم 69

نجم الدين بن مجاور المصرى 222

أبو نواس 14، 15، 20، 25، 49، 63، 69، 162، 167، 183

— هـ —

هربرت 176

— ابن هانئ 145 ـ 146 ـ 147

هشام بن عبد الملك 64

هند طه حسين 197

— ي —

يحيى الغزال 220

يونس بن حبيب 18

— و —

— ولادة بنت المستكفي 27

الوليد بن المغيرة 103

— ابن وهب الكاتب 15 ـ 105 ـ 206

فهرس المصادر والمراجع

I) المصادر

ـ أ ـ

احكام صنعة الكلام : أبو القاسم الكلاعي تحقيق رضوان الداية . ط بيروت ـ دار الثقافة 1386 هـ/ 1966 م .

أخبار أبي تمام : الصولي تحقيق خليل محمود عساكر وآخرون القاهرة . لجنة التأليف والترجمة والنشر 1937 م .

أسرار البلاغة : عبد القاهر الجرجاني . صححها السيد محمد رشيد رضا . دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ الطبعة الأولى 1988 م .

اعجاز القرآن : أبو بكر الباقلاني ـ تحقيق أحمد صقر ـ مصر ـ 1972 .

الأغاني : أبو الفرج الاصفهاني ـ بيروت 1955 .

ـ ب ـ

البديع في البديع في نقد الشعر : أسامة بن منقذ . حققه وقدم له عبد آطي مهنا . دار الكتب العلمية ـ بيروت لبنان ـ ط 1/ 1987 م .

بديع القرآن : ابن أبي الاصبع المصرى . تقديم وتحقيق حنفي محمد شرف ـ مكتبة نهضة مصر ـ الفجالة ط 1/ 1957 م .

البرهان في وجوه البيان : ابن وهب الكاتب . تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ط1/ 1967 .

— ب —

البيان والتبيين : الجاحظ . تحقيق وشرح . عبد السلام محمد هارون دار الجيل — بيروت ط 2/1410هـ/1990 م .

— تحقيق حسن السندوبي القاهرة مطبعة الاستقامة 1956 م .

— ت —

تلخيص الخطابة : ابن رشد . تحقيق محمد سليم سالم — المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية . لجنة احياء التراث الاسلامي — القاهرة 1387 هـ/ 1967 م .

" " : حققه وعلق له عبد الرحمن بدوى . الناشر وكالة المطبوعات — الكويت دار القلم — بيروت — د — ت .

تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر : ابن رشد . تحقيق محمد سليم سالم . المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية — لجنة احياء التراث الاسلامي — القاهرة 1391 هـ/1971 م .

" " " : نشره عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو . القاهرة 1953 م .

— ث —

ثلاثة رسائل في اعجاز القرآن في الدراسات القرآنية والنقد الأدبي : حققها وعلق عليها محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام . دار المعارف بمصر — د — ت .

ـ ث ـ

ثمار القلوب الثعالبي ـ تحقيق أبو الفضل ابراهيم . ط 1985 م .

ـ ج ـ

جوامع الشعر : الفارابي . ضمن كتاب تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر ـ ابن رشد . تحقيق محمد سليم سالم . المجلس الأعلى للشؤون الاسلامية ـ القاهرة 1971 م .

ـ خ ـ

الخصائص : ابن جني . تحقيق محمد علي النجار بيروت 1952 م .

الخطابة من كتاب الشفا : ابن سينا . تحقيق محمد سليم سالم وزارة المعارف العمومية ، الادارة العامة للثقافة القاهرة ـ 1373 هـ/ 1954 م .

ـ د ـ

دلائل الاعجاز : عبد القاهر الجرجاني . طبع وتعليق محمد رشيد رضا دار المعرفة للطباعة والنشر ـ بيروت ـ لبنان 1398 هـ 1978 م .

الديوان الأكبر : ابن عربي . القاهرة ـ دار الطباعة بولاق ـ 1279 هـ .

ديوان أبي تمام : بشرح الخطيب التبريزى . تحقيق محمد عبده عزام دار المعارف بمصر ـ 1964 م .

ـ شرح وتعليق شاهين عطية ـ بيروت ـ د ـ ت .

ـ د ـ

ديوان أبي الطيب المتنبي . شرحه عبد الرحمن البرقوقي دار الكتاب العربي بيروت ـ لبنان .

ديوان أبي العتاهية دار صادر ـ دار بيروت (بيروت) 1964 م .

ديوان أبي نواس حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالي دار الكتاب العربي ـ بيروت ـ لبنان ـ د ـ ت .

ديوان ابن خفاجة : تحقيق سيد غازي ـ الاسكندية ـ منشأة المعارف 1319 هـ/1979 م .

ديوان حسان بن ثابت : تحقيق وليد عرفان ط 1974 م .

ـ ذ ـ

الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة . ابن بسام الشنتريني . تحقيق د . احسان عباس ـ ط بيروت ـ دار الثقافة 1399 هـ/1979

ـ ر ـ

رسائل ابن حزم ـ ابن حزم الأندلسي . تحقيق د . احسان عباس المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1980.

رسائل ابن حزم ـ ابن حزم الأندلسي . المجموعة الأولى . تحقيق وتعليق د . احسان رشيد عباس ـ مكتبة الخانجي بمصر مكتبة المثنى بغداد ـ د ـ ت .

رسالة التوابع والزوابع : ابن شهيد الأندلسي ـ صححها بطرس البستاني ، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع ـ تونس 1985 م .

ـ ر ـ

رسالة الصاهل والشاحج . أبو العلاء المعرى . تحقيق د . عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ ـ دار المعارف بمصر 1975 م .

رسالة الغفران : أبو العلاء المعرى . تحقيق وشرح د . عائشة عبد الرحمن . دار المعارف ط 7/ 1981 م .

الروض المربع في صناعة البديع : ابن البناء العددى المراكشي . تحقيق رضوان بن شقرون ـ دار النشر المغربية الدار البيضاء 1985 م .

ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الأدباء : (مرقونة) ابن خيرة المواعيلي . تحقيق وتقديم مصطفى الحيا . رسالة لنيل د . د العليا ـ كلية الآداب الرباط . السنة 1988 م/1989 م .

ـ س ـ

السيرة النبوية ابن هشام . تحقيق السقا والابياري وشلبي ط2 ـ 1375 هـ/1955 م .

سر الفصاحة ابن سنان الخفاجي ـ دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ـ ط 1/ 1982 م .

ـ ش ـ

الشعر والشعراء ابن قتيبة تحقيق محمد مفيد اقميحة ط 1/1981 م .

" تحقيق أحمد محمد شاكر ـ القاهرة ـ دار المعارف 1386 هـ/1967 م .

شرح ديوان الحماسة : المرزوقي ـ نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون . مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ـ القاهرة ط 2/ 1967 م .

شروح سقط الزند : تحقيق مصطفى السقا ـ 1964 م القاهرة .

ـ ص ـ

الصناعتين : الكتابة والشعر . العسكرى . تحقيق محمد مفيد اقميحة دار الكتب العلمية ـ بيروت ـ لبنان ـ ط 1/1981 م .

ـ ط ـ

طبقات فحول الشعراء ابن سلام الجمحي قرأه وشرحه محمد محمود شاكر ، مطبعة المدني القاهرة ـ 1974 م .

الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الاعجاز يحيى بن حمزة العلوى ـ مطبعة المقتطف بمصر 1914 م .

— ع —

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده — ابن رشيق القيرواني . تحقيق محيي الدين عبد الحميد دار الجيل — بيروت لبنان — ط 5/1401 هـ/1981 م .

" " تحقيق د . قرقزان — دار المعرفة لبنان بيروت ط 1/1988 م .

عنوان المرقصات والمطربات — أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد الأندلسي ط بيروت ، دار حمو ومحيو 1393 هـ/1973 م .

عيار الشعر — ابن طباطبا العلوى . شرح وتحقيق عباس عبد الساتر مراجعة نعيم زرزور — دار الكتب العلمية لبنان ط 1/1402 هـ/1982 م .

" " " . تحقيق محمد زغلول سلام ط 2/1984 الناشر منشأة المعارف — الاسكندرية .

— غ —

الغصون اليانعة في شعراء المائة السابعة — أبو الحسن علي بن موسى بن سعيد الأندلسي . تحقيق ابراهيم الأبيارى — ط القاهرة — دار المعارف 1397 هـ/1977 م .

— ف —

فن الشعر — أرسطو . تحقيق عبد الرحمن بدوى — مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1953 م .

ـ ف ـ

فن الشعر من كتاب الشفا . أبو علي بن سينا . تحقيق عبد الرحمن بدوى ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو القاهرة . 1953 م .

ـ ق ـ

القوافي الأخفش ابن مسعدة تحقيق عزة حسن ـ دمشق 1975 م .

قواعد الشعر : ثعلب . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ـ مطبعة مصطفى البابلي الحلبي القاهرة .

ـ ل ـ

لسان العرب ابن منظور ـ دار صادر ـ بيروت

اللزوميات أبو العلاء المعرى . تحقيق جماعة من الأخصائيين ـ بيروت 1986 م .

ـ م ـ

المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب ضياء الدين ابن الأثير قدمه وحققه وعلق عليه د . أحمد الحوفي ـ ود . بدوى طبانة ـ مكتبة نهضة مصر بالفجالة ـ ط 1/1962 م .

المقتطف من أزهار الطرف : ابن سعيد الأندلسي . تقديم وتحقيق ودراسة د . سيد حلفي حسن ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1984 م .

— م —

مقالة في قوانين صناعة الشعر : الفارابي . ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو تحقيق عبدالرحمن بدوى القاهرة 1953 م .

المقدمة : ابن خلدون . تحقيق علي عبد الرحمن وافي — القاهرة . لجنة البيان العربي . 1958/1957 م .

" . دار القلم بيروت — لبنان — ط 1981/4 م .

المصباح في علم المعاني والبيان والبديع : بدرالدين بن مالك الأندلسي المطبعة الخيرية — 1341 هـ .

المطرب من أشعار أهل المغرب : أبو الخطاب عمر بن حسن بن دحية . تحقيق الأستاذ ابراهيم الأبارى وحامد عبد المجيد ود . أحمد أحمد بدوى . ط القاهرة — المطبعة الأميرية 1374 هـ/ 1955 م .

مفتاح العلوم : السكاكي . دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان 1983م

المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع . أبو القاسم السجلماسي . تحقيق علال الغازى — مكتبة المعارف — الرباط . ط 1401/1 هـ / 1980 م .

منهاج البلغاء وسراج الأدباء : حازم القرطاجني . تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة — دار المغرب الاسلامي ط 3 — بيروت — 1986 م .

— م —

الموازنة بين أبي تمام والبحترى : الآمدى . تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة العلمية ، بيروت — لبنان 1944 م .

نقد الشعر : قدامة بن جعفر . تحقيق ، مصطفى كمال ط 2/1978 م .

" " . تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي — دار الكتب العلمية — بيروت — لبنان — د — ت .

— و —

الوساطة بين المتنبي وخصومه : عبد العزيز الجرجاني . تحقيق محمد علي البجاوى ، محمد أبو الفضل 1966 م .

II) المراجع :

ـ أ ـ

ـ الابداع والخطاب : قراءة في أسرار عبدالقاهر الجرجاني ودلائله مجلة فصول مجلد 10 عدد 1 ـ 2 يوليوز 1991 .

ـ الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر : الدكتور عبد القادر القط دار النهضة بيروت 1978 .

ـ اتجاهات النقد خلال القرنين السادس والسابع الهجريين : د . محمد عبدالمطلب مصطفى دار الأندلس طبعة 1984 .

ـ اتجاهات النقد الأدبي في القرن الرابع الهجرى : د . أحمد مطلوب ـ بيروت ط 1 ـ 1393 هـ 1973 م .

ـ الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة الى حدود القرن الثامن الهجرى : د . عباس ارحيلة) كلية الآداب ـ الرباط ـ س ج 1990 ـ 1991 .

ـ الأدب والغرابة : د . عبد الفتاح كيليطو ـ دار الطليعة بيروت ط 2/1983 .

ـ أدبية النص الشعرى من خلال العمدة لابن رشيق : حادى الصعودى مجلة الحياة الثقافية ـ تونس ع 51 سنة 1989 م .

ـ الأسس الجمالية في النقد العربي : د . عز الدين اسماعيل . دار الفكر العربي 1388 هـ/1968 م .

ـ الأسس الفنية للنقد الأدبي : د . عبد الحميد يونس ـ مطبعة المعرفة .

ـ أ ـ

ـ الأسس النفسية للابداع الفني الشعر خاصة : د . مصطفى سويف ـ القاهرة دار المعارف ـ 1379 ـ 1959 م .

ـ أسس النقد الأدبي عندالعرب : د . أحمد بدوى ـ دار نهضة مصر ـ القاهرة 1979 .

ـ الأسلوب : د . أحمد الشايب مطبعة السعادة ـ القاهرة ـ 1396 هـ 1976 م .

ـ الأسلوبية والأسلوب : د . عبد السلام المسدى . الدار العربية للكتاب ط 2/1982 .

ـ اشكالية الابداع الشعرى بين التنظير والتأصيل العربي والتفسير المعاصر : عبد الفتاح عثمان ـ مجلة فصول : م 10 ع 1 ـ 2 ـ يوليوز 1991 .

ـ أصول النقد الأدبي : د . أحمد الشايب . مكتبة النهضة المصرية ط 8 ـ 1973 .

ـ الهام الخلق الفني : محمد ياسر شرف ـ مجلة فصول م 10 ع 1 ـ 2 ـ يوليوز 1991 .

ـ الالياذة محرية : سليمان البستاني .

ـ ب ـ

ـ البلاغة تطور وتاريخ : د . شوقي ضيف ـ دار المعارف ـ مصر ـ ط 4 .

ـ البلاغة والأسلوبية : د . محمد عبد المطلب ـ الهيأة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ 1984 .

ـ ب ـ

ـ بحوث في النص الأدبي : د. محمد الهادى الطرابلسي ـ الدار العربية للكتاب ـ 1988 .

ـ بناء القصيدة العربية : د. يوسف حسن بكار ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة ـ 1979 م .

ـ بنية اللغة الشعرية : جون كوهن ـ ترجمة محمد الوالي ـ محمد العمرى . دار توبقال للنشر ـ ط 1 ـ 1986 .

ـ

ـ ت ـ

ـ تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) محمد مفتاح ـ دار التنوير 1985 م .

ـ تحليل الخطاب الشعرى : (البنية الصوتية في الشعر) محمد العمرى الدار العالمية للكتاب ط 1 / 1990 .

ـ

ـ تداخل المصطلحات واشكالية الأنماط الشعرية العربية الضائعة : محمد الدناى مجلة كلية الآداب بفاس ـ عدد خاص رقم 4 ـ 1988 .

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : د. احسان عباس ط بيروت ـ دار الثقافة 1978 .

ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب : الأستاذ طه أحمد ابراهيم طبعة بيروت .

ـ تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: د. محمد رضوان الداية ـ مؤسسة الرسالة بيروت 1981 .

ـ التفسير النفسي للأدب : د. عز الدين اسماعيل ـ بيروت دار الثقافة ودار العودة .

ـ التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره الى ق السادس الهجرى (مشروع قراءة) . د. حمادى صمود ـ منشورات الجامعة التونسية ـ 1981 .

ـ " تناسل النص الشعرى " : محمد مفتاح . مجلة دراسات أدبية ولسانية العدد 5

ـ ح ـ

ـ حول مفهوم النثر عند العرب القدامى : ذ. البشير المجدوب ـ الدار العربية للكتاب طرابلس ـ تونس 1982 .

ـ د ـ

ـ دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي : د. أحمد المتوكل ـ دار الثقافة ـ البيضاء ط 1989/1 .

ـ دراسات في نقد الأدب العربي : من الجاهلية الى غاية القرن الثالث الهجرى : د. بدوى طبانة ـ دار الثقافة ط 1974/6 .

ـ د ـ

ـ درس السيميولوجيا : رولان بارت ـ ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي .
دار توبقال ط 1 / 1986 .

ـ دينامية النص (تنظير وانجاز) محمد مفتاح ـ المركز الثقافي العربي ـ
الدار البيضاء 1987 م .

ـ ر ـ

ـ الرمز الشعرى عند المتصوفة : د. لطف جودة نصر ـ دار الأندلس
ط 3 ـ 1983 م .

ـ س ـ

ـ سياسة الشعر : أدونيس ـ دار الآداب بيروت ـ ط 1/1985 .

ـ

ـ ش ـ

ـ الشعر بين نقاد ثلاثة (السيوت وآخرون) : اختارها وترجمها وقدم لها
د. منح خورى ـ دار الثقافة ـ بيروت لبنان .

ـ الشعرية العربية : أدونيس ـ دار الآداب ـ بيروت ـ ط 2/1989 .

ـ الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية : د. عزالدين
اسماعيل ط 3/1981 م .

ـ ص ـ

ـ الصورة الأدبية : د. مصطفى ناصف ـ مكتبة مصر ـ القاهرة 1958 .

ـ الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ـ محمد الولي ـ المركز الثقافي العربي ط 1 ـ 990

ـ الصورة الشعرية في الكتابة الفنية : الأصول والفروع : د . صبحي البستاني دار الفكر اللبناني ، ط 1/ 1986 م .

ـ الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع أبي نواس : د . ساسين عساف المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط 1/ 1982 .

ـ الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغي : د . جابر عصفور ـ دار المعارف القاهرة 1973 .

ـ الصورة والبناء الشعرى : د . محمد حسن عبدالله ـ دار المعارف ـ القاهرة 1981 .

ـ

ـ ف ـ

ـ فن البديع : د . عبد القادر حسين ـ دار الشروق 1983 .

ـ فن التشبيه (بلاغة ـ أدب ـ نقد) مكتبة الانجلو مصرية ط 2/ 1966 .

ـ في الشعرية : د . كمال أبو ديب ـ مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط 1/ 1987 م .

ـ في مناهج الدراسة الأدبية : د . حسين الواد ـ منشورات الجامعة ط 2/ 1985 .

ـ ق ـ

ـ قاموس اللسانيات : د. عبد السلام المسدى ـ عربي فرنسي ، فرنسي عربي ـ الدار العربية للكتاب 1984 م.

ـ قراءة جديدة لتراثنا النقدى (مجموعة مقالات) ندوة النادى الأدبي الثقافي بجدة كتاب 59 ـ 1410 ـ 1990 .

ـ القزويني وشروح التلخيص : أحمد مطلوب ـ منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ط 1 ـ 1387/1967م .

ـ قضايا الشعرية : رومان ياكبسون . ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ـ دار تبقال ـ ط 1/ 1988 م.

ـ قضية شياطين الشعر : عبد الله سالم المحطاني ـ مجلة فصول م 10 ع 1 ـ 2 يوليوز 1991 .

ـ ل ـ

ـ اللغة الشاعرة : مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية : العقاد ـ مكتبة الأنجلو مصرية 1960 .

ـ م ـ

ـ المتنبي في دراسات المستشرقين الفرنسيين : د. حسن الأمراني (مرقونة) أطروحة دكتوراه دولة ـ كلية الآداب الرباط 1987 ـ 1988 .

ـ مدخل لجامع النص : جيرار جنيت ـ ترجمة عبدالرحمان أيوب دار توبقال ط 1/1985 .

ـ م ـ

ـ المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها : د . عبدالله الطيب ـ دار الفكر للطباعة والنشر ط 2/1970 .

ـ مصطلح الشعر بين التراث والمعاصرة : د . محمد الكتاني ـ مجلة كلية الآداب فاس عدد خاص رقم 4 ـ 1988 .

ـ مصطلحات بلاغية ونقدية في البيان والتبيين : الشاهد البوشيخي : دار الآفاق الجديدة ـ بيروت ط 1 ـ 1982 .

ـ مصطلحات النقد الأدبي لدى الشعراء (مرقونة) : الشاهد البوشيخي الجاهليين والاسلاميين : (أطروحة دكتوراه الدولة كلية الآداب الرباط . 1989/1990 م .

ـ المعجم الفلسفي : جميل صليبا ـ دار الكتاب اللبناني ـ بيروت ط 1/1971 .

ـ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : د . سعيد علوش ـ دار الكتاب اللبناني بيروت ـ سوشبريس ـ الدار البيضاء ط 1 ـ 1985 .

ـ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : مجدى وهبة ـ كامل المهندس مكتبة لبنان 1979 .

ـ معجم لمصطلحات النقد الحديث : د . حمادى صمود ـ حوليات الجامعة التونسية ع 15 السنة 1987 .

ـ مفاهيم نقدية : رونيه ويليك ـ ترجمة د. محمد عصفور ـ كتاب عالم المعرفة 1987 .

ـ مفهوم الأدبية في التراث النقدي توفيق الزايدي منشورات عيون المقالات الى أواخر القرن الرابع : ـ ط 2 ـ البيضاء ـ 1987 .

ـ مفهوم الشعر : د. جابر عصفور ـ دار التنوير للطباعة والنشر ـ بيروت 1982 .

ـ مفهوم الشعر وعلاقته بالمصطلح النقدي د. علي الغزيوي ـ مجلة عند ابن الخطيب بين النظرية والتطبيق: كلية الآداب بفاس ـ عدد خاص رقم 4/ 1988 .

ـ

ـ المقهوض والمبسوط : بحث في المصطلح الشعري : د. حسن الامراني ـ مجلة كلية الآداب فاس ـ عدد خاص رقم 4 ـ 1988

ـ مناهج النقد الأدبي في الأندلس د. علي لغزيوي (مرقونة) . بين النظرية والتطبيق : أطروحة دكتوراه الدولة كلية الآداب الرباط 1989 ـ 1990 .

ـ مناهج النقد الأدبي بالمغرب (مرقونة : د. علال الغازي أطروحة خلال القرن الثامن الهجري : دكتوراه الدولة كلية الآداب الرباط 1985 ـ 1986 .

ـ موسيقى الشعر : ابراهيم أنيس ط 5 ـ 1981 .

ـ موقف ابن رشد من الشعر : د. عمر الطالب ـ مجلة أقلام العراقية عدد 11 ـ 1980 .

ـ ن ـ

ـ النقد الأدبي الحديث : محمد زغلول سلام ـ دار الثقافة ـ دار العودة ـ بيروت لبنان 1973 .

ـ النقد الأدبي عند العرب : أصوله وقضاياه وتاريخه : د . حنفي شرف ـ مكتبة الشباب بالمنيرة ط 2/ 1972 .

ـ النقد الأدبي في القيروان في د . أحمد يزن ـ مكتبة المعارف الجديدة الرباط العهد الصنهاجي : 1986 م .

ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : د . ألفت كمال الروبي ـ دار التنوير للطباعة والنشر ط 1 / 1983 .

ـ النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي من خلال النصوص : د . عبد القادر المهيرى ود . حمادى صمود ود . عبدالسلام المسدى الدار التونسية للنشر .

ـ نظرية اللغة والجمال في النقد العربي : د . تامر سلوم ـ دار الحوار اللاذقية ـ سوريا ـ ط 1 / 1983 .

ـ نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم : عصام قصبجي ـ دار القلم العربي للطباعة والنشر ـ ط 1 / 1980 .

ـ النقد المنهجي عند العرب : د . محمد مندور ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر الفجالة .

ـ نظرية النص : رولان بارت ـ ترجمة محمد خيرى البقاعي ـ مجلة العرب والفكر العالمي ع 3 ـ 1988 .

— ن —

ـ النظرية النقدية عند العرب : د . هند حسين طه : منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ العراق ـ 1981 .

ـ نقد النقد : تزفتان تودوروف ـ ترجمة سامي سويدان ـ منشورات مركز الانماء القومي ـ ط 1 ـ بيروت ـ 1986 .

المجلات والدوريات

- دراسات أدبية ولسانية – فاس – المغرب .
- دراسات سميائية أدبية لسانية – فاس – المغرب .
- الفكر العربي : عدد 46 : البلاغة العربية والبلاغيون . معهد الانماء العربي – بيروت .
- مجلة كلية الآداب بفاس : عدد خاص : المصطلح النقدى وعلاقته بمختلف العلوم – فاس – 1988 م .
- مجلة كلية الآداب بوجدة : عدد خاص : ندوة حول جوانب من الأدب في المغرب الأقصى 1984 م .
- المشكاة : وجدة – المغرب .

مراجع باللغة الفرنسية

- ESSAIS de linguistique Generale. Romon J. Edi de minuit 1963
- La théorie de la communication. Genevieve cheuveu. In La linguistique. librairie la Rousse 1977.
- Larousse, Dictionnaire de langue Francaise Paris.
- Lexique semiotique; Jessette Rey debove.
  puf- I EDI- 1979; PARIS.
- Petit Robert I. (hor Poul Robert)
  Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue Francaise. EDI 1991 Mouréal- Canada.
- Qu 'est ce que le structuralisme?
  Todorove -2 Poétique ED le sceuil. PARIS 1968.

فهرس المحتويات

الصفحة :

مقدمة ..... أ

في المفهوم 1

- تاريخ ظهور مصطلح " الأدبية "

- بين الأدبية والشعرية

- ضرورة مراجعة الترجمة العربية لمصطلح " Poétique " 4

- مصطلحات تفيد معنى الأدبية عند العرب القدامى 6

- الأدبية عند جاكبسون 10

المبحث الأول : الأديب 13

- لم الاهتمام بالأديب ؟

1) - الجانب الاجتماعي من شخصية الأديب 15

2) - الجانب الخلّقي 20

3) - الجانب الأخلاقي 25

4) - الجانب الثقافي 30

5) - الجانب الفني : 39

- البليغ 40

- الفحل 41

- المفلق 44

44 ـ المصقـع

49 ـ بين البديهة والارتجال .

54 ـ خلاصـة .....

55 المبحث الثاني : " المتلقـي "

56 ـ أهمية المتلقـي

57 ـ ازدياد الاهتمام به في النقد الحديث

58 ـ صورة المتلـقي في النقد القديم :

67 1) المتلقي العادى وتدخله في توجيه الابداع

67 2) المتلـقي الناقد :

71 أ ـ صورته السلبية

73 ب ـ صورته الايجابية

74 ـ خلاصـة .....

74 المبحث الثالـث : ـ حقل اشتغال النقـد ـ بين الشعرى والنثـرى

1) في المفاضلة :

ـ أسباب تفضيل النثر

ـ أسباب تفضيل الشعر

83 2) في الاختلاف :

83 ـ اعتبار الوزن أمرا ثانيا ضمن محددات الشعر والتركيز على التخييل والمحاكاة

ـ مواضيع الشعر ومواضيع النثر 88

3) في التشابـــه : 92

ـ ذم ابن خلدون تشبه النثر بالشعر في زمانه . 92

ـ حدود التقاطع بين الشعر والنثر عـند الفلاسفة : 93

(خطابية الشعر وشعرية الخطابة)

ـ شروط حازم لهذا التقاطع 99

4) في الاغـراض : 103

ـ قضية الأجناس الضائعة في الشعر العربي ومشكلـــة التجنيس في النثر 103

ـ الأغـراض الشعرية = الأصول والفروع . 107

ـ علاقة الغرض بالوزن . 113

ـ أدبية الغرض . 116

المبحث الرابـع : " النـــص "

ـ مفهوم النص . 118

ـ نظرة النقاد العرب الى الانتظام : 120

1) التجانس اللفظـي 128

أ ـ تجانس الحروف 128

ب ـ تجانس الألفاظ . 133

ج ـ القيمة الجمالية للسجع والجناس . 138

2) تجانس اللفظ مع المعنى : 144

3) بنـاء النص :

ـ "جمالية" المطلع

ـ حسن التخلـــــص

ـ جمالية الخاتمة والانتهاء .

ـ الوحدة الداخلية للنص . 168

ـ النص بين البـيت والقصيدة . 172

المبحث الخامس: علاقة النص بالتجربة " الصدق والكذب "

ـ مصدر الابـداع :

نظرية الالهام عند اليونان وظلالها عـند العرب 175

ـ اعـتراف الدراسات النفسية الحديثة بصعوبة الكشف عـــن المصدر الحقيقي للابداع 176

ـ انتشار فكرة شياطين الشعر في أوساط الشعراء العرب 178

ـ ربط الابداع بالواقع والتماس النقاد دوافع ومقتضيات تقف وراءه 179

ـ موقف النقاد من الصدق والكذب 182

خلاصـــة .....

المبحث السـادس : حدود الابداع " الغمـوض والوضوح "

ـ الغمـوض سمـة فنية 200

ـ بين الغموض الفني والغموض السلبـي 201

ـ الغرابة والطرافة والعجب ووسائل تحقيقها . 202

ـ حدود الابداع عـند النقاد العرب بين الحسية والتجريد . 205

ـ خلاصـــة .....
خاتمة عامة : 233
فهـــرس القوافـــي 237
فهـــرس الأعـــلام 24
فهـــرس المصادر والمراجع 249